2
El sujeto (a)lírico neobarroco

Y diversa de mí misma
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Difuminaciones del yo

Uno de los puntos de convergencia entre la mayoría de los intérpretes de la poesía española de los últimos tiempos es el reconocimiento de ciertos cambios en la fisonomía y el emplazamiento del sujeto lírico[1]. De una manera análoga a la indeterminación del posicionamiento elocutivo que observamos en el Barroco en general y en la obra de Góngora en particular, en numerosos poemas aparecidos en España durante las últimas décadas puede apreciarse que el *yo lírico* queda diluido o difuminado mediante diversas estrategias retóricas. Este fenómeno ha sido explicado por la crítica como un esfuerzo destinado a evitar la caída en un confesionalismo que algunos poetas denuestan porque consideran que la tradicional presencia del sujeto hablante —siempre ficticio en mayor o menor grado, mas claramente definido— suele resultar excesiva y puede hacer caer el poema en el sentimentalismo patético. Fue la generación llamada «novísima» o «del 68» la que desde mediados de los años sesenta del siglo pasado abogó con más ímpetu por una estética que se alejara del protagonismo que el yo había adquirido en las corrientes más visibles de las dos promociones poéticas anteriores, las cuales habían basado su rehumanización del discurso lírico (tras las rupturas estéticas de las van-

[1] Prieto de Paula trata del tema en su seminal estudio *Musa del 68. Claves de una generación poética.* En su caso, el problema es abordado en conexión con las estéticas simbolista y vanguardista.

guardias y el colapso ocasionado por la guerra) en la exhibición palmaria de un sujeto poemático bien determinado que se enfrentaba a la sordera divina o la injusticia social. La difuminación del mismo con la que responden algunos novísimos y sus epígonos hace muchas veces difícil determinar la posible identidad de ese sujeto poético o su lugar de enunciación. Por otro lado, en poemas en los que el yo lírico parece tener una presencia más definida, a menudo el sujeto no hace sino preguntarse por la naturaleza de su propia constitución como tal. Esta incertidumbre asociada a la disipación de la voz en el poema plantea varios desafíos al lector y tiene diversas implicaciones de carácter no sólo estético, sino también epistémico y ontológico. Por ello, limitarse a explicar el fenómeno de la despersonalización como una manera de evitar el introspeccionismo de corte romántico resulta un acercamiento desde luego aceptable, pero a todas luces incompleto.

Debemos considerar cómo esta manera neobarroca de presentar el sujeto (neobarroca en cuanto que reactivadora de formas teatralizantes e interrogativas del ser que ponen de manifiesto la inestabilidad del mismo) apunta a la inestable condición ontológica característica tanto de la Modernidad temprana como de la Posmodernidad. En ambos momentos se asiste, como venimos exponiendo, a una crisis estructural multifacética que tiene un especial impacto sobre los fundamentos de comprensión del mundo. Ello trae consigo una fragmentación de las significaciones que los sujetos buscan establecer en las esferas social y existencial, quiebra que se expresa estéticamente en la heterogeneidad de los discursos que conforman el yo (y que, en cierto modo, anticipara el Abel Martín machadiano). En las páginas que siguen se verá que el fenómeno de despersonalización lírica no consiste solamente en disfrazar u ocultar la voz del poeta, sino que también pone de manifiesto que esa voz no es ni puede ser la de un yo íntegro; es la de un ser que se expone por medio de estos recursos como un sujeto dividido, escindido, descentrado, en numerosas ocasiones consciente de que su identidad es quebradiza y sólo se entiende como un proceso en el que participan diversas fuerzas constitutivas, que a veces resultan antitéticas. Es precisamente en ese *locus* y esa articulación problemáticos donde radica la identidad de tal yo lírico. Será necesario, entonces, investigar mediante qué estrategias y convenciones textuales, y por qué razones más allá de las puramente estéticas, el yo poético cuestiona su existencia, se contrae o se dispersa hasta casi desaparecer; hasta hacerse, por tanto, menos *lírico.*

La emergencia del yo lírico tradicional y sus cuestionamientos neobarrocos

Junto a diversas manifestaciones del *nosce teipsum* materializadas en el auge de biografías, autobiografías, cartas, retratos y «ensayos» como los de Montaigne, la poesía lírica del Renacimiento fue uno de los discursos que contribuyeron más decisivamente al desarrollo de la naciente subjetividad moderna, un fenómeno que se ha venido historizando desde las ciencias sociales durante las últimas décadas. El caso arquetípico del género sería el del *Canzoniere* de Francesco Petrarca, en cuyos poemas vida y literatura quedan indisolublemente unidas constituyendo la imagen de un hombre «moderno en la conciencia de sí mismo»[2] (Mann, 26). Es bien conocido hasta qué punto la obra de Petrarca condicionó la producción lírica de los que habrían de seguirle y cómo se cultiva en ella, de una manera determinante, la *ficción* (enfaticemos esto) de la presencia del poeta de carne y hueso tras el *yo* del verso.

Con todo, se ha tardado siglos en percibir la relación entre el *yo* del poema y el *yo* autorial en términos de ficcionalidad. La tradición del narcisismo petrarquista, que vincula el lirismo con la experiencia vivida, se consolidó con las formulaciones de los románticos alemanes acerca del carácter subjetivo de la lírica. A.-W. Schlegel primero, y G. W. Friedrich Hegel después, ratificaron la canonización teórica de la interioridad del sujeto, explorada por medio de la introspección meditativa, como el contenido propio del discurso lírico.

Rebasando el terreno de la poesía, no es posible desarrollar una discusión en torno al problema del yo moderno sin traer a colación la obra de René Descartes, en la cual se enfatiza el papel del *yo* autorreflexivo como agente de conocimiento, rompiendo así con la tradición escolástica precedente, en la que el *yo* sirve sólo como sujeto impersonal para la argumentación o la exégesis textual (R. Smith, 51). Con el filósofo francés se llega en el siglo XVII a una intensificación sin prece-

---

[2] Asimismo, escribió las biografías de varios personajes ilustres siguiendo el modelo del *De viris ilustribus* de Jerónimo. También produjo una autobiografía, el *Secretum*, que al estar construida en forma de diálogo (entre Francisco y Agustín) puede dar pie a hipótesis sobre el nivel de conciencia acerca de la fragmentación del yo que tuviera Petrarca.

dentes de las preocupaciones por el problema de la subjetividad. El concepto de *yo* queda entonces definido en Occidente como «a bounded, unique, more or less integrated motivational and cognitive universe, a dynamic center of awareness, emotion, judgment and action, organized into a distinctive whole and set contrastively against other such wholes and against a social and natural background», conformando una noción histórica y peculiar en el contexto mundial (Geertz, cit. en Rose, 225).

Precisamente durante la época en la que triunfa la constitución de tal sujeto como centro íntegro y coherente, un poeta como Luis de Góngora «deconstruye» y reinventa la tradición petrarquista, proponiendo otra manera de entender la voz poemática mediante un yo extremadamente elusivo *(vid.* Gaylord, P. J. Smith). El hablante poético de las *Soledades* y de muchos de los sonetos se nos escapa a causa de la intrincada sintaxis latinizante, las contorsiones de su métrica y la buscada extenuación de los recursos plurisignificativos del texto. La indefinición que en este sentido caracteriza a la poesía gongorina ya llamó la atención y provocó el estupor y la incomodidad de sus contemporáneos, como puede apreciarse en el siguiente comentario anónimo referido a uno de sus poemas mayores:

> Sale un mancebito, la principal figura que Vm. introduce [en las *Soledades*], y no le da nombre. Éste fue al mar y vino de el mar, sin que sepáis ni cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón, y no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca… Tampoco dice Vm. jamás en qué País o Provincia pasaba el caso: todo lo cual es contra razón (Cit. en P. J. Smith, 87).

La belleza de los versos de Góngora resulta a menudo en un asombro de la inteligencia del lector, pero no tanto de sus emociones. A diferencia de lo convencional en la poesía lírica, no escuchamos en ellos un eco de nuestra propia humanidad, ni podemos situarnos en el lugar emocional —ni físico, como apunta el comentarista arriba citado— desde el cual se nos habla, porque la del cordobés es una poesía *deshumanizada,* como nos haría ver Ortega y Gasset al tratar la de sus admiradores vanguardistas.

Sería difícil determinar una genealogía de la «deshumanización» o, para ser más exactos, de la «despersonalización» de la poesía moderna en español sin tener en cuenta las implicaciones del proyecto gongo-

rino, al mismo tiempo que sería poco apropiado asignar la paternidad de esa práctica a un solo creador: las influencias que determinan los desarrollos de la creatividad son múltiples y su complejidad no cabe en argumentos de carácter puramente historiográfico. En el ámbito germánico se ha señalado el papel determinante de Friedrich Nietzsche, quien ya en su obra *El nacimiento de la tragedia,* de 1872, entendía que la subjetividad presente en el poema es «pura quimera», noción que ejerció una enorme influencia sobre el círculo de Stefan George, desde el que se entablaron fuertes polémicas acerca de la distancia entre el yo empírico y el yo poemático (Combe, 130-36). En el arte de la subjetividad por excelencia, éste no es un problema baladí.

Explorando las relaciones entre lírica y modernidad, Paul de Man emprende acerca de esta cuestión un iluminador diálogo con Hugo Friedrich, quien fuera heredero precisamente de esas teorías líricas de la Alemania de principios del siglo XX. Friedrich sostiene que la causa de la oscuridad semántica achacable a la poesía moderna se debe a una pérdida de la función representacional de la misma que va de la mano de una pérdida del sentido de identidad, del *yo* (de Man, 172). De Man critica este acercamiento historicista y su insistencia en atribuir la génesis de esa tendencia hacia una poesía sin un *yo* a Charles Baudelaire, un poeta que no sería sino un «enigmatic stranger that later poets tried to ignore by taking from him only the superficial themes and devices which they could rather easily «go beyond»» (184). Los paralelismos con Góngora saltan a la vista; y, a pesar de las precauciones que de Man expresa, no se puede negar que la recuperación del proyecto poético del cordobés abre apasionantes interrogantes acerca de la condición del sujeto de la poesía moderna, además de caminos para la innovación en la praxis lírica que participan así de una indeterminación característica del gusto «neobarroco» tal y como lo entiende Calabrese: «El universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago se muestra por todas partes rico en seducción para la *mentalidad* contemporánea» (172).

La manera en la que esa «pérdida de identidad» se manifiesta en la poesía neobarroca es más compleja que el simple abandono del sujeto en primera persona o su enmascaramiento con el fin de evitar un sentimentalismo que las sensibilidades posrománticas tienden a rechazar. Se abren paso aquí nociones que se han asociado con una determinada interpretación del Barroco, como son las de «inestabilidad», «hibridez»

y «pluralidad del yo». Como afirma Buci-Glucksmann, «l'idée est que le Moi est pluriel, qu'il est instable [...] Cette unité plurale et plurielle du Moi, c'est la grande figure du baroque parce que c'est la figure de la métamorphose, Daphné transformée en laurier, Protée qui prend des apparences...» *(Orlan,* 43). Con el Barroco la identidad deja de ser entendida desde ideas de unicidad. El yo de la poesía que aquí abordo participa de este fenómeno que desestabiliza la tradicional percepción del sujeto como una entidad sólida y cerrada, poniendo al descubierto las tensiones presentes en la construcción de la subjetividad posmoderna. En un contexto intelectual más amplio que el de los estudios y la práctica de la poesía, el motivo del «sujeto descentrado» ha reaparecido con fuerza hasta convertirse en el pilar central del debate en torno a las formas de identidad que ha traído consigo la posmodernidad. La provocadora tesis de la «autodisolución» del hombre, propugnada especialmente desde el campo psicoanalítico y filosófico francés (en gran medida debido a la influencia de las ideas de Jacques Lacan), ha terminado permeando los sustratos más recónditos de nuestro pensar. El concepto de sujeto como organizador y garante del sentido de la experiencia ha sufrido una revisión radical que afecta también a la creación poética y de la que ésta, cómo no, participa. Entendemos ahora que la generación de subjetividad es un proceso activo, constante y autorreflexivo, característico de la modernidad y exacerbado en la posmodernidad (cf. Giddens, quien habla empero de la «alta modernidad»).

Partiendo de esta nueva comprensión de la subjetividad hemos podido percibir que la barroca es, ante todo, una estética de la «precariedad ontológica» que se corresponde con una razón plural, fracturada (Buci-Glucksmann, *La folie du voir,* 119). El resquebrajamiento del espejo mimético asociado a la crisis de las representaciones arroja una imagen múltiple del sujeto. El discurso lírico neobarroco viene a ser una muestra de ello: en el poema se crea un yo que no busca o pretende la homogeneidad, sino que refleja la multiplicidad de opciones identitarias disponibles en ese marco y la dificultad para hablar de o desde un sujeto unívoco. Esto no quiere decir que estemos ante un discurso desordenado o irracional: la poesía tiene un orden *sui generis,* cuya lógica debe ser explicada puntualmente.

Al abordar la poesía neobarroca nos enfrentamos a un sujeto que no está radicado con firmeza en ninguna parte. Dicho de otra manera: no se puede localizar usando los mismos instrumentos críti-

cos con los que nos acercamos a la lírica de corte renacentista o romántico. Para acercarnos a un entendimiento más pleno de la disolución del sujeto poético neobarroco es preciso partir de la base de que este yo lírico no se manifiesta en términos identitarios, sino que se expande hacia lo Otro: la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos *otros,* llegamos a una versión distinta de la realidad, que la poesía neobarroca busca explorar por medio de varias estrategias. En el fondo, este impulso por romper el cascarón de ensimismamiento que ha caracterizado a la lírica tradicional acciona en la práctica artística ideas que Emmanuel Lévinas ha sistematizado en el discurso filosófico. El pensador francés sostiene que hay formas de verdad ajenas al yo y que éstas no pueden hallarse en tan restringido ámbito, pero que con su poderosa apelación requieren el abandono de los territorios que conforman la uniformidad y lo conocido para aventurarse en la alteridad (Godzich, xvi). La cuestión del Otro no es sino el reverso de la cuestión del sujeto. En poesía, esto se traducirá en los nuevos desarrollos del hablante poético, que además de conseguir cierto efecto estético al evitar caer en la exhibición más o menos patética del yo, sobrepasan los límites del sujeto lírico tradicional, desvelando así una manera nueva de observar la realidad y entender la construcción de la subjetividad. Asimismo, esta poesía parece ser consciente de que la imagen que tenemos de nuestra propia identidad como un yo autónomo, cohesivo, discreto e idéntico a sí mismo, cuyas interioridades son reveladas por discursos como la propia literatura o la psiquiatría, no es más que mera apariencia. Muy al contrario, el discurso poético neobarroco apunta al hecho de que, como señala Nikolas Rose, «we are «assembled» selves, in which all the «private» effects of psychological interiority are constituted by our linkage into «public» languages, practices, techniques and artifacts» (226).

Con todo, no se puede concebir la construcción de la subjetividad como un proceso unidireccional que moldea al individuo desde fuera. La agencia del sujeto se canaliza en la *autorreflexividad* con que entra en juego en la producción de la identidad, aunque ésta esté mediatizada por los discursos antes aludidos, fuera de los cuales no somos capaces de pensarnos. Anthony Giddens otorga una importancia especial a este aspecto:

> [I]n the context of a post-traditional order, the self becomes a *reflexive project.* Transitions in individuals' lives have always demanded psychic reorganization, something which was often ritualized in traditional cultures in the shapes of *rites of passage.* But in such cultures, where things stayed more or less the same from generation to generation on the level of the collectivity, the changed identity was clearly staked out –as when an individual moved from adolescence to adulthood. In the settings of modernity, by contrast, the altered self has to be explored and constructed as part of a reflexive process of connecting personal and social change (32-33).

La poesía que estudiamos explora estas complejas formas de construcción de la subjetividad mediante estrategias que resultan más comprensibles cuando las abordamos con la ayuda de ciertas nociones poderosamente sugerentes extraídas de una concepción abierta del Barroco.

La mirada barroca y los espejismos de la subjetividad

El sujeto centrado (centrado en sí mismo —autorreferencial— al mismo tiempo que situado en el centro de su mundo) se caracteriza y en buena parte se constituye por una forma de mirar que nace con él en el Renacimiento y que ha resultado hegemónica a lo largo de la Modernidad. Se trata de un modelo visual identificable con la perspectiva albertiana en las bellas artes y con el paradigma cartesiano de subjetividad racionalista en filosofía (cf. Jay, *Force Fields,* 115-20). Durante mucho tiempo se ha asumido que ésta era la manera más «natural» y «objetiva» de ordenar la experiencia visual, al igual que el yo poético petrarquista-romántico se alzó con la monarquía lírica, por ponerlo en términos cervantinos. Frente a esta construcción del sujeto unificado asociado a dicha modalidad visual, el Barroco aparece como una alternativa poderosa, ofreciendo un régimen escópico propio que ha sido brillantemente conceptualizado por la filósofa Christine Buci-Glucksmann y el historiador de las ideas Martin Jay siguiendo ambos, en buena medida, ideas de Maurice Merleau-Ponty.

> Celebrating the dazzling, disorienting, ecstatic surplus of images in baroque visual experience, she [Buci-Glucksmann] emphasizes its rejection of the monocular geometricalization of the Cartesian tradition, with

> its illusion of homogeneous three-dimensional space seen with a God's eye view from afar. She also tacitly contrasts the Dutch art of describing, with its belief in legible surfaces and faith in the material solidity of the world its paintings map, with the baroque fascination for opacity, unreadability, and the undecipherability of the reality it depicts (Jay, 122).

La complejidad del mundo (de ése que el Barroco sabe y representa laberíntico y desnaturalizado) no admite meros vistazos, ni tampoco un vidente que se acerque al mismo con la pretensión de abarcarlo desde una percepción limitada de antemano por esquemas heredados que quieran reducirlo a una realidad manejable. Ante esto, el Barroco trae consigo una manera diferenciada de ver que rompe con la perspectiva «endiosada», desafecta y centralista del sujeto cartesiano. En su particular régimen escópico, el sujeto que observa se constituye por medio de su propia mirada al mismo tiempo que se disuelve como tal: se funde con el objeto y pierde su autonomía —y, con ella, parte de su identidad en tanto que igualdad en sí mismo— en el proceso. Es lo que Buci-Glucksmann llama *la locura del ver:*

> La folie du voir, ça veut dire à la fois que le regard institue l'être, et qu'en même temps il y a dans le regard une perdition ou une déperdition du soi. [...] le baroque est une pulsion scopique, une sorte de regard double, anamorphique et réflexif, entre voir et ne pas voir. Si bien que l'œil est divisé et le regard du baroque est l'œil du fantasme (Buci-Glucksmann, *Orlan,* 11).

La mirada juega un papel esencial en la constitución de la subjetividad: pero no sólo en su amalgamiento, sino también en su inevitable difusión. Su importancia puede apreciarse mejor por medio de un análisis del símbolo del espejo como objeto en el que el sujeto del poema se enfrenta a la problemática configuración de su identidad, «desposeyéndose» mediante la propia mirada de su coherencia como unidad más que confirmándola[3]. Como afirma Massimo Cacciari, «el

---

[3] «Contrairement à toute métaphysique du sujet et du Cogito comme présence à soi dans la re-présentation, la vision [...] dépossède le sujet de lui-même, le désappropie, l'absente en une série de métamorphoses, de sorties hors de soi. Point ultime de ce mouvement vers et dans, la séduction, le ravir comme économie narcissique, le miroir comme structure ontologique du "non-rapport" à soi» (Buci-Glucksmann, *La folie du voir,* 118).

espejo nos devuelve un *Dissoi Logoi*, un discurso doble, exactamente, un enigma [… que] muestra lo negativo de cada presencia, lo ficticio de todo manifestarse» (cit. en Vidal, 112). Acerquémonos a la significación poética del mismo por medio de unos ejemplos, empezando por una pieza del granadino Antonio Carvajal incluida en una colección de 1979 que tomó su nombre de este poema:

SIESTA EN EL MIRADOR

Mi rostro era un tormento.
Nube. Gajos de sol. Rompí el espejo.
Un rostro fragmentado. Y todo el cielo.
Dormir. Pasar. No desear. ¡Deseos,
ya para qué! Mis labios. Y el silencio.
Dormido entre los muros de este huerto.

Pasó un pájaro blanco, alegre, extenso.
Sus alas. Su gorjeo.
¿Es burla ver los pájaros en vuelo?
Pero yo no estoy preso.
Los bosques, crepitando. Los destellos.
Más allá no hay jardines. No los quiero.
Pájaros, bosques, mares, el espléndido
relato de inconstantes y viajeros.

Ángeles, no de llamas, sí de yeso.
Latir. Urgente azul. Estoy despierto.
Mi torre tiene un mirador y espejos.
Desde aquí miro y toco y gozo y siento.

Su voz no amó Narciso. Amaba el eco (177-8).

El poema se abre en primera persona y nos presenta una realidad fragmentada asociada a un estado onírico. El último verso, empero, abre las posibilidades de significación. ¿A quién pertenece esa voz? ¿Se trata del mismo sujeto del resto del poema? Precisamente ese verso final sostiene que Narciso no amó «su voz», sino el eco de la misma, que es su voz reflejada: voz propia y ajena al tiempo. Al amarse a sí mismo,

Narciso ama a otro porque, como sentenciara Rimbaud, «je est un autre». Al incluir a esta figura mitológica, las referencias a los espejos (versos 2 y 17) y a la mirada como elementos que conforman la identidad adquieren si cabe mayor relevancia. El sujeto poemático rompe el primer espejo y el reflejo le devuelve «un rostro fragmentado». Lo que el poema no explicita es la relación entre el primer verso («Mi rostro era un tormento») y el acto aparentemente gratuito de romper el espejo; obviamente, la percepción negativa del rostro propio sólo puede haberse dado mediante un reflejo. El sueño termina en el verso 16, en los que el sujeto abre los ojos, enfrentándose súbitamente al «urgente azul» del cielo, que le lleva a afirmar: «Estoy despierto». Su «torre» —el propio cuerpo— es el espacio desde el que se configura la existencia, en la cual la vista es el sentido privilegiado, que relaciona al sujeto con el mundo (a través del «mirador») y el propio «yo» (mediante los «espejos»), aunque ésta sea una relación que se revela turbadora. Mirar también es la primera de las acciones que conforman los cuatro puntos cardinales de la vida: «miro y toco y gozo y siento». Con los reflejos multiplicados que suponen el espejo fragmentado y la voz repetida por el eco, el poema adquiere una calidad, más que onírica, de *espejismo* —mirada *reflexiva* y *fantasmal* al mismo tiempo, como esa «pulsión escópica» que según Buci-Glucksmann caracteriza al Barroco— en el que se aprecia vivamente la incertidumbre y la conflictividad que protagonizan la relación del sujeto con el mundo y consigo mismo.

Unas preocupaciones similares protagonizan el libro *Espejo de gran niebla* (2002), de Guillermo Carnero, reflexión poética en cinco partes acerca de la problemática constitución de la identidad propia[4]. La

---

[4] Resulta especialmente significativo un breve comentario del propio Carnero acerca de su libro, al final del cual reflexiona precisamente sobre los espejos presentes en el título y a lo largo del poema:

> Espejo es siempre lugar de la interrogación acerca de la propia identidad. La evocación de un pasado significativo como definición de esa identidad es lo que me llevó a considerar que la memoria es espejo primordial, pero velado por el frío y la niebla al ser residuo de una vivencia sensorial desaparecida.
>
> En el libro aparecen varios espejos además de la memoria: la reflexión, la escritura, y la mirada de los otros. Cada uno de ellos aporta su propia veladura, y la consecuencia en conjunto es la disipación de la propia identidad y la imposibilidad de recuperarla, imagen que rebota de un espejo a otro acumulando imprecisión y deformidad (en Prieto de Paula, «Entrevista a Guillermo Carnero» 47).

imposibilidad de certezas epistémicas asociadas a la desconfianza en los sentidos y la insuficiencia de la memoria, la tensión entre el recuerdo (no siempre fiable) y el olvido y la convicción de que, a falta de poder establecer quiénes somos realmente, estamos permanentemente representando un papel en el gran teatro del mundo son algunos de los argumentos centrales del volumen, cuyo primer epígrafe es una cita de Juan Ramón Jiménez que se refiere precisamente al tema de la identidad: «Quiero ser, en mi espacio, solo y otro». Lo que confirma *Espejo de gran niebla* es que, más que una voluntad o una opción, ser «solo y otro» es una condición inevitable, ya que, por no poderse cimentar la subjetividad en fundamentos dignos de confianza, estamos condenados a ser parte de un mero teatro de sombras. Durante buena parte del poema asistimos a un diálogo que el yo mantiene con la memoria propia, ese mecanismo esencial para la forja de una identidad consistente, que aquí se desvela inevitablemente ineficaz:

> […] Acudir a tu juego es ver cubrirse
> las aguas del espejo de gran niebla:
> un reducido número de estampas
> indecisas, que pierden
> densidad y volumen, como el humo;
> el guía que me burla y llega siempre
> a desaparecer tras los recodos,
> escurridizo, artero, suplantándose
> sin que nunca le pueda ver el rostro,
> que es el mío: palabras
> en un espejo escrito y aplazado,
> en las apariciones de una sombra
> que se esconde detrás de la cortina,
> confunde su papel y olvida el gesto
> o impone su evidencia mentirosa
> de actor de cine mudo que ha pasado
> con demasiadas muecas al sonoro;
> un texto que se pierde en el reverso,
> el espesor y el margen del papel,
> que nace con las dudas
> de su sentido y de su desaliento,
> paréntesis inscrito en una historia en blanco (18-19).

A lo largo del extenso poema se reflexiona sobre una realidad cuya construcción depende de unos sentidos que no tienen «fundamento donde anclarse», por lo que «flota sin rumbo ni certeza» (13). Así, sólo se llega a conocer de manera superficial y efímera, porque al instante se pierde en el pozo negro del olvido:

> [...] Realidad abolida
> que insiste, confirmada en su vacío,
> y en que tuvo colores, su perfil incoloro;
> sé que estuve en su entraña, fui en ella
> y no la conocí. Me entretenía
> sin detención la gracia de su aroma,
> el don de su presencia tan colmada
> que no supe aferrarme
> al dudoso temblor de su espejismo;
> se adentraba en el tiempo y me arrastró
> a la memoria donde perecía,
> dejándome sin rostro
> ni patria ni destino en la frontera (24).

El ejercicio de la escritura —que aquí es otra forma de espejo— tampoco otorga la certidumbre de que el «yo» que la mano escribe sobre el papel tenga una correspondencia externa coherente. Como sostiene Lacan, «[i]l ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme a ce que je suis, mais si, quand je parle, je suis le même que celui dont je parle» (*Écrits,* 517). El discurso lírico se identifica con la mirada reflexiva, en la que debería emplazarse el principio de autoconocimiento, con la salvedad de que en la última parte de *Espejo de gran niebla* se trata de esa mirada que para Buci-Glucksmann instituye el ser, pero que, al mismo tiempo, contribuye a su desintegración. La escritura no solidifica la ficción de la identidad, sino que devuelve la imagen de «alguien» que sólo guarda cierta semblanza con uno mismo: se trata de un yo inestable, plural, *barroco.*

> Escribo para nadie y poco, siempre
> para saber de mí, y algunas veces
> el papel me devuelve esa mirada

—imán, rumbo y objeto de sí misma—
que conocí y recuerdo vagamente,
alguien que se podría parecer a mi retrato (53-54).

Una tensión análoga entre la página y el espejo como mediadores del esfuerzo por definirse está presente en el poema «Folio atlántico», aparecido en *La ciudad fronteriza,* de Rosa Romojaro. La expectativa de encontrar en la escritura o en el reflejo señas de identidad que ayuden a componer una imagen que permita el autorreconocimiento fracasa a pesar del empeño invertido; así, el sujeto poético «asume» que el rostro en el espejo es el suyo, pero la voz poemática en tercera persona afirma, tajante, que «se miran»: no se trata de una mujer mirando su reflejo, sino de dos, la que está frente al espejo y la que le devuelve la mirada, que se revela nuevamente mirada barroca, desestabilizadora del ser. El nombre sobre el papel («sumergido en el fulgor oscuro») guarda con la protagonista la misma relación que el reflejo del rostro en el espejo: cuando habla o escribe sobre sí misma, el «yo» de la página es siempre un extraño.

Asume que es su cara la que está en el espejo.
Se miran. Ella escribe: en la estela del folio
una lenta cicatriz es su trazo.
Cuando la luz desista cerrará los cuadernos
y se irá para siempre. Todo acaba.

[...] Buceando
unos ojos, remotos como mares inéditos,
en el espejo, ella; y en la página: el nombre,
sumergido en el fulgor oscuro

de un naipe en la penumbra. El tránsito, las manos
que desguazan anillas de metal,
los punzones que horadan las maderas
buscando el doble fondo y el secreto:
encuentran el vacío. Nada hay. [...]

[...] En la calle, alguien mira la casa abandonada
y descubre la ausencia en el espejo (51-53).

En el espacio que explora el poema hay varios objetos susceptibles de reflejar las apariencias: además del espejo ya mencionado, varios «objetos de cristal», entre ellos una «copa», «vitrinas», «vidrieras», «tarros vacíos». Pero bajo la superficie que esos pulidos elementos reflectan, al igual que bajo el nombre que aparece en la página (ese *espejo de gran niebla* antes comentado), «nada hay». La realidad es un recipiente con «doble fondo», repleta como está de una parafernalia material que, como en el poema, se hace particularmente evidente a la hora de mudarse de hogar, final de un ciclo que es solamente el anticipo de uno más definitivo: «Todo acaba», sentencia la primera estrofa. En el espacio oculto por la vana acumulación el secreto que se esconde no es otro que el vacío, fuente del horror barroco por excelencia, ese *horror vacui* cuyo impacto en la producción simbólica contemporánea se analizará en el capítulo siguiente.

Un desarrollo semejante al que observamos en el poema de Romojaro se aprecia en «Quien mira», de José Ramón Ripoll: partiendo de un ser trastornado por la heterogeneidad de su propia constitución ontológica, ratificada por el espejo, se llega a una conclusión nihilista casi idéntica a la de «Folio atlántico».

Ese espejo me llama y me confirma
otra vez en un cuerpo que no es mío.
Miro esos ojos
y giro en la extrañeza de su voluntad.
El otro ya me mira
también con la sorpresa de no encontrarse en mí.
Somos las dos figuras que separa un lavabo
y la mirada funde en un mismo destino.
El agua nos da cita y el vacío nos repite
que no somos el mismo.
No conozco su sombra
y acaricia la muerte cuando yo traigo el día,
retiene el infinito cuando increpo su gesto.
No conozco la historia de quien mira,
no sé quién de los dos delata y finge
ser quien se piensa siendo,
ser antes de la luz,

ser sin el otro.
Ahora busco sus ojos y esconde sus pupilas
allí donde no miro
ni nunca podré ver.
Como si me ocultara un ardiente secreto
huye al mar de lo oscuro.
Un suspendido instante
ha roto el movimiento de sus ojos.
Siento todo el espejo en el vacío
reflejando la herida y el dolor
de quien ha descifrado su sentencia:
Mirar ya para siempre hacia la nada (124-5).

Más que una revelación epifánica, lo que hace el espejo es, primero, activamente *confirmar* la disociación entre el yo y el cuerpo en que habita. Los ojos que miran no son los mismos que se reflejan en esa superficie, sino que expresan una «voluntad» ajena, «extraña». A esto le sigue la consternación mutua —por parte del hablante, pero también de la figura que aparece en el espejo— ante la autonomía de ambas entidades: el reflejo tiene agencia propia, y por tanto, el sujeto poético, ya completamente escindido (excepto por el intangible nexo mediante el cual la mirada los «funde en un mismo destino»), ha de otorgar a ambos el mismo estatuto existencial: son «dos figuras». La importancia del mirar avanzada en el título se ratifica en el régimen imperativamente diurno o de visibilidad de estos encuentros, que no se dan en la «sombra»; comprobaremos cómo, en último término, la mirada es también aquí la acción configuradora del (no) ser. En los cinco versos que comienzan con «No conozco la historia de quien mira», la confusión entre las dos figuras llega al paroxismo, ya que no se sabe con precisión quién mira, ni quién «finge» pensar su propia existencia; la problematización del fundamento del yo cartesiano se deja caer aquí sin estrépito. Lo que sí resulta epifánico (pues se da en «un suspendido instante») es el desciframiento de la «sentencia» que desvela la vacuidad del ser: tanto la figura del espejo como la que está frente a este sienten, y entienden finalmente, que están condenados a mirar—y, por tanto, a ser—«la nada», palabras con las que desde el final del poema se nos arroja hacia el blanco de la página.

Teatros del ser y anamorfosis

Si bien espacio y sujeto se confunden en la pieza de Romojaro al compartir en última instancia un vacío de fondo que también caracteriza a las figuras de «Quien mira», en el caso de un autor como Leopoldo María Panero el lugar de enunciación poemático se anula por diseminación hasta el punto de convertirse en un «no-lugar» —la muerte, la locura— desde el cual nos hablan muchas de las voces poéticas presentes en su obra, unas voces que parecen intuir la erosión de su propio yo. En el poema citado a continuación, el espejo revela la vacuidad del personaje, quien es sólo el simulacro de una identidad imposible que ha tratado de sobrevivir tras una máscara o armadura: tras el papel que ha desempeñado como un actor más en el *theatrum mundi*, reconocible porque lo etiqueta un nombre.

XIX

Hay restos de mi figura y ladra un perro.
Me estremece el espejo: la persona, la máscara
es ya máscara de nada.
Como un yelmo en la noche antigua
una armadura sin nadie
así es mi yo un andrajo al que viste un nombre. [...]

(De *Piedra negra o del temblar*, 1992;
en *Poesía completa*, 440-1).

Cabe recordar que el cultismo «persona» significa «máscara de actor» o «personaje teatral» en latín. La percepción del yo como un personaje que se desenvuelve en un espacio teatral no es, desde luego, nueva: «what *is* new is the kind of identification the Lacanian subject engages in during the baroque, that is, modern, period, a kind of identification conditioned by the conventions of the theater itself» (Egginton, 156). La teoría psicoanalítica lacaniana se basa en la premisa de que el sujeto está divido y que es precisamente esa fractura la que lo constituye. El sujeto sería entonces el lugar de la división entre el ser y el sentido, el mirar y el ser mirado, etc. Como afirma William Egginton, la metáfora fundacional de dicha división es la diferencia entre el actor y el personaje que representa en el escenario (25). El

hecho sobradamente conocido —incluso más allá de los cenáculos poéticos— de que Panero ha pasado buena parte de su vida adulta internado en instituciones psiquiátricas ha tendido a centrar la atención de algunos de sus comentaristas más superficiales, los cuales han otorgado a esa circunstancia un papel causal en su poesía. Está por ver de qué manera tales estudios han determinado la génesis y perduración de la paradójica etiqueta de «poeta maldito oficial» que se ha otorgado a Panero (y que él ha ostentado en vida y obra) al tiempo que descuidaban la ponderación de mucho de lo que supone su proyecto artístico. Con todo, lo que no se puede dejar de destacar es que sus peripecias vitales impregnan esa dispersión del sujeto poético patente en sus versos de una manera más radical que en la obra de sus coetáneos, para la mayoría de los cuales la literatura es una parcela autosuficiente sin repercusiones más allá de su propio ámbito.

Incluso dejando a un lado la especificidad del caso de Panero, es fácil concebir como una constante en la obra de varios de estos autores el énfasis en la teatralidad del ser, y consiguientemente en la condición *espectacular* de la vida posmoderna. Marie-Claire Zimmermann señaló tempranamente que en esta poesía «l'être est donc avant tout mise en scène, représentation ou *spectacle* y compris de ses pauvretés et de ses limites [...] [Para estos poetas] il n'y a point de problématique de l'être et du paraitre, ni de contradiction entre l'artifice et l'authenticité» (12). Ello responde, al menos en parte, a la dinámica de representaciones que conforma la vida social contemporánea, esa «sociedad del espectáculo» (Debord) cuyas raíces históricas se hallan en el Barroco, momento en el que los principios de disimulación y simulación guían a los actores del gran teatro del mundo.

Un fenómeno de enmascaración semejante al observado en el poema de Panero aflora en la teatralización del poema que se da cuando la voz poética se presenta al receptor como el producto de un discurso perteneciente a un emisor que difiere del «poeta». Se trata de un recurso que puede en un principio parecer menos comprometido con la expresión de un sujeto escindido que la reflexión directa acerca de la identidad. Sus manifestaciones más notables son el *correlato objetivo* y el *monólogo dramático,* también llamado *poema de personaje histórico analógico.* La crítica las ha delimitado y ha argumentado que su uso responde a un deseo por parte del poeta de encubrir su subjetividad y evitar el confesionalismo directo. Como estamos viendo, si bien

ésta puede ser su función estética inmediata, la atención al contexto intelectual nos hace entender que estas formas de expresión poética responden a un problema histórico-epistémico de mayor envergadura: la construcción de la subjetividad.

El correlato objetivo tampoco es una estrategia novedosa. Ya en 1919 fue definida por T .S. Eliot en su ensayo «Hamlet and his problems» como «the only way of expressing emotion in the form of art [...], a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory emotion, are given, the emotion is immediately evoked» (124-5). Luis Cernuda, que leyó con fervor a los poetas ingleses, fue el que mayor peso tuvo en la incorporación de su uso en la literatura española. Su influencia sobre los autores que empezaron a publicar en la segunda mitad de los sesenta fue de gran importancia, lo cual facilitó sin duda la amplia acogida que ha tenido el correlato objetivo en las últimas promociones poéticas españolas. Prieto de Paula lo entiende así:

> Se basa este recurso en la sintonía, no declarada por lo general, entre el mundo interior del autor y la realidad cultural externa que ocupa temáticamente el poema. Acotado el terreno exterior al poeta que se constituye en motivo de la composición, aquél puede explayarse sin las ataduras de la autocontención, hablando de sí mismo a través de lo otro, con lo que guarda una familiaridad analógica *(Musa,* 352).

La acertada exposición de Prieto acerca de la naturaleza del fenómeno limita su explicación al deseo del poeta de lograr «un equilibrio entre el egotismo de naturaleza romántica y la asepsia expresiva contraria a las efusiones del romanticismo» (352), razonamiento que resume el sentir dominante entre los intérpretes de esta estrategia poética.

En cuanto al poema de personaje histórico analógico o monólogo dramático, estudios recientes señalan que sus orígenes se hallan a principios del siglo XIX, momento en el que surgiría como respuesta a las actitudes románticas hacia la lírica y la teoría poética *(vid.* Byron, 30-56). María Paz Moreno se ha encargado de aclarar cierta confusión existente en el ámbito de la crítica española en cuanto a este recurso y el anteriormente expuesto, tan próximos entre sí: según ella, el correlato objetivo y el monólogo dramático «buscan disfrazar la subjetividad del poeta y evitar el confesionalismo directo; ambos logran este

propósito mediante la proyección de dicha subjetividad sobre una situación, objeto o personaje determinados. [...] Si el poeta se vale de un objeto, conjunto de objetos o situación, estaremos ante un caso de correlato objetivo; si por el contrario se expresa a través de un personaje, será un ejemplo de monólogo dramático» (111). Como se puede apreciar, Moreno concuerda con la razón expuesta por Prieto de Paula al explicar la función de estos recursos. Pero a pesar de que esta interpretación es plenamente aceptable desde el punto de vista histórico-literario y estético, puede complementarse si nos planteamos el correlato objetivo y el monólogo dramático como un síntoma de la dificultad que sufren estos poetas para hablar de o desde un sujeto unívoco, integrado y autónomo.

El correlato y el monólogo dramático no sólo transportan al sujeto poético desde el yo lírico de corte petrarquista a un lugar ajeno al mismo para evitar el desbordamiento emocional; son, también, una manifestación más de la difuminación del sujeto, que abandona su emplazamiento tradicional, centrado en el yo, para seguir la «pulsión escópica» que les lleva a verterse en un ente externo formulando así un reconocimiento implícito del frágil constructo que es su propia identidad. La dualidad ontológica que estas estrategias hacen patente puede relacionarse con el concepto de «bilocación», del cual «el Barroco produce un elogio continuado», según Fernando R. de la Flor: «es decir, de lo que es esa confusión en torno al lugar preciso donde algo se puede capturar de un modo uniforme y objetivo [...] En esto se resuelve a menudo el propio hecho de ser persona, tal y como este tiempo la concibe en cuanto identidad fantasmal» *(Pasiones frías,* 191).

En lo que sería el *grado cero* de este recurso de despersonalización nos encontramos con un hablante identificado en el título en tercera persona que pasa a «controlar» la voz poética en el resto de la pieza, ya en primera persona gramatical. Un ejemplo claro es el siguiente poema de César Simón:

EL ESTUDIANTE ALAKÉN NARRA SU HISTORIA

Yo la amé en carne viva,
como sólo se ama
cuando se es joven.

Yo era pobre y ella rica,
su padre me llamó para advertirme
que no me hiciera vanas ilusiones.
Me impresionó la casa,
sus patios interiores,
las alfombras, la plata.
Y ella enfermó y murió...
Algunas veces,
ya pasados los años,
cuando el padre me ve, me trata como a un yerno,
y me entregaría a su hija
si le devolviera la vida.
Más aún, ya me la ha entregado.
En mí la encuentra, si me lo tropiezo.
Nadie le proporciona esta emoción.
¿Qué puedo hacer, sino con el laúd
recordar el verdor de aquellos días?
Tiempo, cómo te llevas
lo que amamos (72).

La práctica de ceder el yo poético a un personaje determinado desde el título ha sido cultivada con frecuencia por nuestros poetas durante los últimos años. Cabe apuntar que tal presentación textual no ha sido patrimonio exclusivo de los *novísimos,* quienes en numerosas ocasiones hicieron gala de su vasta cultura mediante poemas de monólogo dramático en los que el hablante era un personaje más o menos conocido (puede que simplemente ignoto o completamente ficcional) perteneciente a los ámbitos de las artes o la Historia; autores alejados de los paradigmas de la estética sesentayochista, como Jesús Munárriz o Luis García Montero, por citar sólo dos, han dado voz en sus poemas a Antonio Machado, Prisciliano y Jovellanos, entre otros.

Las prácticas del correlato objetivo y del poema de personaje histórico analógico pueden pues ser entendidas conjuntamente como una forma de mirada anamórfica. Ésta, como señala Lyle Massey, «resists the Cartesian recuperation to self-knowledge and instead reaffirms a divided subject who is split off from epistemological and ontological certainty» (1187). La mirada del poeta, puesta sobre un personaje-

máscara y metamorfoseada al ser proyectada desde éste, genera un espacio anamórfico en el que el discurso generado no pertenece completamente a ninguno de los presuntos enunciadores. Surgen así un «entre dos» en el que sujeto y objeto se (con)funden y, sobre todo, germina la conciencia de que el medio utilizado, el poema lírico, no es el reflejo de una experiencia vital coherente, sino de ciertas ficciones fragmentarias asociadas a un yo escindido. Si quisiéramos trazar una analogía entre estos poemas y un espejo, hablaríamos de uno cuya superficie no es lisa:

> For Buci-Glucksmann, the baroque self-consciously revels in the contradictions between surface and depth, disregarding as a result any attempt to reduce the multiplicity of visual spaces into any one coherent essence. Significantly, the mirror that it holds up to nature is not the flat reflecting glass that commentators like Edgerton and White see as vital in the development of rationalized or «analytic» perspective, but rather the anamorphosistic mirror, either concave or convex, that distorts the visual image—or more precisely, reveals the conventional, rather than natural quality of «normal» specularity by showing its dependence on the materiality of the medium of reflection (Jay, *Force Fields,* 122-123).

El siguiente poema de Luis Antonio de Villena, publicado en 1971, presenta una vuelta de tuerca más al problema de la perspectiva poemática. Como en tantos otros poemas escritos en torno a esa fecha, el hablante del soneto es identificado en el título: en este caso es Pietro Bembo (Venecia, 1470-Roma, 1547), reformador de la ortografía italiana e influyente poeta petrarquista, amén de cardenal desde 1539. Además, Bembo aparece dirigiéndose a un tú que también se hace explícito paratextualmente, Lucrecia Borgia (Roma, 1480-Ferrara, 1519), quien fuera en la corte de su esposo Alfonso d'Este en Ferrara protectora y amada de Bembo, el cual le dedicó sus *Asolani* (Venecia, 1505), diálogo en prosa sobre el amor platónico. El desplazamiento se hace doble: el yo poético se pone en boca —aquí, más bien, en pluma— de un personaje ilustre que «escribe» un poema a cierta segunda persona, la cual, lejos de permanecer indefinida permitiendo así la posibilidad al lector de ponerse en ese lugar que el «tú» establecería, se acota desde el primer momento.

EL CARDENAL BEMBO ESCRIBE A LUCRECIA BORGIA

carpe diem quam minimum credula postero
HORACIO

chi vuol esser lieto sia:
di doman non c'è certezza
LORENZO DE MEDICI

Tormenta de rubí, cristal o seno,
una diosa atraviesa el ancho espacio,
y siente el labio aromas de topacio,
cortinas luengas, dulce desenfreno.
Combatir no es posible el viento pleno
que del desierto trae raudo o despacio,
la arena o rosas que con paso lacio
el collar cumple al fin de tu veneno.
Acepta, pues, y omite la costumbre,
estatua juzga el resto de tus días
y el jade de tus labios da a la lumbre.
No pienses en más islas apacibles,
la copa y los perfumes en que fías
todo ya es. Lo demás son imposibles.

(De *Sublime Solarium,*
en *Poesía, 1970-1984* 97)

Escudándose de esta manera en la erudición, Villena intenta transgredir los términos básicos del proceso comunicativo situándolos teatralmente en una esfera ajena a la habitual para el poema, con lo que ello conlleva de dispersión de la agencia: en un primer nivel se cierran semánticamente los espacios del emisor (Bembo) y del receptor (Borgia), pero esos límites se difuminan en el acto de lectura.

No es éste un caso excepcional. En otro libro de principios de los setenta, *Sepulcro en Tarquinia*, de Antonio Colinas, encontramos el siguiente poema, en el que tanto el «yo» como el «tú» han sido designados en el título y quedan por tanto desplazados de su ubicación discursiva habitual:

GIACOMO CASANOVA ACEPTA EL CARGO DE BIBLIOTECARIO QUE LE OFRECE, EN BOHEMIA, EL CONDE DE WALDSTEIN

Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
Con la Revolución Francesa van muriendo
mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
los países del mundo, las cárceles del mundo,
los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
A veces he sonado un poco el violín
y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia
con la música y arden las islas y las cúpulas.
Escuchadme, Señor, de Madrid a Moscú
he viajado en vano, me persiguen los lobos
del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
detrás de mi persona, de lenguas venenosas.
Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
sonreír a la luz de cada nuevo día,
mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca,
traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
sueño con los serrallos azules de Estambul (97).

Casanova, un personaje histórico célebre por convertir su vida en una farsa de identidades mutables que le habrían de permitir llevar a cabo sus aventuras (abad, soldado, músico...), se presenta mediante estos procedimientos de dispersión del sujeto como un hombre cansado por ese propio multifacetismo. Tema y forma encajan a la perfección: en piezas como ésta, la voz poemática no se encuentra localizada en el polo acostumbrado —el yo lírico que se desprende del poeta—, sino que se traslada a un interlocutor que nos habla desde otro lugar, constituido por coordenadas culturales reconocibles (especialmente cuando nos enfrentamos a monólogos dramáticos en los que el autor recurre a personajes reconocibles dentro de la historia de la cultura, lo cual suele ser lo habitual). En el caso de Casanova, la dis-

continuidad de la persona resulta precisamente uno de esos hitos. En otras ocasiones, sin embargo, el desplazamiento del yo no se articula con tanta claridad, sugiriendo un lugar de enunciación extremadamente problemático, como en este poema de Leopoldo María Panero:

EL LOCO AL QUE LLAMAN EL REY

Bufón soy y mimo al hombre en esta escalera cerrada
con peces muertos en los peldaños
y una sirena ahogada en mi mano que enseño
mudo a los viandantes pidiendo
como el poeta limosna
mano de la asfixia que acaricia tu mano
en el umbral que me une al hombre
que pasa a la distancia de un corcel
y cándido sella el pacto
sin saber que naufraga en la página virgen
en el vértice de la línea, en la nada
cruel de la rosa demacrada
donde
ni estoy yo ni está el hombre.

(De *Poemas del manicomio de Mondragón,*
en *Poesía completa,* 357)

El sujeto poemático nos es presentado en el título: un loco conocido como «el Rey». El hermetismo de la pieza, atribuible a la sinrazón en la que vive el enunciador, puede hasta cierto punto romperse teniendo en cuenta las referencias metaliterarias que contiene: su actitud de «bufón» es como la del «poeta», un exhibicionista que intenta establecer por medio de textos sobre sí mismo una relación con sus semejantes («mano de la asfixia que acaricia tu mano / en el umbral que me une al hombre»). Al final del poema, el hablante sostiene que tanto poetas como lectores pecan de ingenuidad si todavía piensan que el discurso lírico, esa «rosa demacrada», puede contener —como querían los románticos— la expresión compacta de un yo, ya sea particular o universal. Antes bien, la escritura poética se nos muestra aquí como un ejercicio de dispersión que revela la fragmentariedad del ser, una práctica contra la cual choca y se quebranta la identidad que otros

tipos de discurso pretenden formar, y que, al plasmarse el verso en el papel («la página virgen»), naufraga.

Con la inclusión de sujetos ajenos al «poeta», recursos anamórficos como los estudiados abren perspectivas que problematizan y expanden la mirada centrada del yo lírico todavía dominante en poesía. Para Jean-Claude Margolin, lo que está en juego en estas dinámicas de la anamorfosis es una tensión entre identidad y alteridad que se resuelve en una «unidad doble o porosa»:

> Ce que nous ont suggéré d'essentiel ces quelques réflexions sur l'anamorphose et ses « succédanés », c'est, en dehors de l'attrait ou de la fascination de la métamorphose —jeu savant exploité a l'infini par une certaine culture baroque ou baroquisante—, la présence nécessaire d'une dialectique du variable et de l'immuable, du même et de l'autre qui se résorbe en un Même autre, ou dans une unité double ou poreuse (544).

Teniendo esto en cuenta, los poemas de personaje histórico analógico o los de correlato objetivo pueden entenderse como *monólogos dialogados* que sirven al poeta para expresar lo vivencial propio de una manera oblicua al mismo tiempo que abren el espacio del yo hacia el de la heterogeneidad, con lo que la gastada y limitada perspectiva que el sujeto tiene desde su identidad se enriquece con la introducción de la alteridad. El ser de este esquivo sujeto habita precisamente en el espacio que queda entre dos personajes, el yo y el otro; se trata de un constante devenir, una esencia fluida, en pasaje y característicamente barroca, que —al igual que la escultura de Bernini *Apolo y Dafne*— aparece congelada en el instante del poema, pero cuya comprensión cabal requiere que seamos conscientes de esa inestabilidad que la define. Su inclusión en un discurso como el lírico, que ha estado históricamente ensimismado, es enriquecedora en tanto que impulsa una experiencia distinta de la realidad. Pero también sirve para conocer mejor el propio interior, cuya exploración es facilitada por esa nueva perspectiva. Un interior que se revela menos coherente de lo que el yo poético de corte petrarquista permitía discernir.

Así, la seguridad que el punto de vista identificable con la tradición petrarquista o romántica confiere al lector de tal poesía, en la cual un *yo* bien definido ancla el verso en el paisaje de lo familiar, deja paso en manifestaciones poéticas de raigambre gongorina a la incertidumbre causada por las fisuras identitarias que caracterizan la teatral heteroge-

neidad de la múltiple perspectiva propia del sujeto (a)lírico neobarroco. En éste, las nociones de coherencia subjetiva se fragmentan, dando lugar a la presencia de la alteridad precisamente en el marco donde es menos esperada: el espacio del propio yo, el sustrato cartesiano a partir del cual el pensamiento y la existencia cobran realidad y sentido frente a la amenaza de un mundo que podría limitarse a ser mera apariencia. Esta quiebra en la homogeneidad de la persona poética (la suma del autor que escribe y el yo que representa en el poema) es, en realidad, un aumento en el grado de reconocimiento de la ficción que tal persona supone: es bien sabido que la correspondencia entre la voz lírica y el ente autorial es, en el mejor de los casos, parcial.