

## POESÍA POSTPOÉTICA Y APLICACIÓN HERMENÉUTICA

David VIÑAS  
Universitat de Barcelona

La primera impresión que se tiene al leer a los divulgadores de la postpoesía es que presentan una propuesta antihumanista, no porque sugieran que hay que robar caramelos a los niños (como decía Terry Eagleton a propósito del estructuralismo), sino porque trabajan con un material aséptico procedente del campo científico que en gran medida los aleja de las emociones humanas tradicionalmente concebidas como el objeto de imitación básico de la poesía lírica.

Las galaxias crecen  
por procesos de fusión con otras  
galaxias, dice Günter Hasinguer del  
Instituto Max Planck, Alemania.

Las galaxias espirales,  
que muestran mucha  
formación estelar,  
se unen y dan lugar a una elíptica.  
Pero sus agujeros negros también  
se acaban fusionando, y se convierten  
en agujeros negros supermasivos  
que expulsan el gas

de la recién formada galaxia elíptica.  
Ése parece ser el panorama.<sup>1</sup>

Quien está leyendo el poemario titulado *Carne de Pixel*, de Agustín Fernández Mallo, y se encuentra de repente con este fragmento, el primero de una serie que irá apareciendo intermitentemente a lo largo de la lectura, queda en principio bastante desconcertado. ¿Dónde está aquí la poesía?, puede que se pregunte. Mucho después sabrá, ya terminada la lectura, que estos fragmentos son la versificación de ciertas partes de un artículo científico, titulado “Los agujeros negros, constructores del cosmos”, aparecido en un periódico. A lo largo del poemario, estos extractos versificados van combinándose con fragmentos de prosa poética y se establece entre ellos —cabe suponer— algo así como un diálogo metafórico.<sup>2</sup> La parte en prosa poética rememora una historia de amor, lo que no deja de ejercer un efecto tranquilizante después del desconcierto. Leer, por ejemplo, “llorabas, llovía, me cogiste fuerte mi mano, descubrimos sin palabras otra certeza: que ya nunca llegaríamos tarde el uno al otro...” reconforta porque —digamos— se reconoce, resulta familiar, sabe a material humano, que suele ser el que habita en la lírica.<sup>3</sup>

En efecto, como ejemplo máximo de lo que Gadamer denominaba “arte vivencial”, la lírica ha utilizado vivencias humanas como material de construcción básico por lo menos desde que los preceptistas del Renacimiento lograron dignificarla haciéndola compatible con la mimesis aristotélica a fuerza de convertir los “afectos del alma” en su objeto de imitación esencial. Establecidas las emociones humanas como base de la mimesis lírica, se comprende —si de veras se quiere comprender— que lo que el poeta hace no es expresar directamente sus sentimientos, sino imitar sentimientos o, como ha precisado Félix Martínez Bonati, simbolizar interioridad<sup>4</sup>. Porque el material humano —emociones, sentimientos, estados anímicos, etc.— se sitúa en un nivel prefigurativo y tiene que ser transformado luego en sustancia poética mediante ciertos recursos configurativos, que es el momento en el que se lucen o se deslucen los poetas, y también el momento en que la crítica biográfica pierde toda su razón de ser. Y es que una cosa es una vivencia personal en estado bruto y otra, bien distinta, una vivencia poetizada. Obviar el paso fundamental que va de la prefiguración a la configuración

1.- Agustín Fernández Mallo: *Carne de Pixel*, Barcelona, DVD ediciones, p.15.

2.- Martín Rodríguez-Gaona escribe al respecto: “Al igual que los agujeros negros devoran la materia, los efectos físicos del amor sobre el tiempo son insondables para sus protagonistas”. Cfr. Martín Rodríguez-Gaona, “Recordando un hecho real dentro de un sueño. Carne de Pixel, de Agustín Fernández Mallo”, en *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernismo, humanismo y redes*, Barcelona, Caballo de Troya, 2010, p. 165.

3.- *Carne de Pixel*, ob.cit., p.17.

4.- Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 163.

es inducir a una intolerable —por ingenua— desfictionalización de la lírica. Desde las filas de la denominada poesía de la experiencia, Jaime Gil de Biedma invitaba a concebir el poema como simulacro de una experiencia real y daba a entender que, una vez poetizada, esa experiencia deviene totalmente transferible, y esto es lo que suele ocurrir siempre con todo arte vivencial auténtico, creado —según Gadamer— para generar una vivencia estética de carácter universal que simbólicamente represente el sentido de la vida en su totalidad.<sup>5</sup>

Es fácil entender que, para que de veras funcione la configuración artística de una experiencia vivencial, la vivencia utilizada como material prefigurativo tiene que apelar a la identidad básica de la condición humana, a una experiencia común que permita interpretar toda referencia vivencial, por concreta que sea, como un paradigma de carácter universal. Esta parece haber sido de hecho la idea original de la mimesis aristotélica: imitar lo particular tomándolo sólo como un caso concreto de lo general. El ascenso a la generalidad resulta fundamental para que la vivencia comunicada se haga vinculante y pueda producirse con éxito la fase de la *aplicación*, tercer gran momento, con la *comprensión* y la *interpretación*, del proceso hermenéutico, que debería ser visto, en rigor, como un proceso unitario.

Si la comprensión remite a una inteligibilidad básica, y la interpretación al momento en que se otorga un sentido determinado al texto, la aplicación consiste en la proyección de lo leído sobre la situación actual del intérprete, sobre sus circunstancias personales. Se trata de un concepto que procede de la hermenéutica pietista, que se basaba en tres aspectos fundamentales: investigar el sentido de la Sagrada Escritura, explicárselo luego a otros y, finalmente, aplicarlo con sabiduría.<sup>6</sup> Gadamer revitalizó este concepto y lo extendió desde la teología, y también desde la jurisdicción (donde hay que aplicar una ley al caso particular que se está tratando), a toda forma de comprensión, pues en última instancia siempre hay que adaptar el sentido de un texto a la situación presente a la que ese texto le está hablando. En plena conversación con Carsten Dutt, explica Gadamer: “No sólo el comprender y el interpretar, sino también el aplicar, el comprenderse a sí mismo, forman parte del proceder hermenéutico”.<sup>7</sup> Parece claro entonces que la aplicación viene a destacar el alcance práctico de toda comprensión, de todo entender. En otras palabras: viene a

5.- H-G. Gadamer: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1996, pp. 107-108.

6.- Jean Grondin: *Introducción a Gadamer*. Trad. Constantino Ruiz-Garrido, Barcelona, Herder, 2003, p.160.

7.- Dutt, Carsten (ed.): *En conversación con Hans-Georg Gadamer*. Trad. Teresa Rocha Barco, Madrid, Tecnos, 1993, p. 25.

mostrar que comprender no es una maniobra puramente reproductiva, sino también productiva.<sup>8</sup>

Al trabajar con emociones humanas, se diría que la lírica deviene un campo privilegiado para que tenga lugar la aplicación. Pero el caso de la poesía postpoética, que ha entrado en juego dentro del campo literario de la mano de Agustín Fernández Mallo, parece un tanto especial, pues se presenta como un proyecto poético en el que el material humano, sin quedar excluido, no lleva en principio la voz cantante. Esta es al menos la impresión que se tiene tras leer el ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, con el que Fernández Mallo quedó finalista del Premio Anagrama el año 2009 y en el que muestra las claves teóricas de su proyecto poético, un proyecto que el autor ha ido perfilando desde el año 2003 con la publicación de distintos artículos en revistas como *Contrastes*, *Lateral* o *Quimera* y que parece haber cuajado definitivamente en el ensayo citado. Como es fácil suponer, la obra creativa de este mismo autor, tanto la trilogía del Proyecto Nocilla —formada por las novelas *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*— como su obra más explícitamente poética —con poemarios como *Carne de Pixel*, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, *Creta Lateral Travelling* o *Joan Fontaine Odisea*— supone el ejemplo máximo de la puesta en práctica del invento. No es una aventura en solitario porque del proyecto participa también otro Fernández —a ellos les gusta autodenominarse Fernández y Fernández, en homenaje a los conocidos gemelos de un célebre cómic—, Eloy Fernández Porta, que puede ser considerado el segundo de abordo, y algunos otros más —como Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Manuel Vilas y Jordi Carrión— parecen ir en el barco. El caso es que la ruta está clara: hacia un nuevo paradigma. Así reza, como hemos visto, el subtítulo del ensayo de Fernández Mallo. Lo que de esta forma se anuncia no puede ser menos que una auténtica revolución porque los cambios de paradigma suelen serlo, sobre todo en el ámbito científico, que es de donde procede tan hiperbólica expresión.

En el caso de la postpoesía, lógicamente el cambio tiene que implicar profundas modificaciones en los fundamentos de la lírica o no se entendería tanto ruido. Desde luego, nada de postpoesía eres tú. De entrada, en lugar de centrar su objeto de imitación en las emociones humanas, los postpoetas abren de par en par las puertas de la poesía para que entren a placer todos los temas y motivos posibles con la idea de que ese material temático se mezcle y la heterogeneidad se convierta en una de las señas de identidad más evidentes de esta modalidad poética. Lo más destacable en este sentido es que, como

8.- Véase: Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, p. 168.

veíamos, entran en el campo de la lírica también materiales fríos, asépticos, procedentes del campo científico, y campan a sus anchas. Algunos advierten en esta mezcla temática un claro afán experimental que recuerda el espíritu de la poesía de vanguardia, pero los postpoetas aseguran que lo suyo no es un *remake* de las vanguardias históricas, sino otra cosa. A saber: es la poesía del siglo XXI, la poesía característica de la postmodernidad tardía. Al presentarse tan pegada a su época, esta poesía tardoposmoderna no podía ser concebida antes y, así, su actualidad deviene otra de las señas de identidad esenciales del proyecto. Desde luego que todo empieza con una mirada poética muy generosa, una mirada que se extiende por todas partes y ve poesía donde antes no la veíamos. Fijémonos, por ejemplo, en esta observación de Fernández Mallo:

Tanto son hitos de la poesía las obras completas de José Ángel Valente, Cernuda o Gil de Biedma como la teoría de la relatividad de Einstein, el *Tractatus lógico-philosophicus* de Wittgenstein, o el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. De hecho, muchos pensamos que algún día se leerá a Einstein o a Wittgenstein de la misma manera que hoy leemos a Lucrecio o a San Juan de la Cruz: pura poesía.<sup>9</sup>

No sé si tantos pensarán eso que dice Fernández Mallo, pero probablemente muchos sí piensen que sólo un licenciado en ciencias físicas como él puede intentar unir sus dos grandes amores —la ciencia y la poesía— afirmando esas cosas que afirma y asegurando que, en realidad, el espíritu científico nutre muchas obras poéticas. Este maridaje entre lo científico y lo poético sorprende no porque sea la primera vez que se cultiva —la ciencia y sus tecnicismos habían irrumpido ya en la poesía antes, con poetas como Rilke, Gottfried Benn o Paul Celan, por ejemplo—, sino porque como comenta Robert Caner al analizar la poesía del último de los poetas citados, el lenguaje científico-técnico “suele considerarse como la antítesis y negación de todo lenguaje poético”, dado que alcanza “el grado máximo de denotación” y se convierte así en “un lenguaje del que ha desaparecido toda resonancia subjetiva”.<sup>10</sup> Esto explica la existencia de un prejuicio fuertemente arraigado según el cual la visión científica puede en muchos casos anular por completo la visión poética. Bastará recordar aquí los conocidos versos de Bartolomé Leonardo de Argensola en los que se refleja la desilusión provocada por los avances científicos de su época, según ciertos críticos, o por las ya lejanas observaciones científicas de Aristóteles, según otros:

Porque ese cielo azul que todos vemos  
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande  
que no fuera verdad tanta belleza!

9.- Agustín Fernández Mallo, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 20.

10.- Robert Caner-Liese, *Gadamer: lector de Celan*, Barcelona, Herder, 2009, p. 169.

Ya sea a causa de la “nueva ciencia” o de la “vieja ciencia”, los versos muestran un claro desencanto, fruto del divorcio entre lo poético y lo científico. El propio Fernández Mallo escribe en su ensayo: “Es innegable que la poesía y las ciencias, en su formulación habitual, se constituyen a través de mecanismos y lenguajes de muy diferente especie”.<sup>11</sup> Aunque luego trate de demostrar que “internamente las diferencias se anulan”, no deja de haber en estas palabras un reconocimiento a lo habitual.<sup>12</sup> Así que la incorporación al campo de la lírica de material científico —en forma de ecuaciones, teorías, fórmulas, etc.— y de material vinculado a las nuevas tecnologías que se lleva a cabo en la postpoesía tiene que ser calificado, como mínimo, de sorprendente. Pero el afán de novedad lleva a los postpoetas a incorporar muchos otros temas, variados y mezclados, sobre todo procedentes de la cultura de masas, de lo *pop* y también de la estética *punk*, de lo periférico y marginal, con lo que se entrevé también un cierto desafío al canon tradicional y a la idea misma de canon, antipática para tantos a estas alturas. Las alturas son las de quien se sitúa en el siglo XXI y presenta un proyecto renovador acorde con el espíritu de su época, una época que no cree ya en la tajante separación entre alta y baja cultura, sino en un cruce natural de ingredientes procedentes de ambos niveles culturales que muestre no una oposición, sino una clara seducción mutua.

Así, encontrar en el mismo poemario —y en el mismo poema, a menudo— citas eruditas (“Auden lo dijo...”, “Cioran dijo...”, “lo dijo Zenón...”, “Para qué si ya lo dijo exactamente Rilke...”, “Lyotard vino a decir...”, “Leopardi lo dijo...”), fragmentos de canciones (desde Antonio Vega, Santiago Auserón o el Sr. Chinarro hasta Serrat o Karina y su “no somos ni Romeo ni Julieta”), eslogans publicitarios (“juguete completo, juguete Comansi”), titulares de artículos consultados en Internet (“George Steiner, el último sabio, propone / el humor y el silencio como recetas para vivir”), frases extraídas de alguna película de cine (“*Cómo olvidar aquella mañana, / si los alemanes vestían de gris / y tú de azul*, decía Bogart en Casablanca”), informes médicos (“paciente de cuarenta y tres años, tabaquismo, sin antecedentes familiares. Enfisema pulmonar con disnea tras moderados esfuerzos. En agosto de este año inicia cuadro con edema en extremidades y dolor. Nódulo espiculado en LSD. No inclusive en Protocolo de QT adyuvante + Radioterapia”), el inicio de una conocida canción que recuerda cierta época televisiva (“... *había una vez / [tara, tarara, tara], / un circo que alegraba / siempre / el corazón, TVE, 1976*”), explicaciones extraídas de un manual de golf (“*Impedimentos sueltos: ramas, hojas sueltas o cualquier elemento*

11.- *Postpoesía, ob.cit.*, p. 119.

12.- *Ibid.*, p. 119.

*de la naturaleza que no esté en crecimiento. Pueden ser retirados sin penalización*”), entradas de un diccionario especializado (como el *Diccionario Akal de Física*), o de un modesto *Manual Didáctico Escolar* (como el de la editorial Fonollosa, Chile, 1918), aclaraciones sobre conceptos científicos (“*Fermión*: partícula material sujeta al Principio de Exclusión de Pauli, según el cual no puede haber más de una de estas partículas compartiendo un mismo estado. A este fenómeno se le denomina Soledad Fermiónica”), frases pronunciadas por máquinas (“Ha escogido usted gasolina súper”), temas relacionados con las nuevas tecnologías (*Carne de píxel* es un título elocuente al respecto, como lo es la frase “Esta misma noche mi PC dijo basta”, con la que se inicia una prosa poética), etc., etc., etc., encontrar todo esto —decíamos— se convierte en algo absolutamente normal, en una convivencia incluso lógica. Así son las cosas... en pleno siglo XXI, parecen querer decir estos poemas.

“Igual que en la vidriera irrespetuosa / de los cambalaches / se ha mezclao la vida”, cantaba Enrique Santos Discépolo en un famoso tango, con el que quería resumir el siglo XX. Pues bien, lo que la postpoesía muestra —aunque sin el tono de denuncia que habitaba en aquel tango— es que, en el siguiente siglo, ese cambalache, multiplicado por mucho, es ya el único panorama posible. Las citas eruditas, por ejemplo, ya no pertenecen sólo al mundo académico; están en medio de la calle, en cualquier esquina pueden ya citarte a Borges. Sin comillas, porque sólo en el mundo académico importa el rigor de la cita exacta para que no pierda ni un ápice de su autoridad. Pero en la calle la cita es otra cosa, es un gesto, y detrás de la última palabra, o justo antes de la primera, siempre hay un “más o menos”, aunque no se vea: se sobreentiende. Fernández Mallo ha sabido muy bien captar esta realidad y la transmite en sus poemas, donde las citas se ofrecen casi siempre de memoria y no es extraño que las acompañe una advertencia sobre su inexactitud. Por ejemplo: “Lo dijo Bataille [aunque de otra manera]”. O más claramente aún:

Pero yo me adhiero a lo que decía Brines, *no desdeñes los placeres vulgares, tienes la edad justa para saber que se corresponden exactamente con la vida* [o algo así]. (*Carne de Píxel*, pp. 36-37).

Está claro que a Fernández Mallo lo del rigor a la hora de citar no parece importarle gran cosa, y hasta escribe al respecto, se diría que con un cierto descaro: “Siento los errores que pudiera haber cometido. Supongo que, como decía el gran Michi Panero, *lo que importa al final es la idea*” (*Carne de Píxel*, p. 65). En un mundo repleto ya de citas por todas partes, algunas repetidas hasta la saciedad, qué más da cómo se dijo exactamente algo y quién fue el primero en decirlo, parece sugerir Fernández Mallo.

Lo que importa al final es la idea, claro. Por eso encontramos en su poesía incluso el caso curioso de una cita tras la que se sucede un encadenamiento de fuentes que queda interrumpido de repente, como si se tomara conciencia de lo innecesario del gesto porque cuando algo lo ha dicho ya mucha gente se convierte en un lugar común y en cierto modo lo hemos dicho todos:

No hubo esta vez ningún pájaro blanco al vuelo para decirnos que algo muere en luz saturada para que otra cosa nazca en vacío [lo dijo Heisenberg, lo dijo Heráclito, lo dijo Burgalat, lo dijeron tantos] (*Carne de Pixel*, p. 11).

Ya hemos visto que citas así y otros gestos antes típicos de un cierto elitismo cultural se mezclan ahora con los productos de la cultura de masas en un intento de demostrar que hay “vida más allá del nenúfar”<sup>13</sup> y sobre todo en un intento de convertir la poesía en una alegoría de las sociedades avanzadas del siglo XXI, de modo que la armónica convivencia de lo heterogéneo aflora como característica esencial de la postpoesía. Envuelto todavía en la lógica incertidumbre de lo incipiente, Fernández Mallo sabe que no sabe si el proyecto llegará a cuajar o no, pero él mismo se consuela: “Merece la pena intentarlo. Para escribir como en el s. XX siempre estaremos a tiempo”. Así que se trata de no escribir ya como en el s. XX, sino de forjar la escritura del siglo XXI.

Y para explicar el *modus operandi* esencial del proyecto se tiende —esto sí es muy siglo XXI— a no explicar nada, a jugar, a lucir ingenio salpicando páginas y páginas, y también versos y versos, de una cierto espíritu deconstructivo. De este modo, se reconoce con frecuencia toda una retórica de la deconstrucción en las explicaciones de Fernández Mallo, lo que resulta en gran medida coherente si de lo que se trata en definitiva es de deconstruir la poesía tradicional. Como sabemos, la Deconstrucción no se presenta como un método y escapa a toda definición al uso como muestra de su huida del logocentrismo. Pues bien, Fernández Mallo dice, primero, que lo que menos le importa a la postpoesía es saber qué es la poesía, y luego sigue con afirmaciones como ésta:

[...] la poesía postpoética, tanto en su praxis, sus poemas, como en su teoría, teoría que, como se verá, no existe: es la yuxtaposición y sinergia de cuanta teoría o modo de pensamiento solucione un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética.<sup>14</sup>

13.- *Postpoesía*, ob. cit., p. 72.

14.- *Ibid.*, p. 34.

Cuando más tarde leemos que “la poesía postpoética se presenta como un método sin método”, ya sabemos de qué va la cosa.<sup>15</sup> Va de haber leído a Derrida, a Vattimo, a Baudrillard, a Blanchot, a Guattari, a Deleuze, a Lyotard, a Merleau-Ponty y a otros tantos filósofos de la postmodernidad, que no son en este caso compañeros de viaje, sino el faro —debidamente apagado— que guía el barco de la postpoesía hacia un nuevo paradigma. Borges —otro guía de los postpoetas, por cierto— decía que en realidad no había más que unas cuatro grandes metáforas originales y el resto no eran más que derivaciones de las primeras. No es lo que piensan los representantes de la postpoesía, que confían en que la entrada de material nuevo en el campo poético permita crear nuevas metáforas. Si una ecuación matemática funciona metafóricamente en un poema, vienen a decir, sirve a la perfección. Y conste que esta cuestión de las metáforas queda reconocida en el proyecto como la clave del ADN postpoético.<sup>16</sup> Es más: Fernández Mallo llega a proponer los nuevos métodos médicos de diagnóstico por imagen —a los que de hecho él se encuentra vinculado profesionalmente— como metáfora de la postpoesía. Y puestos a inventar metáforas, un huevo frito le sirve para comentar metafóricamente las partes esenciales de su ensayo, dando a entender que todo lo que va tratar en el libro está ya reflejado en el huevo. Según como se mire, la cosa puede parecer infantil, pero no deja de recordar la agudeza y arte de ingenio del conceptismo y, especialmente, la violencia metafórica de los ultraístas (en un poema de *Joan Fontaine Odisea* se habla de la “confección de metáforas brutales”). Porque está claro que este gesto se acerca considerablemente al afán de novedad perseguido por las vanguardias, como se acercan los postpoetas en varios otros aspectos a la búsqueda de nuevos caminos poéticos que protagonizaron los novísimos. Esto último se advierte sobre todo cuando la postpoesía establece un diálogo entre la tradición poética y todo lo que surge de las sociedades desarrolladas del siglo XXI con el fin de crear nuevas metáforas. Alguna salvedad se impone, sin embargo, en este punto.

Para empezar, aunque comparta con la vanguardia histórica y con los novísimos la búsqueda de nuevos caminos de expresión centrados en la forma poética, la postpoesía no quiere ser la poesía de un grupo concreto enfrentado a otros grupos porque a los postpoetas lo de las polémicas literarias les suena a algo rancio ya y descreen de cualquier dogma en el campo de la poesía. Tampoco se basan en un ideal utópico de progreso o avance de la poesía dentro de la tradición literaria, algo que sí caracterizó a los vanguardistas, con su gesto iconoclasta de rechazo a lo anterior en nombre del progreso artístico. Los postpoetas no tienen ninguna esperanza en este sentido y

15.- *Ibid.*, p. 37.

16.- Véase *Carne de Pixel*, ob. cit., p. 43.

precisamente por eso aprovechan ingredientes poéticos de todas las épocas —para ellos ninguna está superada— y de todas las tendencias poéticas que los preceden. Su propuesta poética no es mejor ni peor que las otras; es, sencillamente, la del siglo XXI. Distinta, nueva: ni poesía de la experiencia (la cultivada por quienes supieron leer bien el conocido libro de Robert Laing) ni poesía de la diferencia (en la línea místico-metafísica de un José Ángel Valente, por ejemplo). Tampoco ninguna tendencia que haya alcanzado algo así como la ortodoxia poética se le parece: ni la neoclásica, ni la neorromántica, ni la neovanguardista. La postpoesía quiere ser una nueva praxis lírica que lo reordene todo y devenga poesía de la experiencia, sí, pero de la experiencia de su tiempo, el de las sociedades desarrolladas del siglo XXI, en plena globalización. Poetizar esas sociedades es en gran medida su cometido.

Camilo José Cela dejó escrito en un artículo que los hombres se parecen más a su tiempo que a su padre, y lo mismo pasa con la postpoesía, pues se presenta más como hija de su época que de la tradición poética que la precede. Prueba evidente de esto es la insistencia en utilizar como motivos temáticos basura informativa —lo que ahora se conoce como *spam*—, que es otra de sus peculiares señas de identidad. No es que estos motivos sean verdaderamente basura, pero remiten a una información que no hemos pedido, que nos llega de forma no deseada y no consideramos útil aunque está ahí y forma parte de nuestro entorno. Un trozo de conversación oído por casualidad en medio de la calle, cinco segundos de teleserie, o de un anuncio televisivo, que vemos mientras hacemos *zapping*, las marcas y sus correspondientes eslóganes que reclaman nuestra atención mientras caminamos por el pasillo del supermercado en busca de otra cosa que sí nos interesa, etc. Nada de esto parece en principio tener un gran interés y, en cambio, la postpoesía le da la bienvenida para incorporar cuerpos extraños en un poema y experimentar así con nuevas formas de expresión con las que captar el pulso de los nuevos tiempos.

Por supuesto que, a estas alturas, los géneros tradicionales saben a poco y se aboga por una fusión genérica, un hibridismo que incorpore rasgos de cualquier género (narrativa, ensayo, artículo de opinión, informe, acta notarial, etc.), con lo que queda claro que la postpoesía no se concibe como un lirismo puro. Lo que explica que *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab* sean poesía postpoética, aunque se parezcan más a una novela que a otra cosa. De hecho, Fernández Mallo insiste en la posibilidad de una poesía que no se presente en verso, es decir, que use continuamente procedimientos no versales para que una fórmula matemática, una imagen visual, etc., tengan cabida. Consecuencia lógica de esto es que a menudo el poema no puede

ser recitado; deviene indecible, indeclamable. A propósito. Porque los postpoetas protestan contra la idea tradicional de que la buena poesía se deja leer siempre en voz alta y *suena* bien. Esta sobrevaloración de la oralidad les molesta especialmente porque creen que reduce en exceso los recursos disponibles con que cuenta un poeta para expresarse. Imponerle al texto la condición de su ineludible oralidad es, pues, una grave limitación para la creatividad poética. Aunque esto hay que comprenderlo bien.

No es que estos poetas digan que por fuerza un poema no debería ser declamado —de hecho, muchos de sus poemas se prestan bien a un recitado—; lo que dicen es que la prueba de la declamación no debería ser el criterio último y definitivo para juzgar la calidad de un poema. Lejos queda, pues, el culto a lo musical que caracterizó a ciertos románticos y, sobre todo, a los simbolistas, que mantenían aún viva la herencia de la arcaica poesía métrica con la que se inició la lírica en la cultura occidental, una poesía, la de los *melés*, en la que la musicalidad tenía una gran importancia. La posibilidad de un carácter totalmente extraño a la oralidad en la postpoesía, que se evidencia con la incorporación de gráficos, ecuaciones y otros recursos parecidos es, pues, otro factor destacable de este proyecto literario. Claro que incorporaciones de este tipo se habían hecho antes, pero en general seguía importando siempre lo musical y se añadía algún aspecto que ayudara a que el poema sonara bien al ser recitado; esto es lo que ahora cambia: a los postpoetas lo de sonar o no sonar bien les parece irrelevante. De lo que se trata ahora es de concebir el poema como resultado de un montaje, igual que ocurre con una película de cine, cuyo artificio se basa en un “corta y pega” de elementos heterogéneos. Quizá alguno sienta la nostalgia de un arte puro y lamente la pérdida del “aura” de la que hablaba Walter Benjamin, pero para los postpoetas no queda otra que aceptar que sólo un arte bastardo es posible ya.

Si la teoría literaria moderna se inició a principios del siglo XX de la mano de los formalistas rusos con su idea central del arte como artificio, en el siglo XXI lo artificioso ha alcanzado ya el paroxismo y esto es lo que la postpoesía viene a constatar. Estrechamente relacionado con esto está lo que Fernández Mallo llama “apropiaciónismo”, que consiste no sólo en incorporar en el propio poema material que procede de poemas ajenos —base de la tan traída y llevada intertextualidad—, sino en incorporar también —y se diría que especialmente— material extraño a la poesía de siempre, la ortodoxa, la canonizada. Violentando así lo tradicional, los postpoetas quieren demostrar que la idea misma de unos textos canónicos no se sostiene ya, procede de una ideología logocentrista sin crédito en el siglo XXI. Así, lo que para muchos serán cuerpos extraños o pegotes bastardos en medio de un poema,

para los postpoetas es material poético con los mismos derechos y obligaciones que cualquier otro.

Ahí reside la clave para entender el nuevo campo de acción de la postpoesía, en el que juntar material de la poesía tradicional (de la que no se prescinde porque, recuérdese, ninguna época ha sido superada) con material que procede del *corpus* científico, artístico y social del siglo XXI resulta fundamental. De este modo, la distinción entre obras canónicas y obras mediocres, epigonales, que se aprovechan de los logros de las primeras, carece de sentido, no puede mantenerse ya y cede terreno a una nueva perspectiva en la que lo único que hay son obras poéticas que intercambian flujos literarios sin importar cuál es anterior y cuál es posterior. Esta noción relativista del tiempo permite que las obras dialoguen entre sí sin que pueda establecerse entre ellas ningún tipo de jerarquía.

Resulta curioso que, pese a tantas explicaciones acerca de qué es la postpoesía, Fernández Mallo diga que, en rigor, se trata de algo que no puede ser definido; sólo puede ser mostrado. Lo decíamos antes: nada de postpoesía eres tú; la postpoesía *es esto*. No por casualidad la poesía postpoética se presenta a menudo en clave de poemario-performance (Joan Fontaine *Odisea* es un claro ejemplo), es decir, como una poesía performativa que sólo cobra verdadera existencia en el momento de su ejecución, en medio de un acontecimiento artístico que obviamente presupone uno o varios autores-actores ejecutantes.

A veces la cosa parece concretarse más y se insiste en que esta praxis poética muestra sobre todo una zona de contacto entre el campo de la ciencia y el de la poesía, y aquí sí que se establece una jerarquía, pues se dice que las ciencias no se verán alteradas por extraerles un fragmento y ponerlo en contacto con la poesía, mientras que la poesía ya nunca podrá volver a ser lo que era. Una cierta modestia —relativa— asoma entonces, pues Fernández Mallo afirma que la postpoesía se propone transformar la poesía; no la ciencia. O sea, que es bastante inofensiva. Aquí merece la pena escuchar al propio Fernández Mallo cuando dice que la postpoesía es “un puro extrarradio, una cosa donde la ciencia y la poesía clásica dejan de hablar y sinérgicamente dan lugar a un artefacto que habla otro lenguaje”. Sirva como muestra de ese “otro lenguaje” el poema que transcribo a continuación:

Un borracho cambia de canal.  
René Thom, a mi derecha, juguetea  
con las vetas del coñac y me dice:

*si algo nuevo sabemos  
es que en el arte siempre  
ha regido mi Teoría de Catástrofes,  
en una mesa más alejada Prigogine escribe  
en una servilleta  
f1 (x)+f2 (x)+f3 (x)+.....+fn (x) ≠ F (x), y me aclara,  
la suma de los versos siempre es menor  
que el verso total.  
Y no puedo dejar de repetirme,  
ergo Homero fue  
el primer posmoderno, hasta que  
los tres nos separamos,  
silenciosos, racionales,  
sin dejar marca,  
como se escinden las líneas  
de un haiku excesivamente exacto.*

(Joan Fontaine *Odisea*, p. 29)

Por otra parte, el poema —el artefacto— ha sido configurado por un poeta, pero no es él, sino su método de composición lo verdaderamente interesante pues, al basarse en una poética apropiacionista, la postpoesía hace que el concepto de autoría tradicionalmente entendido se resienta. Ahora hablamos de un experto en extracciones vampíricas, alguien que trabaja con material ajeno y se lo apropia. Por eso Fernández Mallo dice que el poeta es un laboratorio y, para que se entienda su forma de proceder, lo compara con alguien que está en un supermercado y va llenando su carrito de la compra con todo lo que le interesa. Y le interesa todo, pues la postpoesía muestra un claro espíritu conectivo con cuanto la rodea (la ciencia, el arte, Internet, la televisión, etc.). Es algo que queda bien claro con este poema, por ejemplo:

Enunció Heisenberg  
[ $\Delta q \Delta p \geq h$ ]  
su Principio de Indeterminación,  
  
Pauli  
[otro Nobel]  
nos lo aclaró, *el mundo puede verse  
con el ojo q o con el ojo p, pero si abres  
los dos al mismo tiempo te vuelves loco.*  
  
Quién de niño en un jardín  
no caminó alguna vez arrastrando  
un palo por los barrotos de la verja sin adivinar

que lo que ahí buscaba era el consuelo  
de algún estribillo, esta noche  
*mi mujer y yo jugaremos*  
*al juego de la muerte*, escribió Tagore,  
*Nocilla, qué merendilla. Mamá más,*  
cantó más tarde Siniestro Total.

(*Joan Fontaine Odisea*, p. 35)

Persiguiendo un ideal de retroalimentación absoluta, la poesía postpoética se deja invadir por todos los ingredientes que conforman la cultura en una sociedad avanzada del siglo XXI y confía en que también esos ingredientes se dejen invadir por ella. Fernández Mallo utiliza la imagen de un *rizoma* para explicar esa tendencia de la postpoesía a expandirse sin límite por todas partes en una perfecta interacción con su entorno. Esta extraordinaria capacidad de absorción implica que el material utilizado tiene que proceder no sólo de otros poetas, sino también de científicos, arquitectos, publicistas, guionistas, dibujantes de cómics, cantautores, etc. Se toma prestado ese material y se lo inserta en un nuevo contexto, pero procurando que no se produzca lo que Bajtin denominaba un fenómeno de *voces enmarcadas*, en el que el nuevo marco impone su ideología al material ajeno del que se apropia. Ya hemos visto que en la postpoesía no hay jerarquías, sino el desafío de un auténtico diálogo. Así, el resultado es una combinación de cosas que ya existían —sin excluir el sistema poético convencional— más un valor añadido que procede de esa nueva mirada poética que se deposita sobre elementos o ámbitos antes considerados ajenos a la poesía. En la práctica, esta maniobra supone una ampliación total del campo poético. Total: ya no hay un dentro y un fuera de la poesía; lo que hay es una nueva mirada poética susceptible de proyectarse sobre cualquier cosa. “No hay nada exterior a la poesía postpoética porque nada le es ajeno”, escribe Fernández Mallo.<sup>17</sup>

Desde esta perspectiva se entiende que el autor es sólo quien provoca el diálogo entre tantas voces disímiles, y no es que se le intente restar mérito a su labor, de lo que se trata es de acercarse —una vez más— al campo científico, donde nunca el autor es tan importante como la teoría final, que es siempre virtualmente anónima, pues lo interesante es que otros la tomen como punto de partida para avanzar en una investigación. Es la idea que tenía Kant de los *prejuicios positivos*, útiles para no tener que partir siempre de cero al iniciar un estudio en cualquier campo. Algo parecido ocurre con la postpoesía, cuyo afán apropiacionista la convierte en una *praxis colectiva* y, en gran medida, anónima. “Escribo para borrar mi nombre” es una

17.- *Postpoesía*, ob. cit., p. 180.

cita de Bataille que a Fernández Mallo le gusta invocar (*Joan Fontaine Odisea*, p. 32). Así que, aunque no se mate aquí al autor —ya se encargó de ello Roland Barthes en 1968—, si se aboga por una impersonalización poética que parece bastante lógica después de nombres como Browning, Tennyson, Yeats, Eliot, o Pessoa.

Llegados a este punto, se diría que el marco teórico de la poesía postpoética está claramente fijado y que no hay ninguna duda sobre la ruta que conviene seguir para lograr el cambio de paradigma que se persigue. Y sin embargo, hay algo que no recibe apenas tratamiento en la reflexión teórica de Fernández Mallo y que, cuando se comprueba el resultado poético de sus ideas, reclama ser explicado o se cae en una notoria incoherencia porque lo que se advierte es una falta de concordancia entre lo que la teoría parece anunciar y lo que muestra la praxis.

Apoyándonos en el esquema de la triple mimesis magníficamente expuesto por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, podríamos decir que Fernández Mallo se extiende en explicaciones sobre lo que alimenta a la postpoesía en un nivel prefigurativo y sobre el *modus operandi* seguido por los postpoetas en el momento de la configuración, pero dice muy poco acerca del nivel refigurativo, que es cuando puede producirse la aplicación hermenéutica. Dice muy poco, casi nada, pero algo dice. Dice que también en este punto la postpoesía se acerca a la ciencia, pues en ambos casos “no importa el autor sino el estado que en ella recrea a cada lectura el receptor”.<sup>18</sup> No es desde luego fácil entender que esto sea efectivamente así en el ámbito científico, pero a estas alturas —sobre todo después de las investigaciones de la hermenéutica fenomenológica y los teóricos de la recepción— pocos discutirían que eso es exactamente lo que ocurre en el campo de la poesía y que el caso de la lírica ha merecido siempre una atención especial al respecto. Al utilizar tradicionalmente como material prefigurativo —y, por tanto, en un nivel pre-artístico aún— sentimientos y emociones humanas y marcarse como objetivo central durante la configuración la manipulación artística de ese material hasta lograr que se universalice y cualquier lector pueda luego, ya en el ámbito de la refiguración, identificarse con la problemática expresada en el poema, la poesía lírica ha jugado siempre con una cierta ventaja a la hora de plantearse la fase hermenéutica de la aplicación. Sin embargo, al deconstruir la lírica tradicional modificando su material prefigurativo y convirtiendo el nivel configurativo en un “cortar y pegar” apropiacionista sin límites, parecería que la postpoesía dificulta considerablemente la llegada de la aplicación. ¿Cómo va a sentirse interpelado el lector por una poesía de la que muchas veces parecen haberse ausentado

18.- *Postpoesía*, ob. cit., p. 127.



las emociones humanas? ¿Cómo se apropia del texto poético ahora? ¿Cómo lleva lo leído a su circunstancia personal si el contenido del poema puede centrarse en algo tan aséptico como una ecuación, o un teorema, o una fórmula? Si no hay vivencia humana detrás del poema, ¿cómo va a tener lugar la generalización de la vivencia, su ascenso a un plano universal? Son preguntas que fácilmente asaltan al lector que recorre las páginas del ensayo de Fernández Mallo, pero preguntas que se desvanecen cuando uno se acerca a los poemas de la postpoesía y descubre en ellos no sólo lo que esperaba encontrar de acuerdo con lo enunciado en el documento teórico, sino también otras cosas que se parecen mucho a las que estaban ya en la poesía de antes, la que —se supone— estaba siendo deconstruida. Lo que por cierto da la razón a quienes piensan, como es el caso de Alfredo Saldaña, que “la postmodernidad ha sido menos beligerante con su pasado inmediato que la modernidad con el suyo”.<sup>19</sup>

Y es que no queda más remedio que rendirse a la evidencia: contra todo pronóstico, hay más puntos de contacto de los que podría parecer entre la poesía tradicional y la postpoética. Y no me refiero a cuestiones quizá menores, como el hecho de que el principio de la recurrencia, que Jakobson veía como la manifestación empírica de la función poética, sea uno de los recursos más utilizados por Fernández Mallo tanto en su proyecto narrativo como en el estrictamente poético (si es que esta distinción tiene aquí algún sentido), sino a cuestiones relativas al contenido esencial de la poesía postpoética y al efecto que ese contenido puede tener en el lector. Ya hemos visto que la tesis de partida de los postpoetas viene a ser que la poesía ortodoxa está atrapada por su propia tradición y eso la convierte en un sistema rígido, con reglas, tabúes, etc., “que la hacen impermeable a la cultura contemporánea”, mientras que la poesía postpoética se presenta en “continua interacción con el tejido social” y muestra un particular interés por conectarse con la ciencia.<sup>20</sup> Y, en efecto, no puede negarse que tanto las múltiples facetas que caracterizan hoy a las sociedades más desarrolladas como las diversas ramas de la ciencia posmoderna —teoría de sistemas complejos, teoría del caos, teoría de catástrofes, fractales, sinérgica, etc.— se instalan a menudo de forma más o menos explícita en el poema y lo animan, buscando que el lenguaje poético mismo adquiriera una nueva dimensión, antes desconocida; sin embargo, no siempre se consigue que el lector deje de tener la sensación de que, en el fondo, lo que se cuenta es la historia de siempre, la que la poesía lírica lleva siglos contando.<sup>21</sup>

19.- Alfredo Saldaña, *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Episteme, Valencia, 1997, p. 120.

20.- *Postpoesía*, ob. cit., p. 149.

21.- No es nada extraño, pues, que, hablando de Fernández Mallo, diga Rodríguez-Gaona que “*Carne de Pixel* lo confirma fundamentalmente como un poeta lírico”. Cfr. “Recordando un hecho real dentro de un sueño”, en *Mejorando lo presente...* ob. cit., p. 164.

El mismo Fernández Mallo escribe en un poema de *Joan Fontaine Odissea*: “*toda lírica expresa una pérdida*”. Es una manera de apelar a las emociones y a los sentimientos humanos que, como hemos visto antes, los preceptistas del Renacimiento lograron establecer como objeto de imitación esencial para la lírica. La retórica de la sinceridad y de la espontaneidad que caracterizó al Romanticismo llevó esta situación hasta sus últimas consecuencias y de ahí que, para neutralizarla, para contrarrestar su poderosísimo influjo y el cansancio que en algún momento debió generar, surgieran las maniobras de despersonalización sobre las que se ha sustentado gran parte de la poesía moderna. La postpoesía no deja de ser un eslabón más en esta ya larga cadena. De hecho, uno de los puntos de su poética reza exactamente: “La emoción objetiva. Posibilidad de emoción sin acudir necesariamente a estructuras dramáticas”.<sup>22</sup> Ahí lo vemos: emoción objetiva, pero posibilidad de emoción. O sea, que objetivar las emociones no quiere decir desterrarlas y por eso siguen ahí, aunque se expresen con un nuevo lenguaje que, más que deconstruir la lírica tradicional, lo que hace es actualizarla, ponerla al día y, tal vez así, enriquecerla.

Y es que, como nos ha enseñado la hermenéutica, la tradición tiene que entenderse cada vez de manera diferente porque el punto de acogida de esa tradición, que es donde se sitúa quien la interpreta, remite siempre a una situación cambiante. Esto es lo que vemos en la postpoesía, y por eso más que rechazar la poesía anterior, lo que intenta es adaptarla al nuevo medio. Lo que aquí interesa plantear es si en este proceso de aclimatación puede llegar a perderse algo tan esencial para la lírica como es la aplicación subjetiva, es decir, la posibilidad de que el lector se sienta afectado por lo que dice el poema. De entrada, todos sabemos que el lector no puede evitar relacionar lo que lee con la situación hermenéutica en la que se encuentra, ya que, como explica Gadamer, no hay “ni habrá nunca un lector que, con un texto ante sus ojos, lea simplemente lo que pone en él”, lo que significa que “el que lee un texto se encuentra también él dentro del mismo conforme al sentido que percibe”.<sup>23</sup> A esta relación inclusiva o abarcante que existe entre un texto y el lector se refirió Paul Ricoeur con el concepto de *pertenencia*, que señala una condición ontológica “por la que quien pregunta forma parte de la cosa misma por la que pregunta”.<sup>24</sup> Teniendo en cuenta esto último, la aplicación resulta por completo ineludible, forma parte integrante del proceso de comprensión de un texto y, de hecho, condiciona toda

22.- *Postpoesía*, ob. cit., p. 72.

23.- H.-G.- Gadamer, *Verdad y método*, ob. cit., p. 413.

24.- Paul Ricoeur, “Fenomenología y hermenéutica”, en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Cuaderno Gris, Madrid, 1997, p. 29.

comprensión desde el principio porque juega un papel fundamental en la producción del sentido. Dicho de otra manera: comprender es siempre, inevitablemente, aplicar. La verdadera comprensión implica un encuentro, un diálogo, entre lo que el texto dice y lo que el lector aporta al interpretar ese contenido, y dado que esta participación o aportación personal es inevitable —pues uno no puede prescindir de sí mismo (de su visión del mundo, de sus prejuicios históricamente condicionados, de las preguntas e inquietudes que esos prejuicios orientan, etc.) cuando recorre un texto—, está claro que la aplicación subjetiva es la esencia de la comprensión. Pero el diálogo entre lo que el texto aporta y lo que aporta el lector no siempre es posible, pues a veces el contenido del texto queda demasiado lejos de nuestra sensibilidad, parece expulsarnos, no sabemos cómo acercarnos a él ni qué preguntarle porque, sencillamente, no nos plantea ninguna pregunta, no nos sentimos interrogados y sí incómodos. Esa incomodidad es entonces la aplicación misma, pues se convierte en nuestra respuesta al texto. Gadamer decía que “en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo”, pero es posible también que no encuentre nada o, más exactamente, que sólo encuentre extrañeza.<sup>25</sup>

“Cuando no podemos entender un texto, la razón es que no nos dice nada o no tiene nada que decirnos a nosotros”, escribe Jean Grondin interpretando a Gadamer.<sup>26</sup> De alguna manera esto es lo que cabe esperar de la poesía postpoética cuando incorpora material científico en el poema. Sin embargo, en realidad ese material está al servicio de un proyecto de renovación expresiva que no excluye otro tipo de aplicación ya no negativa, sino totalmente positiva, una aplicación entendida ahora como apropiación de lo leído, como un dejarse afectar o un sentirse afectado por lo que el texto dice, un sentirse el destinatario natural de ese texto. Por ejemplo, aunque el lenguaje matemático haga acto de presencia en el poema que sigue, lo que se dice con ese lenguaje no deja de remitirnos a una historia de amor más o menos convencional y es fácil entonces que se dé una aplicación positiva:

Éramos muy racionales.  
Un juego como otro cualquiera.  
O miedo a la palabra.  
No sé,

en vez de decir *te quiero* decíamos x,  
o x2, x3, x4..., según la intensidad del momento  
que precede al beso,

25.- H-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 77.

26.- Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, ob. cit., p. 168.

Xn lo reservábamos para,  
en el orgasmo,  
susurrar *te quiero infinito, un montón* [o algo así]

Un día se te escapó  $\sqrt{x}$   
Y fue lo mejor. Éramos 2.

“...  $\sqrt{2}$ , Número Irracional que no posee un valor finito.  
Otro ejemplo de Número Irracional es  $\pi$ ” [de *Manual Didáctico Escolar*, Ed. Fonollosa, Chile, 1918]

(*Joan Fontaine Odisea*, p. 89)

Procede este poema del libro *Joan Fontaine Odisea*; en el titulado *Creta Lateral Travelling* encontramos un fragmento de prosa poética que se inicia con estas palabras:

Resulta absurdo pensar que la muerte se halla más cerca de un anciano que de un niño.  
La muerte es equidistante respecto a cualquier punto; su velocidad es infinita (*Creta Lateral Travelling*, p. 44).

Como se ve, la búsqueda de una nueva lengua poética acorde con los nuevos tiempos de un mundo globalizado no se lleva a cabo a costa de la condición humana, de las emociones y los sentimientos de siempre. Nada de esto se ha ausentado de la lírica y precisamente por eso la aplicación hermenéutica puede seguir produciéndose con éxito. El lector sigue reconociendo en el poema cosas que le resultan familiares y con las que se identifica, o descubre cosas que no conocía pero que le afectan de lleno porque implican alguna de las grandes verdades relacionadas con la condición humana. Cuando lee, por ejemplo, “De ningún intento de suicidio / se regresa vivo. La metáfora / hace su trabajo” (*Joan Fontaine Odisea*, p.75), encuentra motivos para sentirse interpelado y para la reflexión más profunda sin necesidad de haber pasado por la experiencia del intento de suicidio, pues hay experiencias que no hace falta haber sentido directamente en la propia piel; basta con comprenderlas para notar que nada humano puede resultarnos por completo ajeno. Esta comprensión que se produce en el momento de la lectura muestra una verdadera apropiación del texto por parte del lector, un *hacerse suyo* ese poema que otro ha escrito antes, a solas, poetizando vivencias que pudieron ser íntimas o no, pero que por ser vivencias humanas se abren a la posibilidad de la aplicación.

Pensando en esto, Paul Ricoeur aseguraba que la refiguración “adquiere su verdadera amplitud cuando la obra despliega *un mundo* que el lector hace suyo”,<sup>27</sup> y

27.- Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol.2, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 115.

Gadamer —que se refirió en más de una ocasión a “la intimidad con que nos afecta la obra de arte”—<sup>28</sup> decía que la auténtica comprensión se produce cuando se interpreta algo no desde una situación externa, sino “desde una pertenencia específica” que hace que el intérprete se sienta completamente afectado por lo que está interpretando.<sup>29</sup> El propio Fernández Mallo expresa con gran acierto esta idea (si no me equivoco) en uno de sus poemas:

Escribir  
tumoración en el Silencio,  
órgano latiente de la Nada.  
Leer, interpretar,  
derivaciones metastásicas.

(*Joan Fontaine Odisea*, p. 66)

Si la aplicación hermenéutica tiene lugar en forma de derivaciones metastásicas, quiere decir que el tumor originario ha hecho un recorrido primero desde el poeta al poema y, luego, desde el poema a sus lectores. Quizás sea la primera fase de este recorrido precisamente lo que expresa Fernández Mallo en este otro ejercicio metapoético:

El poema:  
instrumento de precisión  
al servicio del Vacío.

(*Joan Fontaine Odisea*, p. 44)

Dudo que estos versos vengan a decir que el poema no sirve para nada; más bien parece que digan que el poeta ha necesitado escribirlo —con toda precisión, por cierto— para contrarrestar una sensación de vacío, o para comunicar ese vacío. “Se escribe en defensa propia”, leemos en otro poema de Fernández Mallo (*Joan Fontaine Odisea*, p.38). Y no es el único caso en el que se plantea una utilidad concreta para el cultivo de la poesía. Aquí va otro:

Una certeza: los versos son la forma  
más amable del desamor aunque dilaten  
el dolor de la herida, y *ahora*  
*a seguir adelante*

[gracias Andrés por la frase]

*con farmacia y con aguante.*

(*Joan Fontaine Odisea*, p. 64)

28.- H-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, ob. cit., p. 62.  
29.- H-G. Gadamer, *Verdad y método*, ob. cit., p. 395.

Aparte de las motivaciones que tenga el poeta para escribir, hay que plantearse lo que ocurre luego en el polo de la recepción, cuando entran en juego los lectores —segunda fase del recorrido que estábamos siguiendo—, y ya hemos visto que, frente a los poemas de la postpoesía, no es nada difícil que el lector se sienta interpelado por lo que dicen los versos, ya sea porque lo invitan a reflexionar sobre una gran verdad humana que habla desde ellos —“Se pisan minutos y cada uno / es una trampa” (*Joan Fontaine Odisea*, p.39), por ejemplo— o porque le cuentan algo que fácilmente puede referir a sí mismo. En ambos casos se advierte cuánta razón tenía Paul Ricoeur cuando, planteándose la cuestión central de la apropiación del texto en la experiencia de lectura —en el sentido de “hacer propio lo que era, en un principio, extraño y ajeno”—<sup>30</sup>, aseguraba que “el texto es la mediación por la que nos comprendemos a nosotros mismos”, lo que en definitiva significa que “comprender es *comprenderse ante el texto*”.<sup>31</sup>

Pero si además tenemos en cuenta que la poesía postpoética vehicula sus temas a través de múltiples motivos extraídos de lo más cotidiano de las actuales sociedades avanzadas, hay que contar con que luego el lector reconoce de inmediato esos motivos porque proceden de un mundo que es el suyo, el que habita cada día, lo que no deja de facilitar en cierto modo la aplicación. En este sentido, por cierto, ni siquiera puede decirse que la poesía postpoética sea experimental, como suele calificarse toda poesía alejada del paradigma realista. Más bien se trata de una poesía absolutamente realista, dado que habla con el lenguaje que realmente se habla ahora, en el siglo 21. Bajtin decía de Dostoievski —y el propio Dostoievski de sí mismo— que era un realista auténtico porque incorporaba en sus novelas las distintas voces que podían distinguirse en el seno de una sociedad y las hacía entrar en diálogo, lo que conducía a una polifonía que mostraba una representación multidimensional de la vida social, con todas sus ideologías dejándose escuchar, a diferencia de lo que se hacía con la novela monológica, que presentaba un único estilo, una única voz y, por tanto, una única ideología. Pues bien, salvando las distancias que se quieran establecer, podría afirmarse que la postpoesía de Fernández Mallo es auténticamente realista en este mismo sentido, ya que la polifonía y el dialogismo son en gran medida también el alma de la poesía postpoética, y el poeta quiere mostrarse únicamente como el director de orquesta que organiza el diálogo. El resultado no puede ser otro que el de un nítido

30.- Cfr. Mario J. Valdés, *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Rodopi B.V., Amsterdam, 1995, p. 66.

31.- Paul Ricoeur, “La función hermenéutica del distanciamiento”, en *Hermenéutica*, J. Domínguez Caparrós (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 131-132.

reflejo de “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa” o, como tradujo al lenguaje poético aquel alumno de Juan de Mairena, un nítido reflejo de “lo que pasa en la calle”.

### Bibliografía

- CANER-LIESE, Robert (2009): *Gadamer, lector de Celan*, Barcelona, Herder.
- BALLART, Pere (2005): *El contorno del poema*, Barcelona, El Acantilado.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.) (1999): *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros.
- DUTT, Carsten (ed.) (1993): *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, Trad. Teresa Rocha Barco, Madrid, Tecnos.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2005): *Joan Fontaine Odisea*, La Poesía, señor hidalgo, Barcelona.
- (2008): *Creta Lateral Travelling*, Barcelona, Sloper.
- (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- (2009a): *Carne de Pixel*, Barcelona, DVD ediciones.
- GADAMER, H-G. (1996): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- GRONDIN, Jean (1999): *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, p. 168.
- (2003): *Introducción a Gadamer*, Trad. Constantino Ruiz-Garrido, Barcelona, HERDER.
- RIKOEUR, Paul (1987): *Tiempo y narración*, 2 vols., Madrid, Cristiandad.
- (1997): “Fenomenología y hermenéutica”, en *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Cuaderno Gris.
- (1997a): “La función hermenéutica del distanciamiento”, en *Hermenéutica*, J. Domínguez Caparrós (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 131-132.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2010): “Recordando un hecho real dentro de un sueño. *Carne de Pixel*, de Agustín Fernández Mallo”, en *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernismo, humanismo y redes*, Barcelona, Caballo de Troya, pp. 164-166.
- SALDAÑA, Alfredo (1997): *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997.
- VALDÉS, Mario J. (1995): *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Amsterdam, Rodopi B.V.

### ÍNDICE

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ, <i>Hibridaciones narratúrgicas: el pensamiento teatral de José Sanchis Sinisterra</i> .....	7
Silvia ALONSO, <i>Rafael de León: poesía y canción popular española</i> .....	19
Túa BLESA, <i>Dámaso Alonso: poesía arraigada y desarraigada</i> .....	37
Salvador COMPANYY, <i>La impúdica visita al taller del maestro (presencias de Flaubert en la poética de Mario Vargas Llosa)</i> .....	63
Elvira LUENGO, <i>Voces silenciadas y deseo de escritura. La búsqueda de identidad en las poéticas de Ana María Matute y de Andersen: pequeños poemas en prosa en Los niños tontos</i> .....	77
Alex MATAS PONS, <i>Compromiso político y teoría crítica en la novela de Belén Gopegui</i> .....	105
Cristina de PERETTI, <i>Javier Marías: una literatura con más de una lengua</i> .....	119
José PORTOLÉS LÁZARO, <i>Fernando Lázaro Carreter y el estudio del poema</i> ..	129
Juan Carlos PUEO, <i>Un debate sobre la enseñanza de la literatura en los años cincuenta</i> .....	151
Belén QUINTANA, <i>La poesía fractal de Clara Janés: Los secretos del bosque</i> ....	167
M.ª Ángeles RODRÍGUEZ FONTELA, <i>Teoría, crítica y literatura comparada en el ensayo de Salvador de Madariaga. Vertebración hispánica y proyección intercultural</i> .....	177
Teresa ROSELL NICOLÁS, <i>Jorge Semprún: Vivir con su nombre, morir con el mío</i> .....	199
Alfredo SALDAÑA, <i>Pensamiento literario y subversión</i> .....	211
Concha TORRALBA, <i>Entre el recuerdo y el olvido del Rey Gudú</i> .....	227
David VIÑAS, <i>Poesía postpoética y aplicación hermenéutica</i> .....	243