

PALABRA, SILENCIO Y CREACIÓN EN *VA VERDAD* DE ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

SIGN, SILENCE AND CREATION IN
ANTONIO MÉNDEZ RUBIO'S POEM BOOK *VA VERDAD*

EDMON GIRBAL GONZÁLEZ
Universidad Pompeu Fabra
edmon.girbal@upf.edu

RESUMEN: En qué consisten las llamadas poéticas del silencio y de qué modo están presentes en *Va Verdad*, uno de los últimos poemarios de Antonio Méndez Rubio, es el doble propósito de este artículo. La metodología que lo orienta es inductiva: hallar en los poemas esas marcas o señas que permitan sostener la pertinencia del poemario a tales poéticas y, desde el texto, contribuir a la no siempre diáfana delimitación de las mismas. Iluminar, pues, el poemario de Méndez Rubio desde la perspectiva de las poéticas del silencio para aproximarse, a su vez y a través de *Va Verdad*, a la definición de tales poéticas.

PALABRAS CLAVE: Poesía española contemporánea, pensamiento contemporáneo, poéticas del silencio, Antonio Méndez Rubio, *Va verdad*

ABSTRACT: Both the exact meaning of the poetics of silence and how they appear in *Va Verdad*—one of Antonio Méndez Rubio's last book of poems—are the dual purpose of this article. The methodology that leads this work is inductive: to find in these poems the marks that make it possible to sustain their belonging to such poetics and, from the very text, contribute to their not always apparent definition. In other words, shed light on Mendez Rubio's poems from the perspective of the poetics of silence to identify, in turn and through *Va verdad*, what such poetics are.

KEYWORDS: Contemporary Spanish Poetry, Contemporary Thinking, Poetics of Silence, Antonio Méndez Rubio, *Va verdad*



INTRODUCCIÓN

¿Cómo se traslada el silencio al lenguaje? ¿Puede hacerse un silencio *en* el lenguaje? Por lo pronto, diríase que el silencio –el mundo que rehúye la palabra, la palabra que no alcanza– no puede parafrasearse. O sí se puede, pero equívocamente, rebasando los márgenes significativos del signo, internándose en el sabotaje lexicológico y haciendo hablar al lenguaje más de la cuenta, más allá de la gramática y su jurisdicción. Violentar la palabra es el único modo de poner en palabra conceptos que, por otro lado, no consienten en ser encerrados en un solo significado. El *vacío*, la *nada* o el *silencio* son conceptos-límite, obligan a pensar lo impensable. Se repite aquí la pregunta esencial que se hace José Manuel Cuesta Abad en su estudio sobre Valente (2017: 41): ¿qué queda cuando se vacía algo? Tales nociones –el vacío, el silencio, la nada– limitan con su propia imposibilidad y en esta leve frontera encuentran su fisura ontológica: la paradoja de un concepto que recoge en su seno la ausencia, la del mundo y la suya propia.

Aunque lo intente, el hombre no puede lidiar con el vacío abisal al que aluden estos términos. Freud decía que es imposible pensar nuestra propia muerte puesto que no podemos dejar de imaginarla como observadores. En la visión de nuestro entierro, por ejemplo, nos proyectamos desdoblados, somos a la vez el enterrado y el observador. En otras palabras: vaciar algo es a la vez dar lugar a algo que queda, una huella, un rastro, un remanente que es signo equívoco de su causa: el vaciado. De qué modo Méndez Rubio hace hablar a este silencio, y cómo este puede constituir la base de una poética, es el doble objetivo del presente trabajo.

1. SILENCIO, LENGUAJE Y PÉRDIDA

La unión entre un significante y un significado forma el signo. A través de él podemos comunicarnos y referir un contexto, ya sea verbal o susceptible de ser verbalizado. Secuencias como “A la izquierda un matorral verde y lila y una cepa de planta con follaje blancuzco” (VI, 16)¹ registran la confianza habitual, casi acrítica, que dispensamos al lenguaje. Al pan, *pan*, y al vino, *vino*. En ocasiones, sin embargo, el decir y el haber entran en pugna. ¿Cómo es posible decir lo que no es, lo que *tiene lugar*? Esto es, ¿que la vida de algo acabe, y no empiece, en la dicción, en el lenguaje? Hay un grado mínimo de existencia que se inicia y agota en el propio signo, que permanece “sin encontrar un lugar/ fuera de las palabras” (I, 11). La paradoja puede codificarse en la siguiente pregunta: ¿qué realidad subsiste en una palabra cuyo significado es, justamente, “la ausencia de referente” y cuya designación, es, por ello y en rigor, imposible? Esta es la parca sustancialidad que refieren ciertos versos de Méndez Rubio, su invocación constante al silencio, su intento vano de conjurar la nada cuando exclama “¡basta ya de promesas/ que nieguen ese abismo!” (XXXV, 45), como si el abismo

¹ El primer número, romano, corresponde al número del poema dentro de *Va Verdad*; el segundo, a la página del poemario.

podiese hacerse en un nombre: *abismo*, y quedara así satisfecho su significado y justamente aludido su referente. La problemática es aquí –*abismo*– irresoluble, puesto que no puede identificarse si el silencio que intenta parafrasear Méndez Rubio nace en la debilidad designativa de la palabra o en la naturaleza rigurosamente ágrafa del mundo que intenta referirse. En ambos casos el silencio que practica Méndez Rubio es voluntariamente lingüístico, algo que calla *dentro* del lenguaje, el silencio de las palabras, pero también de un mundo que no alcanza a ser nombrado. Un silencio que inaugura, por tanto, el límite del lenguaje, aquello que no puede eludirse pero que subsiste en cierto margen de lo real y que obliga a posicionarse ante él: acogerse al silencio wittgensteiniano que milita fuera de la palabra y acepta sus limitaciones o probar suerte en la perversión del lenguaje y reencontrar, bajo el motín semántico de la analogía o la metáfora, el modo de seguir hablando. Así, se lee en el poema LVII “un silencio sin/ nada más que silencio y/ sin mención sí/ sigue”. Prosigue algo que calla o que es callado por una palabra impotente que no puede *mencionar*. Un silencio, sin embargo, preñado de realidad, de *intención* de realidad. Uno, en definitiva, doblemente alusivo. Por un lado, la alusión a ese mundo que escapa a toda fijación lingüística –¿qué realidad designa el *vacío*?–, pero también al límite del lenguaje, a aquello que señala justamente cuando no puede seguir hablando.

Estos intersticios de lo real encuentran su espacio teórico en dos rasgos, o indefensiones, del lenguaje: su condición de simulacro de lo real y su negatividad. Una vez, siendo niños, accedemos al lenguaje, accedemos ya irreparablemente a una realidad mediada por él. Vivimos en un mundo dicho, en una realidad eludida, silenciada o conversada, postulada por lo que dicen y callan las palabras. Bien mirado, este mundo se presta a ser referido con indiferencia, condesciende solo perezosamente al habla o a la escritura. ¿Qué es el cielo, el tiempo o el poema? ¿Qué los pájaros y los árboles, y cómo nombrarlos? (V, 15). Sean lo que sean, no son su escritura. Dice Méndez Rubio que “las palabras no significan/ otra cosa porque decimos/ *adiós*. En ese momento/ su misma/ indefensión las custodia/ como si estuvieran en el mundo/ real.” (XL, 50). Los árboles evocados en el quinto poema del poemario solo simulan esos otros, que plantamos en ciudades o crecen fuera de ellas. A través de las palabras, constantemente, evocamos realidades que están ausentes, que ya no existen o que son imposibles. De este modo, el lenguaje traslada, representa y *simula* una realidad *in absentia*. En este sentido se habla de simulacro de lo real y de negatividad del lenguaje. Ahora bien, con este proyectamos una ficción (un simulacro) que tiene, sin embargo, instinto de verdad. Volviendo al quinto poema, esos árboles que “también pierden secretos/ dentro de un diccionario” (V, 15) son, inmediatamente, signos, pero median a su vez una parcela de la realidad que designamos con el nombre de árbol. Así, la palabra es el signo –el resto, la huella– de una pérdida, pone en marcha el intento de recuperación de un mundo en acusativo, cuya realidad es siempre exterior al sujeto que usa el lenguaje y exterior al lenguaje mismo como salobre de lo real. Árbol (o *cielo*, o *poema*) no es la planta de tallo leñoso: es su remanente, la huella de su pérdida, en la medida en que el lenguaje no es el mundo, sino su relato. En otras palabras: *referir* es, también, *diferir*.

De este modo, Méndez Rubio ofrece el lenguaje como espacio de la pérdida o, lo que es lo mismo, de recepción de un mundo en fantasma. “Una voz –dicen unos versos suyos-/ exclamaba creyendo/ que estaba viendo mundo: ‘¡Nieve! ¡Nieve!’” (XXXIII, 43), el mismo mundo que, inmediatamente, queda desmentido: “Unos pasos/ se cruzaban sabiendo/ que no era nieve lo que se hundía” (ídem). Lo que queda tras esta desposesión del referente es una palabra hueca, un rastro de lo que pudo haber sido y que subsiste como señal de la pérdida. Ahora bien, como apunta Alan Pauls en su libro *El factor Borges*, “perder no es una fatalidad sino una construcción, un artefacto, una ‘obra’: algo que requiere tanto cuidado o dedicación como un verso o una argumentación literaria” (2004: 17). *Perder* no es lo mismo que *no tener*, la pérdida es la presencia de una ausencia, la posesión paradójica de un fungible: el recuerdo, la nostalgia, la marca que deja el duelo, incluso la huella que deja el olvido (dicen unos versos de Ferrater: “He sentit el so focs/ d’una cosa que em cau/ dins algun pou. Quan suri,/ he de saber conèixer/ que ve d’aquest moment?” (2010: 59), pérdida que se pierde a sí misma). En palabras de Méndez Rubio, “siguiendo/ una huella descendida/ hasta no saber su origen” (XXVI, 36). Vista así, la pérdida no es el final, sino el punto de partida de la creación poética, la concatenación de “palabras/ a la búsqueda de cualquier cosa/ menos de sí mismas”, palabras que, dice el poema “A lo mejor se están quedando solas”. La voz enunciativa –imprecisa, amputada- habla, sin embargo, desde una ausencia que no exige duelo puesto que es el único lugar en el que la coloca el lenguaje. Posición modesta que obliga a aceptar, como dice Foucault, el hueco entre las palabras y las cosas, y que registra una fraternal desconfianza de la lengua, valiosísima y falaz compañera de viaje. Valente dejó apuntado que “las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos” (2011: 229) y que tal condición negativa del lenguaje constituía al poema. Mallarmé –apunta Cuesta Abad (2017: 41)–, intuyó algo parecido en esa tan suya vocación de “creuser le verse”, un vaciado del verso que, de nuevo en las acertadas palabras de Cuesta Abad, deja memoria de sí en forma de resto (2017: 44, 70, 71). Méndez Rubio, por su lado, suscribe en su ensayo “Poesía y silencio” (2004:175) “la resonancia muda de algunas formas inquietantes de escritura poética”. Los tres poetas entienden que, en ciertos casos, *aludir* y *elidir* son la misma acción, y que al elidir nombrando se alude, justamente, a ese hueco inefable entre la palabra y la cosa. Hay, por ende, cierta estética de lo frágil, de lo casi no existente, en las poéticas del silencio, que solo accede al registro desde la indirección y el tacto, desde los márgenes de todo logocentrismo. La poética del silencio postula, pues, una u-topía, lo que no puede tener lugar ni en el mundo ni en el lenguaje y que ocupa extrañamente el hueco (el no-lugar entre dos lugares) foucaultiano.

El silencio de tales poéticas colinda, significativamente, con la suspensión de la palabra que promueve la teología negativa. Dicen unos versos del autor: “... despacio/ por fin vacía, la voz/ esa sin querer escribe/ más sobre lo que se escuchara./ Tacha hablando/ todos esos nuevos nombres” (XXI, 31). La teología negativa considera que toda atribución es inadecuada –por insuficiente– a la esencia de Dios y que por esto mismo el único modo de afirmarlo es predicándolo negativamente, diciendo lo que no es. De un modo análogo, la

voz del poema habla desde su propio vacío para negar los "nuevos nombres" y en esta negación, "escribe más". Mediante la atribución negativa el hombre se aproxima a Dios de un modo oblicuo, dejando atrás todo lo que no puede ser y restringiendo así, silenciosamente, aquello que sí puede, aunque no pueda ser nombrado. Por ello, cada vez que se dice que Dios no es X se empieza a hablar de Dios, a eludirlo elidiendo². Del mismo modo, ciertos márgenes de lo real solo pueden eludirse en su negación, *tachar hablando*. Ambos casos, nótese, son *actos de habla*, acciones que se realizan dentro del lenguaje, aunque sea para dar cuenta de algo que no puede hospedarse en él. La obstinación en esta paradoja es uno de los rasgos más característicos de las poéticas del silencio. "Una humildad –se lee en el poema LV–/ de aquí, de no, aunque/ sea de palabra". Estos versos recogen el ademán de dichas poéticas, un titubeo que no alcanza a decir, que no puede evitar la autoenmienda ("de aquí, de no") pero que a pesar de su afasia no renuncia a la palabra. Dicho de otro modo: no aceptar el código del lenguaje (o sea, su legislación: lo que puede decirse y lo que no) implica situarse irremisiblemente en un silencio acrílico ("crítica", del griego *krínein*, "discernir, delimitar"), que no difiere ni distingue, que nada predica porque nada arriesga, aunque sea el rigor y la exactitud. Ahora bien, aceptar el lenguaje no implica suscribir con el mismo entusiasmo la ontología que suele imponernos. Bien al contrario, la escritura del silencio exige una actitud singular que oscila entre el desembarazarse y el deponer, si no ya el desaprender, el uso referencial del lenguaje, rotundo y casi normativo. *Va verdad* propone, así, un camino de vuelta o salida del uso más común de la palabra, desandar aquello que se aprehendió en la infancia, la unión feliz entre mundo y lenguaje. A esta deseducación responde la particular retórica del libro: la reticencia, la elipsis, el anacoluto indócil ("Para quien amanece no es ninguna verdad"), el uso deliberadamente no normativo de los signos de puntuación (puntos que acaban la frase al margen de la sintaxis, dos puntos que no introducen nada) o los constantes encabalgamientos. Una retórica que, lejos de dar con esa *escritura segunda* que Barthes consignaba a la *literariedad*, persigue un retroceso o desalojo (acaso una pre-escritura), aligerar el lenguaje para poder decir la pura alteridad que es, para el lenguaje, el *silencio*. Una caligrafía del silencio o un lenguaje-otro:

Aquí hay un bosque
del que se nos ve volver
juntos. Ya no estamos tan solos
aunque no venga nadie.

Soy yo quien dice
gracias. Quien
te lo está pidiendo: ven.

Habla aquí.

² Derrida, en su ensayo *Cómo no hablar y otros textos*, desarrolla minuciosamente esta cuestión. Véase Derrida (1997: 13-30).

Dicho esto, es inevitable preguntarse qué es aquel poema que sin renunciar a la palabra intenta atisbar qué yace más allá de ella: ¿qué ocurre en aquel texto cuyo gesto fundacional radica, justamente, en la renuncia del texto como predicación? Una posible respuesta, sin duda no la única, se encuentra en la rica y personal interpretación que Cuesta Abad (2017: 57-62) hace del ensayo de Paul de Man *Anthropomorphism and Trope in the Lyric*, particularmente de la resignificación de la prosopopeya que este propone. De acuerdo con la retórica clásica, la prosopopeya (que procede del griego *prósopon*, "rostro", "figura", "presencia") es el tropo que sirve para dar voz a los muertos o ausentes, para devolver provisionalmente un rostro (una presencia) a un ente, ya sea divino o humano, que ha muerto o cuyo alcance es imposible. Patroclo vuelto precariamente a la vida, para poder reunirse por última vez con Aquiles, es un ejemplo común del uso habitual de la figura. Todavía en su acepción clásica, la prosopopeya pone en marcha la presencia de una ausencia, el resto equívoco de una pérdida. Como parece que sugiere Homero, la prosopopeya es la puesta en escena de la *psiqué* no como alma sino como *éidolon*,³ como imagen o representación, figura y apariencia del ser humano tras la muerte. Partiendo de este sentido, Paul de Man extiende el alcance semántico de la figura, que deja su condición tropológica para ser uno de los rasgos constitutivos de la lírica: la prosopopeya es la metafigura que define la poesía como "voz representada", es decir, como resto gráfico que *pone en escena* una voz amputada. El yo lírico es entonces el *éidolon* –que es necesariamente un fragmento–, la prosopopeya que se expresa como fenómeno o apariencia de una verdad inaccesible, vedada al texto. *Silenciada*. El poema se manifiesta por tanto como la representación de una voz que discurre debajo o más allá del propio cuerpo poético y que permite asumir una voz simulada en lo que tiene de simulacro. O, mejor dicho, de suplantación. Tomando, por ejemplo, el poema XII, ¿Quién habla en él? La narratología se vería obligada a declarar un vacío enunciativo. En catorce de los quince versos que componen el poema no hay ni siquiera un rastro de la enunciación, una instancia que formalice lingüísticamente quién habla y desde dónde. No hay ni narrador ni narratorio, ni autor implícito ni destinatario. El lector, como sujeto históricamente determinado, no detecta ningún hueco lingüístico en el que *encontrarse*. ¿Qué queda, entonces? Una voz que rehúye todo parámetro sectorial, que solo cuenta consigo misma y con su continuidad en el tiempo de la lectura. Esta voz, en sí misma sin atributos, es, sin embargo, atributo de un vacío deliberado por parte del autor: el vacío del yo lírico. En el poema no hay yo lírico hasta que, en el más puro gesto del sabotaje, el último verso lo recupera: "¿Nos vamos a bailar?". Este último verso constituye la aparición-desaparición de esa verdad vedada al texto de la que hablan Paul de Man y Cuesta Abad y que *representa* la lírica. El gesto de la proso-

³ Jiménez (2002: 69) señala que solo forzosamente el término *psiqué* puede verterse al español como "alma" y que es más justo, en cambio, hacerlo como "imagen" (*éidolon*), "representación" o "apariciencia". Él mismo advierte que en el canto XXIII de la *Iliada* Aquiles no puede abrazar a su amante Patroclo, que se le desvanece "cual si fuese humo", y que por esto mismo la *psiqué* debe considerarse, fundamentalmente, como una aparición o una representación fantasmal, y no, en el valor ontológico que le es propio, como el "alma".

popeya (de esta voz *representada*) es, así, doble: de mostración, pero también de ocultación en tanto que "representación de una voz" inevitablemente simulada, voz ausente que toma forma pronominal y que se muestra, para volver a desaparecer otra vez en el silencio que abre el fin del poema.

Ahora bien, la noción de prosopopeya que de Man extiende a la lírica puede aplicarse, también, al lenguaje en general. Al fin y al cabo, el lenguaje también entona el gesto metonímico –de prosopopeya, de *psiqué*– cuando, para eludir a la realidad extralingüística, recoge solo sus rasgos distintivos. Bien mirado, el signo lingüístico es la figuración, la puesta en palabra, de una parte de lo real. ¿Acaso el significado de la palabra *cielo* –"Cielo: no hay mucho y nos avisa con rabia" (V, 15)– retiene los astros que lo constituyen, sus varias constelaciones, el porqué de su color, qué gases lo conforman y cuán densos son, etc.? No. El significado de *cielo* solo recoge aquello lingüísticamente relevante, sus rasgos distintivos, llamados propiamente rasgos semánticos. Méndez Rubio lo subraya con claridad: "Árboles:/ también pierden secretos/ dentro de un diccionario" (V, 15). La palabra árbol es solo una amputación, pobre y necesaria, de esa realidad que vive más allá de su palabra y a la cual alude. Los secretos perdidos en el diccionario es toda aquella parte que el nombre no recoge. En este sentido Barthes habla de la *exposición* y el *engaño* del significado (2009a: 362). El significado de la palabra árbol está sin duda *expuesto* en sus rasgos semánticos, que son todos aquellos que la individualizan de las otras sustancias, una inducción de sus rasgos distintivos. Pero también es un significado engañoso o farsante por incompleto, pues el sentido de la palabra árbol –de la palabra *cielo*, de cualquier otra– deja atrás mucha realidad de su referente. Así, la prosopopeya también permite explicar el lenguaje en la medida en que el signo lingüístico es la figuración, la puesta en palabra, de una parte selecta de su *designata*. El signo, como el poema, funciona como lenguaje-reminiscente, el mundo está presente en él solo parcial y por ello equívocamente, como el amante Patroclo, que al ser abrazado por Aquiles, se desvanece.

2. SILENCIO, MEMORIA Y DESEO

El silencio cohabita también, como resultado o como condición de posibilidad, con la memoria y el deseo, respectivamente. Daniel Innerarity recomienda entrenar el olvido para poder tener memoria en este siglo XXI, cuya gran producción de información dificulta, paradójicamente, el acceso y almacenaje de conocimiento (2014: 33). Innerarity, como Méndez Rubio, sugiere un ejercicio del vacío para poder registrar el mundo: ".../ me tienes que olvidar para yo darte/ más de lo que puedo/ decir" (XV, 25). Por su lado, Borges concluye en su ensayo *Historia de la eternidad* (1996: 364) que "los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente". Serán la *idea* de poniente. La memoria se construye sobre sus propios silencios, registrando no la plenitud de una vida, sino sus restos, que se inscriben en ella como remanente precario al que llamamos *recuerdo*. En el poema X, la (no) voz lírica se pregunta: "lo que no hayas oído/ nos antecede en qué tiempo o qué/ signo a modo de huella". De acuerdo con el Platón aristotélico, todo conocimiento es solo recuerdo, para el

Salomón bíblico, toda novedad es solo olvido (la *anemnesis* platónica frente al monismo ontológico bíblico, según el cual todo lo creado es fruto de dios y si algo se celebra como nuevo es solo porqué se olvida su origen divino). En los versos anteriores, lo que no se ha oído es lo que se ha olvidado y permanece a modo de huella en el tiempo sin fechas de la memoria. A lo largo del poemario, Méndez Rubio va dibujando una temporalidad equívoca: existente (“¿Por qué no escribir/ ahora que aún escuchamos/ de lejos más gorriones?”), pero ajena al devenir ordinario del tiempo (“.../ pájaros/ que todavía, que siempre/ y todavía nosotros/ no esperamos”). La memoria a largo plazo acaba por ser, así, la “memoria del resto o memoria-hueco” (Cuesta Abad 2017: 44), sinécdoque o prosopopeya de una experiencia que subsiste, cercenada, solo en uno de sus fragmentos. El poema XXVIII empieza así: “Ninguna herencia. Ningún espejismo./ Ninguna divisa tampoco/ para oír esa derribada/ voz en un lado/ de la cabeza”. Por su lado, el XXXIV acaba con “un diario de alguien/ que ha desaparecido”. Ambos poemas, el principio de uno y el final de otro, señalan lo mismo: el resto del recuerdo y el recuerdo del resto, ninguna herencia del pasado que permita entender la voz del presente, ninguna letra del diario –del presente– que permita recuperar su autor perdido. Metonimia y prosopopeya, parte de un todo olvidado y presencia de una ausencia. En consecuencia, el lenguaje, primero, el poema, en la propuesta de Paul de Man y, ahora, la memoria, se dan cita en un mismo proceso: la metonimia, la sustitución de un todo-olvidado por su parte, que subsiste como huella; una sustitución “por olvido”. De nuevo, la pérdida es el único espacio desde el que puede encontrarse algo.

Esta inseparabilidad entre pérdida y encuentro supone la imposibilidad de que el poema –en tanto que *voz representada* o memoria del resto– coincida totalmente con la vivencia aludida por su escritura. ¿Por qué? Por dos motivos. El primero, esperable: porque la escritura es una experiencia distinta a la vivencia; es, en todo caso, su *expresión*. A pesar del noble intento de Wordsworth, sus *Lyrical Ballads* no son un “espontáneo desbordamiento de poderosos sentimientos”, sino su relato, su escritura. Son, en definitiva, su reflejo lingüístico, y como tales quedan muy lejos de la felicidad que brota o se desborda de cierto ademán, sonrisa o mirada. Cabe recordar esos árboles, volviendo ahora a Méndez Rubio, cuyos secretos no recoge el diccionario –no recoge, pues, la entrada árbol–, o ese recordatorio, olvidado por obvio, de que las palabras no son la realidad, a pesar de que a veces parezca que estén “en el mundo real” (XL, 50). Entre nosotros y lo real se interpone, como salvación y condena, el lenguaje. En segundo lugar, poema y escritura no pueden coincidir totalmente debido el proceder metonímico de la memoria, que consolida recuerdos por fusión e inferencia, por pérdida que aligera y afianza. Así pues, ¿qué es un poema para las poéticas del silencio? La escritura del resto y la escritura del silencio.

Si el silencio o el vacío es el resultado inevitable de la memoria, es también la condición de posibilidad para el deseo. Es más, el vacío constituye a la vez el hueco en el que este se significa y el espacio que deja una vez ha sido satisfecho. El propio Méndez Rubio afirma, en un ensayo sobre Valente (2010: 45), que “en el vacío busca espacio el deseo”. Para el deseo, el vacío no es solo

su condición de posibilidad, es, ante todo, su no-lugar fundacional. Se lee, en el poema XVII: "Quisiera estar más dentro de tu olvido,/ más lejos que nunca/ de mí." El modo que se utiliza para expresar el deseo –*quisiera...*– es el subjuntivo, llamado significativamente el *modo de la irrealidad o del deseo*. Se expresa la volición desde la certidumbre de su imposibilidad y el objeto del deseo no es otro que el vacío en el que se realiza; en este caso, el olvido. En el poemario, el deseo no se expresa en su vertiente erótica –que, dicho sea de paso, también es metonímico y se basa, por decirlo con Barthes, en la intermitencia, en la piel que centella entre dos piezas y que se oculta-desoculta (2009b: 19)–, sino más bien en la nostalgia, el deseo proyectado sobre lo vivido. Tampoco se expresa, explícitamente, hacia *otro* que pueda o no ser uno mismo. En los poemas, la nostalgia está enrarecida, suspendida en su propio vacío, un pulso sin forma que se gesta en las inmediaciones del significado, en el territorio brumoso de lo inconcluso. Dicen unos versos del poemario: "Tal vez. *Espera*. [...] Hay/ nieve de sobra para estar a solas, juntos,/ otra vez. [...] Esa alianza, que dimos por perdida, suena sorprendentemente/ perfecta al acogerlo. ¿Lo entendemos?" (XXXI, 41). La nostalgia se confunde, en el impreciso tiempo sin fechas del poema, con un futuro que parece ligeramente emancipador. El poema, sin embargo, no se acoge del todo a la oportunidad que suele yacer en todo futuro, puesto que la *espera*, en cursiva, atenúa su alcance. Trasluce la súplica inherente a toda espera. Dicen los últimos versos del poema: "Quédate un momento cerca/ por si es posible. Daría todo por/ oírte oírías". El uso del condicional –*daría*– confirma el vacío que media entre el deseo y su consecución, la imposibilidad, *otra vez*, de estar juntos.

3. SILENCIO Y VERDAD

En el *Zohar* (I, 39) se lee que "todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino el reflejo de aquello invisible." Heidegger, en su obra *Introducción a la metafísica*, opone la verdad del positivismo lógico –la adecuación de una proposición a una sustancia– a la verdad tal y como la entendían, a grandes rasgos, los presocráticos (verdad vs. *Aletheia*). Ellos fueron, ciertamente, los que introdujeron la distinción entre el fenómeno (en griego "lo que aparece", "apariciencia") y el noúmeno ("lo que es pensado", lo inteligible), pero a diferencia de Platón y de buena parte de la tradición posterior, no los presentaron como términos opuestos y excluyentes, sino como distintas manifestaciones de lo *mismo* o, en todo caso, como realidades interdependientes. Así, Heidegger, en la misma línea que el *Zohar*, define el fenómeno como aquello que se hace patente a sí mismo, frente al noúmeno, cuyo todo permanece oculto. La relación, por tanto, entre fenómeno y noúmeno no se explica de acuerdo a la oposición apariencia-verdad, sino con el binomio desocultación-ocultación, presencia-ausencia de una mismidad que no se da totalmente a la luz. "Ya nada de/ todo lo que se diga/ -dicen unos versos de Méndez Rubio- va a salir a la luz, o/ a una advertencia de luz" (VIII, 18). En efecto, la verdad que asoma en los versos del poeta es transitiva y oscilante, se mueve por los espacios equívocos de la luz y la sombra, encerrándose en ocasiones en estos

intersticios emergentes, ahí donde la luz puede hacerse solo en la medida en que algo oculto pueda ser descubierto. La verdad que va tomando forma, nunca definitivamente, a lo largo del poemario es afín a la verdad de corte fenomenológico de Ortega, Heidegger o Zambrano. Estos encontraron en la metáfora del claro del bosque una vía acertada para acceder a ella. La metáfora en Ortega expresa la función de lo que se manifiesta para dar cuenta de lo que no se manifiesta: “se irá el bosque descomponiendo, desgranando, en una serie de trozos visibles. Pero nunca lo hallaré allí donde me encuentre. El bosque huye de los ojos”.⁴ Dice Méndez Rubio: “... hay también/ debajo de ese puente en silencio/ actos que hablan por sí solos”, actos que “la luz los tizna” (XII, 22). Más allá de lo que el intelecto puede iluminar –puede, como los puentes, *conectar*– persisten, ocultos en su propio silencio, “actos que hablan por sí solos”, que no se hacen completamente visibles pero que se advierten, que se muestran oblicuamente, tizados por una razón no del todo magnánima.

Para Heidegger, la metáfora del bosque expresa la *Aletheia*, la verdad como revelación de una ocultación. El claro del bosque es el lugar donde acontece la verdad, pero esta verdad es también, a la par, una no-verdad, en la medida en que apunta hacia aquello que se esconde, una sombra –por ejemplo– “huérfana de sí misma/ [...] que aparece ocultándose” (LV, 65). En el poemario se dibuja repetidamente una tensión entre lo que está dentro y lo que está fuera, lo que puede o no encerrarse, comprenderse: “Sí que se comprende/ que el silencio nos confunda: no/ nos salve. Unos signos más claros/ que nunca/ hacen el mismo ruido/ que aire en el exterior del cielo” (XI, 21). La claridad de los signos del mundo (los fenómenos) media algo que está fuera, más allá de los propios signos, y que no acaba de comprenderse. El fenómeno es al signo –a la palabra– lo que el nómeno es al referente: el lenguaje solo recoge un fragmento, la parte de un todo oculto, del mismo modo que el fenómeno es la presencia de algo que persiste en no mostrarse del todo. Méndez Rubio nos recuerda que el único espacio enteramente nuestro es el lenguaje. La *Aletheia* ejerce, pues, la función de apuntar hacia el encubrimiento congénito a todo acto de pensamiento. Pensar es siempre, irreparablemente, ignorar algo que queda oculto, iluminar solo una “serie de trozos visibles” que limitan con todo el bosque, nunca accesible enteramente, de una sola vez, en *uno intelligendi actu*. No en vano Méndez Rubio aplica el verbo *tiznar* (ennegrecer, enturbiar) a la luz que capta el mundo (XII, 22): entender implica simultáneamente desentender, enturbiar el objeto que se quiere comprender con la inevitable carga de supuestos culturales, sesgos cognitivos y, en suma, limitaciones del propio yo epistémico.

Para que el encuentro con el claro se produzca –dice Zambrano– es necesaria una actitud de disponibilidad atenta, actitud de acogimiento solo posible a través de la suspensión de la pregunta. Zambrano sugiere, como proponía también Innerarity, el vacío como práctica previa a la pregunta, cuya formulación es ya una revelación y una ocultación, una dirección que desatiende otras, infinitas. Buscar la verdad es, según la pensadora, una tarea inútil, puesto que es

⁴ Ortega y Gasset (1970: 42), tomado de Neves (2012).

ella la que viene a nuestro encuentro, como el amor o la muerte. La verdad no es, pues, una idea que permanece inmóvil, sino algo que sobreviene. El título del poemario es, en este sentido, muy transparente: *Va verdad*. El propio Méndez Rubio recoge en el poemario dos fragmentos de la pensadora. El primero, significativamente, abre el poemario (10). El segundo encabeza el poema XLI (51). Ambos fragmentos se dan cita en un mismo rasgo: la transitividad de la verdad. ¿Cómo puede accederse a esta verdad *móvil*? Permaneciendo en las condiciones ideales de acceso a ella, “en la penumbra tocada de alegría”.⁵ De acuerdo con Zambrano, la palabra poética respeta los lugares sombríos del claro y en su devenir obliga al silencio y al sosiego, a la pasividad que exige el develamiento de la verdad. Dice Méndez Rubio: “Se puede/ vivir sin comprender nada./ Se debe/ vivir sin comprender nada”. Solo el “que se da palpitante, inerte ante”⁶ la verdad puede encontrarla: en la ignorancia atenta hay ya cierta verdad.

Volviendo al filósofo alemán, el claro en sí mismo, el estado de apertura del bosque, es anterior a su luminosidad. Es decir, la luz –la verdad– surge después de la apertura primordial, en tanto que el claro no es la verdad sino su posibilidad, es *su* espacio (la “tierra,/ que nadie pisa ante nosotros;”, VII, 17), análogo al vacío en el que se suspende toda pregunta sobre la verdad. Así, el claro consiente el juego de lo luminoso con lo oscuro; solo se accede a la *Aletheia* a través del medio abierto que el claro proporciona, y solo se accede a la luz aceptando la validez ontológica de lo que permanece oculto. Se lee en el último poema del libro:

A oscuras
sin alguna verdad,
sin alguna obediencia
que defender como no
fuera de aire queriendo
ser aliento. Sin ningún
nombre para darnos: va
a durar, a empezar a ocurrir.

En el poema se dibuja un espacio afín al claro del bosque, espacio ovular en el que puede gestarse alguna verdad pero que sigue, sin embargo, *virgen* de toda verdad. En el poema esta verdad permanece todavía oculta, guarda solo su don de posibilidad, del mismo modo en el que la castidad no niega, a pesar de ella misma, la posibilidad de la gestación. Esta condición auroral de la verdad Heidegger la llama *lichtung* o “apertura primordial”, *lichtung* que también reclamaba Valente para el lenguaje poético: “La palabra poética ha de ser ante todo percibida no en la mediación del sentido, sino en la inmediatez de su repentina aparición. Poema querría decir así lugar de la fulgurante aparición de la palabra.” (1992: 9). Lugar, o espacio, de algo que “va [...] a empezar a ocurrir”: *Va verdad*.

⁵ Zambrano (1993: 162), tomado Neves (2012).

⁶ Ídem.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (2009): "Literatura y significación". En: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- (2009): *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1996): "Historia de la eternidad". En: *Obras completas*, vol. I. Barcelona, RBA.
- Cuesta Abad, José Manuel (2017): *Figuras en fantasma*. Madrid, Libros de la resistencia.
- Derrida, Jacques (2011): "Cómo no hablar. Denegaciones". En: *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona, Anthropos.
- Ferrater, Gabriel (2010): *Les dones i els dies*. Barcelona, Edicions 62.
- Innerarity, Daniel (2014): *Doce ideas para sobrevivir en el siglo XXI*. Barcelona, Edicions de l'Institut Cerdà.
- Jiménez, José (2010): *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos/Alianza.
- Méndez Rubio, Antonio (2010): "Palabra y agujero: la poesía de José Ángel Valente". En Marta Agudo y Jordi Doce (eds.): *Pájaros raíces, en torno a José Ángel Valente*. Madrid, Abada Editores, pp. 403-420.
- (2013): *Va verdad*. Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- (2004): *Poesía sin mundo*. Extremadura, Editorial Regional de Extremadura.
- Neves, María João (2012): "Sobre la metáfora operante de los 'claros del bosque' en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano", *Aurora*, n.º 13, pp. 40-49.
- Pauls, Alan (2004): *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama.
- Valente, José Ángel (1992): *Material Memoria*. Madrid, Alianza.
- (2011): *Diario anónimo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.