



RelaX, de Xabier Martínez

Fronteras del sujeto lírico (a partir de *Canal*, de Javier Fernández)

PEDRO RUIZ PÉREZ¹

Universidad de Córdoba, España

Impossibilia N°12, páginas 174-197 (Octubre 2016) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 04/07/2016, aceptado el 19/07/2016 y publicado el 31/10/2016.

¹ En sus intereses y enfoque, este trabajo se sitúa en la órbita del proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R del Plan Estatal de I+D+i.



RESUMEN: El poemario *Canal* (2016), de Javier Fernández (Córdoba, España), plantea con su singularidad (materia, tono, forma) una reflexión sobre los límites de lo que puede entenderse por poesía en las primeras décadas del tercer milenio. Su propuesta contesta indirectamente algunas de las cuestiones en debate (prosaísmo, lírica, subjetividad), y esto permite plantear desde su perfil particular una de las líneas de salida en el actual panorama de la poesía española, tanto en el plano de la construcción del sujeto lírico como en el de la consideración de la práctica de la escritura poética.

PALABRAS CLAVE: Poema en prosa, confesionalismo, subjetividad, escritura, metaescritura.

ABSTRACT: *Canal* (2016), the last poetry book by Javier Fernández (Córdoba, Spain), poses with his uniqueness (matter, tone, shape) a reflection on the limits of what can be understood by poetry in the early decades of the third millennium. His proposal indirectly answers some of the questions at issue (prosaic, lyrical, subjectivity), and this can raise from their particular profile of the lines from the current panorama of Spanish poetry, both in terms of the construction of the subject lyrical and in consideration of the practice of poetic writing.

KEYWORDS: Prose poem, confessionalism, subjectivity, writing, metaescritura.



- ¿Quién eres tú? - dijo la Oruga.
 No era una forma demasiado alentadora de empezar una
 conversación. Alicia contestó un poco intimidada:
 - Apenas sé, señora, lo que soy en este momento...
 Sí sé quién era al levantarme esta mañana,
 pero creo que he cambiado varias veces desde entonces.
 - ¿Qué quieres decir con eso? - preguntó la Oruga con severidad.
 ¡A ver si te aclaras contigo misma!
 - Temo que no puedo aclarar nada conmigo misma, señora
 - dijo Alicia- , porque yo no soy yo misma, ya lo ve.
 - No veo nada - protestó la Oruga.
 Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*.

PROBLEMAS DE LA POESÍA

No es una novedad. También en el ámbito de la poesía contemporánea, la crítica y la formulación teórica van muy a la zaga de la creación. Las propuestas estéticas abren campos a los que aún no llegan las respuestas hermenéuticas. La esclerosis de las herramientas interpretativas no es ajena a un notable estatismo de las posiciones de lectura, tanto en la institución académica como en niveles de la crítica, la periodística o la especializada, por ejemplo, a los que se les supone un mayor grado de dinamismo y capacidad de adaptación. En los otros géneros este problema implica menos distorsión, ya que las fronteras de la novela y el teatro se expandieron y flexibilizaron con facilidad a partir de la condición abierta de la primera y el elemento esencial de la performatividad del segundo, aun antes de que la experimentación y las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX exacerbaban estos elementos esenciales y explotaran conceptual y creativamente sus posibilidades. La lírica, tocada desde su origen por una indefinición teórica, un problemático estatuto discursivo y una cierta marginación en los procesos de consumo e institucionalización, vio aumentadas las dificultades (Guerrero, 1998). Y la situación, si cabe, se acentuó cuando el impulso romántico le otorgó a la poesía lírica un rango superior. Las brumas de la sacralización borraron sus perfiles y canonizaron un modelo dominante, un centro que se resistía a su remoción y

pugnaba por mantener los territorios de lo periférico en los límites de la exclusión o, cuando menos, de la problematización.

El género lírico hundía sus raíces justamente en esta problematización, determinada por la poética del régimen clasicista. Entre el silencio aristotélico y la irónica ambigüedad horaciana, la preceptiva que debía dar cuenta teórica de la innovación petrarquista (base de la moderna poética de la subjetividad) buscaba un tanto a ciegas las bases sobre las que asentar sus procedimientos de legitimación. Aunque Petrarca hubiera sido coronado en el Capitolio, el legado de su *Canzoniere* seguía enfrentándose a las dificultades para su definitivo reconocimiento, y no solo por su inseparable condición de la lengua vulgar, para colmo sin el aura de una lengua nacional. En la codificación virgiliana de la división y jerarquía de los géneros con base en Aristóteles, la lírica se adscribía a la edad juvenil y se postergaba al nivel más bajo de la escala genérica o de los estilos, según los criterios vigentes en la tradición que engarza a Servio, Juan de Garlande y el Pinciano. Su estatuto encontraba un nuevo elemento de problematización cuando la imprenta traslada la práctica del verso del salón cortesano o académico a la plaza pública y convierte el reducido círculo de iguales en un amplio y heterogéneo espacio de recepción; los poetas reflejan estos conflictos y despliegan distintas estrategias de justificación, con un eje central en la afirmación de una individualidad emergente con el pensamiento humanista. A ello contribuye la solución propuesta a la que conducía la aporía planteada por la *Poética* de Aristóteles: si, a partir de las realizaciones épica y dramática, la poesía es imitación, ¿qué imita el poema lírico? La respuesta a esta condicionada pregunta solo puede venir de una nueva remisión al sujeto: se trata de imitación de sentimientos, y ello permite conciliarlo con otra de las triparticiones exigidas en el modelo, y el carácter exegetico de la lírica se erige en oposición al diegético y al mimético. Así se manifiesta, de manera epigonal y, por tanto, rígidamente codificada en las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, cuando se aborda la poesía *in genere*; para el humanista murciano, feroz debedador de la poética gongorina, “modo exegetico es quando el poeta habla de su persona

propria, sin introducir a nadie” (Cascales, 1975: 36). E insiste: “El lírico casi siempre habla en el modo exegetico, pues hace su imitación hablando él propio, como se ve en las obras de Horacio y del Petrarca, poetas líricos” (36). El resultado es claro: sumando imitación y modo exegetico damos irremisiblemente en la idea de confesionalidad, que exaltará el romanticismo en equilibrio más o menos precario con el valor de la imaginación.

La expresividad se yergue por esta vía como un principio dominante, característico y rector del género lírico. Así acaba consolidándose como la manifestación suprema y sublime de un sujeto, que se pretende igualmente supremo y sublime y acaba descubriéndose como tan indefinido, periférico y problemático como lo era el género lírico desde sus inicios, con lo fragmentario como categoría definitoria (Cabo Aseguinolaza y Gullón, 1998). La laboriosa arquitectura levantada por la preceptiva clasicista para encajar el poema lírico se tambalea cuando la modernidad alcanza su cénit, para desplomarse con estrépito en los albores de una posmodernidad que anuncian por igual Nietzsche y Mallarmé. Entre los sueños de Zarathustra y la tirada de dados quedan en cuestión las nociones de sujeto y subjetividad, atravesadas por las fuerzas de la historia, los impulsos del inconsciente y una relativización de las categorías kantianas de tiempo y espacio. La memoria como base del sentimiento, la construcción de una identidad y una lírica de base elegíaca quedan tan cuestionadas como rechazadas la noción de pasado y la de historia. En clave foucaultiana, el sujeto, como el autor, queda relegado a una función (Foucault, 1978; Barthes, 1987); así, la subjetividad debería verse vinculada a la noción de sujeto que emerge de esta lectura, como una construcción de base social. Sin embargo, en la lectura dominante del discurso lírico esta función sigue siendo sustento y fundamentación, hasta identificarse con la esencia misma del género.

Actualizando el concepto clásico de lo exegetico a través del tamiz hegeliano, la comprensión del poema sigue gravitando, para un eje central de la teoría y la crítica vigentes, en las nociones un tanto tautológicas de subjetividad y lirismo, con un alto grado de impermeabilización a las sacudidas que en esta petición de principio han provocado los

cambios en la idea de sujeto o la herencia de la vanguardia en las formas más renovadoras de la práctica poética, incluidos los impactos de la ciberpoesía o una estética de la performatividad. En paralelo, aunque la noción de verso se halla hoy muy alejada de las rígidas casillas de la métrica tradicional y amplía su espacio de consideración, su arquetípica oposición a la prosa se mantiene como otra línea de distinción del poema, no tanto paralela como intrínsecamente ligada a la de la subjetividad lírica. De nuevo podemos encontrar en Cascales una síntesis de la visión clasicista de la polaridad: “El poeta heroico imita con palabras, no más; el escénico, con palabras y armonía; el lírico, con palabras, armonía y número” (1975: 35). La imagen de distinción basada en el enriquecimiento de recursos nos llevaría al callejón sin salida del problema del “lenguaje poético” (Ruiz Pérez, 1996) y su presunta diferencia esencial, en el que no es momento de entrar ni detenerse a cuestionar. Basta recoger las referencias clasicistas al número y la armonía para apuntar las estrechas relaciones, casi la identificación, que se establece entre verso y subjetividad, a partir de los elementos que el primero comporta de oposición al lenguaje lógico y racional, la ruptura de la linealidad del lenguaje en su nivel natural y la cercanía a una música que nos devuelve al espacio líquido de los sentimientos o las sensaciones, única respuesta posible al problema de la imitación en estas artes, en un hermanamiento que desde Rimbaud sustituye el *ut pictura poesis* de base horaciana. Entre ambos extremos, desde la preceptiva clasicista a la deriva simbolista del romanticismo, encontramos las dificultades para el encaje de aquellas modalidades discursivas que, en los límites del lirismo, relegan la subjetividad (u optan por formas diferentes de la misma) y, a la vez, sorteando los rasgos más característicos del verso, como ocurre en las formas epistolares (y métricas) de raíz horaciana, desde Boscán y Ariosto, o en el poema en prosa a partir del *modernism* anglosajón.

A lo largo del siglo XX se extiende la recomposición del panorama estético, también el poético, provocada por las vanguardias históricas y su apuesta por la experimentación y la ruptura de la tradición. Los avatares en la definición de modelos y corrientes, por más que

intenten reducirse por medio de los tradicionales binomios académicos, se desarrollan al hilo de un sujeto en precario, que asiste a su disolución, entre la resistencia y la celebración. Como suele ocurrir en los discursos metarreferenciales, cuando el sujeto habla de su desaparición está poniéndose en el centro de la referencia, y cuando el texto renuncia a la transparencia y se vuelve opaco deviene en un espejo propicio para las nuevas formas de narcisismo, vulgarizadas por el *selfie*. Mientras la multiplicación borra las diferencias y los elementos de distinción, clave en la conformación del campo literario moderno (Bourdieu, 1988 y 1995), se impone la presencia de un perfil, aun con sus rasgos difuminados, tratados o disfrazados, tal como aparece en las páginas de las redes sociales, los no-lugares conformadores de la nueva subjetividad y sus formas de discurso. Abiertas a todos estos procesos, en las décadas finales del siglo y los comienzos del nuevo milenio, dos líneas en cierto modo contrapuestas y surgidas respectivamente en el campo de la creación y el de la crítica cruzan el panorama conceptual de la lírica, para entrelazarse en un territorio brumoso y marcar gran parte del discurso sobre el género. De un lado, se formaliza la idea de la poesía como género de ficción; de otro, el concepto de autoficción, acuñado en torno a la narrativa, se ve trasladado al poema. En ambas perspectivas, el sujeto lírico se problematiza y recompone, obliga a revisar los valores de la expresividad y, al paso, distiende las fronteras entre realidad e invención, replanteando las relaciones de la literatura con la verdad histórica.

El primero de los principios ha sido suficientemente debatido a propósito de la justificación y la crítica de las propuestas de *la otra sentimentalidad* y las reformulaciones de la poesía de la experiencia, poniendo de relieve los desdoblamientos operados a partir del recurso del monólogo dramático desde Wordsworth y Coleridge, su análisis por Langbaum (1996) y su reutilización en una tradición hispana que arranca de Cernuda y, vía los poetas españoles del 50, llega hasta la que se erigió en tendencia dominante en las décadas finales del siglo XX (Roso, 1993). A propósito de la recuperada y revitalizada cuestión del autor, un reciente número de la revista *Tropelías* (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2015) retomaba en

esta perspectiva el asunto de la autoficción y en alguno de sus trabajos lo ponía en diálogo con la práctica del monólogo dramático, ofreciendo un buen termómetro de la vigencia de estas cuestiones y un ensayo de su virtualidad crítica. El repaso por los trabajos allí incluidos ofrece un amplio estado de la cuestión y exime de resumirlo aquí, aunque pueden resultar pertinentes algunas reflexiones.

La firma, en la línea de análisis abierta por Kamuf (1988), se ha convertido, a partir de la mención del nombre propio del poeta en el seno del texto, en un síntoma mecanicista de autoficción identificado con formas de la escritura reciente. Sin embargo, una rápida ojeada a la tradición poética hispana revela diferentes presencias de este rasgo en los alejandrinos de Berceo y de Juan Ruiz o en los endecasílabos de Garcilaso, por citar tres procedimientos con diferente funcionalidad y economía de uso. Para el monje riojano se trata de una referencia a su papel como transcriptor, pero también de una forma de testimoniar, de avalar con su presencia lo real del milagro y la intervención divina. El clérigo secular del siglo XIV usa el “yo” como soporte del hilo narrativo y lo condimenta con fórmulas retóricas como el autorretrato o el desdoblamiento en don Melón de la Huerta, a modo de “diálogo dramático” y recreación de la tradición ovidiana. Garcilaso, en fin, incluye su nombre en el soneto XXIV, dedicado a la condesa de Padula en Nápoles, y en la elegía “A Boscán”, composiciones en que se aparta de la introspección lírico-amorosa característica del petrarquismo y su hipertrofia del “yo”, para abrir las puertas del juego metapoético de la dedicatoria y la comunicación epistolar amistosa. Y es que el nombre remite más a una posición social o a unas relaciones interpersonales que a un espacio específico de intimidad. El nombre no es el *autós* de la autoficción, porque nos lo dan hecho, al menos hasta que nosotros lo asumimos, y solo es una marca de identidad inscrito en un documento nacional. El nombre es la firma (antes que nada, es el nombre que el lector encuentra en la portada del libro que acaba de comprar), la marca social, la delimitación de un espacio que se puede reforzar o deconstruir. Lo biográfico es lo que me ha pasado, y la identidad tiene que ver con la

conciencia; el nombre, en cambio, es la marca de la integración en lo público, justo lo que me delimita: soy Pedro porque no soy Petra; soy Ruiz porque no soy Arespacochaga; soy Pérez porque no soy Fitzjames-Steward, y, además, eso se lo debo a mis padres, no es el producto de mi vida o mi acción. Al pasar de la portada al verso el nombre se libera, se descompone, se desproblematiza... y, sobre todo, ofrece una relación distinta al lector: ya no soy el sujeto privilegiado que sabe hacer versos, se reviste de autoridad desde la portada y cobra *royalties* por su producto; inscrito en el verso, el nombre configura un alguien de quien se habla o alguien que habla con el lector, el destinatario interno de su confianza, el lector real que recorre sus versos impresos. Más que de autoficción debemos hablar de un mecanismo literario de presencia de la realidad en el poema.

El lirismo tradicional se basa en la constitución de un espacio sublimado desde el que habla el autor, pero al modo de médium, canal de la voz de la musa. Por esta razón, su existencia biográfica real, como quería Proust frente a Sainte-Beuve, no interesa (en todo caso, solo sus sentimientos, cuando son elevados); es más, su carne y su DNI estorban, porque contaminan de realidad y prosaísmo, como se extendió de la “poesía pura” a los formalismos y se exacerbó en el postestructuralismo. La aparición del nombre y la circunstancia, la carne y la herida vital del poeta provocan una fractura de la convención y obligan a una lectura diferente del poema. A la vez, al hacerse presente en el poema, el poeta de alguna manera se despersonaliza, se escinde, puede mirarse como un personaje o sentir la distancia que deja paso al humor o la catarsis. El monólogo dramático es el recurso que acaba consolidando el juego de hacer versos, la poesía como género de (auto)ficción. En otra línea, sin embargo, no hay tanta retórica, la presencia, aun cuando el nombre se omita, es más carnal, más inmediata; también más sangrante o, a la inversa, más cauterizadora.

Estas consideraciones tienen que presentarse necesariamente de modo rápido y, en consecuencia, resultan algo superficiales. No rehúyen lo que hay de voluntad de debate con algunos posicionamientos críticos. Sin embargo, su objetivo inmediato es más concreto, el de

iniciar un desbrozamiento del espacio desde el que abordar la problemática lectura suscitada en la obra del español Javier Fernández (Córdoba, 1971), de difícil caracterización como poemario, libro o poema-libro; en todo caso, una espléndida obra de poesía. Al trasluz, y desde la lectura de este texto reciente, quizá puedan dibujarse algunas líneas para la lectura de una poesía en un tenso proceso de redefinición de su naturaleza.

CANALES, CAUCES, CONDUCTOS (DRAE)

De una radical singularidad, la última obra de Javier Fernández (2016) suscita para el lector (también para la crítica) algunas de las cuestiones previamente enunciadas y ofrece para ellas algo más que una puerta que se abre en el discurrir por estos temas pendientes en la lírica actual. De hecho, esta reconstrucción de un hecho trascendental en la infancia real del autor (y, sobre todo, la forma en que hechos, recuerdos y protagonistas se textualizan) atraviesa pasajes y escollos desperdigados en la problemática de la subjetividad, la ficción o la textura del poema.

Dejando atrás la portada, en las páginas de *Canal* no aparece el nombre de su autor, dentro del texto no hay una firma “Javier Fernández” que guiñe un ojo al lector o siga el juego del fingimiento mayor, que es el simular ser uno mismo. No aparece esa signatura, pero el carácter confesional, brutalmente sincero, se le presenta al lector desde la primera línea del texto. Tras una dedicatoria a la madre y un epitafio infantil procedente del siglo II, la primera línea del libro es “Mi hermano Miguel murió el 5 de marzo de 1975 (...)”. Y algo más que un quiebro se da al desplazar con el nombre del hermano la tentación de incurrir en la fácil repetición de un recurso. La presencia textual de “Miguel” deja al omitido “Javier” en un vacío que el texto y la complicidad del lector deben llenar, y hacerlo a través de ese primordial elemento de conexión que plantea el adjetivo posesivo, en este caso un índice de relación, el de una fraternidad que replantea todos los ecos del doble o del otro yo, también el de un yo

que se construye en la presencia o la ausencia del otro, su semejante, su diferente; como el lector.

El texto, pues, arranca de una realidad factual, constatable, documentable en la hemeroteca, pero presentada a través del archivo de la memoria, donde el tiempo y su efecto en recuerdos y olvidos se hace masa vital. Porque, además, la presencia de aquel hecho a través de las décadas de infancia, adolescencia y juventud no es solo una experiencia individual, íntima. La participación de familia, vecinos o compañera es de entrada el testimonio vivo de la verdad de unos hechos y, al tiempo, la marca de la dimensión compartida que tiene la conversión de estos en verdadera experiencia. La conversión del suceso en una historia tiene que ver con la presencia del tiempo y la dialéctica de la memoria; también con el abandono de la mera intimidad personal y el encuentro, por la cada vez más transitada vía de la familia, con una vida como construcción colectiva de una experiencia que a la vez aúna y separa. El texto puede aparecer entonces como un puente (o un canal), como una vía de restauración.

Ello no puede tener efecto cuando la línea de la página pierde su tersura por las manchas del sentimentalismo. Por supuesto que hay sentimiento en un libro que evoca y revive la traumática experiencia de la muerte de un niño, de un hermano mayor, y el sentimiento es también el efecto que la escritura busca provocar, hacer revivir en el lector. Eso sí, es una emoción que, sin incurrir en el abismo de la frialdad, solo puede surgir de la reflexión: la del protagonista-escritor que se dobla, que se pliega sobre sí mismo para recordar y re-construir; y la de un lector retado a compartir un lugar ante el espejo, a contemplar su propio reflejo en la bruñida superficie de un texto en que el rostro del autor solo aparece para mostrar al lector su parecido, casi su identidad, con su propio rostro. Como en el “nosotros” del espacio familiar, el “yo” se construye también en el espejo del “tú”, en un juego en el que el poeta y el lector pueden intercambiar sus posiciones, en un diálogo abierto. El patetismo en el que pudiera haberse incurrido en la evocación de un hecho de esta intensidad (y de un riesgo cierto de truculencia) queda totalmente soslayado, y no solo por la

utilización de un tono expresivo y moral ajeno a todo deslizamiento hacia la efusión de las pasiones.

La contención no elude una forma de subjetividad, pues es desde la radical conciencia de un yo en su proceso formativo que el sujeto enuncia su discurso, elabora su memoria y ofrece ambos elementos, conciencia y materialidad verbal, a la consideración y el diálogo con el lector. El empleo de un estilo que ronda casi siempre la escueta denotación de un informe forense² no debe confundirse en ningún caso con la falta de estilo. Todo lo contrario. Se trata de uno de los aspectos más elaborados del texto, con serlo mucho la asimilación de una experiencia traumática y su continuidad a lo largo de los años. El texto es el resultado de un intenso trabajo de conciencia, pero también de pluma. La depuración de las adherencias sentimentaloides y patéticas arrastradas por determinado lenguaje libera la función expresiva (primera mención a Jakobson) de las proyecciones verbales de la interjección, como el espacio del sujeto y la subjetividad se aparta de las tradicionales instancias de la sentimentalidad y su formalización. Adelantando alguna observación desarrollada más tarde, el canal objeto de reflexión no es solo el que arrastró la vida del hermano; también se somete al escalpelo el cauce habitual del discurso poético, con todas sus adherencias e implicaciones.

La problematización se inicia con los peculiares rasgos formales de la composición, como si su avezado autor quisiera plantear en ellas al lector la primera señal de su propósito de llevar la escritura y la experiencia de la lectura a los límites de lo aceptado para el género lírico y, al paso, la subjetividad que implica. Las cada vez más problematizadas fronteras entre la prosa y el verso son las primeras en verse sometidas a una nueva sacudida. Sin ser una novedad en la obra de Javier Fernández y su cuidadoso uso de los recursos prosódicos y

² No creo descartable que esta apreciación crítica sea ajena al designio de una obra que se presenta en la nota editorial de contraportada como una investigación, entre lo científico y lo detectivesco, sin olvidar esa forma híbrida de ambas modalidades que discurre en un diván.

tipográficos, el lector encuentra en la disposición y la propia naturaleza del texto que tiene antes sus ojos una interrogante sobre su propia naturaleza. La brevedad y la renuncia a ocupar el ancho de la página parecen llevarnos a la consideración del verso. Al comenzar a leer, el ritmo interno de la frase no desmiente esta primera impresión. Sin embargo, no hay un rasgo determinante, y el conjunto de rasgos formales llevan a la paradójica conclusión de estar ante un texto en prosa. ¿Un poema en prosa? Quizá un versículo que tiende a disimular su condición, quizá una voluntad de rehuir las barreras que separan y encierran las formas o, tal vez, todo lo contrario: el empeño por instalarse en un espacio de indeterminación, algo que podría ser una frontera y se abre, en cambio, como un terreno lleno de nuevas posibilidades. Y con la tipografía, el dominio del lenguaje específico de la redoma alquímica en que el texto se convierte en libro, la palabra se sitúa en la página, se erige, como veremos algo más abajo, en una declaración de intenciones y en un eficaz instrumento para canalizar el texto. La elección del verbo “canalizar” no es casual.

Detengámonos primero en la disposición macrotextual, antes de volver sobre lo específico de cada pieza o elemento de página. Si nos atenemos a lo señalado en la contraportada (y no tenemos por qué no hacerlo, al menos en principio), estamos ante “un largo poema dividido en 60 fragmentos y una coda”. La formulación afirma a la vez que cuestiona el carácter unitario de la composición, invirtiendo la dinámica habitual. La naturaleza del poema lírico (Jiménez Heffernan, 2002) reclama una dinámica centrípeta para proceder a su agrupación y componer un macrotexto, que puede oscilar, histórica y genéricamente, entre el cancionero y el poemario. La unidad libro cristaliza el principio de orden clásico y la empresa de la modernidad hacia la formalización del espíritu. En sentido opuesto, otra tradición que confluye en *Canal* opera desde una dinámica centrífuga, que cuestiona la unidad, quiero decir que la convierte en cuestión, para indagar sobre ella y su relación con el fragmento, y no solo como síntoma de la condición posmoderna. Un elemento que tiende a su integración en una entidad superior, aun coincidiendo en los

términos de sus significantes (como Pierre Menard planteara para el *Quijote*), es sustancialmente distinto de la resultante de un proceso de desmembración. Presentar *Canal* como un conjunto de fragmentos no resuelve el problema, sino que lo sitúa en primer plano, empezando por dejar en la ambigüedad su naturaleza, ya que un conjunto de sesenta no es el aleatorio resultado de una fragmentación incontrolada, de una explosión/implosión de sentido. Más bien se nos impone la sospecha de que es la calculada obra de ingeniería (el autor posee esa ciencia) que tiene del caleidoscopio (el empleo de los fragmentos y el resultado de una visión poliédrica), en tanto difiere de él en el espacio concedido al azar.

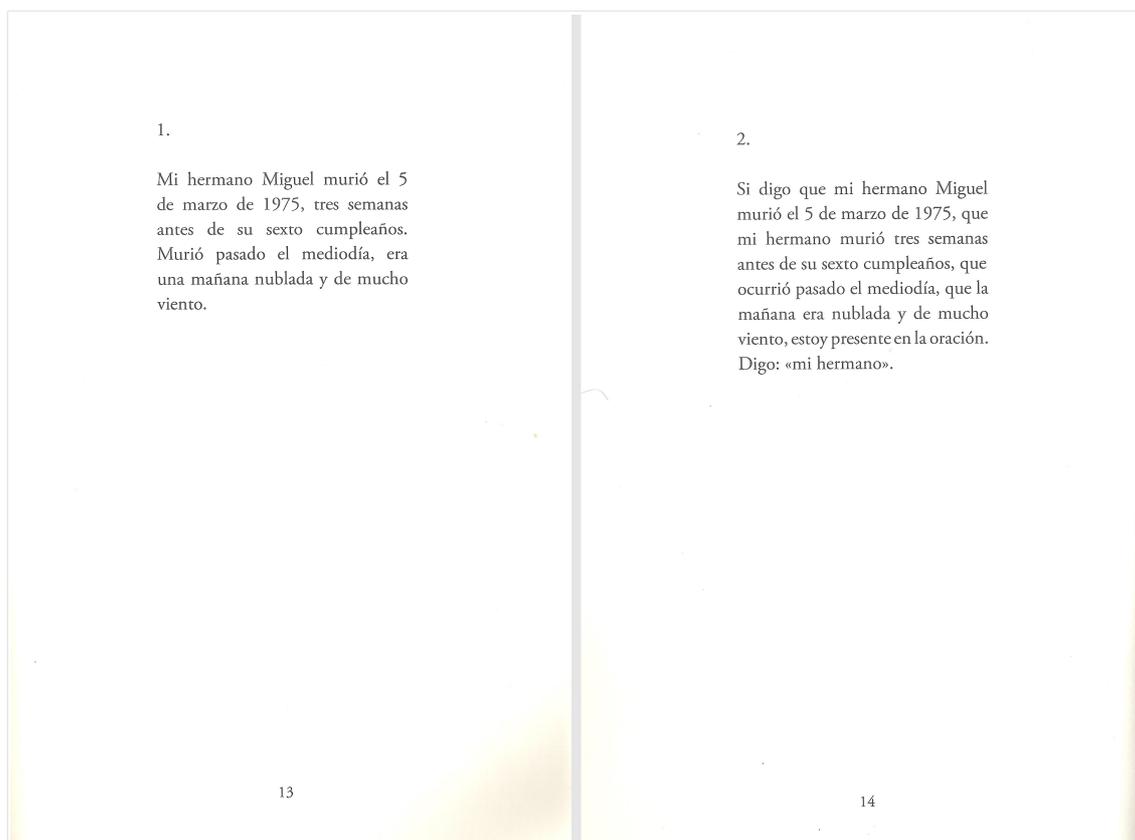
No podía ser de otro modo en ambas facetas cuando se trata de re-construir una experiencia compleja, de re-crear la muerte del hermano y el impacto en la familia, en unas consecuencias vigentes aún en el momento (o en los momentos, como veremos) de inicio de la escritura, aunque pueden verse superadas justamente cuando la escritura deviene en texto y cuando este aparece publicado, editado para su lectura pública, porque la operación supone algo más que poner en medio de la plaza lo más propio de la intimidad: el dolor y las vivencias familiares. Y para ello el autor no tiene otro camino que recoger, recomponer y reordenar las piezas esparcidas por la playa, pecios de un naufragio cuya intensidad escapa a la percepción infantil, la del niño que primero lo experimentó. Porque el juego se libró en aquella conciencia, pero ahora se libra en la memoria del adulto antes de trasladarse al espacio de la escritura y materializarse en el texto.

Como anuncia la ya citada frase inicial y su remisión a un hecho y una data, con más o menos nítidas manifestaciones superficiales, es un relato lo que se ofrece al lector, una narración de hechos que es, al tiempo, un proceso de construcción del sujeto, en su reposicionamiento ante unos hechos traumáticos, ante una experiencia determinante. Como los sucesos y los recuerdos, su aparición se presenta con los rasgos de la unicidad y la autonomía, un diccionario de hechos aislados que solo una sintaxis puede convertir en un hecho de lenguaje, esto es, un objeto que alguien enuncia, para referirse mediante

determinados códigos a una realidad exterior (para crear su propia realidad) y con la voluntad de hacerlo llegar a un destinatario. Así se pasa del hecho, neutro y objetivo, a la experiencia, intensa y subjetiva. La resolución puede convertir la experiencia en mensaje, y también puede ocurrir a la inversa, pues la adecuada formulación lingüística puede ser en ocasiones especiales la manera de convertir los hechos en experiencia real y, por tanto, hacerla asimilable y compartible. En casi todos los casos la memoria (junto a esa forma esencial de la misma que es el olvido) ocupa un lugar central en el proceso. La memoria propia o la ajena, la real o la inventada. Tanto da, porque lo esencial es el restablecimiento del contacto con el suceso y el trazado de un camino de ida y vuelta para transitar hasta él y desde él. El camino, inevitablemente, tiende a lo circular, una de las formas de la simetría. Cuando esto ocurre, sin dejar de ser un fragmento, cada fragmento reordena sus relaciones con la unidad, en un movimiento constante, circular, entre la parte y el todo.

En *Canal*, sin dejar de estar presente y mostrar su condición de punto de partida, lo que se ofrece en primer plano no es la imagen de la explosión, de la disgregación en fragmentos de una unidad sacudida por el hecho brutal. La dominante es la imagen opuesta, complementaria: el modo en que las piezas se recomponen para restaurar la fluidez. La idea de recomposición se impone a partir de la apreciable simetría de los microtextos, numerados en una secuencia redonda, la misma que subdivide las horas en minutos y estos en segundos, remitiendo a un tiempo que es lineal (empieza en 1975 y va marcando su avance en el calendario), pero también circular, porque gira en torno a un hecho esencial. El fragmento inicial expone crudamente el hecho desnudo, solo acentuado por la insistencia en la temporalidad, el día, la hora, el momento en la vida de Miguel, con detalles fijados por la memoria selectiva. El número 2 repite la información literalmente, pero ahora en un ejercicio de subordinación sintáctica, “Si digo que mi hermano Miguel murió...” (14), para desplazar la referencialidad por una condición metalingüística, haciendo dialogar la realidad con el texto, por no decir subrayando la naturaleza textual de la realidad y, en definitiva, la realidad última

del texto. Aunque el respeto a las normas tipográficas y su distribución de páginas impares y pares impide presentarlos en el libro en la manifestación más evidente de tales, los dos textos se presentan como recíprocas imágenes especulares, resaltadas por la mencionada disposición en la página:



Volveremos sobre esa presencia en la oración y la forma de subjetividad que plantea.

Al llegar al final de la serie, los elementos y los efectos se repiten, para que los juegos de eco despierten nuevas significaciones. El fragmento final es anafórico respecto al número 1 y subraya su imagen de temporalidad, mientras recupera del texto 2 la conclusiva presencia del yo: “Mi hermano Miguel murió cuando yo tenía tres años. No he conocido un tiempo sin mi hermano” (75). Antes del cierre (o la reapertura), los textos previos, relativos a una conversación con la madre, informan al lector de la procedencia de los datos que han dado

materia y tono al relato: es la voz maternal en la distancia de la comunicación telefónica la que actualiza los datos precisos en forma de fechas y de observaciones sobre el clima, que también engarza el pasado y el presente; el narrador lo traslada en estilo directo: “*Esta mañana, el cielo estaba muy nublado, hacía mucho viento. Como el día que se murió tu hermano*” (74). Antes de ello, los textos 56 y 57 remiten a un estadio previo del texto sobre Miguel y, de manera especial, a su lectura para la familia, puente obligado entre la subjetividad del yo y la objetivación del libro impreso. Ese *urtext* tenía un título, *Dirección prohibida*, y es la coda que sigue al fragmento 60. Intertexto en su sentido más estricto, la incorporación de la versión germinal del libro multiplica su condición metatextual y dobla el juego de las simetrías, remitiendo a la vez hacia adentro (texto de textos, apoyado en la simetría interna) y hacia afuera (resaltando la condición textual adquirida por lo real). También resaltando la doble condición de un sujeto, personaje que escribe para conectar el niño con el poeta.

La transformación del hecho, de aquel suceso que conmocionó una existencia, y su resolución en texto sirven para hacer emerger y poner en un plano destacado el “yo” escritor, a la vez agente de mediación y protagonista de una transformación similar, de mucho mayor alcance que la ya muy transitada máscara de personaje que adopta el yo biográfico en el juego que tiende a neutralizarse bajo la etiqueta de autoficción. No sucede así en nuestro texto, y no solo porque en él no haya nada de ficción. Más bien, porque no es la categoría sobre la que se plantea una reflexión, por más que en ella incidan las palabras finales de la nota de contraportada. Lo que en *Canal* se coloca en la mesa de vivisección es la relación entre la experiencia real vivida y la experiencia de la escritura (y la de la lectura). Al introducir una distancia que no es la del tiempo real, detenido en aquel fatídico día, sino la de la memoria activa, el innominado niño Javier hace algo más que convertirse en personaje para la observación del narrador: lo distintivo es que obliga a este último a asumir su condición, a hacerla operativa. Como su hermano, el niño se hunde en un canal (el del tiempo, el de la

memoria, el del texto) para emerger como escritor y hacer de la página a la vez un espacio de mediación y de sanación.

La catarsis habría tenido un significado en sí misma, o restringida a la esfera familiar, como se textualiza en el fragmento 57, con la lectura del texto germinal a la madre y a la hermana. Sin embargo, tenemos noticia de todo ello justamente porque lo leemos en una obra impresa como libro, presentada con todos los elementos de la publicación, incluido el nombre del autor en la portada. Esta es la entidad inicial del sujeto para el lector; en cambio, es la forma última de un sujeto desdoblado que incluye al niño que vivió la experiencia de la pérdida, al joven que inicia la escritura de un texto y al adulto que da fin a ese texto y lo presenta a sus íntimos, antes de asumir su rol social como autor y la especial autoridad que de ello se desprende, muy lejos ya de aquella experiencia inicial en cuanto tal. Las marcas particulares de *Canal* llevan la obra y a su autor a un espacio más connotado que su simple formalización en libro y las consiguientes pautas de lectura que ello introduce. Ya hemos hecho referencia a la nota de contraportada. En ella se incluye una línea interpretativa y aun valorativa de la obra, por el papel de este tipo de paratextos y por la cita directa del juicio de Pablo García Baena; también la presentación del autor resulta determinante, al ofrecer el perfil de alguien experimentado en la práctica de la creación (poesía, novela, relatos), de la traducción y de la edición, con una sólida trayectoria en todos estos ángulos del campo literario. La imagen se refuerza por la inclusión de la obra en una prestigiosa colección, y su reconocible imagen otorga un aura adicional desde la portada. Además, bajo el título figura la referencia a un consolidado premio literario, cuya presencia se (para)textualiza de nuevo en las páginas preliminares, con la inclusión del acta del jurado y, de manera simétrica, una nueva referencia en el colofón. La vinculación a Córdoba y a uno de sus poetas y grupos poéticos de referencia, Ricardo Molina y el aureolado *Cántico*, incorpora unas connotaciones de sanción institucionalizadora que el lector curioso puede seguir en el listado de ganadores del premio desde 1993 dispuesto en las solapas del libro y formado por un sólido entrelazamiento de

nombres de primer nivel nacional y una parte muy reconocible de poetas cordobeses de entre 40 y 60 años. En tan reconocido club y con los demás elementos de prestigio del libro, la firma autorial se carga de peso y, desde su dimensión factual, real, social, introduce un tensión particular con el yo poético que se despliega en las percepciones de los sucedido a propósito de la pérdida, planteando desde la cubierta del libro (lo primero que ve el lector, lo último que se coloca) la distancia, no entre la realidad y la ficción, sino entre la intimidad y la publicación, dejando espacio para la reflexión sobre la escritura como la otra cara de la experiencia iniciada con la muerte que se enuncia en la primera frase del texto.

Con este marco, inseparable de la experiencia de lectura, el escritor se lanza a explotar las regiones más extremas en el territorio de lo confesional, llevando a su altura más dolorosa la experiencia vital del yo poético. Y lo hace sin las trampas habituales de la llamada autoficción u otra forma de subterfugios enmascaradores, por los que se habla de lo real como si solo lo fuera en un segundo nivel, porque es lo ficcional lo que lo suplanta, borrando cualquier lazo de compromiso. Javier Fernández pone a la luz su verdad más dura y de la forma más desnuda, despojada incluso de la expresión sentimental, trasladando al lector desde la aparente frialdad de su confesión el reto de recomponer o imaginar la experiencia, hacerla suya y darle una nueva dosis de realidad. Y esta parte es esencial en la línea que extiende, como un canal, el texto hasta el lector. ¿Cuándo aparece esta idea, ligada a la de convertir la introspección en texto? Poco importa. Cuando el poeta presenta su escrito al concurso tiene ya, sin duda, calibradas todas sus repercusiones y el juego que se establecería convertido ya en obra premiada, en texto público. En una fase intermedia se sitúa el texto inicial, *Dirección prohibida*, y la trascendental experiencia de lectura a la familia, tanto que queda incorporado, como episodio y como coda, al texto final. Junto al juego de espejos, otra repercusión resulta de ello: a modo de destinatario ideal (dedicataria real en el caso de la madre), el doble receptor femenino impone un tono de voz. Con quienes han compartido el dolor, el patetismo sobra; en cambio, la más neutra exposición se carga de significado. El lector singular que penetra en

el libro se ve arrastrado a ocupar un lugar similar, es el confidente para el que el sujeto se desnuda y desnuda su experiencia. El despojamiento de recursos de sentimentalidad viene obligado. La escritura consistirá en un proceso de ascesis de lo innecesario, incluidos los recursos tradicionales de la forma métrica y el subjetivismo de la lírica, proponiendo otra fundamentación para la manifestación poética del sujeto, desplazando las fronteras de su territorio.

PARA CONCLUIR ALGO Y ABRIR OTRA PUERTA

Puede ser momento de volver expresamente a un Jakobson que ha estado latente en los planteamientos de estas páginas, y no solo por el voluntario regate a la “función poética”. Sobre todo en la parte final del apartado anterior he querido rentabilizar la polisemia del título del libro y el elemento material de la comunicación en la teoría del formalista ruso, a partir de las relaciones que impone la condición misma del soporte como un elemento más de la codificación en los procesos de escritura y lectura, algo de lo que generalmente se prescinde en la consideración de la poesía, sobre todo cuando sobre ella se impone una noción reduccionista de lo lírico y su trascendencia. Y esta perspectiva no está alejada de la que se está proponiendo desde intentos actuales de revisar la poesía y su crítica. Lamentablemente, por citar una de las más recientes, en la tercera entrega de *Años diez* (2016), dedicada a “El lugar del poeta. Poesía española para el siglo XXI”, en el acercamiento propuesto a partir de los elementos de la teoría de la comunicación jakobsoniana, suscrito en sus distintas partes por Guillermo López-Gallego, Carlos Pardo, Fruela Fernández, Unai Velasco y Martín López-Vega, falta la correspondiente al canal, por problemas de última hora, según su editor, Juan Carlos Reche. Su tratamiento hubiera permitido completar la perspectiva general y contrastar la aquí propuesta. Queda, pues, para el lector avisado la pertinente tarea, en tanto trato de enlazar las observaciones sobre la obra de Javier Fernández con las cuestiones planteadas en el primer apartado.

Frente al habitual olvido del cauce, su materialidad y las convenciones a que se vincula, no solo por su título la obra de Javier Fernández lo pone de manifiesto, al acentuar la distancia entre la confesión íntima y la publicación, o, lo que es lo mismo, entre el sujeto sentimental y el texto poético, materializado en una forma precisa, que, además, desafía la convención. En el libro, el referente objetivo de la historia (*history* y *story*) ocupa el espacio del texto, pero deja, como en los márgenes de la página, un vacío de designación que es aprovechado perfectamente por la escritura y su proyecto de convertirse en texto legible, más allá de su propósito de *farmakós* y catarsis. El ajuste de cuentas con la memoria y la conciencia adquiere una nueva dimensión al hacerse público, al darse en espectáculo legible, al materializarse en texto impreso con todos sus marchamos: convertirse en libro, verse impreso, incorporar el aura de una editorial canónica y canonizadora y estar avalado por un premio. El discurso no abandona su condición de texto poético y a la vez se convierte en un acto performativo, en una ritualización donde la voz oficia sin contradicciones como víctima sacrificial y sacerdote, como paciente y terapeuta, para dejar al lector inerme ante la potencia del acto y el desmoronamiento de sus convicciones acerca de lo-que-debe-ser-un-libro-de-poesía.

La historia del género se ha construido sobre la aceptación (generalmente acrítica) de que el que habla es el poeta y que nos cuenta su verdad. Sin embargo, cuando esta se impone en toda su crudeza se nos viene abajo la construcción teórica y el código con el que construimos nuestra lectura. Al ahondar en esta dualidad, *Canal* se convierte de manera inseparable en una confesión y en un avance sobre las fronteras de la poesía, y no es la menor de ellas la que pretende separar lírica y narrativa, verso y prosa. En el texto queda abolido el valor supremo otorgado a la connotación, que, con el valor concedido al símbolo y su indeterminación, deja espacio libre para que cada uno lea e interprete como quiera. La renuncia a la ambigüedad supone una apuesta por la objetivación, que afecta al texto, pero también a la imposición de la realidad: lo real, aunque sea el pasado (que nunca pasa del todo),

se impone, para arrasar la barricada de la subjetividad, ese refugio en el que nos podemos poner a salvo de la fuerza de un texto, relegándolo a la ficción, el símbolo y el derecho a la hermenéutica. Aquí no queda margen para estos juegos. La ruleta rusa tiene balas en todo el tambor, así que da igual cuánto quieras hacerlo girar.

De manera especial la propuesta de *Canal* sabotea con sutil eficacia la manida “autoficción”, revelando lo problemático que resulta este concepto aplicado a la poesía. ¿No había establecido ya la tradición que era un género confesional? ¿O se trata más bien de un género de ficción, en el que lo “auto” supondría un elemento distintivo? Frente a estas aporías, el texto plantea otra cosa, porque vida y literatura se hacen inseparables. Es significativo que en el libro haya una doble referencialidad: la pérdida y el hecho de la escritura. El lector ve ante él dos planos y asiste a su convergencia: ve al niño que conoció la experiencia del dolor y al adulto que busca cauterizar la herida buceando en ella; en medio, el tiempo se llena con la memoria y, otro valor añadido, las voces y las personas que arrancan el hecho de la clausura de la subjetividad y lo mantienen como una experiencia compartida, aunque con aristas diferentes. Como la temporalidad conecta los hechos con una dimensión histórica, casi social, la presencia de las otras voces trae al texto y a su recepción unos sentimientos que ya no son más que indirectamente los del sujeto, porque este no se mantiene encerrado, sino que, en su viaje de ida y vuelta entre lo más profundo de la llaga y la más objetiva de las exposiciones, abre el terreno para la incorporación de los otros (primero los más cercanos, después el lector, enfrentado directamente a los hechos en un lenguaje que renuncia a la opacidad), se hace casi transparente para que la presencia poderosa de los hechos no se diluya, pero tampoco incurra en el patetismo.

Volviendo al principio, la propuesta sacude la concepción imperante de la poesía desde su misma raíz, al subvertir el modo habitual de la recepción del poema. Cuando el medio se ha hecho tan cercano a la costumbre que se ha vuelto neutro, la introducción de un nuevo mensaje altera y recodifica el cómodo mecanismo de consumo de la poesía. El lector tiene que

buscar un nuevo lugar para dialogar desde él con el texto, pero este lugar es una incógnita, y eso convierte la lectura en una aventura, devolviendo a la poesía una emoción que aparentemente no está en el texto y que no se apoya solo en el referente. Tiene que ver con el hecho mismo de la escritura, tematizado en el libro, y con el de la recepción. No se trata de un simple cambio de estilo (que también); la novedad es más profunda, porque lo que se plantea es una nueva estética. En ella, la objetividad y un lenguaje sin marcas formales de distinción respecto a la prosa imponen un nuevo tono, sin que podamos hablar de prosaísmo, sino de una forma de intensa poesía, aunque en otra clave. También para el sujeto que la sostiene, y que parece seguir la propuesta dejada por Eduardo García (2003), habitar horizonte o frontera, “respirar de nuevo / el aire de mi casa, su pobre decorado / tan desnudo de luz, tan ajeno a la vida / que bulle allá en mi cuarto, tras la puerta, / a la espera de un cauce de palabras”. Ajeno a la trascendencia implícita en los valores de la subjetividad y el lirismo como expresión, un sujeto poético explora sus fronteras y abre nuevos horizontes.



BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Pierre. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

— (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón. (Ed.). (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- Cascales, Francisco (1975). *Tablas poéticas* (Ed. Benito Brancaforte). Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández, Javier. (2016). *Canal*. Madrid: Hiperión.
- Foucault, Michel (1978). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- García, Eduardo. (2003). *Horizonte o frontera*. Madrid: Hiperión.
- Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, Roman. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez Heffernan, Julián. (2002). Pequeño, claro y libre: Una poética para el poema lírico en la España del siglo XVI. *Studi Ispanici*, 5, 61-79.
- Kamuf, Peggy (1988). *Signature pieces: on the institution of authorship*. Ithaca: Cornell University.
- Langbaum, Robert Woodrow. (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición moderna*. (Trad. y ed. Jiménez Heffernan, Julián). Granada: Comares.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francès. (Coord.). (2015). *La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus*, monográfico de *Tropelías*, 24.
- Reche, Juan Carlos. (Ed.). (2016). *Años diez*, 3.
- Roso, Pedro. (1993). La otra sentimentalidad de Luis García Montero. Córdoba: Trayectoria de Navegantes.
- Ruiz Pérez, Pedro. (1996). El lenguaje poético después de la estilística. Cuestiones de historia y materia. *Cauce*, 18-19, 563-598.