

Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas

ISSN-e 1988-2556

 EDICIONES
COMPLUTENSE

<http://dx.doi.org/10.5209/dice.85332>

De cómo significar cuando todo se desvanece: el fragmento y el encabalgamiento en la poesía de Esperanza López Parada

Sergio Navarro Ramírez¹

Recibido: 18 de diciembre de 2022 / Aceptado: 23 de febrero de 2023.

Resumen: Este artículo investiga la relación de la poesía de Esperanza López Parada con una visión postmoderna del lenguaje, que se extiende en el panorama poético español durante las últimas décadas del siglo XX. En concreto, se analizarán la función del fragmento y el encabalgamiento como formas de generar sentido en una época de significación exhausta y agotada.

Palabras clave: Esperanza López Parada; Poesía española contemporánea; Postmodernidad; Fragmento.

[en] How to Signify when Everything Vanishes Away. Fragment and Enjambement In Espanza López Parada's Poetry

Abstract: This article investigates the relationship between Esperanza López Parada's poetry and the postmodern vision of language, which permeated Spanish poetry during the last decades of the twentieth century. The article analyses the function of fragment and enjambment as ways of generating meaning in an era of exhausted signification.

Keywords: Esperanza López Parada; Spanish Contemporary Poetry; Postmodernity; Fragment.

Sumario: 1. Un breve contexto para las poéticas fragmentarias. 2. Una teoría del lenguaje para una práctica poética. 3. El origen que corta. 4. El final que no termina. 4.1. La refracción de la luz. 4.2. El eje y el golpe. 5. Conclusión.

Cómo citar: Navarro Ramírez, S. (2023): "De cómo significar cuando todo se desvanece: el fragmento y el encabalgamiento en la poesía de Esperanza López Parada". *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 41, pp. 163-174.

1. Un breve contexto para las poéticas fragmentarias

En 1994, la revista *Ínsula* dedica un número especial a las nuevas tendencias estéticas que se abrían paso en la escena literaria española desde los años ochenta. Entre los autores que participaron en el número se encuentran voces muy significadas dentro del panorama nacional, como Luis García Montero, quien recibió el premio Adonáis en 1983 por *El jardín extranjero*, o Julio Martínez Mesanza, que en el mismo 1983 publica *Europa*.² El caso de la poeta Esperanza López Parada (Madrid, 1962), incluida igualmente en el número de *Ínsula*, es ligeramente distinto. Al igual que García Montero o Martínez Mesanza, López Parada había dado a conocer en los ochenta sus primeros poemarios. Sin embargo, si García Montero o Martínez Mesanza refrendan en sendos ensayos las poéticas que habían comenzado a desarrollar una década antes, López Parada, por el contrario, aprovecha la invitación de *Ínsula* para postular una nueva dirección estética respecto a su obra de los ochenta.

El poeta Luis Antonio de Villena había incluido la primera poesía de López Parada en su antología *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía* (1992).³ La consideraba así bajo el influjo del impulso clásico que desde mediados de los setenta revitalizaba la poesía española contemporánea, tras el esplendor y agostamiento novísimos. Según el

¹ Universidad de Granada.

Correo- electrónico: snavarro.3@ugr.es

² Además de los citados y López Parada, firmaron artículos Miguel Casado, José Carlos Cataño, Concha García, Jon Juaristi, Juan Carlos Mestre, José María Parreño, Jorge Riechmann, Juan Carlos Suñén y el crítico Juan José Lanz.

³ Los poetas antologados por Villena fueron: Juan Lamillar, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Leopoldo Alas, Esperanza López Parada, José Antonio Mesa Toré, Vicente Gallego, Álvaro García y Luis Muñoz.

antólogo, en la nueva poesía predominaba una voluntad clásica, que frecuenta el “poema elegíaco, experiencial y de fabricación culta” (1992: 11) y que aprecia valores como la comunicación de lo cotidiano desde un lenguaje de factura equilibrada, medida y cercana (23). En los noventa, sin embargo, López Parada orientará su poética hacia una dirección distinta –lo que ocurrió también con al menos otros dos de los poetas jóvenes seleccionados por Villena, Álvaro García y Luis Muñoz–. Su poemario de 1993, *Los tres días*, y el escrito publicado en *Ínsula* son una buena muestra de ello.

El ensayo de López Parada, titulado *Poesía joven, poesía del afuera, poesía oculta*, diagnostica la situación existencial y cultural que determina su búsqueda poética, aunque la poeta la hace válida para otros compañeros de armas, atravesados igualmente por “una pérdida que se cumple en todos, voluntaria y, a la vez, irremediable; pérdida que nos duele y nos constituye. Somos a partir de este exilio que nos deja sin nosotros y nos afecta en lo más interior” (1994: 9). Acto seguido, López Parada identifica esta pérdida con “la experiencia de la invalidez, de la pobreza” (10) que debe erigirse desde el poema. Es decir, a una des-fundamentación ontológica que gobierna el pensamiento contemporáneo le debe corresponder una des-fundamentación lingüística del poema. El lenguaje del poema se yergue así desde nuestra precariedad existencial y expresa mediante su fragilidad, su carencia y su invalidez las nuestras. Así, desde una poesía supuestamente comunicativa, López Parada transita poéticamente hacia una “lengua que no remite más que así. Ella imprime la marca que se obstina en interpretar [...] y es su propia clave cifrada. Y a la cuestión del místico [...] el lenguaje no puede ya sino responderse solo, en el circuito suficiente de la autorreferencia”.

Es evidente el signo postmoderno de esta reflexión, que pondera tanto la des-fundamentación ontológica que Gianni Vattimo elabora desde Heidegger y Nietzsche (1992) como la *diferancia* derrideana de cualquier “tierra firme” metafísica propia de lenguaje carente de significados trascendentales (1971). No extraña, por tanto, que el reconocimiento de este enclave intelectual predomine en las antologías posteriores que atendieron a la obra de López Parada. Sucede a sí en *La prueba del nueve*, florilegio de 1994 preparado por Antonio Ortega, quien afirma que los poetas reunidos “se esfuerzan por dar cuenta de la discontinuidad de nuestra experiencia y desentrañar las posibles historias que aún sobreviven a la muerte de la Historia” (1994: 11).⁴ De la misma manera, en dos de sus antologías el crítico Morales Barba (2006 y 2008) señala para la poesía de López Parada la pertinencia del contexto postmoderno y el fragmentarismo estético que atañe un lenguaje deflacionado, “sin centro y abierto” (Morales Barba, 2006: 11).

Desde este contexto, la reorientación estética de los noventa responde en el caso de López Parada al desafío que plantea la postmodernidad: ¿cómo escribir poesía desde la conciencia de un lenguaje extenuado, carente, frágil y clausurado sobre sí mismo?, ¿cómo convocar un lenguaje significativo cuando la significación ha sido impugnada? Esta inquietud se adivina ya en *Los tres días*, pero acrisola sobre todo en los dos poemarios siguientes de la autora: *El encargo* (2001) y *La rama rota* (2006). Sobre estos dos libros centraré el análisis de este estudio en el intento de ofrecer una respuesta a estas inquietantes preguntas.

2. Una teoría del lenguaje para una práctica poética

Antes de adentrarnos en el análisis poético de los libros mencionados, conviene detenerse en los fundamentos intelectuales que sostienen la poesía de López Parada. En concreto, nos interesa ahora profundizar en sus reflexiones sobre el lenguaje, que ya habían aparecido *in nuce* en ese manifiesto generacional, sosegado y dubitativo, publicado por *Ínsula* en 1994. La poeta, que ejerce de profesora en la Universidad Complutense de Madrid, ha escrito numerosos ensayos e investigaciones al respecto, pero quizá el texto donde más se ahonda la meditación sobre el lenguaje sea “Reductores de lenguaje”.

El ensayo de López Parada se inspira en la conocida carta de Lord Chandos escrita, como se sabe, por Hugo von Hofmannsthal. Sin llegar a desarrollar una teoría del lenguaje, Hofmannsthal ofrece a cambio una escritura que expresa con viveza y dramatismo las imágenes de una crisis incipiente. La crisis ocupa igualmente las páginas de Ferdinand de Saussure, quien sí teoriza sobre el desasosiego que provocaba a principios del siglo XX el problema del lenguaje. El lingüista suizo pondera en sus cuadernos que el signo no significa positivamente, por una comunicación directa con la realidad extralingüística, sino por la convención que lo opone a otros significados del mismo sistema lingüístico: “toda especie de signo que existe en el lenguaje [...] tiene consecuentemente un valor *puramente* no positivo, es decir, eternamente negativo [sic]” (2004: 51). Así, la lengua “siempre avanza y se mueve gracias a la máquina formidable de sus categorías negativas, verdaderamente desligadas de todo hecho concreto, y por eso mismo inmediatamente preparadas para almacenar cualquier idea que venga a añadir a las precedentes” (78). En su carta ficticia, Hoffmannsthal no desarrolla un paradigma lingüístico. En él encontramos más bien una fenomenología del lenguaje ciertamente insólita, como cuando describe que las palabras “se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos” (2008: 126). Su escritura da cuenta de un malestar lingüístico que aqueja la falta de anclaje de las palabras, la desconexión del verbo con el mundo: “las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente [...] son torbellinos que me da vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío” (127).

⁴ Los poetas incluidos son: Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildelfonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Jorge Riechmann, Esperanza López Parada y Vicente Valero. Como se apreciará, cinco de estos poetas participaron en el número de *Ínsula*.

La negatividad que horada la palabra, la desembocadura de la palabra en el vacío, interpela la reflexión en “Reductores de lenguaje”. López Parada suscribe la atormentada visión de Hofmannsthal y la considera una experiencia del lenguaje válida y definitoria. Así, la poeta intuye también que “hay una relación imprescindible entre nombrar y ausentar y nunca tendremos sustantivo y sustancia, como si el lenguaje afantasmara el mundo sobre el que se despliega –dúctil igual que las mareas y las aguas– y, diciendo, pusiera en marcha la ceremonia del desvanecerse” (2008: 222). La palabra socava el suelo en que se erigen las cosas. Una palabra suena como la vibración que perturba un momento el aire cuando la sustancia se hunde. Por eso la solidaridad entre la muerte. El lenguaje nombra ya la cosa en su futuro de ausencia, le adelanta experiencialmente la muerte.

En este punto de su ensayo, el pensamiento de López Parada conecta con la filosofía que, en la segunda mitad del siglo XX, desarrolla la crisis del lenguaje padecida por Hofmannsthal y Saussure. La idea del lenguaje como máquina puramente negativa remite a las teorizaciones de pensadores como Agamben, para quien, si la cosa sensible que se quiere decir es inaccesible por los mecanismos semióticos esencialmente negativos del lenguaje, “hacer la experiencia de la negatividad [que] es siempre ya inherente a todo querer-decir, o toda *Meinung* de una certidumbre sensible” (2008: 31). De manera que el lenguaje, en vez de decir lo sensible, expresa más bien lo insensible, lo inefable, la sustancia que escapa a la referencialidad: “Todo discurso dice lo inefable; lo dice, es decir, lo muestra por lo que es: una *Nichtigkeit*, una nada” (Agamben, 2008: 32).

La reflexión sobre el lugar de la negatividad en el lenguaje desde el pensamiento de Agamben nos sirve para entender la siguiente operación lógica que ocurre en el ensayo de López Parada, “Reductores de lenguaje”. Agamben transita desde una ponderación lingüística hacia una cala de corte existencial, cuando relaciona lenguaje y muerte. Porque el signo anula lo sensible para poner en escena la ausencia y abole la Naturaleza presente para sustituirla por significantes que flotan en su vacío, existe una conexión entre la palabra y la desaparición. Tal desaparición se descarga entonces sobre la conciencia como anuncio y a la vez realización de la muerte. El lenguaje humano contiene “la voz [que] es muerte que conserva y recuerda al viviente como muerte y, a la vez, inmediatamente, rastro y memoria de la muerte, negatividad pura” (2008: 77 y 78). Este salto desde el lenguaje a la muerte recuerda inevitablemente lo que ya había dejado escrito Derrida acerca del signo en *La voz y el fenómeno*:

Es, pues, la relación con *mi* muerte (con mi desaparición en general) lo que se esconde en esta determinación del ser como presencia, idealidad, posibilidad absoluta de repetición. La posibilidad del signo es esta relación con la muerte. La determinación y la borradora del signo en la metafísica de la disimulación de esta relación con la muerte, que producía, sin embargo, la significación (1995: 104).

Agamben y Derrida destilan de la semiótica negativa del lenguaje unas gotas de metafísica, una relación del ser con la muerte en que se adentra igualmente López Parada en su ensayo. Como los dos pensadores antes citados, la poeta también extrae del lenguaje un correlato de la precaria condición del ser humano: “Todos somos seres ausentados, todos estamos a medias y nuestro idioma es un bastón no menos cojo [...]” (2008: 222). De aquí nace una poética que Morales Barba ha descrito como “poética de la desolación”, que nace de vivir en “el laberinto de ser sin asideros y sin presencia del otro” (2008: 242 y 243): un paisaje arrasado por el viento sin fin de la negatividad.

Sin embargo, si el ensayo acaba en la desolada lucidez de la contingencia propia, el lenguaje dispone de otros recursos para poner en marcha la construcción de la otra mitad que nos falta, si es que es verdad que “todos somos seres ausentados” y “todos estamos a medias”. “Reductores de lenguaje” hereda de la carta de Lord Chandos el desengaño del lenguaje y la crisis de la *Ursprache*, “la lengua que se encontraba justificada por lo real”, en la que “a cada uno de sus significados le correspondía un significante: perfecto equilibrio de la cosa y la voz, sin fisuras ni deudas” (2008: 208). Pero al final de esta crisis surge una oportunidad, una estrecha ganancia que puede insuflar un poco de aliento a nuestra maltrecha economía existencial. Este idioma menguante de repente se reconoce como “la parte más propia de nosotros” “precisamente porque es la porción más humana, más desaparecida, más imperfecta y más mortal” (2008: 225). Entonces el ser humano encuentra su reflejo perdido, su verdadero nombre en la palabra evanescente:

Por tanto y como no podemos acabar con esta desaparición en que consistimos, con esta melancolía de los que se fueron, hablemos toda la noche, hablemos continuamente, pasemos el rato en compañía, estemos juntos en el verbo que nos acerca porque nos sustituye, nos envuelve y nos realiza diciéndonos, hasta que la muerte haga para siempre enmudecer esta lengua propia, que muere con nosotros, tan precedera e ineficaz, tan nuestra y tan frágil (2008: 223).

Así acaba el ensayo de López Parada, anidando en una paradoja que se constituye en espacio propio de su poesía: la íntima correspondencia entre el lenguaje y la muerte, entre el sonido del habla y el “murmullo gigantesco” del silencio. El ensayo sitúa su poesía en el punto en que, como dijera Blanchot, “el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe” (1992: 21). La conclusión que podemos extraer del ensayo asombra porque, si el lenguaje refleja una imagen cabal de lo humano, el signo gana para sí una perfecta equivalencia entre significante, significado y referencia. Al hacerse el signo expresión y mostración de la muerte, al hacerse el signo figura de la muerte, el lenguaje recupera por un instante su “justificación por lo real”, el “perfecto equilibrio de la cosa y la voz,

sin fisuras ni deudas”. Se restaura un resto de la *Ursprache* en este único momento de significación posible. La poesía de López Parada emana de este poder del signo.

3. El origen que corta

En 2001, Esperanza López Parada publica *El encargo*. Este libro se compone, como el anterior, de un conjunto de series que reúnen poemas más o menos breves. Sin embargo, a veces aparece un tipo de poemas que se diferencian del resto de composiciones de su serie por una peculiaridad que es a un tiempo ortográfica y poética. Estos poemas, uno o dos en cada serie, carecen por completo de puntuación. Aunque algunos de estos poemas presentan comas, en ninguna de ellos se lee una coma o un punto al final del verso. Solo un espacio blanco conecta un verso con el siguiente. Esto puede parecer una nimiedad –y de hecho ha pasado inadvertido por la crítica–, pero el hecho de que la poeta haya repetido esta disposición estética en libros siguientes invita a pensar que esta ausencia de marca ortográfica se ha convertido en un rasgo estético preterido para López Parada. Algo debe de agitarse bajo la superficie de estos intersticios blancos para que la poeta los frecuente tan a menudo.

La primera serie de poemas, “La deuda”, plantea un universo conformado por un léxico y un imaginario de referencias comerciales o mercantiles. La balanza de ganancias y pérdidas se convierte aquí en la metáfora matriz de esta intrigante constelación de poemas que representan “el hundido negocio” y “los cálculos aciagos”:

En el atardecer, al acabar las fechas y las firmas,
se cierra bien, se asegura y se sale
entonces a la calle. Las cifras quedan dentro,
los cálculos aciagos, el mar embravecido,
el hundido negocio, los riesgos de la luna.
Desde el fondo el dueño amonesta,
ni una sola jornada de ganancia,
mientras se pudre el grano desde el corazón,
se echa a perder el corazón mismo, se enrarece
y nosotros con él, atados en gavilla (2001: 7).

El segundo poema del libro continúa la cuenta angustiosa de días y experiencias, quizá como un auditor busca entre los números la riqueza perdida: “hago cuentas estrechas en tanto las horas crecen / y aumentan cada ve los múltiplos del trigo. / Hoy estoy donde estoy y mañana me ausento / y lo que hoy no tengo, mañana lo calculo” (8). Como se observa, la pérdida y la necesidad de compensar una ausencia atraviesan los poemas de esta sección, pero, precisamente porque está perdida, la auditoría poética solo puede conformarse con el juego de manos que sustituye lo perdido por su metáfora, por el nombre que lo recubre. La imaginería comercial que estructura estos poemas responde en el fondo a esa carencia del pensamiento que, incapaz de alcanzar el concepto, recurre entonces a la metáfora para cuadrar sobre ella el mundo. Pero el suplemento de la metáfora apenas sosiega el pensamiento, que averigua la pérdida por debajo del nombre. Creo que esta es la experiencia que propone el primer poema de las características antes señaladas. Lo transcribo para ofrecer una imagen completa de lo que hablo:

Hay quizá una cifra que no se agrega
Que permanece para siempre separada
Hay un número imposible de sumar
Un resto que no se rescata y se deja
Hay una cantidad secreta sin resolver
Una raíz real que nos traspasa (2001: 11)

Se aprecia en primer lugar la ausencia de signos de puntuación en contraste con el resto de composiciones de la serie. Esta carencia genera ciertas relaciones entre los versos. El signo de puntuación puede cercenar o hilar, pero la relación que se establece en esta disposición no supone en realidad un incremento o una disminución de la conexión entre verso y verso. Propone más bien un modo distinto de estar juntos. Ningún punto cierra el verso. El verso no acaba; no tiene un final delimitado por un signo: el signo no lo contiene. Su movimiento no va de signo a signo, sino que oscila entre dos espacios en blanco. O, mejor dicho, tiene un inicio, una mayúscula custodia su origen, pero su flujo de sentido no conduce a otro verso, sino que desemboca en un silencio, en un intervalo blanco de tiempo. Cada verso oscila entre su inicio delimitado y su naufragio en el blanco, sin otro verso que lo redima.

El verso, por tanto, se encuentra aislado, “no se agrega” y “permanece para siempre separad[o]” (López Parada, 2001: 11). Cada verso se yergue como una columna solitaria en un conjunto que no levanta ningún friso, la techumbre de aire de un templo en ruinas. La soledad del verso transmite en su lectura la escisión de un secreto que no quiere sumarse a la cuenta, al balance menguante de días y experiencias. Lo perdido no comparece, pues el poema está saturado de expresiones de gran vaguedad referencial: abundan los determinantes indefinidos, el “hay” aún más ne-

buloso, el lenguaje desencarnado de la matemática. Lo perdido solo se experimenta en la negatividad de estos versos dispersos, disgregados. Más que un discurso, son huellas de un discurso, rastros de una pérdida. Y esto es lo único “real”: la “raíz” que nos traspasa. Por tanto, el origen en mayúscula que el poema propone —la “raíz real” del verso— no tranquiliza la solitaria oscilación de los fragmentos, pues la pérdida se halla ya en el origen: no la *Ursprache*, sino su crisis, es nuestra mayúscula.⁵ Somos hijos de Lord Chandos: nuestro lenguaje no puede enhebrarse.

Así, este tipo de poemas que voy a comentar representan un momento de lucidez en el que la poeta recuerda la imposibilidad del discurso en medio de su discurso poético, como una isla de desasosiego ante la que es mejor seguir navegando, no interrumpir el flujo con el punto. Otros poemas de estas características expresan una conciencia mordida por la carencia, mordedura que es la señal de su linaje. La segunda parte de *El encargo* se titula precisamente “La marca” y en ella encontramos dos poemas sin signos de puntuación. Ambos reflexionan sobre esta herencia.

Uno de ellos extrema el fragmentarismo de esta escritura para explicitar nuestro origen crítico. Quien padece ahora es un niño: “El niño se quejó a eso de la tarde / Me molesta la luz en los ojos / Y en la cintura como una punzada” (2001: 20). El cuerpo del niño sintomatiza un mal desarticulado, un malestar sin concreción posible, un daño multiforme que merodea por el cuerpo y se deja sentir ora en los ojos, ora en la cintura o en cualquier otra parte. La desarticulación que nos aflige —nos dice en seguida el poema— se remonta a nuestra procedencia: “Venimos de algo que corta / Nosotros somos lo que queda cortado / Ramas desgajadas en pleno bosque” (20). Ahora bien, la imagen de las “ramas desgajadas en pleno bosque” recuerda a la disposición fragmentaria de estos versos. Las líneas de López Parada también yacen cortadas, desconectadas entre sí. La disposición poemática ofrece entonces una imagen que se ajusta a nuestra condición. Escribe López Parada: “el fragmento está ahí no para reenviar ya a una plenitud de la que antes partía, sino para subrayarnos la mortalidad y finitud de todas las labores posibles” (López Parada, 1999: 26). Esas “ramas cortadas” son la mejor manera de decirnos y expresarnos. El fragmentarismo, por tanto, recupera para sí una elocuencia, una potencia del decir, de la que carecen los poemas más articulados. El fragmento habla no ya como palabra en la crisis de la *Ursprache*, sino como imagen de lo real. De ahí que el poema citado se cierre con una expresión que certifica la decibilidad: “La marca redonda del comienzo / Habla sin dientes en el centro del vientre” (20). Al convertir el ombligo en un marca que habla —es decir, en un signo—, López Parada parece apuntar hacia un modo de *semiosis* privilegiado, que reconquista la significación solo cuando esta significación quiere decir la constitución negativa de nuestro ser.

Esta estructura de la significación sugerida en el texto comentado queda refrendada en el otro poema sin puntuación de la serie. Se trata de una composición esencialmente enumerativa y agrupa diversos “objetos” cuya superficie está marcada por inscripciones:

Un lunar en la espalda del que hereda
 Las muescas del naufrago en el leño
 La cuenta que el preso lleva de los días
 Significa lo mismo la señal en el muro
 El ramo de laureles en el balcón atado
 La ceniza en la frente de los miércoles
 La muerte asomada a la hora del vivo (2001: 16)

En el medio del poema, el verbo “significar” funciona como una especie de signo de igualdad, que invita a leer los objetos mencionados en los versos iniciales como señales o signos de la muerte inscritos en la superficie de las cosas. La identidad que propone el verbo “significar” dirige el significado que hemos de dar, por ejemplo, a la marca de nacimiento —el lunar en la espalda—: lee el destino de muerte que ya adelanta y se precursa. Todos estos signos apuntan así a la muerte, que ocupa el papel de significado trascendental, dirección única del movimiento hermenéutico que lee tanto el poema como las cosas. Las cosas son legibles si las interpretamos bajo el signo de la muerte.

Por eso, el verbo “significar” pliega el poema: concentra sobre sí los tres primeros versos con los tres últimos. El pliegue del poema, aquello que reúne la disparidad de elementos, es una operación interpretativa que proyecta el significado mortal sobre la superficie de una espalda, de una tabla y de una celda. La muerte usurpa el significado absoluto, que acude con suma naturalidad a sus significantes-objetos en la correspondencia de la *Ursprache*. Todo esto el primer verso lo remite a una “herencia”, un origen que nos trasmite la finitud, la negatividad, la mortalidad. En la estructura plegada del poema, el origen es la muerte, también la significa. Quedamos así emplazados en la quiebra a la par metafísica y lingüística que hemos llamado postmodernidad.

4. El final que no termina

López Parada escoge una escritura fragmentaria para expresar algunos de los contenidos antes explayados. En los poemas hasta ahora comentados, lo más característico de esta fragmentación es un verso que no se cierra, pero que sí se abre con una mayúscula omnipresente, una mayúscula que debemos leer como una inscripción signica de la

⁵ Según López Parada, la escritura fragmentaria contemporánea testimonia el origen truncado del lenguaje y el poema: “los nuevos fragmentos no conducen a nada y nacen ya arruinados” (1999:25).

muerte en la superficie del texto: la muerte, el fin del lenguaje y de la metafísica de la presencia, es nuestro inicio, el lugar desde el que partimos. Sin embargo, los fragmentos de López Parada presentan además otra característica sobre la que ahora nos centraremos: la ausencia de punto final.⁶ Sin signos que cierren el verso, el sentido continúa, pero en sí mismo, en la perpetuación del espacio en blanco en que desemboca.

Ese espacio deja abierta la posibilidad de un desarrollo no acometido por la escritura de la autora, como se desprende del poema titulado “(Pista)” –tampoco marcado con signos de puntuación–. Cada animal de esta composición deja un rastro y abre un camino que atrae a su compañero o su depredador. “La ruta íntima que segrega el caracol”, “la entraña hecha silbido de la araña” o “la huella eficaz de la liebre seducida” son ejemplos de “lo que deja el animal para ser hallado / por aquello que apetece o aquello que odia / el amor y la muerte en el rastro de linfa” (2001: 48). El poema reúne distintas maneras de persecución, que el poema dinamiza desde su propia forma. La disposición fragmentaria resulta aquí expresiva ya que en que entre animal y animal –cada uno guarecido en su propio verso– no se levanta la protección de una frontera: cada verso se extiende en un espacio en blanco que puede ser atravesado. El fragmento es la escritura donde se socava la integridad de la mónada, donde la pluralidad que persigue el rastro de linfa la mancilla.

La tarea que emprende la poesía de Esperanza López Parada no consiste en deshilar la unidad para ponerla en comunicación violenta con la heterogeneidad, sino en llevar la unidad hacia el límite de sí misma y sobre todo cuidar que ese límite no se cierre, que nada opaque el espacio en blanco del verso. El misterioso poema sin puntuación al final de cada verso que pertenece a la sección central de *El encargo*, titulada de manera homónima, podría considerarse en este sentido una poética que expresa el trabajo de la escritura:

Heredito un deber, una atención, una guardia
Custodio las llaves de una puerta sin goznes
Y toda la noche entran, aunque otras veces
Estoy en pie frente a la ventana abierta
La ventana bate en los dos sentidos de su eje
A un lado se vuelve a otro se desvencija
No importa de qué lado el aire la cierra (2001: 39)

Así, la escritura cuida de las aperturas. Su deber no es impedir la entrada por una puerta que al fin y al cabo no puede cerrarse ni abrirse –carece de goznes–, sino más bien mirar, atender a ese intersticio, el punto de nuestro recinto existencial por donde, como en el poema “(Pista)”, lo otro se allega. Aun así, esta “guardia”, esta vigilia ante el extremo para que el extremo no acabe, no consigue con su esfuerzo y su desvelo la “gracia”. Al final de la sección de “El encargo”, la vigilancia hace un gesto de solidaridad, escribe un signo de empatía para los ojos del otro: “pusimos anoche una vela en la ventana, / un pobre consuelo, pensamos, para aquél que / con sus pertenencias en atillo bajo el brazo / anda errando este invierno perdido” (2001: 42). Pero, por obra y gracia del reflejo en el cristal de la misma ventana, la luz refracciona y se vuelve hacia el interior, iluminándolo: “se extendió el resplandor por dentro y fuera / como una gracia plenamente concedida, / un don que regresa” (42). En el límite, sin quebrarlo, la llama se multiplica, se hace doble.

El lugar donde el gesto solitario se hace múltiple para alumbrar los dos lados de la noche es la ventana, el umbral, la frontera. En el espacio en blanco lo que damos, regresa. Su matemática exacta equilibra la cuenta, tranquiliza la auditoría de la pérdida. Pero aquí surge de nuevo una equivalencia sorprendente, una paradoja fulminante: el espacio en blanco es la palabra misma. La palabra triunfa en su reverso de silencio. López Parada llega a compararla en este sentido a un “mantel” “que se usa al almuerzo y cuyo trabajo / resulta mejor si en nada destaca / si no se nota que está sobre la mesa / todo extendido y cubierto de dones, / fruta, pan, carne. [...]” (2001: 29). En efecto, su función parece contentarse con mantener la individualidad, conservándola y alimentándola: “una frágil membrana / entre el mundo y el mundo” (29), pero en ningún momento “[...] es ojo y menos es mano / ni cuello ni nave alta que transporte / hombres” (29). Su equivalencia con la membrana sugiere pensar la palabra precisamente en un instante de fragilidad en que un verso acaba y otro verso empieza, en el silencio vigilante y en vigilia, allí donde –como escribe Agamben acerca del final de verso, especialmente encabalgado– “la poesía vive solo en la tensión y en la diferencia (y por eso también en la posible interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la esfera semiótica y la esfera semántica” (1999: 109).

Esta fragilidad que divorcia lo semántico de lo semiótico en la no coincidencia entre el final del verso y la dación del sentido en la línea sintáctica desinfla la pretensión esencial de la palabra. López Parada desmantela así el prestigio ontológico con que algunos pensadores –Heidegger en especial– han encumbrado el lenguaje. La palabra no pastorea el ser, no transporta hombres; ejecuta de otra manera su capacidad comunicadora: debe menguar para emparejarse con el ausentado ser humano. Su identificación con el gozne, con la membrana, con el punto de silencio donde dos intervenciones colindan, descubre el funcionamiento de su propia economía: un trueque sencillo entre el nombre y la cosa. Su éxito queda reflejado en el poema que cierra la serie “La tarea”, que celebra la “conciliación” de los nombres con las cosas en un banquete (2001: 32): se pide “carne, pan, vino, uva dulce” y las viandas llegan “de un extremo de la mesa” (32). Este éxito de la comunicación en el que “lo dicho / no se alejaba del acto de nombrarlo” (32) consiste

⁶ De hecho, Martínez Fernández, en su estudio sobre la importancia del “fragmentarismo” para la poesía española contemporánea, determina “la supresión del punto final” como rasgo característico de la escritura fragmentaria (1996: 82).

en poner en relación dos extremos mediante un adelgazamiento. El lenguaje se hace lo más fino posible para reducir el espacio entre el hambre de la boca y “los dones justos”. Solo en la delgadez su mediación resulta necesaria. Solo porque desaparece logra la significación última, nuestra propia ausencia futura.

4.1. La refracción de la luz

La lectura anterior de *El encargo* averigua una poética para Esperanza López Parada. Esta poética mira al sesgo: dirige el lenguaje oblicuamente; lo trabaja no en su caudal, sino en su orilla. Su poética desplaza a los márgenes del fragmento la destilación del sentido: “la escritura breve imita esa carencia de conclusiones de lo vivo y se construye [...] sobre la fe de que la realidad sólo adquiere sentido para quien sabe verla incompleta” (López Parada, 1999: 58). El fragmento sería una forma de la “escritura breve”, es decir, de la escritura de una fugacidad inscrita sobre la permanencia. Una fuerza centrífuga descentra el tranquilo aposento del sentido y lo desliza hacia el inquietante lugar de la finitud. Pero al conducirlo hasta allí, el sentido refracciona como la luz de la vela contra la ventana y produce un doble alumbramiento: hacia el interior y hacia el exterior. Se reconoce el término como espacio compartido: la muerte, y no la plenitud, se alzan aquí como mundo común. Por citar un último poema de *El encargo*:

En cada caída
nos derrumbamos todos
Hacia abajo nos arrastra
una herida común
Caemos siempre en plural
Resbalamos juntos
en este barro que somos (2001: 61).

De esta forma se recupera de estraperlo aquello que se había desterrado. López Parada había negado la posibilidad de construir un mundo más amplio a partir del fragmento: “Los nuevos fragmentos no conducen a nada y nacen ya arruinados, sin que la reflexión hermenéutica pueda utilizarlos como huella, como principio de la madeja para recuperar el mundo más amplio” (1999: 25).⁷ Sin embargo, el fragmento encuentra al menos un territorio común que “amplía el mundo”: la muerte que todos compartimos y que constituye heideggerianamente nuestras más fuerte esencia.

La recuperación del “mundo más amplio” encuentra su correlato objetivo en el acercamiento de la vela a la ventana. El reflejo de su luz señala la doble dirección de la escritura: a la fuerza centrífuga que desplaza el lenguaje hacia su extenuación le corresponde una ganancia centrípeta de los significados que regresan espectralmente, como el fantasma de llama que rebota contra la noche. La dinámica de los signos se parece a la fluvial: llega una crecida que vuelve a recoger los sentidos orillados para devolverlos al cauce. López Parada se da cuenta de esto en otro de sus ensayos: “la escritura no es sino un ejercicio desacralizado de ida y vuelta, ejercicio de llegar hasta el fin y retroceder al principio, un movimiento perpetuo, vano e irracional, un baile desaliñado y gratuito, movimiento de mosca alrededor nuestro” (1999: 83).

Por eso la escritura cuida del límite, pero es incapaz de cerrar sus ventanas. Porque de alguna forma ese reflujo no le corresponde al autor. Quien apuesta por el fragmento, sabe que su texto lo borra. O, mejor dicho, lo arrastra hacia el espacio en blanco como a cualquier otro sentido: “Al mostrarse partidarios de considerar el texto como el lugar de las desapariciones [...] producían una escritura que se lanzaba inerte a esa experiencia desnuda del lenguaje, a ese afuera donde se desvanece hasta el sujeto que habla” (López Parada, 1999: 11). La fragmentación agita una “semiosis inconstante” (López Parada, 1999: 14) y el carácter incompleto y abierto del verso alimenta un movimiento perpetuo que acaba por transformar el discurso: “la continuidad del discurso se asegura porque siempre puede devenir otra cosa, dado que no se ha abrazado afiliación o identidad alguna” (1999: 12).

De esta manera, el verso que fluye hacia su fin, hacia su continuación menguante como reverberación mínima en el silencio del espacio en blanco, acaba recuperando significados para su magra dieta. No detiene el batirse de la ventana, no tapona el espacio, y el significado regresa porque una mirada atraviesa esa hendidura e inscribe sentidos en la adelgazada piel del lenguaje. La mirada lectora, ausente durante la escritura, viene desde su final para preñarla de sentido. En la poética fragmentaria, la invención estética llama entonces a la hermenéutica, pues exige que la recepción se equipare con una nueva producción que mantenga en agilidad y devenir la vida que se autoproduce a sí misma cada vez que es experimentada por alguien. Cuando la forma fragmentaria resulta el producto de la invención, el arte y el pensamiento no se aquietan en el fragmento en el que desembocan. El fragmento no es una unidad estática que cristaliza una determinada experiencia, sino que se trata fundamentalmente de una disposición inquieta, cuyo límite e interior se hallan en constante perturbación. Pues el fragmento replica la estructura ontológica del individuo que, pese a encontrarse esencialmente limitado, lleva dentro de sí la in-finitud que supone estar abierto al mundo y al otro.

La estética fragmentaria arroja la experiencia –ese complejo de hecho, sentimiento y pensamiento– al mundo de los otros, pues el fragmento estimula en quien lo recibe la restauración imaginativa del todo al que este pertenece.

⁷ En su *Teoría del fragmento*, Bartozszynski apunta el íntimo entrelazamiento entre la estética fragmentaria y una época de abstracción perdida – como sigue siendo la nuestra–: “El escribir fragmentos, supuestamente, también expresaba la impotencia de los sujetos creadores en lo que atañe a la aprehensión cognoscitiva de ciertos fenómenos” (1998: 17).

El fragmento depende en última instancia de esta remisión al todo por parte del lector y convierte esta reconstrucción en la oportunidad que la obra garantiza al espíritu para continuar su movimiento *ad infinitum*.⁸ Por eso, como afirman Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, el fragmento lleva a cumplimiento la noción romántica de la “simfilosofía”, según la cual la verdad solo puede alcanzarse mediante el desarrollo dialéctico, dialogado (1988: 45), mediante “el intercambio activo y la confrontación de los individuos filósofos” (45), pero también mediante “el diálogo pensante, vivo y productivo entre fragmentos antiguos y modernos” (1988: 47).⁹

Esta reflexión sobre el fragmento y su relación con una in-finitud que lo abre a la recepción es una experiencia fundamental en *La rama rota* (Pre-Textos, 2006). Contrariamente a lo el título pudiera sugerir, este tercer poemario de Esperanza López Parada que voy a analizar no se satisface con la representación destazada del mundo, sino que respunta los fragmentos en una labor de *patchwork*. El hilvanado no fuerza la homogeneidad, pero ofrece no obstante una heterogeneidad hecha imagen a partir de la costura de lo diferente. El hilo que enhebra los fragmentos de esta imagen sigue naturalmente el movimiento de su aguja, que reiteradamente va del inicio del tejido y regresa del final con la nueva fuerza extraída del afuera.

La pauta de este movimiento se adelanta en el primer poema del libro: “Voy y vengo por la plaza, la recorro / como en despedida” (2006: 13). Se trata de una reiteración inquieta, que apenas llega cuando ya se despide. La rapidez da la apariencia de una fuga, pero la “despedida” está no obstante contenida en un espacio de eminente significación simbólica: la “plaza”. La plaza contiene un movimiento reiterativo porque ella misma ofrece un espacio potencialmente infinito donde este movimiento puede desarrollarse: “[...] La plaza sigue / en soportales que contienen con arcos / su infinito. Voy y vengo y digo adiós.” (13). El emplazamiento del poema nos remite a un espacio genérico, ubicuo en ciudades y pueblos de España, pero igualmente frecuente en la tradición literaria. La plaza es el espacio mítico de Vicente Aleixandre, lugar donde el poeta se funde eróticamente en el cuerpo de la multitud –ocurre en “El poeta canta por todos” de *Historia del corazón*–. La plaza pertenece igualmente a la geografía poética de Claudio Rodríguez –lo vemos en “Momento de renuncia”, de *Casi una leyenda*–, pero es también el lugar predilecto de la poesía de Baudelaire. Benjamin ha escrito memorables páginas sobre la deambulación del flâneur por las galerías y arcadas de París y ha descrito esta erótica de la mirada y la masa popular (2008: 145-146).¹⁰

Esta última referencia a Baudelaire resulta pertinente, porque la propia poeta apunta hacia ella de manera más o menos clara en un par de versos intensamente encabalgados en los que el espacio tan icónico de la plaza queda atravesado infinitamente: “[...] La plaza sigue / en soportales que contienen con arcos / su infinito. Voy y vengo y digo adiós.” (2006 13). El ir y venir respunta por tanto una geografía y un tiempo y quizá por eso sea “infinito”. “Infinito” significa ciertamente lo que no tiene fin, es decir, lo no acabado, lo fragmentario. Pero el “infinito” aquí no se esboza mínimamente representado en el espacio en blanco, sino que emerge, probablemente por obra de la mediación intertextual señalada, en el verso siguiente. El uso tan marcado y seguido del encabalgamiento llaman la atención sobre esta figura que consigue atraer al movimiento por la plaza su cualidad de infinito.

López Parada ya había escrito la cualidad *non-finita* de su verso en *El encargo* mediante la suspensión del verso en el espacio en blanco, pero aquí se incita al infinito de otra forma. La fragmentación recurre ahora al encabalgamiento. El encabalgamiento es una figura de la desarticulación en la que, como Agamben proponía en su cita, la esfera semiótica se desgaja de la esfera semiótica. Esta desarticulación hace que el sentido se desparrame al siguiente verso. Se trata entonces de una superabundancia: un infinito que el movimiento de un solo verso no contiene.

Frente al calco del verso que imita la frase, López Parada articula en *La rama rota* una escritura altamente encabalgada. Desde el primer poema del libro, el encabalgamiento se anuncia como figura que determina la inscripción del sentido en los objetos y espacios referidos. El “movimiento perpetuo” de la escritura encuentra acomodo formal en la superabundancia de esta figura retórica que, por afectar el fraseo, no deja de ser por ello una figura de sentido. Este sentido parece provenir además del lugar donde se encuentran el final de un verso y el inicio del verso siguiente. Si se toma como ejemplo ese “La plaza sigue / en soportales que contienen sus arcos / su infinito”, se descubre que el sentido que propongo para este momento del poema emerge del roce entre el final y el inicio, entre la muerte y el nacimiento de los versos. Ciertamente, el sentido nos llega de alguna forma de un final que se encuentra “antes”, esto es, el sentido nos alcanza desde la muerte. En este caso, el sentido que inscribimos en la plaza proviene de los muertos, cuyo final ya pasado se abre en un gesto significativo que alimenta la escritura desde antes de la escritura. Pero esto quiere decir que al menos un sentido que el pasado pretendía se halla imposterablemente diferido no solo al momento presente, sino al futuro que pueda regresar a él y extraer de allí su riqueza: la *diferancia* del sentido es infinita. Esto queda expresado en la im-perfección del sentido sintáctico que aqueja el verso encabalgado sobre otro, donde el sentido solo es una promesa suspendida.

⁸ En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Walter Benjamin afirma que el tropo que abre lo individual a su colaboración con el despliegue de lo absoluto es la ironía, aliada a la crítica de arte. Puesto que “toda obra de arte es incompleta frente al absoluto del arte” (1988: 100), crítica e ironía agrietan la forma singular de la obra para que remitir a lo “universal” (125). En la estética de Jena, ironía y fragmento están como se sabe íntimamente relacionados.

⁹ En la “Alocución sobre la mitología”, Schlegel postula que cada poema mitológico de la Antigüedad conforma una parte de un todo, de un único poema (2014: 194). Allí acaricia además la idea de que la poesía romántica y su nueva mitología logre “el poema infinito que guarda las semillas de todos los poemas” (194).

¹⁰ Una escultura de Giacometti, *Esquinas de ciudad II*, figura una plaza. Pero en la pieza no aparecen edificios. Cinco figuras y un suelo común le bastan al escultor para representar la esencia de ese espacio público.

Más adelante, el poema hace como un aspaviento para señalar su propia constitución: “Lo real existe en la juntura, en la línea / cabal que lo circunscribe y lo anima” (2006: 13). Los versos localizan la realidad en el mismo lugar donde el sentido emerge: en la “juntura”, en el encabalgamiento, que aquí resuena en la mente atraído por ese “cabal” en uno de los encabalgamientos más violentos: aquel que desgaja el adjetivo del sustantivo, la cualidad del nombre, la apariencia del ser. Si lo real está en la “juntura”, esto significa que lo real está en su extremo, desplazado de su centro esencial, movilizado de la misma forma en que López Parada moviliza el sentido de verso a verso: en un ir y venir semiótico. El movimiento por la plaza alcanza al final la anagnórisis: “somos sólo relieve” (13), una palabra de alta densidad semántica en este contexto, pues ‘relieve’ significa tanto figura como paisaje. Ser relieve no es, pues, ser “sólo relieve”: somos figuras en un paisaje, seres que se desplazan a lo largo de una geografía como el sentido recorre los versos encabalgados de un poema.

4.2. El eje y el golpe

La sección de *La rama rota* titulada “Los alrededores” despliega una reflexión poética sobre esta lucidez conquistada en el “movimiento perpetuo” del cuerpo por la plaza y de la escritura por el pasado. En efecto, el primer poema de esta sección no tarda en conjugar en la primera persona del plural el verbo de existencia: “Ésta es la primera tarde del primer domingo / y somos niños aun en la niñez del día / recién vivimos estrenando [...]” (2006: 45). La infancia se presenta en este poema como una comunidad empática: la metáfora matriz es que todos los niños forman un solo organismo: “Eso es la infancia, / un año colectivo y una siesta en conjunto” (45). Pero de esta comunidad se empieza a destacar un bajorrelieve:

[...] Quién contará nuestro tiempo
en un tiempo, si somos una mañana común
y un acuerdo de gremios, lo que hacemos
lo hacemos en grupo, a todas partes vamos
con nuestra global sombra [...] (2006: 45).

Los versos anuncian un desgajamiento: el contar “un tiempo” –el personal, el de cada uno– lo escinde de “nuestro tiempo”. La futura soledad con la que se afronta la vida – y sobre todo la muerte– viene expresada por el uso del encabalgamiento, que separa el tiempo individual del colectivo. El tropo del encabalgamiento se convierte en una hermosa metáfora de lo que supone crecer. Pero esta tragedia resulta fundamental para el sentido del poema, que solo mana desde nuestro destino de soledad: “Quién negará que habíamos nacido / para callarnos en una muerte sola”. El poema solo completa su descripción del *illo tempore* al marcar su límite, con el cincel del verso final que recorta la imagen individual, callada, recortada del alegre lenguaje colectivo.

Dentro del mismo clima, el siguiente poema transparenta la espina dorsal de la realidad, la columna que levanta en una figura todos los fragmentos. La escritura se pone a hacer inventario de distintos elementos de lo real, objetos menudos que se arremolinan en torno a un eje: el amor, que se fortifica en la forma de ser común de los niños. En el poema el amor se extiende a una comunidad romántica con lo existente:

[...] amamos
nosotros el lugar de las cosas
y su nombre, su cobijo, lo que las ampara
aquel era un reino de formas disueltas
que nuestro amor por fin reunía (2006: 46)

El plural pasado es el punto de empatía máxima, donde el todo está en todo y por eso todo está completo: “un ciervo era una visión entre los árboles / una carpa era un chapoteo y las cosas / se ordenaban amadas desde un eje / en el que nosotros estábamos completos” (2006: 47). Sin embargo, un texto arruina la construcción del eje del amor que se había iniciado en esta serie. De repente, una composición irrumpe en el orden de estos poemas y trastoca su visión, un “golpe” explicado, anunciado en un poema de largos versículos que aún guarda cierta coherencia con la serie: “Uno vivía en pleno contorno de la vida, en el sitio / que la rodea, todavía no, en el corazón, sino en el puro hueso, / en tiempo precediendo al tiempo, nuestros días cerca del día. / Como a rebaño en el aprisco nos dispersó el golpe, el raro final” (2006: 50). Esto todavía no es el “golpe”, se mantiene en la fraternidad humana y cósmica de los poemas anteriores. El golpe es un poema que llega de ningún sitio y va a ningún sitio –plenamente heterodiegético, podríamos decir–, un corte en la serie de la niñez que quebranta la alegre comunidad de los niños cerrada a la muerte. El poema es breve, pero sobrecoge por su irrupción en medio de esta serie:

magra y desnutrida la desviada tarde
cuando calló el dios lo que se esperaba de él
y el nombre con que se cubre la tierra
toda firmeza volaba lejos de nosotros

pálidos servidores suyos, pálidos criados del dios
y en medio de todas las cuestiones
éste era el secreto inalcanzable
cómo resiste el sirviente la ausencia de la orden (2006: 51)

Parece un poema extraído del anterior libro: recupera el decir cortado, la autarquía de los versos, su final blanco y sin puntuación que emula “la ausencia de la orden”. Por contraste, no hay aquí encabalgamiento, solo un discurso compuesto de unidades discretas. Este discurso carece de origen –no lo gobierna una mayúscula– y también de final –ningún signo lo cierra–. Autocontenido, su dispersión no obstante se averigua cuando se descubre el parentesco con otras composiciones de disposición formal similar que vetean *La rama rota*.

La enérgica insurgencia de estas composiciones en medio de las series desquicia el eje. No obstante, el “golpe” que desgozna enhebra de otra manera el poemario. O, más bien, lo que produce este “golpe” en medio de la trama infantil de “Los alrededores” es la exigencia de un nuevo orden, de una nueva perspectiva que soporte el cortocircuito. El amor, la imaginación, la empatía, no pueden asimilar en su estructura esta dolorosa extranjería que de repente nos arrebató del centro-eje para arrojarnos a la periferia. Justo después, otro poema de estas características –sin mayúsculas, sin puntos– recuerda: “eso lo digo de nuestras vidas antes / ahora somos como los que habitan el suburbio / o conocen la raíz del alba por sus escombros / vivimos en las proximidades del centro” (2006: 52). Así, con este “golpe” repentino adquirimos la conciencia de nuestra excentricidad, próxima pero no idéntica al centro.

La rama rota recurre entonces a la composición fragmentaria que ya habíamos leído en *El encargo*. Los poemas que componen las series y que mantienen cierta homogeneidad temática y estilísticas se ven de repente asaltados por una composición diferente –la solapa del libro nos dice que todos estos poemas sin origen y final conforman una sola composición que empieza antes y acaba después de *La rama rota*–. Esta composición única que serpea por el libro se caracteriza por un verso autocontenido, que se esfuerza por mantener abierto su espacio final para que su sentido no salte al verso siguiente. En efecto, los versos de estos poemas apenas establecen encabalgamientos con los restantes: a lo sumo se limitan a repartirse un sujeto de un predicado o un verbo de un complemento de lugar –encabalgamientos débiles–.

Sin embargo, hay momentos donde la escritura no consigue respetar esta exigencia del fragmento que, como el erizo de Schlegel, se enrosca sobre sí. Entonces se produce un solapamiento de dos órdenes distintos que se ajustan recíprocamente y el poema abre una perspectiva donde dos visiones estilísticas coinciden. Curiosamente, estos momentos cristalizan una experiencia de confusión, como si el ajuste entre dos órdenes de realidad hubiese sido demasiado súbito. Uno de estos momentos es este:

cuando yo era niño
mi corazón era solo peso
en el calendario
del crecimiento ganado
mi altura era la altura
sumada al que me llevaba
en hombros, por tocar
el frío, la mano quemaba
en esa condena
de cristales [...] (2006: 66)

El pasaje que cito lleva a cabo numerosos encabalgamientos sirremáticos, que escinden un nombre de su complemento o incluso una locución verbal (“llevar en hombros”). No pasa desapercibido el hecho de que la figura sintáctica actúe casi miméticamente: “llevar en hombros” y “llevar a caballito” no son lo mismo ciertamente, pero existe sin duda un parentesco. Pero no es esta lejana afinidad la que quiero comentar. Lo que llama la atención del pasaje es que el verso recurra al encabalgamiento justo en el momento en el que se postula que la determinación física de alguien –la altura– depende de un otro. Lo descrito se ajusta así con la estructura sintáctica de los versos, que también se apoyan unos en otros en este encabalgamiento.

La fuerza de este encabalgamiento solo se entiende bien si se reúnen los fragmentos de esta composición desmembrada y diseminada entre las series más o menos homogéneas. Esta alteración de la estructura autónoma de los versos puede leerse como un “error”, un contagio que sufre la integridad del fragmento al exponerse a un medio donde es frecuente el encabalgamiento. Pero este error aporta a la “historia” una legibilidad distinta: “Y la historia era plana, era limpia, / antes que la manchara / un peculiar sentido de lo errado” (2006: 66). Así acaba este fragmento de poema de *La rama rota*. Lo errado de esta ruptura estilística desvía la limpieza de la “historia”. La historia se abre entonces a una heterogeneidad, pues solo ante esta doblez o bifurcación tiene sentido considerar lo “errado”. Lo que se gana entonces con este contagio es una posición que mancilla la integridad y permite revisar nuestra historia: considerar nuestro propio error. El poema asimila el código estético de su otro y lo incorpora, lo que mella la supuesta autonomía y pureza de los fragmentos.

Otro contagio se lee en la siguiente composición:

hueco oval de las sábanas
 mar arrastrado del lecho
 la manta tiene la hospitalidad
 de un vientre y la acogida
 del abrazo de la colcha
 podría ser la de un muerto
 o la de un amante
 cuando tendiéndose
 repite para la noche
 el invertido contacto del parto (2006: 32)

La perturbación de la opción estilística que en principio regía este fragmento manifiesta a nivel métrico la confusión que sucede en la conciencia. Aquí tres regímenes de experiencia distintos se acercan peligrosamente: el nacimiento, el sexo y la muerte. Esta cercanía peligrosa –propicia a contactos y contagios perturbadores– aparece reflejada en los versos: “la hospitalidad / de un vientre y la acogida / del abrazo de la colcha”. El encabalgamiento sirremático desplaza parte del sentido de la maternidad al encuentro erótico de los amantes en la colcha, que encima se ofusca aún más cuando la poeta escribe que, además de la de un “amante”, podría “ser la de un muerto”.

En resumen, aunque *La rama rota* desarrolla dos posibilidades estilísticas, la homogeneidad de las series se ve quebrada por la irrupción heterodiegética de un fragmento que escamotea el marco temático de la sección e inserta en ella una imagen diferente. No importa mucho ahora si esta imagen pertenece a una única corriente de conciencia que se desmembra y se disemina en órdenes distintos de la experiencia. Porque esto queda ya de alguna forma implicado en el contagio que sufre la autonomía del fragmento, que en algunos momentos se encabalga en otro fragmento, diluyendo así la integridad de ambos –es decir, arriesgando su naturaleza de fragmentos para trabar una relación con un afuera–. En los dos casos que he estudiado, este encabalgamiento señala además un contagio no solo versal, sino de alguna forma existencial: es un punto donde una forma de vida adquiere una lectura y una perspectiva distinta.

5. Conclusión

El encabalgamiento logra entonces coordinar dos registros temporales diferentes, cosa que no hacía la naturaleza común de los niños. De esta manera, parece sugerirse que el encabalgamiento favorece la asunción de una otredad por parte del fragmento encabalgado. En la medida en que López Parada ha propuesto una idea de lenguaje que se corresponde al ser humano como una imagen especular, cabe la posibilidad de que el encabalgamiento se presente como un modelo de sociabilidad: una manera de imbricar parcialmente la perspectiva del otro en nuestra perspectiva. Es decir, si el carácter incompleto y solitario del fragmento sirve como correlato de nuestra naturaleza ausentada y “a medias” –como escribía Esperanza López Parada en aquel ensayo–, ¿podría pensarse un encabalgamiento en el que la perspectiva del otro nos contagia, se acomoda en parte de nuestro territorio y nos cede parte de su sentido? El encabalgamiento figuraría entonces la doble semiosis que Lotman establece cuando se produce un contacto entre semiosferas distintas. La alteridad “equivale a la inclusión de este en ‘mi’ mundo cultural, la codificación de éste con ‘mi’ código y la determinación de su puesto en ‘mi’ cuadro del mundo”, “pero también es posible lo contrario: la redenominación de sí mismo en correspondencia con la denominación que me da un *partenaire* externo en la comunicación” (1996: 73). En los poemas comentados, un fragmento incrusta parte de su sentido en otro fragmento, lo cual ocasiona tanto una apropiación de lo otro por parte de la mismidad como una alteración en la economía semiótica de la mismidad.

La quiebra del fragmento como unidad solitaria sintomatiza además cierto malestar con la ideología postmoderna. La postmodernidad ha ofrecido la escritura fragmentaria como forma de yuxtaponer en ásperas parataxis los pedazos de un mundo desmembrado que no guardan entre sí ninguna conexión. Diversos autores – la “agonística” de los discursos de F. Lyotard (1989: 16) o el astillamiento de la esfera pública en jergas e idelectos mutuamente incomprensibles de R. Barthes (1987: 115)– han escrito sobre el desmantelamiento de una lengua y un mundo común desgarrado en parcelas de la realidad que cada vez se dispersan con mayor velocidad. Esta situación encuentra –en F. Jameson, por ejemplo– un correlato estético en el fragmentarismo (1991: 100). Estos predicados sobre el fragmentarismo contrasta con la poesía encabalgada de Esperanza López Parada, donde la integridad de la soledad monádica en que los discursos, mundos e individuos se aíslan queda mancillada por un flujo de sentido donde dos fragmentos confluyen y se mezclan. El momento sintáctico donde los dos fragmentos intersecan es el punto en que emerge una sociabilidad nueva basada en una dinámica semiótica que es tanto herencia como revolución: el empuje de un movimiento sintáctico que llega del pasado e inunda el futuro con su superabundancia de sentido.

Esta apertura estética del fragmento hacia la sociabilidad gracias al encabalgamiento recuerda en última instancia el movimiento filosófico de George Steiner en *Presencias reales*, libro donde se revierte la negatividad postulada por el pensamiento contemporáneo acerca del lenguaje. Steiner convierte esta negatividad en condición y experiencia de “nuestro encuentro con el otro” (1998: 171). Es así, pues, como López Parada confronta la crisis del sentido que aflige el mundo postmoderno.

Obras citadas

Bibliografía primaria

- López Parada, Esperanza (2001). *El encargo*. Valencia: Pre-Textos.
 López Parada, Esperanza (2006). *La rama rota*. Valencia: Pre-Textos.

Bibliografía secundaria

- Agamben, Giorgio (1999). "The End of the Poem". *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bartoszynski, Kazimierz (1998). *Teoría del fragmento*. Valencia: Ediciones Episteme.
- Benjamin, Walter (1988). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península.
- Benjamin, Walter (2008). "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo". *Obras*. Libro 1. Vol. 2. Madrid: Abada.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1985). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (1988). *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany: State University of New York Press.
- López Parada, Esperanza (1994). "Poesía joven, poesía del afuera, poesía oculta". *Ínsula*. N.º 565. pp. 9-10.
- López Parada, Esperanza (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- López Parada, Esperanza (2008). "Reductores de lenguaje". *Una carta (de Lord Chandos a Sir Francis Bacon)*. Hugo von Hofmannsthal. Valencia: Pre-Textos.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Lyotard, Jean-François (1989). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press: Manchester.
- Martínez Fernández, José Enrique (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*. León: Universidad de León.
- Morales Barba, Rafael (2006). *Última poesía española (1990-2005). Antología*. Madrid: Marenostrium.
- Morales Barba, Rafael (2008). *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Ortega, Antonio (1994). *La prueba del nueve. Antología poética*. Madrid: Cátedra.
- Saussure, Ferdinand de (2004). *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa.
- Schlegel, Friedrich (2014). "Alocución sobre la mitología". *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos.
- Steiner, George (1998). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Vattimo, Gianni (1992). *Más allá del sujeto*. Barcelona: Paidós.
- Villena, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor.