

cosa al signo, sea mediante la poesía o la pintura, es imposible, y el deslizamiento del plano de la expresión a la imagen mental no supone en ningún caso alcanzar la realidad real de las cosas ni restablecer la unidad precaria entre el hombre y el mundo. En medio queda la palabra, esa rabia de la expresión siempre incompleta que podrá decir e incluso mostrar, pero que no alcanza a *ser* aquello que dice o muestra. En cuanto a sus otras estrategias, le defraudan en el mismo punto: el saber compilado en los diccionarios, las prolijas descripciones de la botánica o la zoología le sirven para aproximarse a las cosas, son estupendos manuales de consulta, inventarios prácticos para identificar el ala, el pico y las patas de un pájaro, pero poco más se obtiene de ellos que las consecuencias de la atomización del conocimiento humano: no hay nada [en un diccionario] de lo que yo quiero decir y que es todo el pájaro (un saco de plumas que se echa asombrosamente a volar). El objetivo perseguido —llegar al nudo y extraer de él lo esencial, «la cualidad del pájaro»— queda frustrado y desnombrar la realidad, declarar inapropiadas las estructuras lingüísticas o poner en cuestión la superficie encubridora de todo lenguaje constituyen entonces las claves casi exclusivas de *La rabia de la expresión*.

Si Francis Ponge se incorpora a un estadio consciente de la literatura, si como otros desautomatiza sus

leyes, experimenta la indistinción de sus géneros o sitúa la escritura en el límite, en ese margen de indeterminación donde es posible acometer todo tipo de ejercicios transgresores, Francis Ponge lo hará sin proseguir ninguna vía narcisista de éstas que proponen experiencias intransitivas, lecturas literales o palabras autosuficientes. La poesía de Francis Ponge no existe sin las cosas, los seres ni el mundo, aunque —como hemos venido comprobando— se trate de un mundo diferido: el signo, su palabra, es lo presente que reclama lo otro, la cosa, definitivamente ausente. Pero existe, y de manera obsesiva, casi hasta el paroxismo, una mimosa, una avispa, un clavel o un pájaro, aunque —en estricto sentido— éstos sean ya sólo la señal de su misma ausencia.

«Pero realmente, cuantas más vueltas doy alrededor de este arbusto, más me parece que he elegido un motivo difícil. Como le tengo un gran respeto, no querría tratarlo a la ligera (sobre todo por su extrema sensibilidad). No quiero acercarme sino con delicadeza...

...Todo este preámbulo, que podría ser aún largamente continuado, debería titularse: «La mimosa y yo». Pero es a la mimosa misma —¡dulce ilusión!— a donde hay que llegar ahora; si se quiere, a la mimosa sin mí...»

Es evidente que cuanto más exacta sea la descripción, cuantos más detalles reales ofrezca la escritura, menos posibilidades tendrá el lector de interpretar o imaginar, y menos alusiones se permitirá también el autor. Tal voluntad autoobjetivadora recuerda las hojas de Klee que comentaba Merleau-Ponty: «Hay dos hojas de acebo que pintó Klee de la manera más figurativa –y que son rigurosamente indescifrables al principio; que son hasta el fin monstruosas, increíbles, fantasmagóricas a fuerza “de exactitud”». En un momento de exacerbado repudio de la tradición mimética del arte, Francis Ponge gusta del mundo exhaustivamente descrito como continente y contenido de su poesía, hasta el punto de que su fragmentada escritura va creando en torno a las cosas una atmósfera primero turbia, luego densa, finalmente asfixiante. Sus textos son breves, como desgarraduras hendidas en el papel, una sucesión incansable de intermitencias en las que la preocupación por la mimosa se mezcla con sus labores de copia y relectura—«Al releer lo que he escrito... o Volviendo a la primera frase de este cuaderno...—». Continuamente descubre ante el lector las técnicas de su trabajo, como si de repente, en medio de un concierto, un pianista fuera entretejiendo su interpretación con la práctica de algunos arpegios. En efecto, el proceso de escritura se superpone con la mimo-

sa que se escribe como una obra teatral con todo su andamiaje al desnudo. Línea a línea no hay clarificación posible entre una cosa y la otra, tampoco se añade interés—dado que no hay trama que desarrollar— o se avanza en proceso alguno; no se alcanza el entusiasmo o la suspensión en un clímax expresivo; la escritura se complica, da vueltas sobre sí misma, retrocede, se pierde en derroteros aparentemente lejanos al motivo que se está tratando, se enquistaba en cuestiones etimológicas y, finalmente, se sitúa en el mismo punto inicial. ¿Acaso es ésta su venganza, su rabia de la expresión por ser ésta artificial, o desemejante, o una mera re-presentación, o una presencia *in absentia*?

Bien, hay mucho de rabia, es cierto, pero no humillación del lenguaje, ni propuestas de *non-sense*, ni antilenguaje. Todas las palabras valen: términos de botánica y zoología, neologismos y tecnicismos, palabras usadas, préstamos de otras lenguas... Todo sirve para ser disociado y recompuesto porque así como la naturaleza no deja nunca de renovarse, su lenguaje está siempre por hacerse. Al final, está ahí el poema-objeto: Francis Ponge desvió su mirada hacia algunas pequeñas cosas y sus palabras, en un instante mágico, se transformaron en una mimosa, una avispa, un clavel y un pájaro.

Marianela Navarro Santos

La caída*

Quienes piensan que la poesía puede y debe ser una aventura espiritual, y no una mera combinatoria de imágenes, están de enhorabuena: sin prisa pero sin pausa, Álvaro García ha colocado una piedra más de ese atractivo edificio poético que cimentó con *Para quemar el trapezoido* (1985) y empezó a levantar con *La noche junto al álbum* (1989), *Intemperie* (1995) y *Para lo que no existe* (1999); una pieza que da la medida de su ambición y de lo coherente de su trayectoria, porque *Caída*, poema de casi trescientos endecasílabos blancos dividido en seis partes, retoma una tradición meditativa que en España puede remontarse de manera discontinua hasta Aldana o la *Epístola moral a Fabio* y que ya estaba insinuada en poemas de entregas anteriores, como el justamente celebrado «Regreso».

Que Álvaro García mantenga intacto su proyecto de escribir —en sus propias palabras— una «poesía con pensamiento, con tensión enunciativa», lo señala como uno de los poetas más interesantes de su gene-

ración, acostumbrada a convivir con un mayoritario y a menudo disminuido realismo, de anecdótico tan predecible como casposo a menudo: *Caída* comienza precisamente con el bosquejo de un escenario para esa meditación, un escenario mínimo y teñido de indolencia, donde «es breve la mudanza y sólo queda / la caída del sol sobre el presente. / Sol sin nada que hacer más que insistir / hacer durar las horas; sol que gasta / la espera y el color de las persianas. / No hacer nada nos da sitio en el tiempo». Ya se sabe que en la tradición meditativa moderna puede pasar lo que dice Bloom: que el poeta no habla más que del poema mismo, en una suerte de ombliguismo solipsista que acaba por desanimar al lector. Aquí, la parquedad y el rigor del poema no nos permiten perder el tiempo: se introduce desde el primer verso el tema, que curiosamente no es otro que el paso del tiempo. Pero es también de agradecer la densidad de sentido que es capaz de proyectar sobre los elementos de ese reducido escenario físico, auténtico receptáculo del hombre caído en la temporalidad desde ese ámbito eterno y preexistencial en que el título obliga a pensar, conforme con la tradición neoplatónica recuperada por Wordsworth o Cernuda, por ejemplo. De lo que nos habla *Caída* es del mundo del hombre en el sentido más pleno de la expresión, de cómo la lucha con la naturaleza

* Álvaro García, *Caída*, Valencia: Pre-Textos, 2002.

transitoria de todo lleva a pensar que «vivir es intentar ponerles nombre / a las cosas que marchan a su aire».

Toda caída lleva a un enfrentamiento con el mundo en términos de anagnórisis: si en *Intemperie* García recordaba que «no todo significa algo», aquí lo que constituye al poeta –al hombre– es precisamente una exasperada búsqueda de significado desde la desposesión de esa caída, una caracterización de la experiencia como tentativa adivinatoria: detrás de cada cosa se esconde la memoria de otra más verdadera. Esta soterrada apertura a la trascendencia tiene algunas felices manifestaciones formales, consecuencia de la tradición meditativa que aquí se recrea: *Caída* ha depurado la voz de Álvaro García, le ha dotado de una sobriedad mayor si cabe; una sobriedad connatural al género, que nos hace olvidar lo que de frivolidad había en experimentos literarios como la extemporánea sextina «Tren de vuelta» o las agudezas de ingenio puramente verbal, que aparecían esporádicamente en *La noche junto al álbum*, *Intemperie* o *Para lo que no existe*. Este despojamiento formal es un recordatorio del territorio por el que el poeta se ha adentrado: la poesía como instrumento de indagación ontológica, la auténtica pregunta por el ser del hombre desde la constatación del asombro ante el espectáculo del mundo. En este sentido, es notable la volatilización del yo, tan omni-

presente en la tradición moderna, que García –traductor del inglés– puede haber aprendido de Wallace Stevens: la incomparecencia del sujeto, despojado de todo lo personal (salvo algún detalle biográfico y episódico) reduce el yo del poema a mero testigo, consignador de una realidad ajena cuya perpetua mudanza es fuente de constante perplejidad, en un espíritu «presocrático» que nos remite al origen sin las «originaladas» de otros: «La reinención constante de las cosas / por el sencillo hecho de mirarlas / hace mágico lo real, real lo mágico. / Le dábamos mirada al pensamiento». Fragmentaria a fuerza de sensible, enfangada en su trato con la multitud de los seres cotidianos, la experiencia humana se nos aparece como un *puzzle* cuyas piezas, cambiantes, sólo permiten breves instantes de contemplación reposada; lo paradójico es que si lo mudable del mundo se advierte desde la referencia de una conciencia *sub specie eternitatis*, la propia biografía del yo poético alude al cambio.

En suma, *Caída* supone un intento, antes que nada, ambicioso. De hecho, si algo cabe reprocharle es precisamente un final inconcluso: se nos antoja que probablemente la sexta no será la última parte de este poema que aspira a quedar como el ejercicio de autenticidad poética que es.

Gabriel Insausti