

Palabras de luz : género y escritura en la poesía de Elena Martín Vivaldi

Autor(en): **Talens, Jenaro**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **55 (2008)**

Heft 3: **Fascículo español. Cuerpo y texto**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-270873>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Palabras de luz: género y escritura en la poesía de Elena Martín Vivaldi*

Conocí a Elena Martín Vivaldi cuando apenas salía yo de la adolescencia y acababa de publicar en la colección *Veleta al Sur*, gracias al buen hacer de Rafael Guillén, mi primer libro, *En el umbral del hombre*. Han pasado más de cuarenta años y poco o nada de lo que sintomatizaba ese balbuciente volumen primerizo perdura hoy en mí o en mi trabajo, aunque sí lo hacen, y mucho, los efectos colaterales de todo lo que rodeó su nacimiento y de lo que éste me permitió vivir y conocer. En algún lugar, mucho tiempo después, escribí algo a propósito de ello:

Ningún otro de entre los libros que ha escrito le ha producido tanta ilusión al ver el primer ejemplar encuadernado. Incluso lo que hoy le parece más lejano e incomprendible, su imagen en una fotografía corriendo en un estadio, que el editor decidió incluir en primera página como reclamo, le resultó entonces discutible. Lo importante era que todas aquellas palabras estaban en letras de molde y le hablaban como si fuera otro. Esa sensación de extrañeza y desdoblamiento, visceral en aquellos momentos, racionalizada después, no ha vuelto a abandonarle desde entonces. Por lo demás, el pecado de la vanidad juvenil quedaba redimido por el placer de una sensación de plenitud que, ingenua o no, no merece el castigo de pensarse culpable. Con los años ha aprendido en qué consiste la falacia de la culpabilidad¹.

Y en efecto, más allá de otras consideraciones, ese libro me permitiría acceder a algo que siempre entendí como más importante que la literatura, la amistad. Con la aparición de ese libro se inició la mía con Antonio Carvajal, con Carlos Villarreal, con José Ladrón de Guevara, con Trina Mercader y, por supuesto, con Elena Martín Vivaldi, componentes todos ellos de aquella Granada en plena ebullición literaria de inicio de los años

* Texto de la ponencia leída en la Universidad de Granada dentro del Simposio Internacional Conmemorativo del Centenario del Nacimiento de Elena Martín Vivaldi, el 14 de febrero de 2008. Quiero dar las gracias a Antonio Carvajal por haberme invitado a este Congreso, con el que se ha cerrado un año de conmemoraciones. Homenajear la figura y la obra de Elena Martín Vivaldi tiene para mí una significación especial por cuanto me ofrece la posibilidad de pagar una deuda de gratitud personal y literaria mucho tiempo aplazada. Y aunque lamento no haber tenido la oportunidad de hacerlo de viva voz cuando en sus últimos años mi trabajo me mantuvo alejado de Granada, quiero, aquí y ahora, dejar pública constancia del afecto humano y el reconocimiento a su magisterio poético que siempre le profesé.

¹ «El espejo que miente. Fragmentos de audio(bio)grafía», *Negociaciones. Para una poética dialógica*, ed. de Susana Díaz, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 219-238. El texto citado (con readaptación del uso de los pronombres) en pág. 225.

sesenta. De todos ellos, excepción hecha de Antonio, tan joven como yo, era Elena quien más respeto reverencial me imponía. Tardé años en descubrir por qué. Los poetas conocidos (lo de *consagrados* es una palabra que me ha parecido siempre demasiado ampulosa) suelen tratar a los que empiezan con una suerte de condescendencia tan impostada como innecesaria y en mi caso no fue una excepción. Sólo Rafael (Guillén) se tomaba la molestia de bajar a mi altura. Pero era mi amigo y mentor y lo daba por descontado. Elena, a la que envolvía el aura de haber publicado libros y cuyo nombre iba asociado en mí al oficio «serio» de escribir, no lo era aún y, sin embargo, me trataba con un respeto que no me esperaba. No era, imagino, hoy, el que se otorga a un escritor hecho y derecho, sino el que se debe a todo aquél que, mejor o peor, está poseído por el virus de la escritura, esa lenta pasión que no termina. Elena, como una vez escribió Octavio Paz de William Carlos Williams, estaba mucho más afectada por esa enfermedad solitaria e incurable llamada «poesía» que por el hecho social de «ser artista» y asumía que yo también estaba *infectado* y eso, para alguien como Elena, merecía ser tomado en consideración. Las veces que nos encontramos, pese a las cuatro décadas que nos separaban (y esa distancia para un joven es enorme) me hablaba de literatura como a un cómplice y me recomendaba que leyese a los autores que a ella le gustaban. Salinas, por ejemplo, fue su primera recomendación («te va a interesar mucho, ya lo verás»; «es el gran poeta de su generación»). No hablaba de jerarquías, ni comparaba calidades, supongo, (lo contrario, con la sombra de García Lorca sobrevolando el ambiente, hubiera sido casi una peligrosa herejía), sino que señalaba una cualidad, a la que me referiré luego, que para ella era importante y que no encontraba en ningún otro escritor de su generación (algo que hoy, muchos años después, yo comparto). Siempre asumió, al menos ante mí, que quien más le había influido era Salinas, no Juan Ramón, porque, recuerdo que una tarde me dijo: «Es como si las cosas que leo en sus poemas las hubiese podido escribir yo». También insistía en que no cayera en la tentación juvenil de sucumbir al síndrome «Rimbaud», enfermedad que muchas veces acecha a todo escritor joven convencido, cuando publica sus primeros versos, de haber sentado plaza («escribir lleva tiempo y hay que leer mucho. No tengas prisa. Te queda mucha vida por delante»). Era un consejo algo irónico, dirigido como estaba a alguien que por esos años era un atleta de élite en velocidad, pero tenía razón. También en eso Salinas le parecía ejemplar. Había sabido esperar su sazón, madurando en la sombra.

Yo conocía todos los libros publicados por Elena hasta entonces, *Escalera de luna* y *El alma desvelada* (que Rafael Guillén me había prestado) y *Cumplida soledad* y *Arco en desenlace*, cuyas primeras ediciones en la misma colección donde yo recibía mi bautismo público se encontraban en mi todavía incipiente biblioteca. Pese a la evidente ilación que en sus páginas creía ver con la tradición becqueriana (que empecé muy tempranamente a considerar muy alejada de mis intereses), había algo en ellos que se resistía a ese marbete, que me agarraba como lector y no me dejaba escapar:

No soy yo
ni eres tú,
ni es la palabra tuya
que tú no dices
y que yo presiento.
[...]
Es la esperanza virgen de la rosa
por ser rosa, el anhelo
de repartir su aroma
con las manos del viento².

Yo no sabía entonces en qué consistía la originalidad de una forma de escritura que, de acuerdo con esa radicalidad tan estúpida de los adolescentes, no debería de haberme interesado por su aparente romanticismo y que, sin embargo, me fascinaba. Y así fue durante décadas. Abandoné pronto Granada y su entorno literario. Mi vida y mi trabajo me llevaron muy lejos de aquí, pero Elena siempre me acompañó, como un misterio sin resolver al que regresaba intermitentemente para saborear un fragmento, sorprenderme una vez más de su maestría al componer un soneto («Dafne» siempre me pareció modélico) o descubrir que, como dijo alguien, sus poemas hacían cierta la tesis de que *menos* es siempre *más*. Juanramoniana, saliniana, pero no becqueriana, ¿dónde se escondía el secreto de su fuerza, tras esa máscara superficial de delicadeza femenina tardo-romántica? ¿Por qué esa suerte de «suspirillos germánicos» que una mala lectura de Heine había entronizado en la tradición peninsular, cuando Elena los elaboraba en sus propios textos te golpeaban como un mazazo?

² «Ni tú ni yo», poema perteneciente al libro *El alma desvelada (1942-1953)*. Cito por la recentísima edición del centenario, Elena Martín Vivaldi, *Obra poética*, edición y estudio preliminar de José Ignacio Fernández Dougnac, 2 vols., Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2008, vol. 1, p. 183. Todas las citas de poemas de Martín Vivaldi en lo sucesivo remiten a esta edición.

Cuando Antonio Carvajal me habló hace ahora poco más de un año de la preparación de este Congreso, supe que había llegado el momento de coger el toro por los cuernos y disipar bastantes nieblas innecesarias en relación con su poesía. Volví a releer toda su obra, esta vez de modo sistemático y creo haber comprendido, al fin, algunas de las claves de mi desconcierto inicial.

Quizá la lectura que casi todos hemos hecho de Martín Vivaldi haya estado siempre muy condicionada por lo que podríamos denominar una óptica crítica de raigambre hispánica. Me explicaré: no es que Elena no pertenezca a nuestra tradición. Nadie puede escapar al universo de su propia lengua, como muy bien lamentaba Cernuda al asumir que era español a la manera de quien no puede ser otra cosa. Pero la reflexión y autoconciencia a la hora de escribir no ha sido ni es aún hoy moneda común en España. Ambas características, mucho más asumidas en la tradición anglosajona, alemana y europea en general, casi siempre son abordadas por la crítica peninsular como una suerte de hándicap *profesoral*, como si el pensamiento y la inteligencia fuesen incompatibles con la sensibilidad, y no uno de los ingredientes fundamentales de su desarrollo. Para una crítica habituada a buscar un síntoma de verdad poética o, lo que es lo mismo, la posibilidad de definir una obra como «buena poesía» en la referencialidad biográfica y en la transparencia más o menos confesional de quien dice «yo» en un poema, una experiencia tan radicalmente ajena a esos planteamientos, como creo que es la de Elena Martín Vivaldi, tenía que resultar bastante anómala y desconcertante. No me refiero sólo a la absurda suficiencia con que ha solido abordarse en nuestra tradición la escritura de mujeres (aún recuerdo, en aquellos años de amor de mesa camilla y moral de sacristía, comentarios inauditos sobre ella en boca de autores que no estaban a su altura), sino al hecho mismo de que sus poemas tenían que ser reconducidos a una banalización anecdótica para desactivar la insultante potencia que, se asumiera públicamente o no, todos le reconocían.

Sé que lo que acabo de decir parecería cuestionar la necesaria relación que todo escritor mantiene con sus propias experiencias vitales independientemente de su voluntad. No se trata de eso, pero sí de subrayar que la mediación retórica (que nada tiene que ver con la llamada «ficcionalización») es mucho más importante para entender, no ya qué quiso decir un escritor, sino qué dice su obra, independientemente de su voluntad.

Es cierto que los poemas que minuciosamente fue elaborando Elena a lo largo de su vida pueden encontrar una suerte de explicación en las anécdotas de su existencia, pero ¿nos ayudan éstas a explicar los poemas? Sinceramente, no lo creo. El carácter de relato autobiográfico que explícitamente parecía otorgarle Elena a sus escritos, no me interesa por lo autobiográfico, sino por lo que tienen de relato, esto es, de construcción de una identidad, *efecto discursivo* y no *presupuesto* de su aventura literaria. Y ello nos lleva a un terreno que poco o nada tiene que ver con sus anécdotas cotidianas, aunque se alimente de ellas.

Cuando en 1984, la Universidad de Granada preparaba un volumen poético en homenaje a Pedro Soto de Rojas, al que se nos invitó a participar a muchos de nosotros, Elena escribió los siete sonetos que componen sus *Desengaños de amor fingido*, no sólo un extraordinario ejercicio de estilo, sino un estremecedor testimonio de cómo recuperar el temblor de los clásicos sin sucumbir al epigonismo de los imitadores. Los versos que abren precisamente el primero de esos sonetos dan testimonio de lo que vengo diciendo:

Para que el mundo sepa de mi historia,
«tristes quejas de amor dilato al viento»,
esparza el aire voz y sentimiento
y quede ya por siempre su memoria³.

Para que el mundo sepa de *su* historia (no de ella), escribe una cita explícita de Soto de Rojas. No hay confusión posible entre la noción de *relato* (construcción intertextual) y la de *vivencia*. O dicho con otras palabras: a la altura de sus casi ocho décadas de vida y en plena efervescencia del retorno al realismo autobiográfico que trajo de nuevo a la palestra la poesía más joven, luego llamada «de la experiencia», Elena distinguía perfectamente entre *sujeto confesional* y *proceso* (impersonal) *de subjetivación*.

En su poesía opera, en efecto, un proceso de minuciosa orfebrería que podríamos denominar con un concepto proveniente del universo de la imagen, *palabras de luz* (*words of light*), nombre con el que un pionero de la fotografía, William Fox Talbot, definió el proceso por el que la imagen quedaba inscrita en el negativo fotográfico y que, más de un siglo después, Jacques Derrida utilizaría, a su vez, para referirse a una cierta escritura de la sombra, una suerte de huella que representaría simultáneamente la

³ *Obra poética, op. cit.*, vol. 1, p. 571.

memoria del presente y el testimonio de su desaparición, una presencia ausente, o una ausencia disfrazada de presencia. La huella-escritura con relación a la memoria de lo vivido (como la fotografía respecto de la realidad que simularía fijar en el instante mismo de su desaparición) se convertiría de ese modo en un archivo ambivalente, dando testimonio de algo que sucedió (en pasado) pero que ya no existe y que sólo permanece como simulacro, nunca como representación.

Este doble movimiento, de la realidad a la imagen/escritura, de la imagen/escritura a la ya desaparecida realidad, así como la problemática que implica, son los mismos que me parece percibir en la obra de Elena Martín Vivaldi, una de las escrituras que, repito, de manera más consistente (y de manera más elusiva, todo hay que decirlo) ha abordado los límites y las posibilidades de la confesionalidad.

Empezaré por afirmar que ignoro si Elena era o no consciente de lo que voy a afirmar, pero eso poco importa. Los puntos de partida escriturales son conscientes hasta cierto punto. Quiero decir que si uno distingue entre tener conciencia de lo que está haciendo (que puede ocurrir) y ser programático (que considero una inutilidad y un error), podemos hablar de «ser consciente» en el sentido de que el texto «es consciente», aunque el autor no lo sea. Un poema, o un conjunto de poemas, verbaliza un desasosiego. Lo escrito dice incluso (y yo diría que fundamentalmente) aquello que quien lo escribe no hubiese sido capaz de conocer antes de su verbalización. Desde esa perspectiva, un poema hace saber cosas de quien compone o de su entorno, o de las dos cosas, bien porque permite analizar *a posteriori* qué significa lo que ha escrito, bien porque alguien se lo hace ver (como suele ocurrir con toda lectura que sea verdaderamente dialógica y no meramente constativa).

Enrique Molina Campos, en el prólogo a su edición de la poesía reunida de Martín Vivaldi, *Tiempo a la orilla*⁴, hablaba (aunque no se refiriese a lo mismo que estoy intentando exponer yo ahora) del doble valor del adjetivo «cumplida» en el sintagma *Cumplida soledad* que daba título a una de sus primeras colecciones:

Cumplida es un adjetivo cuya rica polisemia acaba por descubrir todos los aspectos del sustantivo al que en esta ocasión acampaña en calidad tanto de especificativo, como de epíteto. Pero es también un adjetivo participial pasivo y ello indica que el sustantivo recibe, juntamente con la calificación, un efecto y una situación.

⁴ Granada, Silene, 1988. Dos volúmenes.

En efecto, el anclaje en lo histórico no pasa necesariamente por utilizar los tiempos verbales del pasado, o no exclusivamente, por lo menos. Es cierto que si uno habla en presente puede dar la sensación de una ausencia de historicidad, pero ese cierto rechazo del pretérito imperfecto de indicativo también puede leerse de otro modo. El uso abusivo del pretérito ha ido muchas veces asociado en la tradición poética occidental a la noción de nostalgia, o de elegía. «Se canta lo que se pierde», que decía Machado. Eso, sin embargo, no quiere decir que lo histórico sea equivalente a lo elegíaco. Sólo pensarlo sería una reducción. El presente tiende a reivindicar la materialidad del vivir, porque vivimos en presente. En pasado sólo recordamos y narramos, que viene a ser lo mismo. Cuando se trata de reflexionar para saber de dónde venimos y cómo han sucedido las cosas que han sucedido, es decir, cuando se intenta construir una hipótesis explicativa de uno mismo (en eso consiste lo que llamamos identidad), se mira hacia atrás, y entonces el pretérito aparece. Cuando, sin embargo, se busca expresar lo que de inapresable e irreductible a pensamiento tiene el mundo, el poema debería usar el presente. No es creíble una existencia fuera del tiempo. Lo que los textos poéticos de Elena parecen indicar es una sistemática reluctancia a someterse a las ambigüedades que implica la gramática. Escribir es, en cierto sentido, «abrir la caja de Pandora». Uno puede creer tener claras ciertas cosas, pero como todo ese proceso de clarificación está sometido al lenguaje en que se produce, si el sistema verbal en que te mueves no te fuerza a ver las contradicciones, las contradicciones pueden pasar inadvertidas.

Supongo que no es difícil entender desde esta perspectiva el por qué pocas obras ofrecen una valoración tan vitalista del mundo, por muy conflictivo que éste sea, y hayan interiorizado de modo tan radical que no sirve de nada llorar en público.

Lo ha explicado con contundencia Concepción Argente⁶, en su excelente análisis de la serie citada de sonetos en homenaje a Pedro Soto de Rojas, cuando, más que priorizar la imagen de las quejas, subrayaba la voluntad de Elena de «dar a conocer su historia» a través de ellas o, lo que es lo mismo, de proponer el relato construido de una imagen hecha de lo que más arriba definíamos como *palabras de luz*, huellas ambivalentes de lo que, quizá en su origen vital fuese un hueco, pero en el poema quedaba

⁶ «Una poeta de oficio: Elena Martín Vivaldi», texto mimeografiado. De próxima publicación en las Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Centenario del Nacimiento de Elena Martín Vivaldi.

inscrita como rasgo constitutivo de un personaje, del personaje «Elena Martín Vivaldi».

Por eso, el tema de «lo femenino» me parece también fundamental, no en tanto presente, sino en tanto *skiagrafia*, huella de una ausencia presente como tal ausencia. ¿Cómo «decirse» con un lenguaje que se basa, precisamente, en neutralizar la diferencia de género? No es que Elena fuese feminista (ni lo sé, ni me parece relevante ahora); lo que sí me resulta incuestionable es que son las preguntas que aborda el feminismo, en tanto epistemología, las que pueden ayudarnos a explicar lo que en ella sólo se inscribía como interrogante, como huella, como desasosiego: el género no es aquí un elemento biológico, sino un dispositivo para pensar su relación con el mundo de otra manera.

Desde esa perspectiva, y asumiendo que la consciencia «textual» no tiene por qué coincidir con la consciencia «autorial», podemos afirmar que la poesía de Elena (sobre todo a partir de su segunda entrega, *El alma desvelada*, de 1953), ha aprendido a inscribir, entre otras cosas, las huellas de la diferencia, y a entender que lo natural no existe, que la subjetividad es un constructo social y que no se trata de jugar a los buenos y los malos, que no hay culpables y víctimas (defecto por el que cierto feminismo circulante siempre resultó reductor), sino políticas del sujeto. Los roles sexuales no son genéticos, ni biológicos, sino políticos. Por eso, en la poesía de Elena no aparece por ninguna parte la noción de culpa, que es algo muy socorrido como argumento narrativo, pero éticamente falso. Pensemos en los mitos que Elena retoma una y otra vez, Dafne, Eco, Orfeo, Eurídice. Por lo que refiere a la primera, es cierto que la mujer se convierte en árbol, pero, parafraseando a Casona, diríamos que ello le permite morir de pie. Eco sólo existe como repetición de un sonido (patriarcal) que no le pertenece, pero al mismo tiempo, metaforiza la escritura como renvío, intertexto, diálogo. ¿No fue Beckett quien tituló su cuestionamiento del discurso poético moderno primero como *Whoroscope* (*Coñoróscopo*, 1930) y más tarde como *Echo's Bones and other precipitates*, (*Los huesos de Eco*, 1935)⁷ donde la condena a la repetición (a no ser sino un eco) conllevaba un «derramamiento de palabras»? Por lo que atañe al tercero de los mitos, ¿quién carga con la responsabilidad del

⁷ Recogidos ambos, en edición bilingüe, en mi edición de Samuel Beckett, *Obra poética completa*, Madrid, Hiperión, 1999.

desenlace, Orfeo, Eurídice? Lo importante en este caso (al contrario de lo que suele ser habitual en las aproximaciones/apropriaciones del mito) es la idea de la irreversibilidad del tiempo. En efecto, uno no puede nunca volver atrás, porque el pasado no es transformable, salvo como relato: pero sí que puede aprender a vivir con él. Desde esa perspectiva una escritura se «feminiza» al convertirse en un buen ejercicio hermenéutico y en un aún mejor ejercicio de autocomprensión.

Estoy absolutamente de acuerdo con Helène Cixous cuando afirma que el género de quien escribe no es el sexo del texto. Lo que ocurre es que leemos, interpretamos, reelaboramos las cosas desde la experiencia de un cuerpo concreto, cuya capacidad para responder a determinados estímulos está ya mediatizada por una educación y construida con un discurso que no se basa en la aceptación de dicha distinción.

La resistencia al esencialismo forma parte del inconsciente textual de Martín Vivaldi, aunque la separación entre cuerpo biológico y cuerpo cultural no siempre funcione en el dispositivo analítico, en la medida (posiblemente) en que la «naturalización» de lo biológico ha funcionado de una manera tan constante y tan brutal que casi forma parte de nuestra biología. Es como si la función hubiese creado el órgano. Y si la evolución que impuso, por ejemplo, el vestido hizo desaparecer el vello corporal, o si el oído o la vista están menos desarrollados en las sociedades llamadas avanzadas porque ya no son imprescindibles para la supervivencia de la especie, no veo por qué no iba a suceder otro tanto en este terreno. Dicho esto, «lo femenino» en una escritura definida como «femenina» no sería aquello que remite a lo que tradicionalmente ha sido asociado con el papel de la mujer, sino que tendría que ver con una cierta desestabilización de esos mismos roles. En una palabra, definiría operaciones de sentido, no valores, por eso, cuando esa desestabilización no se da, me cuesta asumir que nos encontremos ante una «escritura femenina». A lo mejor me equivoco, pero para mí, la inversión especular de un género en el otro, mantiene la oposición como referente al que remitir para alcanzar estatuto de existencia. Lo «femenino» me parece más bien el *come-and-go*, ese vaivén irreductible a unidad o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de fijar un lugar estable para posiciones intercambiables y móviles. En un maravilloso texto de Celan, *Gespräch im Gebirg*, hay una metáfora que explica esto muy bien: «yo amaba la bujía que estaba encendida allí, en el rincón de la izquierda, yo la amaba porque se consumía, no porque fuese *ella* la que se consumía, [...] yo amaba

su combustión...»⁸. Hay cosas, efectivamente, que sólo podría escribir una mujer, si asumimos que se trata de cosas sólo perceptibles desde una experiencia histórica concreta, cultural y políticamente definida, pero a eso yo lo llamaría «escritura de mujer». Lo de «escritura femenina» habría que aplicarlo al otro dispositivo, y si me parece correcto mantener la denominación de género («femenina») es porque fueron históricamente mujeres quienes lo pusieron en práctica. Sería una especie de *denominación de origen*, un derecho de *copyright* con todas las de la ley. Dicho esto, está claro, al menos para mí, que lo «femenino» va más allá de lo que señala el término «mujer» y que esas desestabilizaciones a que remite la primera de las nociones han podido existir en textos escritos, pintados, filmados, etc., por hombres, como es el caso de Cervantes o de Pedro Salinas.

En ambos casos se da la posibilidad de entender el sujeto en términos de «posiciones de sujeto». Para Freud la masculinidad y la femineidad eran caracteres que no se podían en absoluto comprender y aprehender desde la anatomía. De hecho, yo diría que sólo el Edipo como trayecto y en tanto tecnología psicosocial compleja, en tanto *techné* que actúa en el ámbito de la familia a su vez como un aparato ideológico de Estado, una emanación del Sistema, puede explicarnos la omnipresencia y el carácter de «naturaleza» que dicha bipolaridad ha adquirido, en términos, además, de estabilidad y fijeza. El «complejo de Edipo» permite enunciar la cuestión de la femineidad de manera radicalmente distinta de como se ha entendido comúnmente. De hecho, creo que no es por azar si se habla simplemente del Edipo *tout court* y casi nadie recuerda que, inicialmente, Freud se refiere a dos formas del complejo, una negativa y una positiva. El Edipo negativo, llamado pre-edipo por el mismo Freud en un segundo momento, nos remite al deseo hacia el progenitor del mismo sexo y se transforma –bajo la amenaza de castración en el niño y desde la conciencia de una castración ya acontecida en la niña– en Edipo positivo. Este es el Edipo al que se hace referencia generalmente y se refiere, como todos sabemos, al deseo hacia el progenitor del otro sexo. En este caso se trata de la forma hegemónica del deseo, la socialmente aceptada: el deseo heterosexual, que Freud llama positivo porque es productivo para la sociedad, permite la perpetuación de

⁸ «ich liebte die Kerze, die da brannte, links im Winkel, ich liebte sie, weil sie herunterbrannte, nicht weil sie herunterbrannte, [...] ich liebte ihr Herunterbrennen». Cito por mi versión «Gespräch im Gebirg / Conversación en la montaña», *Boletín Hispánico Helvético*, 7, primavera, 2006, pp. 178-187.

la especie, etc. (dejémoslo así por ahora; nadie ha dicho que Freud no fuera víctima, también él, de los prejuicios sociales...). En el proceso edípico, la conciencia de la castración (de que ella no 'lo' tiene) determina el distanciamiento de la niña de su madre (ella no se 'lo' dio y tampoco 'lo' tiene), la hostilidad e incluso el odio hacia ella (por extensión, hacia todas las mujeres) y el «viraje» hacia el padre (luego, hacia alguien como su padre, con todo lo que ello –y 'él'– representa).

Pero, para Freud, la mujer nunca resuelve completamente el complejo de Edipo (el Edipo positivo). Esto quiere decir que –si no olvidamos las dos formas distintas del complejo de las que habla el autor vienés– no sólo hay, digamos, restos del Edipo negativo en la fase posterior, sino que tenemos que hablar además de coexistencia de las dos formas, de un balancearse, un ir y venir entre las dos, con la respectivas consecuencias en lo que atañe a los procesos identitarios y de relación con el mundo. Esto nos remitiría, por la tanto, a una configuración del deseo, a procesos de identificación y, finalmente, a una identidad más compleja y contradictoria en la mujer que en el hombre. Según este razonamiento, la 'feminidad' sería una «condición» más compleja, es decir, más rica, que la «masculinidad»; la identidad femenina (y de las mujeres en tanto sujetos históricos producidos por la *techné* socio y psico-sexual del Edipo) sería más abierta que la masculina justamente por ser más contradictoria, más balanceante y, en tanto marcada por la experiencia de la castración, más expuesta al 'Otro'. Como dice Judith Butler, el género como dispositivo de construcción cultural tiene la función, que la justifica, de crear el sexo como algo pre-discursivo y natural.

«Los muy duros se rompen», cantaba Wolf Bierman en los tiempos de la DDR, y si no es verdad, sería maravilloso que fuese verdad. En un mundo cada vez más intolerante, violento y tambaleante, la feminidad se plantearía así, en el sistema actual de significación social, como la subjetividad deseable. Y es desde esa perspectiva desde donde yo leo los poemas de Elena.

La poesía temáticamente «de mujeres» no me interesa de manera particular en cuanto tal, salvo que, además, como es el caso que nos ocupa, proponga (o imponga) un modo de leer y de relacionarse con el mundo que asuma muchas de las cosas que acabamos de exponer y, en ese caso, ya no es el calificativo «de mujeres» lo que la definiría, puesto que podría haber sido escrita igualmente por hombres, aunque, eso sí, implicando lo que antes llamé la desestabilización que da cuerpo a «lo femenino». Y ese es el sentido que me parece que tiene para Martín Vivaldi el describir a

Pedro Salinas como el poeta más complejo de su generación. No me refiero a su obra en general, sino fundamentalmente a *La voz a ti debida* y al de la poesía posterior a la trilogía que abre ese libro concreto y que completan *Razón de amor* y *Largo lamento*. Hay en esos poemas una posición del sujeto poemático (porque de la de Salinas individuo de carne y hueso ni puedo ni quiero pronunciarme; en todo caso, aunque él no fuera consciente de ello, de lo que hablo es del inconsciente de su escritura, no del suyo) bastante atípica en la tradición de la poesía amorosa en español. Por mucho que se le asocie (y él mismo se asociaba) con Bécquer o Juan Ramón, en ese terreno estaba en sus antípodas.

Si pensamos en Bécquer, por ejemplo, y tomamos una de sus rimas, la XIX (o LII, según la ordenación del *Libro de los gorriones*), la que dice

Cuanto sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.

Porque al darte la pureza
de que es símbolo celeste,
como a ella te hizo Dios
de oro y nieve⁹,

resulta evidente que ese poema tiene una marca de género muy fuerte. Al margen de sus cualidades poéticas, que no vienen al caso ahora, la lógica que lo informa asume de manera muy clara una distribución de los roles y de los símbolos que le son afines. La azucena, la pureza, el hecho de inclinar sobre el pecho la frente melancólica son atributos relacionados con la mujer. Y ni siquiera existe la excusa de subrayar lo que la imagen (y el género) tiene de puesta en escena y de representación (como en la maravillosa «Sonatina» de Rubén Darío, que clausura los primeros –y marcadamente «masculinos»– primeros versos, «La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa», etc., con un desplazamiento calificativo que actúa como golpe de efecto distanciador: «En un vaso olvidada se desmaya una flor»¹⁰). La rima de que

⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, edición de Joan Estruch Tobella, Madrid, Ediciones Cátedra, Biblioteca Aurea, 2004, p. 82.

¹⁰ Rubén Darío, *Obras completas I. Poesía*, edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, prólogo de José Emilio Pacheco, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2007, p. 168.

hablamos hubiera sido impensable como texto escrito por una mujer y dirigido a un hombre. Desde esa perspectiva, la lógica discursiva y las presuposiciones que informan su desarrollo se inscriben en un tipo de poesía de amor típicamente patriarcal, diferente de aquella otra, típica y tópicamente masculina, como la que se expresa en los excesos del nerudiano *Los versos del capitán* (donde la amante asume, desde el mismo prólogo, su rol de reposo de un guerrero que debe partir para hacer cosas más importantes, como, por ejemplo, la revolución), pero también muy presente en la estela de Juan Ramón y en la mayor parte de la poesía española posterior que lo toma como referente. En Salinas es distinto. La voz que habla en sus poemas es capaz de ponerse en el lugar del otro (de la otra) y aceptar que la relación que establece con esa otredad lo trasforma, no sólo en tanto sujeto activo de lo que ocurre sino en tanto sujeto de conocimiento. Hay como una posición «flotante» del sujeto que no existía antes de la relación amorosa y, en ese sentido, la trilogía hace cambiar el rumbo de su poesía. *El Contemplado* y *Todo más claro*, aunque no sean, estrictamente, poesía de amor, hablan también desde un sujeto similar.

Tomemos, por ejemplo, estos versos de *Razón de amor*:

Veo su doble rostro,
 su doble ser partido, como el nuestro,
 las dos mitades fieras, enfrentadas.
 En mi temblor se siente su temblor,
 su gran dolor de la unidad que sueña,
 imposible unidad, la que buscamos,
 ella en mí, en ella yo. Porque la dicha
 quiera también su dicha.
 Desgarrada, en dos, llega con el miedo
 de su virginidad inconquistable,
 anhelante de verse conquistada.
 Me necesita para ser dichosa,
 lo mismo que a ella yo¹¹.

Esta especie de asunción de que uno más uno no son nunca dos, ni por supuesto uno («imposible unidad»), sino un espacio *tercero* me parece una manera muy inteligente de definir la aceptación de la alteridad. Ese

¹¹ «La felicidad inminente», en Pedro Salinas, *Poesía*, edición de Monserrat Escartín Gual, en *Obras completas I. Poesía, narrativa, teatro*, edición al cuidado de Enric Bou, Madrid, Ediciones Cátedra, Biblioteca Aurea, 2007, pp. 425-426.

saber que el lugar de la experiencia no está en uno u otro extremo de la relación a dos, sino en la relación misma, en el vaivén que se da *entre* uno y otro, aparece en la noción de sujeto relacional y flotante de *El Contemplado* (que no es ya un cuerpo amado, sino el mar, es decir, que, como tema, ha trascendido los límites de la poesía amorosa convencional para adentrarse en el territorio de la poesía como diálogo con el mundo):

¡Qué pareja tan hermosa
esta nuestra, Contemplado!
La mirada de mis ojos,
y tú, que te estoy mirando.
[...]
Míralo, aunque se haya ido.
Visto o no visto, contéplalo.
El mirar no tiene fin...¹²

¿No es esta misma posición de sujeto la que canta en los poemas de Martín Vivaldi? Desde ahí comienza a tener sentido su frase antes citada: «Es como si las cosas que leo en sus poemas las hubiese podido escribir yo». Elena no era feminista, ya lo dije antes (o no lo era de manera consciente), ni por asomo, y no sé si suscribiría la explicación que estoy dando yo ahora, de haberla conocido, pero imagino que lo que decía respondía a una especie de comunión no muy consciente con una tipología de escritura cuyas características no sabía cómo explicar, pero que sí era capaz de percibir. No era nada temático, ni estructural (uno de los temas centrales de la poesía de Elena era –se ha repetido hasta la saciedad– el deseo no satisfecho de una maternidad que no pudo realizar, por ejemplo, y eso puede ser muy «femenino», pero en un sentido muy distinto del que estamos discutiendo), sino de punto de vista, de posición desde la que percibir el mundo. Estoy convencido de que lo que ella veía en Salinas es esa cualidad de la que estamos hablando.

¿Qué tiene todo esto que ver con el contexto en que Elena desarrolla su labor? Muy poco, por no decir absolutamente nada. Estoy convencido de que la soledad fundamental a que sus versos aluden no se reduce a la del ser humano que añora la vida en pareja, sino la de alguien condenada a no ser entendida ni reconocida por un simple problema de desubicación y

¹² *Ibid.*, pp. 578 s.

ausencia de códigos comunes de comunicación. Elena elevaba a problema epistemológico lo que en la mayor parte de la poesía coetánea de este país (masculina y femenina) eran simples lamentos o banalidades pseudofilosóficas de manual de bachillerato. Sus interlocutores estaban en otros lugares, otras literaturas, otras culturas. No es tan extraño que su relación fundamental la estableciese con aquellos poetas del 27 más europeos (no sólo por más cultos, sino también por más conscientes de la crisis de valores que se avecinaba: Salinas, Guillén, Ayala, que en plenos años 40 teorizaba, en su condición de sociólogo, sobre lo que hoy llamamos globalización) y luego con las generaciones más jóvenes, surgidas ya del centro mismo de la crisis de la modernidad. Por eso el renacer de su última etapa, en los albores del nuevo milenio, no es gratuito. Consciente de que la vida se le escapaba, era capaz de comprender que, aunque tarde, su tiempo había llegado, de ahí la voz gozosa de muchos de sus poemas finales, como la de esa espléndida súplica que quiero citar como cierre de mi intervención:

SÚPLICA

Otoño, si pudieras detenerte,
 Si quisieras quedarte así fijo en la tarde,
 Como imagen inmóvil. Grabada para siempre
 En el instante aquel de la fotografía.
 Pero no para siempre.
 Ya sé que sin aviso,
 Sin que nadie lo anuncie,
 La primavera tiene que venir, presentarse
 [...]
 Pero sí, un poco más, otoño, no apresures tu huida.
 Un poco más,
 Espera,
 Aún es pronto¹³.

O como la que canta sin tristeza la «estremecida luz de tanta aurora».

Jenaro TALENS
Universidad de Ginebra

¹³ «Otros poemas», en *Obra poética, op. cit.*, vol. 2, p. 113.