PRÓLOGO

In old days there were angels who came and took men by the hand and led them away from the city of destruction. We see no white-winged angels now. But yet men are led away from threatening destruction: a hand is put into theirs, which leads them forth gently towards a calm and bright land, so that they look no more backward; and the hand may be a little child's.
GEORGE ELIOT, Silas Marner

JORIE GRAHAM

Jorie Graham nació en 1950 en Italia, país en el que transcurrió parte de su infancia. Estudió en las universidades de La Sorbona (París) y Columbia (Nueva York). Terminó sus estudios en la universidad de Iowa, de la que posteriormente fue profesora. Actualmente es docente en la universidad de Harvard, aunque pasa la mitad del año en Francia. Hija de artistas figurativos, su primera inclinación fue hacia el mundo del cine, lo que la llevó a colaborar en alguna película de Antonioni y a cursar estudios con Martin Scorcese en New York University. Sus intereses se ampliaron después a los ámbitos de la filosofía y la poesía. *Hybrids of Plants and Ghosts* (1980), su primer libro, de título nietzscheano, está compuesto de secuencias lírico-meditativas, en las que ya es visible su impaciencia con el presunto consuelo estético y epistemológico del llamado lenguaje poético. Su segundo libro, *Erosion* (1983), fuertemente endeudado con la tradición metafísica británica y con el tardo-romanticismo, abre la meditación poética al mundo de la historia, el arte italiano y la naturaleza.[1] Luego

[1] Una de las mejores lecturas de este libro, especialmente centrada en los poemas ekfrásticos, es la de Bonnie Costello (1992). La constante invitación pictórica de la poesía primera de Graham ha sido muy atendida por la crítica: Anne Shifrer (1995; 2005).

siguieron *The End of Beauty* (1987) y *Region of Unlikeness* (1991), libros en los que la prosodia comienza a liberarse, dejando paso a un verso incontinente y fragmentado. *Materialism* (1993) supone un hito en su trayectoria. El libro se construye como un diálogo con fragmentos filosóficos canónicos (Platón, Francis Bacon, Marx o Benjamin) que ocasionan reflexiones sobre las condiciones de lo real: materia, subjetividad, relatividad, historia, caos. Una muestra antológica de su obra previa, *The Dream of the Unified Field. Selected Poems 1974-1994*, obtuvo el premio Pulitzer en 1996. Un año después publica *The Errancy*, con poemas que enhebran la osadía prosódica de Whitman y Hopkins con la precisión oracular de los poetas metafísicos, hasta Eliot. Los restantes libros han ido radicalizando esta escritura esencialmente desenraizada. En *Swarm* (2000) y *Never* (2002), los poemas se redactan en registros singulares: notas de campo, entradas de diario, fragmentos dispersos de conciencia, rezos o reescrituras mitológicas. *Overlord* (2005), su libro más reciente, supone una novedad en su trayectoria, puesto que todos los poemas pivotan en torno a un nucleo temático común: el desembarco de Normandía. Graham pone a dialogar en su escritura la opacidad del naturalismo romántico con un inquieto trascendentalismo laico. Su visión de la naturaleza no comparte la ofuscación visionaria, con origen en Blake, de Galway Kinnell o Charles Wright. Tampoco el primitivismo silvestre de Gary Snyder. Su naturaleza es la de Ammons, con la salvedad de que la pupila deambulante de su precursor es sustituida aquí por una mirada atravesada de deseo. Si la prosodia de Whitman y Hopkins le proporciona la tecnología para fabricar su voz, poetas más próximos como Elizabeth Bishop, Robert Lowell, John Ashbery, Mark Strand o Susan Howe, conceden a su insólita escritura una vecindad de comprensión. Exigente con el objeto poemático, que entiende como exploración y no como ornamento, respetuosa con la negatividad inscrita en la tradición, Jorie Graham es una de las voces más interesantes de su generación.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ESCRITURA

Hybrids of Plants and Ghosts (1980), su primer libro de poemas, toma el título de la conocida definición que Zaratustra da del hombre: "Y el más sabio de vosotros es tan sólo un ser escindido de planta y fantasma (*ein Zwiespalt und Zwitter von Pflanze und von Gespenst*)". Graham rentabiliza a sus anchas esta humana precariedad, pues toda su escritura parece residir en dicha escisión, si es que las brechas toleran residencia: una escritura polarizada entre la compulsión inmanente de las materias vegetales (y minerales, y químicas, y físicas) y la pulsión trascendente del espectro (la mente, el alma). Otro paso de Nietzsche condensa el ideario metafísico de Graham: "Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo" (64). Esta *boutade* espinosiana evoca una célebre pregunta de Whitman: "And if the body were not the soul, what is the soul?". En el *locus* impensable de esa virtual indistinción, entre alma y cuerpo, entre fantasma y planta, se sitúa, pues, una forma extra-*vagante* de escritura destinada a fomentar las paralajes: modificaciones en el aspecto de una cosa ocasionados por cambios de perspectiva del perceptor. Como ha puesto de manifiesto Slavoj Zizek, es una brecha de paralaje la que subtiende a la "diferencia ontológica", la distinción entre lo óntico (*lo que* una cosa *es*) y lo ontológico (el *ser* de esa cosa), sabiamente formulada por Graham con el verso "There is a war between singular and plural". ("The Turning", *The Errancy*). En el poema que da título a su primer libro leemos: "That only perfection can be kept, not / its perfect instances". Ahí radica el drama, en haber cedido a un idioma (predicativo, no apofántico) que permite sólo preservar ideas (como la perfección), pero nunca las perfectas instancias ónticas, los diminutos acontecimientos azarosos que, en su irredenta transitoriedad, provocan relámpagos de sentido en la existencia mundana. Sacrificamos lo perfecto, anónimo y fugaz, en aras de la perfección, epónima y duradera. El lenguaje que privilegia lo ontológico suele ser uno de los idiomas del espectro-alma: idioma de razón, o idioma de corazón. La dictadura cultural de estos dos idiomas, caracterizables respectiva-

mente como dialéctica y lírica, ha resultado ciertamente opresiva para todo el que aspira a consignar el efímero brillo de lo óntico. Téngase en cuenta que la dialéctica (o reflexión), en la medida en que brota de una cesura (*Ur-Teilung*), implica siempre un abandono, un dejar algo atrás: nada menos que el *hypokeímenon*, en su condición aporética de sustancia-sujeto natural, matricial, genesíaco.[2] Y la lírica, como propuso Hölderlin en su comprensión de los géneros, surge como renuncia al plano de los irreductibles ónticos. En ambos casos estamos ante discursos que, al hallarse embarcados en una aspiración, predicativo-judicial la de la dialéctica, armónico-ideal la de la lírica, han dejado atrás, cabría decir, al mundo mismo en su condición de conjunto de entes irreductibles. De ahí la contrariedad inherente, el "conflicto necesario" decía Hölderlin, de un decir lírico que pretende regresarse al "todo detallado, continuo, efectivamente verdadero", el tono *naiv* o ingenuo del decir épico, del "épos [que] dice esta cosa y aquella y la otra" (Martínez Marzoa 1998: 56).

Cuando John Ashbery intenta, en "Grand Galop", recuperar el fraseo de las cosas que laten bajo el ruido semiótico del mundo, descubre, por ejemplo, una madreselva espolvoreando en un aire batido por el fuego: "The weigela does its dusty thing / In fire-hammered air". Graham mira en cambio a las hortensias, pero comparte el anhelo de auscultar el idioma preciso de la planta, sus enunciados pálidos e inconclusos: "The hydrengea is resigned / to its pale and inconclusive utterances" ("Over and Over Stich"). Hacer de la poesía, esa mansión anacrónica del ser, la residencia coyuntural de un decir efímero del ente efímero, una morada transitoria para el decir esporádico de la espora, supone un desafío estimable. Nos guste o no, la mayor parte de las propuestas poéticas occidentales compuestas en la órbita de lo lírico han aspirado a una perdurabilidad mnemónica, propiciada ora por un dispositivo sonoro ora por una disposición gráfica. A ello se suma la prepotencia monumentalizadora del decir predicativo: el decir algo (eidos) de algo (cosa). Dicha prepotencia se arrima al largo abrazo de la tiranía dialéctica: "Beauty is truth, Truth beauty..." Mucho le cuesta al idioma lírico deshacerse de estos presuntos corolarios, martillazos dialécticos que anulan, en su metálica resonancia, su posible mensaje: el primado de lo estético sobre lo epistémico. Graham no prescinde de ellos –muchos críticos situarían su eminencia en la rara habilidad para el corolario meditativo de raíces metafísico-modernistas– pero sin duda amortigua su dureza en el seno de un decir fundamentalmente diaspórico, difuso, extravagado. Decir lo óntico supone, en la lógica de los géneros audazmente propuesta por Hölderlin, renunciar a lo ideal y permanecer en la multiplicidad contingente, la "jubilation of manyness" ("El ángel custodio de la vida privada") propia de lo épico. Si los *Cantos* de Pound son, como señaló Frye, una pulverización lírica de la narrativa épica, cabría caracterizar la escritura de Graham como una distensión épica del instante lírico. Mientras el primero provoca el fragmento lírico en el seno magmático de lo épico, la segunda violenta el fragmento lírico para incorporar en su seno una secuencia épica.

Y lo hace de manera gradual, pues su primer libro está hecho de secuencias lírico-meditativas, diminutas narraciones fenomenológicas en las que un sujeto perceptor observa una realidad e interrumpe el relato de su observación, de corte alegórico, con reflexiones destinadas a abrochar dicho sentido alegórico. Eso en lo referente a la carcasa estructural de los poemas, similar a la de poemas precursores de poetas metafísicos (Herbert, Vaughan) o tardo-modernistas, como Elizabeth Bishop o Robert Lowell. El problema surge cuando restauramos el sentido implícito en la alegoría, pues lo que se nos dice es precisamente que las cosas observadas y los instrumentos (sensoriales, mentales y verbales) de observación no están recíprocamente ajustados, que hay una cesura originaria que impide la recta rendición de las cosas situadas en el plano óntico: flujos cinéticos del agua, ardillas que huyen, pájaros que se ocultan en arbustos, colores desleídos, flechas de gansos migratorios, gotas de lluvia superpuestas... La impredecibilidad de ciertos comportamientos naturales es un *topos* de la ciencia moderna, especialmente desde que la llamada teoría del caos extendiera el alcance de sus formalizaciones desde procesos catastró-

[2] Hago uso del lúcido análisis de Felipe Martínez Marzoa en *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Visor, Madrid, 1995, 13-38.

ficos de crecimiento embrionario, difícilmente amparables en un cálculo convencional, hacia otros dominios de la realidad. Y no estamos meramente ante un episodio más de ilegibilidad del mundo, resuelto por poéticas previas (y contemporáneas) como enigma, anomalía, oscuridad o hermetismo, especie de desafío deliberado de un creador originario, dios, hermano mayor del poeta, quien se complace en enturbiar la otrora limpia *Lesbarkeit der Welt*. Si la poesía de Graham es hermética no es porque se empeñe en codificar *oscuritas* en sumisa emulación del dios: es más bien porque está convencida, y para ello le asisten la ciencia y filosofía contemporáneas, de que el mundo no es legible. Y ello es así no tanto porque, en lógica protestante, el dios se empeñe en trastornar los signos fomentando confusión, correlato de la negrura moral, sino más bien porque el mundo –secular, desencantado– o no está escrito o, si lo está, no será precisamente en el idioma en que intentamos leerlo. La hermenéutica nos lo ha enseñado: no sólo se lee un idioma, se lee *con* un idioma. De ahí la propuesta: la búsqueda de un *alfabeto de lo aleatorio* que permita dar cuenta (y hacer cuento, narrativa) de lo que realmente pasa en el mundo: "And see how beautiful / an alphabet becomes / when randomness sets in" ("One in the Hand"). Para ello la mente tendrá que deponer su lógica. Y extra-vagar: "Imagine / your mind wandering without its logic" ("Tennessee June"). El resultado será una mente irrefrenable y sincopada ("the unrelenting, syncopated / mind", "Mind"), una mente acorde con la fractura estructural del mundo, ese mundo despedazado que algunas poéticas modernistas (Eliot, Pound) entrevieron, aunque sólo fuera para evitarlo en brazos de un *ordo* organicista y reaccionario, ese preciso mundo de fragmentos, que late en "The Waste Land" o "Hugh Selwyn Mauberley",[3] se retoma, ahora como punto de llegada y no de partida, en esta poética (literal, desenfadamente) posmoderna: "things will not remain connected, / will

[3] Apreciable en estas célebres imágenes: "for you know only / a heap of broken images", "I can connect / Nothing with nothing" ("The Waste Land"); "For a botched civilization / (...) / For two gross of broken statues, / For a few thousand battered books" ("Hugh Selwyn Mauberley").

not heal" ("The Geese"), "the mind entering the ground / more easily in pieces, / and all the richer for it" ("Mind"). Un idioma poético que haga justica al mundo no tiene porque introducir ajuste (la *díke* de Anaximandro) donde no lo hay. Tiene meramente que ser justo con lo injusto, acordarse con lo desacordado. El resultado bien puede liquidar la lírica, como artificio de justicias y de acordes y de acuerdos. Pero el caso es que hay vida –vida poética– más allá del dictamen de Keats ("Beauty is truth..."). Tiene que haber poesía en respuesta positiva a Herbert: "Is there in truth no beauty?".[4] Por mucho que Graham certificase, *ironico modo*, el deceso de la belleza en el título mismo de su tercer libro de poemas, *The End of Beauty* (1987), lo cierto es que una forma de belleza, ciertamente *inmemorable*, más arenosa que lapidaria, caracteriza sus fragmentos de escritura aleatoria, difusa, pegada a lo óntico. Es la belleza de la textura, no de la historia, la belleza del tejido, no del cuerpo, pues, como se afirma en "The Geese", "the world thickens with texture instead of history, / texture instead of place".

Northrop Frye descubría en el fondo de la escritura lírica un ritmo oracular y discontinuo, un tejido inmanente, semejante a la *chora* platónica,[5] articulado en virtud de una retórica estrictamente asociativa: "an associative rhetorical process, most of it below the threshold of consciousness, a chaos of paranomasia, sound-links, ambiguous sense-links, and memory-links very like that of the dream". (1971: 272). El problema (para muchos, la solución) brota cuando un censor, que Frye denomina "principio de plausibilidad", se empeña en domesticar este flujo imponiendo un orden legible para la conciencia. Entramos así, de nuevo, en el territorio de las cesiones, de las garantías estipuladas por los idiomas represores, el dialéctico y el líri-

[4] Incluida en su poema "Jordan I", piadosa censura del ornamento barroco: "Who says that fiction only and false hair / Become a verse? Is there in truth no beauty? / Is all good structure in a winding stair?...".

[5] Vendler aplica esta noción, en el sentido que le da Kristeva, a la escritura de Graham: "the presymbolic matrix of language, where rhythm and syllable and semiosis have not yet coalesced into sign and meaning" (*The Breaking of Style* 1995:78).

co. De no ceder a esa presión, el ritmo discontinuo del fondo rige en la superficie, proporcionando así un tejido afín a ciertas texturas del mundo. Si la poesía lírica, según Frye, surge de un obstáculo (un alto en el camino, una aporía), de naturaleza primeramente rítmica, dicha poesía debería resolverse en la asimilación genuina de dicho obstáculo, y no en su mera conversión en *aisthesis* representacional. En términos de Carlos Piera:

> De forma que unas estrecheces de vocabulario (la palabra signo, la palabra imagen) consagran la suplantación del (efecto del) alto en el 'camino' por la representación de ese alto. Tal representación no sólo falsea del modo como toda representación ha de hacerlo, sino que, inventivamente, fabrica ese camino que sólo existe como desajuste. El 'camino' es, en cambio, una clamorosa línea. Del intento de vivirla surge quizás la Historia, o la narración, pero la lírica es histórica porque es creadora de la otra historia, previa y más real, en la que es imposible, por necesidad, distinguir si algo es o no azaroso. El interés lírico por las cosas cíclicas corresponde a la voluntad de manifestar este hecho, creando para réplica a un coro que se ha dado en llamar Naturaleza. Lo fijo de una imagen puede fingir que ésta es necesaria, pero el azar no es representable más que como rechazo de la Historia.[6]

Lo que Piera llama "efecto del alto en el camino" correspondería a lo que Hölderlin denominó la *Grundstimmung* del poema (el temple de fondo), mientras que "la representación del alto" sería el *Kunstcharakter* (el carácter artístico). Se denuncia así la estetización figural (pictórica) de aquello que constituye el temperamento fundamental de la lírica: un tiempo desajustado (*time out of joint*). Graham habla, en un ensayo sobre "The Raven", de los vanos efectos de simulada sorpresa que buscan "[to] supeficially mimic a transcendence of time and death". (2000: 239). El efecto aporético del alto en el

[6] Carlos Piera, "Unas glosas a Borís Pasternak", en *Contrariedades del sujeto*, Visor, Madrid, 1993, pp. 129-136; en particular, p. 133.

camino (*sta viator*), eso que Bloom denominaba *poetic crossing*, interpretándolo en clave de fonomaquia (voces de precursores en pugna), una perplejidad agónica que es puro tiempo desajustado y por ello muerte, no se aviene a razones de belleza *estética* (figurativa, visual, mimética). Suplantar el efecto del alto por la representación del alto supone la desactivación misma de la lírica, definida por Piera como "la materialización verbal del hecho de que el tiempo es un desajuste" (134). Dar cuenta de dicho desajuste, y por ello mismo del azar que todo orden desquicia, no es tanto, pues, representarlo como escenificarlo, es decir, materializarlo en lenguaje, generando secuencias verbales de ajuste quebrado que hagan justicia a la injusticia (*adikía*) original del mundo. La Historia lineal, odológica, narrativa, nace pues, en gran medida, como suplantación estética de otra historia, más real, que sólo la lírica (más real) estaría en condiciones de enunciar. De ahí la aparente renuncia a lo estético que ciertas líricas radicales conllevan. Pensemos en el gesto irónico de Moore, cuando arrancaba su poema "Poetry" con el verso: "I too dislike it". Tampoco a Graham le gusta la "Poesía", como cifra memorable o camino trazado. También ella desconfía de la *ut pictura poiesis* (Horacio), de la urna bien labrada (Donne), y de otros hitos de la ideología estética.

Ello no impide, con todo, que crea en la potencial conmutación visual de los efectos sonoros, o viceversa. Lo cual es paradójico. Si lo entiendo bien, Piera sugiere que lo esencialmente lírico es una crónica indisposición de Cronos, sólo ejecutable de forma sonora, en un trastorno rítmico, pero nunca representarse en especie visual. Piera insiste en otro lugar: "Importa distinguir estetización de poetización, como estética de poética. La segunda no puede prometer firmeza...". Y más adelante recuerda que en "el origen de lo Sublime se halla aquí una propiedad que carece de correlato "natural", y por tanto, objetual, medible y *estético*. Se trata de una propiedad que sólo puede residir en el lenguaje. No estética, insisto, sino poética".[7] Por exclusión, entonces, sólo cabe arrimar lo poético a lo acústico, la música recla-

[7] Carlos Piera, "La decadencia de la metamorfosis", en *Contrariedades del sujeto*, cit. pp. 31-47; en particular, p. 40 y p. 45.

mada por Dante, al *melos* impicado en todo escenario órfico y/o metamórfico,[8] al horizonte sonoro del significante Quizás sea ése, con Hölderlin, el ideal (armónico) anhelado por la lírica: "De la musique avant toute chose". Pero ¿consigue la lírica dejar atrás su punto de partida, esas imágenes múltiples, aisladas, de irreducibles entes dispersos? ¿Consigue su apariencia ideal derrotar su ingenua significación? Difícilmente, me parece. Tanto más si la poeta, como es el caso, se empeña en abortar la lírica, situando como punto de llegada el que debía ser, en lógica de Hölderlin, su punto de partida: el campo óntico del *epos*. Sólo así cabe explicar el crecimiento portentoso de lo visual[9] en la poesía de Graham, una poesía, todavía del sublime, todavía poética, todavía lírica. Helen Vendler ha llegado a sugerir que la novedad de su estilo a partir de *The End of Beauty* reside precisamente en el uso de un verso largo, inconcluso, incierto, impredecible, auto-corregido, idóneo para la contención de heterogeneidades, que es el resultado de la transición desde una escritura del aliento, rítmicamente isométrica, hacia una escritura interruptiva de la mirada:

> Pero la mirada no posee ese ritmo isométrico: una mirada puede prolongarse todo lo que se quiera, detenerse en una inspección, ser objeto de meditación y verse periódicamente interrumpida. Me parece que es la mirada, y no el aliento, lo que constituye la medida fundamental en los poemas de Graham con versos numerados. Al preferir la mirada al aliento, Graham redefine la enunciación; y la enunciación se convierte en el rastreo de la mirada, paquete a paquete perceptivo, desde un quántum sensorial a otro. En la poesía reciente de Graham, una confianza en los caprichos (*vagaries*) de la percepción sustituye a la confianza de su poesía anterior tanto en el orden regulado del aliento como en el orden teleológicamente regulado de la vedard. En la medida en que la apoteosis de lo perceptivo es necesariamente una apoteosis del momento, Graham se interesa tanto por la pausa interruptiva como por la percepción significante. (1995: 82)[10]

Pero Graham no permite que la representación de la aporía (el alto, lo discontinuo, lo interruptivo, el desajuste) venga dada de antemano por metáforas (estéticas) establecidas. Ella tratará de forzar su visión, su pulsión scópica (*Schaulust*), para que las designaciones broten del tejido discontinuo del mundo, consignando de este modo dicha discontinuidad. Este forzamiento visual entraña una dimensión forzosamente política, pues quien mira más, o mira otro, se aboca a resistir la Historia, nunca las historias: "It is the world made strange again / we want invited in" ("Miscellaneous Weights and Measures"). "For history / is the opposite / of the eye / for whom, for instance, six million bodies in portions / of hundreds and / the flowerpods broken by a sudden wind stand as / equivalent": así se nos dice en el poema "History", en una explícita evocación del Holocausto, suceso trágico que sirvió para confirmar, por si hacía falta, el diagnóstico moderno de Hamlet: *the time is out of joint*. Neutralizar equivalencias perceptivas, desfamiliarizar toda mirada, evitar que una metáfora mire por ti, eso quizás no conjure la lira rota de la lírica, pero sin duda nos

[8] Véase el capítulo "Le Chant Orphée" en el libro de Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme* (Corti, París, 2000, pp. 287-336.

[9] No es el campo de lo visual el único determinante. Brian Herry (1998: 287) señala la presencia alternativa de lo táctil, lo tangible. Más adelante indentifica al menos siete campos léxicos sobre los que gravitan la mayor parte de los desarrollos semánticos del poema: los vocabularios de la visión, la transformación, el ascenso, la luminosidad, la turbulencia, los límites, la incipiencia y la parálisis. También Thomas J. Otten (2003: 245-246) ha subrayado la oscilación constante entre los campos visual y táctil que tiene lugar en los poemas de *The Errancy*. Conviene destacar asimismo, con Spiegelman (en Gardner 2005: 223-227) la presencia decisiva de una fenomenología auditiva o acústica, clara en poemas como "The Turning" o "Red Umbrella Aubade".

[10] Aparte del ensayo del que tomo esta larga cita, "Jorie Graham: The Moment of Excess" (1995), Helen Vendler es autora de un excepcional ensayo pionero en la crítica sobre Graham, titulado "Jorie Graham: The Nameless and the Material" (1995), donde encontramos una de las mejores valoraciones sobre la novedad formal de su estilo, de abertura e inconclusión impredecibles, que relaciona tanto con el temperamento cinético de su mirada como con la "insusceptibilidad de la materia hacia interpretaciones fiables" (110).

aproxima a la historia (e historias) de lo real, generando así, en la medida de lo posible, un cuadro tan sincopado, azaroso y desajustado como el tiempo, como la historia, como el mundo.

En los poemas de *Erosion* (1983), la escritura, todavía bajo control, se empeña en cuestionar las virtudes del hilemorfismo, denunciando tanto "la mentira" del alma ("Reading Plato") como la presunta permeabilidad del cuerpo ("At Luca Signorelli's Resurrection of the Body"). Dicho hilemorfismo, nupcia sacra entre materia y forma, cuerpo y alma, no deja de ser una metáfora más, en este caso extendida (una micro-alegoría) y fabricada en los talleres de esa precisa dialéctica discursiva que llamamos metafísica. Que la lírica sea (como quiso la cultura neoplatónica y cristiana) idioma exclusivo del alma, no parece ya un postulado viable. Pues, como se pregunta la poeta: "How far into the / earth / can vision go and / still be / love?" ("The Age of Reason"). En definitiva: ¿cuánta tierra, cuánto cuerpo, cuánta materia hará falta para desmentir la brisa del alma, soplo que se pretende aliento cíclico, cerrado sobre sí, burbuja eróticamente ensimismada, y ello así desde Dante hasta Yeats, y mucho más allá? Pero Graham busca una forma de escritura que le permita, no ya denunciar, sino escenificar la inconclusa arquitectura de la alegoría hilemórfica,[11] las múltiples instancias en las que el hombre hace literalmente aguas: no hay un cuerpo orgánico para un alma rectora, sino más bien incontables sucesos somáticos, tan asistidos como desertados por especies anímicas diversas. El primer poema que consigue representar ese desajuste, y dar cuenta en sus ritmos de la textura discontinua de lo real es el titulado "Self-Portrait as the Gesture Between Them [Adam and Eve]", perteneciente a su libro *The End of Beauty* (1987). En este poema, como tantos otros, de naturaleza ecfrástica

[11] Recojo el inteligente apunte de James Longebach: "This positive argument (the finding of freedom within narrative) is far more complicated and interesting than Graham's negative argument (the unequivocal association of narrative closure and oppression)" (en Gardner 2005: 93). Kirstin Hotelling Zona (2005: 667-677) hace una sólida revisión de las opiniones críticas en torno a la más que problemática propensión narrativa de los poemas de Graham, siempre oscilantes entre una invitación al relato y el vértigo de lo inconcluso.

(posiblemente alude al cuadro de Durero), hallamos dos versos que lo definen: "the feeling of being a digression not the link in the argument / a new direction, an offshot, the limb going on elsewhere". Y otros que lo defienden, literalmente, en su condición de digresión, despedazamiento, errancia o error: "and liking that error, a feeling of being capable because an error, / of being wrong perhaps altogether wrong a piece from another set / stripped of position stripped of true function / and loving that error, loving that filial form, that break from perfection". En este caso el contenido de la moraleja se adecua a la ejecución poemática. El poema, fracturado en 33 pedazos numerados, muchos monoversales, con versos sintácticamente desamparados, puntuación aleatoria, libertad prosódica, parataxis incesante reforzada por formas verbales gerundivas, hipotaxis replegada, propone una secuencia irresuelta e indeterminada, tan deudora del sublime hímnico de Whitman como de la prosodia libérrima de Gertrude Stein o Charles Olson. Propone, en definitiva, un tejido imperfecto cuyo principio compositivo es el error. Los poemas de este libro y de sus tres libros siguientes están mayoritariamente redactados en esta nueva *maniera*. En cierto sentido, *The Errancy* (1997), supone la culminación de los esfuerzos invertidos en este singular experimento estilístico. La novedad radical que este estilo trae a su tradición reside en su mentada compulsión visual. Esta compulsión provoca tres rasgos: una escandalosa distensión cinemática en la sintaxis, precipitada en secuencias rotas que quedan paratácticamente superpuestas en una línea de fuga sin cierre previsible, una trepidante *leggerezza* imaginista, como si ningún adjetivo bastase a describir lo visto, y un potenciamiento de la deíxis, temporal y espacial, que inunda los sintagmas de adverbios como "now", "then", "here" o "there",[12] como hitos que buscasen escandir cronotópicamente un *locus* concreto, obsesivamente circunscrito, indicaciones casi escénicas de una lírica, ya fílmica, *aggiornata* a su ontología epocal:

[12] Una lúcida reflexión sobre la investidura heideggeriana de estos usos adverbiales en Graham está en la entrada "now (here)" del ensayo de Calvin Bedient, "Toward a Jorie Graham Lexicon" (en Gardner 2005: 285-288).

> Contrairement à une proposition heideggérienne, ils est irrationel d'invoquer l'"étant-en-totalité'. Il en résulte que tout étant singulier n'est manifesté dans son être que *localement*: l'apparaître de l'être de l'étant est être-là. C'est cette nécessité du 'là' qui, pour un étant pensé dans son être-multiple, induit une constitution trascendentale (sans sujet). Cette constitution autorise à penser l'étant localisé, à incluire le 'là' dans la pensée de l'être, ce que la théorie mathématique (ontologique) du multiple pur, bien qu'elle délivre *tout* l'être de l'étant, ne permet pas. (Badiou 2006: 112)

Debo reconocer que la traducción no ha sabido dar cuenta del dinamismo pictórico que estas percusiones deícticas introducen en el original, en gran medida debido a su escueta sonoridad monosilábica que en nada entorpece el flujo sintagmático. No así en castellano –*aquí* y *allí* son voces horrísonas, y *ahora* no recoge la multivalente contundencia de *now*–, a menos que se omitan, como ha sido, por desgracia, muchas veces el caso. Lo que sí he intentado es preservar la sensación genérica de *desmotivación* que acompaña al ejercicio de espionaje localizado que suele vertebrar cada poema.[13] Deducimos que alguien se empeña en ver, pero no siempre colegimos desde dónde mira, y casi nunca sabemos por qué o para qué está mirando.

Conviene insistir: comprender la poesía de Graham desde 1987 en adelante implica comprender una tradición, y eso, recordaba Eliot, no es fácil. Implica comprender, como hizo Charles Olson, la inmensa revolución prosódica que los dramas tardíos de Shakespeare propiciaron. Comprender que en ese campo, tan abierto como revuelto, de la prosodia inglesa no eran imposibles los pulmones del Blake. Ni la incontinencia paratáctica de una escritura empíricamente omnicomprensiva como la de Whitman, quien adaptó la retórica hímnica y profética a sus afanes paneróticos. Ni impensable el "sprung rhythm"

[13] James Longebach hace unas observaciones muy atinadas a este respecto en su ensayo "The Place of Jorie Graham" (en Gardner 2005: 206-208). Este ensayo retoma lo sustancial, en ocasiones *verbatim*, de otro anterior de 2002, "Against Subject Matter".

de Hopkins. De ahí que cuando Pound, en 1936, proclamase el embargo del metrónomo tardovictoriano nadie, realmente, se sobresaltase. En ese contexto se explica que Olson elevase la sílaba y el verso a bailarín y parqué respectivos de la (nunca del todo nueva) poesía proyectiva, y que muchos, como Snyder, Duncan o el propio Ginsberg, sin ese apoyo escolástico, bailasen a su aire. Por no hablar del Ashbery de la década de los sesenta y setenta, un genuino dinamizador de formas ya suficientemente elásticas. En 1987, el año preciso en que Graham daba un giro radical a su estilo, Charles Bernstein cerraba su poema-manifiesto "Artifices of Absorption" con las preguntas: "Does our writing stun / or sting? Do we cling to / what we've grasped / too well, or find tunes / in each new / departure"[14]. La escritura de Graham, adicta al reinicio compulsivo, da cumplida respuesta. Y ello a pesar de que su apuesta no encaje, aparentemente, en la estricta moral compositiva de los *language poets*. Sobre ella bien pudiera pesar la ingrata losa de la tergiversación interesada: su semántica por momentos trascendente desactiva, a los ojos de algunos, la clandestinidad rigurosamente materialista de su proyecto. Es una pena que algunos, esos mismos, no comprendan que para romper una forma no basta con querer romperla. Después de todo, la mayor parte de las revoluciones formales en poesía las han hecho personas que *hablaban* con ángeles. O con demonios, que para el caso es lo mismo. Hablo de Virgilio, Dante, Milton, Blake, Hölderlin, Rimbaud, Rilke o James Merrill. Y hablo de Virginia Woolf, cuya prosa narrativa, de un lirismo cenagoso, es el otro gran modelo estilístico de Jorie Graham. Pienso en particular en *Mrs. Dalloway*, una novela que pesa opresivamente sobre los poemas de *The Errancy*. Me contentaré, en todo caso, con transcribir "Monday or Tuesday", una pieza breve, de sintaxis anhelante, incontinente, sincopada, autofágica, que sintetiza admirablemente un escenario caro a Graham, el del heroísmo fatigado de la vida cotidiana. Y es que, como decía Ashbery, "tomorrow is easy, but today is uncharted". El problema no reside en atrapar el día. El problema,

[14] Incluido en *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, 1992, 89.

muy anterior, está en llegar a verlo. Y en saber ver lo que llega cuando el día llega, tarea primeramente ética pues, como señaló Levinas, "L'éthique, dejà par elle-même, est une 'optique'" (1971: 15). Así lo entendió la voz narrativa de Woolf, menos interesada en vistas que en visiones, más proclive a ofrecer, como dijo Elizabeth Bishop, "not a thought, but a mind thinking":[15]

> Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountaint? Oh, perfect – the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever –.
> Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, for ever desiring – (a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict) – for ever desiring – (the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swarm) – for ever desiring truth. Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys; bark, shout, cry 'Iron for sale' – and truth?
> Radiating to a point men's feet and women's feet, black or gold-encrusted – (This foggy weather – Sugar? No, thank you – The commonwealth of the future) – the firelight darting and making the room red, save for the black figures and their bright eyes, while outside a van discharges, Miss Thingummy drinks tea at her desk, and plateglass preserves fur coats –
> Flaunted, leaf-light, drifting at corners, blown across the wheels, silver-splashed, home or not home, gathered, scattered, squandered in separate scales, swept up, down, torn, sunk, assembled – and truth? Now to recollect by the fireside on the white square of marble. From ivory depths words rising shed their blackness, blossom and penetrate. Fallen the book; in the flame, in the smoke, in the momentary sparks – or now voyaging, the marble square pendant, minarets beneath and the Indian seas, while space rushes blue and stars glint – truth? Or now, content with closeness?
> Lazy and indifferent the heron returns; the sky veils her stars; then bares them.

[15] Sobre la implícita apropiación del *stream of consciousness* en la escritura de Graham, en relación precisamente a su admiración confesa hacia la poesía de Bishop, véase el ensayo de Michael Theune (2003).

ERRANCIA

...mentis gratissimus error.
HORACIO

Según Aristóteles, "Nada imperfecto es feliz" (*Ética a Nicómano* 2.1, 1219b). Esta frase explica la mayor parte de los sucesos narrados en los poemas de este libro. Y es que, aunque no lo parezca, casi todos estos poemas alojan una pequeña historia: la de una mujer (ángel) que trata de ordenar unas flores mientras el ruido de una fiesta le importuna, la de una mujer que trata de organizar en listas mentales sus tareas pendientes mientras espera en un atasco de tráfico, la de una mujer que trata de continuar durmiendo mientras la luz se filtra por las persianas, la de una mujer que trata de limpiar el jardín frontal de su casa tras una tormenta, la de una mujer que trata... historias, en definitiva, de una mujer condenada a una consciente compulsión mecánica mientras su mente acaricia un (insatisfecho) deseo inconsciente. La insatisfacción de dicho deseo, primeramente verificada en un escenario de auto-contemplación narcisista, desencadena la salida del sujeto y su irrupción en el plano de las contingencias mundanas. Ahí se produce su confrontación épica con lo óntico, su encenegamiento compulsivo con las cosas, su búsqueda de señales redentoras que otorguen sentido a su aventura, y ahí se consagra su derrota. Jorie Graham es muy consciente del horizonte épico que esta exigencia propicia para su escritura. Y hablamos de la épica romance de la errancia, del caballero errante, en el sentido preciso que rescata Linda Gregerson en un pasaje citado por Graham en sus notas:

> La acción épica comienza con una mirada en un espejo. Cuando Spenser tematiza esa mirada, inscribe el Eros como una especie de narcisismo reformado, el abrazo estrecho que se rompe para permitir el sendero discursivo del 'error' caballeresco, o vagabundeo. Otros críticos han señalado el modo vívido en que la etimología parece estructurar el poema de Spenser: 'discurso' deriva de *discurrere* (ir de un lado a otro), al igual que 'error' o errancia derivan de *errare* (vagar, deambular) ... La errancia caballeresca arranca de una mirada...

El relato, de gramática lacaniana, arranca al sujeto de la espiral libidinal y lo expone al "champ de l'Autre", potencialmente infinito. Si, como señalaba Levinas, "la jouissance est un retraite en soi, une involution" (1971: 123), toda errancia, en la medida en que implica salida de sí y evolución, conlleva un desplacer primordial. Y ahí está todo: la miseria del solipsismo animista, la ilusoriedad de la mirada interior, la necesidad de enfrentarse al afuera, la condena al senderismo, existencial y discursivo, de la errancia, sin claro de bosque ni *Lichtung* que autoricen reposo, sino más bien con altos de camino que, reabsortos en la fuga, permiten ir escandiendo el desajuste: el desajuste de quien abraza el error porque ha aprendido, por fin, que es imperfecto. Y por ello infeliz, es decir, "constantemente incompleto" ("De la siempre cambiante agitación del aire").

Si, como señaló Bloom, la poesía romántica inglesa consagró la interiorización del "quest-romance", generando de este modo las psicomaquias espectrales de Keats, Browning o James Merrill, la propuesta de Graham es rehabilitar la trama épica a su primitivo horizonte externo, devolver la errancia al afuera, pues es en el fondo la inmanencia, en cualquier mitología, incluidas la bíblica o la materialista, la responsable del yerro. Y para Graham el primer plano de inmanencia es también el lenguaje, un tejido trabajado, en su trama tropológica, como han demostrado Nietzsche, Heidegger y Derrida, por la errancia. El primero habló de la motricidad del ejército retórico que constituye la verdad. El segundo puso al error, origen de la contra-esencia, a morar en la esencia misma de la verdad. La contra-esencia es un ocultamiento lacerante inscrito en el origen de la ver-

dad, y fuente última de todo desvío, de toda discordancia, inadecuación o error. Nace así la noción de *errancia* (*Die Irre*): "Die Irre ist das wesentliche Gegenwesen zum anfänglichen Wesen der Wahrheit"[16]. El error se identifica luego con el "decaer" (*das Verfallen*) del ser ahí en la habladuría, la ambigüedad, la falsedad. Y el hombre emerge como caballero errante, cifra extraviada en la inmensa red de contingencias, errores y despropósitos que constituye el desocultamiento temporalizado de lo oculto: "Der Mensch irrt. Der Mensch geht nicht erst in die Irre. Er geht nur immer in der Irre, weil er ek-sistent insistiert und so schon in der Irre steht" (22). Jacques Derrida, por su parte, tras sus lecturas de Edmond Jabès, invocó la *érrance* como condición del significar, pues toda metaforización, y por ende todo gesto figural, supone un potenciamiento de la inquietud y/o errancia originaria del lenguaje. Una confirmación, en definitiva, de que el lenguaje, diseminante y diaspórico, yerra: "Cette sur-puissance comme vie du signifiant se produit dans l'inquiétude et l'errance du langage toujours plus riche que le savoir, ayant toujours du mouvement pour aller plus loin que la certitude paisible et sédentaire".(Derrida 1967: 109). Cinco años después, en su ensayo sobre *Nombres*, de Philippe Sollers, Derrida reformula y expande esta figura:

> Singulier pluriel qu'aucune origine singulière n'aura jamais précédé. Germination, dissémination. Il n'y a pas de première insémination. La semence est d'abord essaimée. L'insémination 'première' est dissémination. Trace, greffe dont on perde la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle 'langage' (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement 'réel', chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. (1972: 338)

Paul de Man recuperó el concepto en su noción de aberración (ab-*erration*) y Harold Bloom en el de extravagancia (extra-*vagance*) o vagabundeo (*wandering*). Quedaba así trazado, a mediados de los

[16] Heidegger, M., *Vom Wesen der Wahrheit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt on Main, 1949, cit. p. 22.

setenta, un concepto de la escritura, literaria y no tanto, como ámbito de dilación errada de los signos. Y sugerida una norma cultural: toda forma de extravío –psicológico, mítico, existencial– puede reconducirse a la errancia primera de la escritura, horizonte inmanente y primero del sentido. Que una propuesta poética asuma esta lección no debe sorprender, pues, como es sabido, aunque no siempre asumido, "la poésie ne se fait pas avec des idées mais avec des mots"[17]. Y, como ha sabido sintetizar Thomas Gardner, lo más elemental que los poemas de Graham comunican es la sensación de indecisión territorial que asalta al escritor al ingresar en la escritura, arena movediza, suelo incierto, zona espóradica.[18]

En su excelebre estudio sobre *The Faerie Queene*, titulado *The Prophetic Moment* (1971), Angus Fletcher analizaba los patrones figurales de pérdida, desorientación, aberración, indeterminación e inacabamiento que dominan muchas porciones del poema épico de Spenser. *The Fairie Queene* parece poseído por un "momento profético" que brota de estructuras espaciales de liminalidad, como el umbral, al tiempo que las dinamiza en una topología dual, divisa entre templo y laberinto. Es significativo que el templo fuera el espacio simbólico que Stanley Fish asignó a la lírica meditativa, ciertamente contenida, de Herbert.[19] El laberinto, por contra, dispone al yerro en la intemperie. Como en algunos poemas de Graham, el bosque es laberinto predilecto en Spenser: "They cannot finde that path, which first was showne, / But wander to and fro in wayes unknowne." (*The Faerie Queene*, I, 1, 10). Como indica Fletcher, los espacios laberínticos condenan a los personajes a un "errantry or error in process" (1971: 28). Y así desde Sir Gawain hasta el caballero hechizado de "La Belle Dame Sans Merci" (Keats), y más allá, hasta el Childe Roland de Browning, cuyo extravío fue glosado de esta guisa por Bloom (1975):

> "Estray" is founded on *extra+vagare*, to wander beyond limits or out of the right way. Roland is an estray, a hyperbolic wanderer, whose dominant trait is extravagance, the Binswangerian *Verstiegenheit*, the state of having climbed to a height from which one cannot descend safely.

Extravío, errancia, diseminación, diáspora, son términos equivalentes. Los dos últimos contienen lexemas orgánicos prácticamente idénticos. El semen de la di-seminatio es la espora de la diá-spora. Graham no evita este organicismo implícito. Se limita a enloquecerlo: "Ascospora, Basidiospora, Carpospora – (un cuerpo diminuto unicelular reproductivo o resistente en descanso) – / Clamidospora, Conidium, Endospora, Exospora – / (con frecuencia adaptada a sobrevivir a condiciones ambientales para / producir desfavorables) – Megaspora, Microspora, Oospora, Telio / spora – (un nuevo individuo vegetativo) – Zoospora, Zigospora – / (morfológicamente una masa de protoplasma) – Compárese semilla, / estatoblasto, gémula – un cuerpo multiocular, / que se vuelve libre, que es difícil de destruir, una estructura / especializada, un cuerpo o cadena, una cubierta o capa – como en varios tizones y herrumbres – / propagación tanto por brotes como por repetición –" ("La sombra de Pedro"). De este modo empuja hasta sus límites una propuesta de homologación poé-

[17] La asimilación en ciertas poéticas norteamericanas del horizonte nietzscheano, post-estructuralista, de comprensión de la escritura, fue una asimilación fluida, congenial, nada traumática. Y no ya porque estos poetas (Zukofsky, Olson, Duncan, Ashbery, Snyder, Bernstein, Howe, Graham) fuesen permeables a la filosofía contemporánea, incluida la presuntamente post-humanista o meramente anti-humanista, lo cual no está mal, pues *non è detto*..., sino más bien porque la tradición poética que decidieron heredar (Shakespeare, Blake, Dickinson, Whitman, Pound, Stein, Jones, Moore o Bishop) no les permitió otra opción.

[18] "What Graham's poems ask in many different forms and voices, is whether language might remain the medium in which we live our lives". (Gardner 2005: 143)

[19] Resulta en cualquier caso sintomático que Fish no prive a la lírica de Herbert de un potencial de inacabamiento, una amenaza de errancia, pues aprecia una ambigüedad constitutiva, "its equivocation between a structure that is precarious, shifting, and unfinished (work to be done) and a structure that is firm, and complete (already done)" (1974: 17).

tica que tuvo en el romanticismo su origen (Coleridge) y que alcanzó, de forma más o menos tácita, hasta los mismísimos invernaderos de Theodore Roethke. Pero Graham repudia el estatismo contemplativo a que aboca el consuelo orgánico: "No la toques ya más / que así es la rosa". Ella prefiere descuartizar la rosa y agitar sus estambres provocando de este modo la diáspora de lo esporádico que habita en la esencia misma de los seres: "o se pierde, el estor filtrando el hilo arcaico de su historia, / sombras o banderas – o son acaso pájaros – batiéndolo esporádicos," ("Albada de la deletreada por las sombras"), "te quiero, dices, alzándote entre las motas, las esporas – " ("Estudios sobre el secreto"), "plantas sin flores – esporádicas – " ("La sombra de Pedro"). El poema "El ángel custodio de la vida privada" termina así:

> oh pequeña espora dorada que simplemente te filtras para tocar
> una buena idea,
> cuya formación comienza a torcerse,
> a la caza de un suelo firme, buscando a tientas bordes contenidos,
> límites,
> a punto de alzarse
> ahora, a punto de entrar en la otra habitación – pero
> sin haberlo hecho aún, todavía no – el reposo
> para tomar aire – antes del credo, antes del plan –
> en plena añoranza – antes de esta lista que sostienes
> en tu mano exhausta. Déjala, te lo ruego.

La epicidad que conlleva el principio *errancia* obtiene en estos poemas cumplida expresión mitológica, de sabor tradicional. Hay ecos, explícitos e implícitos, de diversos horizontes legendarios: la angelología veterotestamentaria, el metamorfismo ovidiano y la milagrería neotestamentaria. De ahí las secuencias de "ángeles custodios", las historias de Jacob y el ángel, las recreaciones cosmogónicas ("Inundación"), las apelaciones al submundo ("La albada del fin del progreso"), las resurrecciones. A ellos se suma un marco tardo-medieval: el *ethos* escapista del caballero errante, del amante provenzal, condenado a abandonar a la amada cuando despunta el alba. De ahí las "albadas", en

ocasiones rigurosamente eróticas. Graham ausculta el grado de asistencia que lo trascendente ejerce sobre lo inmanente (contingente, errático). Los mitos tradicionales le proporcionan un puñado de ruinas ideológicas. La poeta busca poner a prueba su eficacia en un mundo secularizado y tecnificado en el que cualquier incidente de la vida cotidiana puede investirse, de pronto, de proporciones heróicas.

FÍSICA

Ya lo dijo Robert Lowell: "pray for the grace of accuracy".[20] Pero más allá de Vermeer, o del realismo. Ni la imagen ni el texto, pues: la textura. Ni pictura ni poiesis, sino el tejido del lienzo, el tegumento de fondo como campo minado por el yerro, trazado en el errar. La metáfora de la errancia ha recibido, en la metafísica post-nietzscheana, denominaciones alternativas. Deleuze y Guattari hablaron del *rizoma*, como figura que, aunque de origen organicista, designa un dispositivo antigenealógico, nomádico y descentrado, un mecanismo dinámico de "déterritorialization et de déstratification" (1980: 10). Más recientemente, Peter Sloterdijk ha escogido el concepto de la *espuma*, que define como "aire en lugar inesperado" (28). Pero ¿acaso no es eso el alma en nuestra cultura fonocéntrica, burbuja primordial de aire, de aliento, en la inesperada cárcel del cuerpo, eso que Graham describía en su poema "Reading Plato" como lo escurridizo, "what slips through my fingers, your fingers" y que reaparece en la inscripción proemial de *La errancia*, el verso de Wyatt que dice "Since in a net I seek to hold the wind"? Y si es así, y el universo tiende a lo espumoso, cuántas almas habitan la "fibra tan ligera" (Claudio Rodríguez) que esponja la materia. Sloterijk aconseja una *aprología* (de *ápros*, espuma) para el presente, una teoría de sistemas cofrágiles, "pues: hay

[20] Lo dijo en su poema "Epilogue" (*Day by Day*, 1977). Hay una excelente versión castellana de este poema a cargo de Luis Javier Moreno: Robert Lowell, *Día a día*, Losada, Madrid, 2003.

que entender lo flotante como algo que de algún modo proporciona fundamento; describir nuevamente lo hueco como una llenura en su propio derecho; considerar lo frágil como lugar y modo de lo más real; evidenciar lo irrepetible como el fenómeno superior frente a lo serial" (36). Esta postulada trasvaloración (*Umwertung*) granjearía una sistemática explicitación de lo implícito, permitiendo el ingreso en el pensar de "algo completamente arbitrario, extraño, de otro tipo, algo nunca pensado, nunca esperado y jamás asimilable" (65). Eso es lo que pretende la lírica derramada de Graham: explicitar lo implícito, explicar lo plicado, desplegar lo plegado. Sólo así puede lo real fluir y el desajuste (catástrofe y recombinación) hacerse del todo manifiesto:

> El concepto fundamental auténtico y verdadero de la Modernidad no se llama revolución sino explicación. Explicación es para nuestro tiempo el verdadero nombre del devenir, al que pueden subordinarse o yuxtaponerse los modi convencionales del devenir mediante flujo, mediante imitación, mediante catástrofe y recombinación positiva. (...) La era presente no subvierte las cosas, las situaciones, los temas: los lamina. Los despliega, los arrastra hacia delante, los disgrega y apisona, los coloca bajo coacción a manifestarse, los deletrea de nuevo analíticamente y los introduce en rutinas sintéticas. De supuestos hace operaciones; proporciona métodos exactos a confusas tensiones expresivas; traduce sueños a instrucciones de uso; arma el resentimiento, deja que el amor toque numerosos instrumentos, a menudo recién inventados. Quiere saber todo sobre las cosas del trasfondo, sobre lo plegado, antes indisponible y sustraído, en cualquier caso, tanto como sea necesario tener a disposición para nuevas acciones en el primer plano, para despliegues y desdoblamientos, intervenciones y transformaciones. (72)

La originalidad de Graham reside, en todo caso, en emplear una *techné* diversa, una forma de lenguaje poético que no busca hacer operaciones, ni métodos, ni instrucciones de uso. Su lenguaje pretende desocultar y explicar, pero conservando la singularidad anómala del supuesto, de la confusa tensión expresiva, del sueño, del resentimiento

o del amor. Su aliado coyuntural en esta empresa es Gilles Deleuze, autor de un estudio sobre el primado de la noción de pliegue en la metafísica racionalista (Leibniz) y el arte barroco. El poema "El abrigo de Pascal" traduce el cuadro de Magritte a la "tunique en plis", a los "vêtements superposés" leibnizianos, glosados por Deleuze (*Le pli*, 9), reactivaciones racionalistas, en el fondo, de una figura neoplatónica, el "habito del alma" (Garcilaso) o *immortale animae indumentum* (Ficino). Lo más profundo no es ni siquiera la piel: es el tejido, es la ropa. El poema "El ángel custodio del enjambre" es un diálogo con algunos pasajes del texto de Deleuze. El mensaje vuelve a ser una apología de la espuma. No es accidental que el término *foam* (espuma) haga once apariciones en el libro. Su mejor definición es esta:

> En incesante división, las partes de la materia forman
> pequeñas voces en una vorágine, y en ésta
> se descubren todavía más vórtices, incluso más pequeños,
> y hay todavía más rotando en los intervalos
> cóncavos de los remolinos que se tocan recíprocamente –
>
> una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío –
> ("El ángel custodio del enjambre")

La escritura de Graham se sitúa en un tercer orden metafísico identificado por Leibniz. De los tres tipos de inclusión, absolutamente simples (Idénticos), relativamente simples (Definibles) y limitativamente simples (Requisitos), Graham escoge el tercero como espacio operativo:

> Les caractères internes de la chose, en effet, nous pouvons les connaître du dehors et par expérimentations succesives, leur rapport restant à l'état de simple consécution empirique, comme il arrive chez les animaux. Mais suivant le cas, nous pouvons aussi atteindre à la texture, c'est-è-dire à la véritable connexion de ces caractères comme aux rapports intrinsiques entre les limites de leurs séries respectives (raison)... (*Le pli*, p. 65)

Hay poetas del Alfabeto (idénticos), de la Combinatoria (definibles) y poetas de la Característica (requisitos). Graham es poeta de la característica, de la textura adivinada en una experimentación constante, en la que los signos no están aislados en sí, incomunicados (alfabeto), ni están meramente enlazados en series infinitas del todo y las partes (combinatoria), sino que se presentan como intensiones, requisitos, series convergentes que tienden hacia sus límites... Su orientación es topológica, "qui travaille à percevoir des voisinages, des entours, des approximations" (Badiou 21). De ahí la textura empírica de superficies tan raudamente trazada en sus poemas, de manera casi cinemática, como una veloz secuencia de fotos, tan deudora de un empirismo ingénito norteamericano. De ahí la gradación constante que se adhiere a las intensiones o caracteres, el uso radicalmente suspensivo, dilatorio, interruptivo y equívoco de los guiones, heredado en parte de Dickinson,[21] la modulación de los rasgos (*very, a bit, a little...*), y el denso relieve deíctico (*now, then, here, there*). Graham es una poeta de la "expérimentation succesive", lleve a donde lleve. Frente a los poetas del alfabeto (Borges, Mallarmé) o los poetas de la Combinatoria (Whitman, Hölderlin), Graham prefiere el riesgo de las intensiones fugaces, el balanceo descriptivo entre los polos de la serie infinita. Dicha preferencia la comparte con un precursor privilegiado, A. R. Ammons,[22] poeta de formación científica, maestro del sublime materialista:

[21] Existe toda una hermenéutica del guión en Dickinson, cuyos hallazgos son, *tout proportions gardées*, trasladables a lecturas de Graham. Valgan como ejemplo los siguientes ensayos: Geoffrey Hartman, "Purification and Danger: American Poetry 1" en *Criticism in the Wilderness*, Yale University Press, New Haven, 1980; Susan Howe, *My Emily Dickinson*, North Atlantic Books, Berkeley, 1985.

[22] Hay una estimable versión castellana de sus *Poemas escogidos* (Plurabelle, Córdoba, 2003) en edición crítica de David Cruz y Mario Jurado.

I allow myself eddies of meaning:
yield to a direction of significance
running
like a stream through the geography of my work:
you can find
in my sayings
swerves of action
like the inlet's cutting edge
there are dunes of motion,
organizations of grass, white sandy paths of remembrance
in the overall wandering of the mirroring mind:
("Corsons Inlet")

Como sucede con Ammons, no es infrecuente que la pasión epidérmica de Graham derive en la hipóstasis trascendente del rasgo o carácter (*instress*) convertido, a veces, en signo alfabético aislado. Estas epifanías de sentido se obtienen, en cualquier caso, husmeando las oquedades anfractuosas de la espuma, las intensiones de la deriva, de la marea, de una errancia (*wandering*) que es tanto la de las texturas mundanas como la de la mente que las especula (*the mirroring mind*). Es siempre una ambición hiperrealista la que motiva su manera compositiva. Frente a la exactitud algebraica, Italo Calvino descubría otra forma de *esattezza* de alta rentabilidad literaria:

> l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al nos scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile (fracasa) perché nel render conto della densità e continuità del mondo che chi circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa in meno rispetto alla totalità dell'esperibile. (*Lezioni americane*, p. 83)

Cuando Graham intenta provocar empíricamente al lenguaje para hacerle partícipe y testigo de la complejidad de los fenómenos per-

ceptivos, lo que consigue es, además de simular una textura equivalente a los tejidos desajustados del mundo, potenciar el defecto del lenguaje denunciado por Calvino, mostrarnos precisamente la condición palúdica y rota del lenguaje, fluctuante y desgarrada. En su empeño por evitar cerrar en falso la frase, en su rechazo a la contundencia, Graham ha provocado un *lenguaje lacunar y fragmentario*. Muy lejano de aquel otro, matemático, con que según Galileo estaba escrito el libro del mundo, un lenguaje cuyos caracteres eran "triangoli, cerchi, ed altri figure geometriche". Si fractales son las matemáticas de nuestro nuevo mundo, si diferencial su cálculo, entonces convendrá releer (es decir, reescribir) el "grandissimo libro" con el idioma adecuado. Jorie Graham tituló su antología de poemas de 1974 a 1994 con una expresión, *The Dream of the Unified Field*, que evoca el empeño de las ciencias contemporáneas por unificar en un único campo los paradigmas teóricos que explican campos aparentemente diversos: el gravitacional, el electromagnético y los nucleares. Y no estamos hablando de una escritora que coquetea con las ciencias para dar una pátina de contemporaneidad a ejercicios líricos intelectualmente instalados en paradigmas arcaicos, lo cual es un fenómeno común. Estamos ante una escritora que sabe que si, como ha demostrado Ezio Raimondi, las poéticas barrocas fueron en gran medida el producto de la novedosa sintaxis visual que propuso el empirismo renacentista, entonces una nueva poética puede y debe emerger de los paradigmas científicos contemporáneos. No es un azar que su escritura, inalienablemente comprometida con lo visual, desemboque en un perplejo barroquismo.

La errancia está dada, la inconclusión segura: entonces el problema, como en cierto cálculo, como en Zenón, sigue siendo arrancar. Salir de la burbuja alma, del globo ocular, romper el espejo anamórfico, quebrar el narcisismo erótico, reventar el solipsismo intelectual, impugnar la fatiga, interrumpir el cero y dibujar la serie. "Cero", ese enigma matemático, es término recurrente en sus poemas. ¿Por qué empieza un poema? ¿O una frase? ¿Y desde dónde? Aunque "la procession de Multiple à partir de l'Un" esté ya siempre dada, si la errancia de lo óntico ya está en marcha y se pretende errancia *ad infinitum*,

carente de cierre, entonces debe suponerse un arranque indigente, un inicio estrictamente carencial (Lacan lo llama deseo), que haga imposible el regreso. Para ello, apunta Badiou, hubo que apelar a la subversión implícita en "cet *autre* principe, ou point de butée ontologique du nombre, qu'est le zero, ou le vide" (Badiou 1990: 17). Más adelante cifra en el hallazgo del cero el arranque de una segunda modernidad matemática:

> Le passage à une seconde modernité de la pensée du nombre contraint la pensée à revenir sur le zero, sur l'infini, et sur l'Un. Dissipation totale de l'Un, décision ontologique quant à l'être vide et à ce qui le marque, prolifération sans mesure des infins: tels sont les paramètres d'un tel passage. Le déliement de l'Un nous livre à l'unicité du vide et à la dissémination de l'infini. (26)

De ahí al cálculo diferencial, a las mónadas tapiadas de Leibniz y al abrigo hueco (*l'être vide*) de Magritte, no hay más que un paso. Poner un cero en el corazón es todo un acto de subversión política, muy especialmente si, como en el caso de Graham, son ceros a la izquierda: "– el *cero* / en el corazón de la hoguera bautizada – esa pequeña mueca, beso, solo / en el corazón – " ("La errancia"), "sacudiéndose de encima el sueño, el primer fruto colgando maduro – oh *cero* rojo brillante – / allí mismo al alcance de la mano, para alimentarlo también a él" ("La errancia"), "Qué apurada limpieza cabía esperar / del *cero* en el corazón de cada uno de estos / mezclados con las hojas mientras horquillan al viento" ("El ángel custodio del conocimiento propio"), "el corazón – justo en el centro de la esbozada corriente de las hojas – húmedo y caliente / en el *cero* del simulado ascenso escalonado de las hojas póstumas – el corazón, / formulando sus callejones de hallazgo" ("El ángel custodio de la vida privada"), "este arremolinado *cero* negro en que esperamos, / a través del que ningún dios aparece, / pero a través del que nada puede desaparecer" ("Sin Título Dos"). Como recordaba oportunamente Alain Badiou:

> Le nombre informe nos âmes. Qu'est-ce en effet qu'exister, sino faire valoir pous roi-même un *compte favorable*? En Amérique, on commence par dire combien on gagne, cette identification a le mérite de la franchise. Notre vieux pays est plus retors. Mais enfin! Il ne faut pas chercher trop longtemps pour découvir les lieux numériques où chacun s'identifie. Nul ne peut se présenter comme individu sans énoncer ce en quoi il compte, par qui, ou par quoi, il est vraiment compté. Notre âme a la froide transparence des chiffres oú elle se résout. (14)

Y no olvidemos que el acto de elaborar la *compte favorable* se realiza primeramente en la cama, computando las acciones buenas que habrán de salvarte, poco antes de invocar a tu ángel de la guarda (dulce compañía, no me desampares ni de noche ni de día...) y ceder a la fatiga y al sueño. Las voces poéticas de Graham, casi siempre empañadas de esa fatiga, insomne, presomne o matutina, se ven constantemente asediadas por la obligación moral, tan protestante como capitalista, del cómputo: listas de compra pendiente, tareas por realizar... "Subieron un telón. Sentí que me obligaba. / Traté de sentir aquello que florece en mí, / desde mi butaca asignada, / con el mundo entero inteligentemente iluminado / encima frente a mí. / Traté de sentir aquello que, sin título, florece en mi interior. / La obligación que nunca, ni siquiera una vez, tartamudea." ("Sin Título Uno")

METAFÍSICA

En Whitman, en John Clare, en Hopkins, en Ammons, es palmario un principio extensible a la obra de Graham: quien busca tanto, tan adentro, tan lejos, tanto tiempo, es porque en el fondo busca otra cosa. No aludo meramente a un fenómeno consignado en la historia de la ciencia, el hecho de que las mejores descripciones de determinados ámbitos de la realidad la han hecho (accidentalmente) observadores que buscaban algo muy distinto a lo que describen. Aludo más bien al hecho simple de que los mejores rastreos de la inmanencia, en base a "señas de esperiencia" (Santa Teresa), suelen proceder de miradas que anhelan lo trascendente. Cómo, si no, explicar la poesía de Hopkins, esa lírica contemplativa, extasiada y enamorada de mundo. Es extraño que el mejor cernícalo de la poesía inglesa nos lo de un hombre que confunde al cernícalo con Cristo, tan extraño como cierto. La prosodia magmática, discontinua y atropellada, de Hopkins, tan esencialmente ajustada a su proyecto de celebración mundana, le sirvió sin duda a Graham como detonante, como *opening of the field* (Duncan). Pero lo cierto es que el linaje de influencias debe retrasarse mucho más, pues el modelo de Hopkins estaba en la lírica evangélica y naturalista de poetas metafísicos ingleses como George Herbert o Henry Vaughan. Cabría ir incluso más atrás, y señalar también la lírica del petraquista Thomas Wyatt, en gran medida porque el epígrafe de *The Errancy* solicita ese retraso. No debe olvidarse que junto a sus piezas eminentemente amatorias, y algunas violentamente eróticas,[23] Wyatt es autor, por ejemplo, de "A Paraphrase of the Penitential Hymns", un ejercicio de retórica religiosa que confirma lo que Greenblatt llamó la "interioridad penitencial" del poeta (Greenblatt 125-126). John Donne, por ejemplo, pudo aprender mucho de Wyatt. En definitiva, *The Errancy* debe mucho a ese horizonte poético, y no sólo porque se invoque explícitamente a dos de estos poetas (Wyatt y Vaughan) sino también porque Graham comprende que la apuesta matricial de la llamada lírica metafísica no había sido suficientemente comprendida por dignos herederos como T. S. Eliot o Robert Lowell. No bastaba con engendrar artefactos contemplativos teñidos de *rusticitas* y tormento moral. Había que extremar el procedimiento compositivo, esa norma tácita que homologaba la plenitud semántica del dios con la abundancia natural, en un ejercicio de correlaciones simbólicas en virtud del cual celebrar una rosa y rezar eran acciones idénticas. Si la complejidad del dios es proporcional a la de su creación,

[23] Me refiero a la célebre balada, "They flee from me that sometime did me seek", en la que se alude despectivamente a las mujeres que fueron sus amantes, al tiempo que se evoca con nostalgia a una en particular.

entonces toda celebración divina, en un universo indeterminado, relativo y desajustado, como el nuestro, exigirá, de entrada, una (nueva) gramática de lo aleatorio. Y así son las oraciones, las muchas plegarias, que aparecen diseminadas en estos poemas. Cuando Graham se detiene a mirar la ribera de un río, a perseguir sintonías en la radio de su coche o a escuchar el canto de un cardenal, en el fondo está rezando. ¿Quiere eso decir que cree en dios? No necesariamente. Christopher Ricks dijo que Geoffrey Hill "is a religious man without, it must seem, a religion".[24] (1995: 317). Algo parecido sucede con Graham, quien, de creer, cree en la creencia, pues sabe que interpelar lo invisible le permite hablar mejor de lo visible. Lo visible, por demás, se halla inserto en un marco de revelabilidad (*Offenbarkeit*), mucho más originario que todo censado espacio de revelación (*Offenbarung*).[25] En dicho marco, lo trascendente queda innominado. De ahí el desplazamiento de la religión al rigor de su étimon, "*religio* comme scrupule ou re-tenue, distance, dissociation, disjonction" (Derrida 2000: 37). Esa disyunción no será otra que el desajuste del tiempo –el *décalage*– que toda lírica comporta y representa. Y la distancia es la de un Absoluto que se retira, y que en su retraímiento disemina trazas para el coche escoba de una metafísica carencial, diferencial, errática. Jean-Luc Marion ha estudiado el efecto de esa distancia en la lírica de Hölderlin, minada por la indigencia de los nombres sagrados (*es fehlen heilige Namen*), donde es evidente la transición de un decir predicativo hacia un decir como alabanza. E incluso más allá, en nuestra metafísica post-heideggeriana, como la de Levinas, donde la distancia rebasa el potencial descriptivo de la "diferencia ontológica", exigiendo un tratamiento ético. Da la sensación de que la escritura de Graham se sitúa en ese lugar de transición, entre una comprensión de la errancia como fruto de la diferencia ontológica y una comprensión de la errancia como invitación a la irreductibilidad ética, la que nace de

[24] Christopher Ricks, "Geoffrey Hill 1: 'The Tongue's Atrocities'" (1978) en *The Force of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 317.

[25] La distinción entre ambos términos la hace Derrida en *Fot et Savoir* (2000: 26-28).

la confrontación con el Infinito Otro, también mundano.[26] El eco explícito de Levinas que Graham reclama, en particular en los poemas "Emergencia" y "El ángel custodio del pasillo", certifican su interés por resolver el desajuste de la diferencia ontológica, aquí el litigio entre existente y existencia, en el marco de un psicologismo de raíces éticas que privilegia las figuras del insomnio, la fatiga, la dejación o el retraso como rasgos de resistencia de una subjetividad existente abrumada por el peso de la existencia. El ensayo de Levinas, *De l'existence à l'existant* (1963) ofrece las claves precisas para la comprensión de esas figuras insomnes y perezosas de Graham que buscan retardar su comparecencia ante la realidad de la luz matinal mediante estrategias de distracción o intervalo, en virtud de un "recul infini" (78) que les permita renunciar a la toma de posesión del presente, abstenerse del futuro, retrocediendo así hacia a una (ilusoria) quietud primera:

> Mais refus à l'égard de l'acte, impossibilité de commencer, la paresse ne se réfère-t-elle pas à l'inaction même comme à un état? Engourdi dans notre lit, nous refusant à toute acte, ne réalisons-nous pas la paresse comme un événement positif dans le bonheur d'être enfermé dans notre coquille? La paresse n'est-elle pas le charme de la grasse matinée? (Levinas 37)

Cuando Julieta insistía en que era el ruiseñor (*nightingale*) y no la alondra (*lark*), no era tanto para retener a Romeo como para retenerse a sí misma en el acto soberano de la religión: "*religio* comme scrupule ou re-tenue" (Derrida). Es, en el fondo, "el paroxismo mismo de la materialidad" (91) de las cosas, incluido nuestro cuerpo matinalmente redescubierto, lo que nos fuerza a testimoniar la emergencia diaria del instante presente, como recomienzo mismo de la vida, y dispara la exigencia de un diálogo asimétrico con la alteridad, llámese ésta como se llame: cuerpo, amante o dios. Pues, muy a pesar

[26] Jean-Luc Marion, *El ídolo y la distancia. Cinco estudios* (1977), Sígueme, Salamanca, 1999; en particular, 89-140; 195-244.

del silencio de Heidegger respecto del erotismo, "c'est dans l'eros que la trascendence peut être pensée d'une manière radicale, apporter au moi pris dans l'être, retournant fatalmente à soi, autre chose que ce retour, le débarrasser de son ombre" (164). El erotismo ofrece el espejismo de que la re-tención desajustada que hacemos de nosotros mismos (la lírica) permite una ruptura del espejo, una quiebra del narcisismo, una línea de fuga dilatoria hacia el otro (la épica). Son las contradicciones de un decir, el lírico, que pretende decirse desde el alma. En una breve reseña de *The Errancy*, Calvin Bedient enuncia con eficacia esta paradoja: "Y sin embargo, en cierto modo, el Alma pertenece (de manera inexacta) allí donde nunca puede pertenecer (de manera exacta), aquí, donde está expresada (*idiomized*) pero desentonada (*out of key*), inapropiada, curiosa, propulsada, hostigada, irritada, inaplacada, cansada, ay, tan cansada, y absurda. El Alma es lógicamente imposible, tanto como el Ser es impasable". (1998: 220) El desajuste crónico que toda voz lírica aloja no es más que la advertencia retenida de que la voz lírica, tan intencionalmente anímica como efectivamente material, es una impertinencia metafísica.

Frente a las de Hölderlin o Whitman, las alabanzas de Graham carecen de aplomo. Su lírica evita el decir predicativo, pero no abraza la seguridad del himno. La suya no es ni siquiera una celebración impaciente, como la de Hopkins, de quien sólo recibe la intensión y la impaciencia. Sus tonos, sin alcanzar la auto-censura penitencial, se encauzan en otros registros tradicionales de la lírica metafísica: la recusación, la *ejaculatio dei*, la pregunta retórica, la inquisición desasosegada ... Aquí es donde el aprendizaje en Vaughan, Herbert y Donne resulta decisivo, tanto como la tutela segura de Eliot. En un mundo en el que la abstracción mecanizada ha destronado toda liturgia (oficial) de desenraizamiento, en un mundo dominado por "des lieux d'abstraction que sont la machine, la technique, la technoscience et surtout la trascendence télé-technologique", provocando una homologación tan vertiginosa como cierta, entre "religion et mekhanè, religion et cyberespace, religion et numericité, religion et digitalité, religion et espace-temps virtuel" (Derrida 10), las preguntas de Graham,

confiadas al *face à face* con lo innombrable, cobran un sentido tan arcaizante como intenso:

> ¿Debo ordenar estas pocas flores restantes? / ¿Debo reordenar estos tenues rendimientos? ("El ángel custodio de la pequeña utopía")
>
> ¿Qué era lo que iba a ser abolido, qué iba a ser / restaurado? ("La errancia")
>
> ¿Con qué podremos movernos /ahora que urge cerrar el ojo? ¿Con qué podremos tamizar / ahora que urge emborronar la mente? ("La exploración")
>
> ¿cómo habrán de sentirse tachados por tachaduras? / ¿a quién semejarán cuando agoten la semejanza? ("El ángel custodio del conocimiento propio")
>
> ¿Dónde está el borde afilado que buscamos? ¿Dónde / la boca abierta? – ("Sauce sacudido por viento primaveral: una aparición")
>
> ¿Estamos *todos* esperando a que suene el teléfono? / ¿Quién puede ser? ¿Qué fuente se supone / que habrá de sacudir los misterios del gozo matinal? ("El ángel custodio de la vida privada")
>
> ¿A qué debemos, se supone, tener miedo? ("Albada de la deletreada por las sombras")
>
> ¿Qué queda del vacío cuando le fuerzan a cruzar el fuego? ("Contra la elocuencia")

Una lectura secuencial de estas preguntas justifica, todavía más si cabe, el razonable diagnóstico de Longebach: "*The Errancy* podría parecer un largo grito atenunado carente de todo motivo". (2002: 5) Y no por lo que dijo Machado ("quien habla solo..."), sino más bien porque, si el decir predicativo de la dialéctica ha arruinado "la phra-

se démonique"[27] de una ontología poética, entonces todo regreso a dicha dicción originaria habrá de trazarse como alzado de escombros excesivos. Eliot asignó a John Donne – otro solilocuaz – un pensamiento "espasmódico y fragmentario" (1993: 83). Sus conferencias de 1926 sobre lírica metafísica permiten apreciar mejor el alcance poetológico de esta espasmódica, fragmentaria e intermitente inquisición de Graham. Como en Donne, Herbert o Vaughan, la voz se alza desde una "most tenuous and refined intensity of experience" (Eliot 57), guiada por un pensamiento rapsódico, sí, pero profundamente sensual, pues en él toda idea ha quedado figuralmente in-vestida, permitiendo así que la sensibilidad humana se vea momentáneamente ampliada en ciertas direcciones (53).[28] Eliot revelaba, en el fondo, secretos de su propia *inventio*. De sus memorables preguntas, en "The Waste Land", "Burnt Norton" o "Marina", poco cabe decir, más allá de que no disponen, a estas alturas, de respuesta. Tan sólo están sujetas a reformulación. Y ahí reside, entre otras muchas cosas, el talento asombroso de Graham, en hacernos creer lo increíble, a saber: que Eliot pudo formular mejor sus dudas.

[27] Según Lyotard, "Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore" (*Le différend* 1983: 29). Esta indisponibilidad predicativa del *différend* se explica históricamente: "Le logos, l'argument, en se construisant, ruine la phrase démonique, la révélation sur laquelle s'ouvre le poème de Parménide. (...) L'ontologie, la poièsis, est permise c'est un genre. Ce genre n'a pas les mêmes règles que le genre dialectique (au sens grec)." (33)

[28] No son infrecuentes las lecturas de *The Errancy* en clave ortodoxamente eliotiana. Así, la excelente reseña de Forrest Gander se cierra con el siguiente comentario, dominado por la noción de sensibilidad no disociada, es decir, reconciliada: "Motivated by the dream to honor both singularity and manyness, Graham's most trenchant impetus is *to connect thought and feeling* into a sensually energized language of wakening presence. Within the poems, language itself is repaired, made capacious enough to transmit the divine, rechardged with connectedness" (en Gardner 2005: 80-81; las cursivas son mías). Una interesante lectura del poema "Le Manteau de Pascal" en esta precisa clave eliotiana se encuentra en el ensayo de Joanna Klink (2002) sobre *Swarm*, titulado significativamente "To Feel an Idea".

Lo que no es poco, pues muchos siguen pensando que Eliot no tenía dudas. *La errancia* es la confirmación de que un cierto legado modernista no ha sido convenientemente descifrado. Es un legado ambicioso, difícil de recibir. Tras la obra de Eliot, Pound o Stevens, Graham señala como sucesores privilegiados a John Ashbery y James Merrill,[29] posiblemente los dos poetas norteamericanos más anómalos, recalcitrantes y –por qué no decirlo– espectaculares de la segunda mitad del siglo. En 1962, a James Merrill (cosas de poeta) se le apareció un ángel flamenco: "Above my desk, whirring and self-important / (Though not much larger than a hummingbird) / In finely robes, school of Van Eyck, / Hovers a patently angelic visitor". ("Angel", *Water Street*). Poco consuelo pudo entonces obtener de él, salvo quizás la gracia de reinvestidura mnémica, pues, como indicara Benjamin, y recordase Ashbery, "Perhaps an angel looks like everything / We have forgotten" ("Self-Portrait in a Convex Mirror"). Dieciocho años después (no es tiempo para un poeta) Merrill aún burlaba su conciencia con nuncios:

> But are these *real* powers, would you say,
> These angels? I BELIEVE WE SHALL DISCOVER
> THEIR POWERS ARE IN US AS MUCH AS OVER
> SO VERY BEAUTIFUL, WHICHEVER WAY.
>
> James Merrill, *Scripts for the Pageant* (1980)

[29] Thomas Gardner, "An Interview with Jorie Graham", *Denver Quarterly* 26, 4 (1992), p. 81. James Longebach (1997; en Gardner 2005: 84-85) hace unas oportunas consideraciones referentes a la ambición modernista de Graham. Y Claudia Ingram (2005) elabora una sugerente lectura comparada entre Graham y Merrill, subrayando la exploración compartida en los recursos figurativos del lenguaje, al servicio de una urgencia apocalíptica que busca definir mejor a la subjetividad en el tiempo, siempre histórico.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

LIBROS DE JORIE GRAHAM

Hybrids of Plants and Ghosts, Princeton University Press, 1980
Erosion, Princeton University Press, Princeton, 1983
The End of Beauty, Ecco Press, New York, 1987
Region of Unlikeness, Ecco Press, New York, 1991
Materialism, Ecco Press, New York, 1994
The Dream of the Unified Field, Carcanet, Manchester, 1995
The Errancy, Ecco Press, New York, 1997
Swarm, Carcanet, Manchester, 2000
Never, Carcanet, Manchester, 2002
Overlord, Carcanet, Manchester, 2005

SOBRE JORIE GRAHAM

Calvin Bedient, "Like a Chafing of the Visible", *Salmagundi*, 120, Fall 1998, p. 220

Calvin Bedient, "Toward a Jorie Graham Lexicon" en T. Gardner (ed.) *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, cit. pp. 275-292

Bonnie Costello, "Jorie Graham: Art and Erosion", en *Contemporary Literature* 33, 2, 1992, pp. 373-395

Forrest Gander, "Listening for a Divine World" (1995), en T. Gardner (ed.), *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, cit. pp. 75-81

Thomas Gardner, "Jorie Graham's Incandescence" en *Regions of Unlikeness: Explaining Contemporary Poetry*, University of Nebraska Press, 1999; recogido en T. Gardner (ed.), *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, pp. 113-146

Thomas Gardner (ed.), *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005

Brian Henry, "Exquisite Disjunctions, Exquisite Arrangements: Jorie Graham's 'Strangeness of Strategy", en *Antioch Review*, 56:3, Summer 1998, pp. 281-293
Claudia Ingram, "'Fission and fussion both liberate energy': James Merrill, Jorie Graham, and the metaphoric imagination", en *Twentieth Century Literature*, 51:2, Summer 2005, pp. 142-178
Joanna Klink, "To Feel an Idea", en *Kenyon Review*, 24:1, Winter 2002, pp. 188-201
James Longebach, "Jorie Graham's Big Hunger", en *Modern Poetry after Modernism*, Oxford University Press, Oxford, 1997; recogido en T. Gardner (ed.), *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, pp. 82-101
James Longebach, "Agains Subject Matter", en *Salmagundi*, 135/6 Summer 2002, pp. 189-202
Thomas J.Otten, "Jorie Graham's _____s", en *PMLA*, 118:2, 2003, pp. 239-253
Anne Shifrer, "Inconoclasm in the Poetry of Jorie Graham" (1995), recogido en T. Gardner (ed.), *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, pp. 60-74
Willar Spiegelman, "Jorie Graham Listening", en T. Gardner (ed.), *Jorie Graham. Essays on the Poetry*, cit. pp. 219-237
Michael Theune, "Some Thoughts on 'A Mind Thinking'", en *Iowa Review*, 33:2, Summer 2003, pp. 165-177
Helen Vendler, "Jorie Graham: The Nameless and the Material", en *The Given and the Made. Recent American Poets*, Faber & Faber, London, 1995, pp. 89-130
Helen Vendler, "Jorie Graham: The Moment of Excess", en *The Breaking of Style. Hopkins, Heaney, Graham*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, pp. 71-96
Kirstin Hotelling Zona, "Jorie Graham and American Poetry", en *Contemporary Literature*, 46:4, Winter 2005, pp. 667-687

OTRAS FUENTES

A. R. Ammons, *Collected Poems, 1951-1971*, Norton, New York, 1972
John Ashbery, *Three Poems*, The Viking Press, New York, 1972
John Ashbery, *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975), Penguin, New York, 1976
Alain Badiou, *Le Nombre et les nombres*, Seuil, Paris, 1990
Alain Badiou, *Logiques des mondes. L'être et l'événement, 2*, Seuil, Paris, 2006
Charles Bernstein, "Artifices of Absorption", en *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, 1992
Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980
Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris, 1988
Jacques Derrida, "Edmond Jabès et La question du livre" (1964), en *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, pp. 99-116
Jacques Derrida, "La dissemination" (1969) en *La dissemination*, Seuil, Paris, 1972, 319-407
Jacques Derrida, *Foi et Savoir*. Suivi de *Le Siècle et le Pardon*, Seuil, Paris, 2000
Robert Duncan, *The Opening of the Field*, New Directions, New York, 1960
T. S. Eliot, *Collected Poems. 1909-1962*, Faber & Faber, London,1963
T. S. Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, Edited by Ronald Schuchard, Faber & Faber, London, 1993
Stanley Fish, *The Living Temple. George Herbert and Cathechizing*, University of California Press, Los Angeles, 1978
Angus Fletcher, *The Prophetic Moment. An Essay on Spenser*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957), Princeton University Press, Princeton, 1971
Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, Feltrinelli, Milano, 1992
Jorie Graham, "Edgar Allan Poe's 'The Raven'", en *Paris Review*, 154, 2000, pp. 236-241
Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980

Linda Gregerson, *The Reformation of the Subject: Spenser, Milton, and the English Protestant Epic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995
Geoffrey Hartman, "Purification and Danger: American Poetry 1" en *Criticism in the Wilderness*, Yale University Press, New Haven, 1980
Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt on Main, 1949
Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Edición de F. Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1997
Susan Howe, *My Emily Dickinson*, North Atlantic Books, Berkeley, 1985
Jacques Lacan, "Le transfert et la pulsion", en *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Seuil, Paris, 1963, pp. 139-226
Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Kluwer Academic, Paris, 1971
Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (1963), Librairie Philosophique J.Vrin, Paris, 2004
Robert Lowell, *Day by Day* (1977), Farrar, Strauss & Giroux, New York, 2000
Jean-Luc Marion, *El ídolo y la distancia* (1977), Sígueme, Salamanca, 1999
Jean-François Lyotard, *Le différend*, Minuit, Paris, 1983
Felipe Martínez Marzoa, *Hölderlin y la lógica hegeliana*, Visor, Madrid, 1995
Felipe Martínez Marzoa, "La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros", en *Sileno* 4, 1998, pp. 53-60
Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, Paris, 2000
James Merrill, *Scripts for the Pageant*, New York, Atheneum, 1980
James Merrill, *Selected Poems, 1945-1985*, Alfred A. Knopf, New York, 2000
Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Edición de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2002

Charles Olson, "Projective Verse" (1959), en *Selected Writings*, Edited by R. Creeley, New Directions, New York, 1966
Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*, Visor, Madrid, 1993
Ezra Pound, *Selected Poems, 1908-1969*, Faber & Faber, London, 1975
Ezio Raimondi, "Verso il realismo", en *Il romanzo senza idilio*, Einaudi, Torino, 1974; incluido en la antología *El museo del discreto*, Edición de M. Garrido y A. Soria Olmedo, Akal, Madrid, 2002
Christopher Ricks, "Geoffrey Hill 1: 'The Tongue's Atrocities'" (1978) en *The Force of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1984, pp. 285-318
Peter Sloterdijk, *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, Traducción de Isidoro Reguera, Siruela, Madrid, 2006
Virgina Woolf, *The Complete Shorter Fiction*, Edited by Susan Dick, Harcourt Brace & Company, London, 1989
Slavoj Zizek, *Visión de paralaje*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2006