

Contemplación de la caída, La cuchilla en el ojo y otros poemas teóricos

JUAN BARJA

Calima, Palma de Mallorca. Calima, Palma de Mallorca

160 págs. 10,82, 208 págs. 11,42

Poemas teóricos

Julián Jiménez Heffernan

1 abril, 2002

Tanto Rorty como Altieri han elegido el término *contingencia* para aludir a un clima de inmanencia materialista que inunda cierta filosofía y poesía contemporáneas. En ambos, la contingencia se identifica con la exhibición de la carne de la escritura: tendones retóricos, musculaturas verbales y otras hebras. Pues bien, la escritura de Barja es así rabiosamente contemporánea. Juan Barja (La Coruña, 1951) es un materialista genuino. Estudiar a Adorno, traducir a Rabelais y memorizar a Vallejo son tres actividades que cabe ejecutar por turnos. Si se mezclan, el ejecutor puede verse arrastrado a derroteros de utopía. Voz cada vez más concreta y contingente la de este poeta,

traductor y editor, que ha tocado ya palos muy diversos, viajando desde un esteticismo modernista y barroco (*Equilibrio del día*, 1980), hasta un cierto minimalismo de romancero (*Mínima voz*, 1996), pasando por esos brillantes *exercices de style* que fueron sus *Sonetos materiales* (1993). Estas dos nuevas entregas, *Contemplación de la caída* y *La cuchilla en el ojo y otros poemas teóricos*, parecen sometidas a una coerción diversa, la de alojar su ansiedad teórica constitutiva. Se definen como *poemas teóricos*. Pero decir poema teórico es decir poema. Desde sus orígenes, la escritura lírica es un escenario (consciente o no) de discusión teórica. La escritura lírica nunca logra definir su identidad y ello inculca una ansiedad que perfora la música de interrogaciones y origina remansos figurativos. La escritura: ¿es corporalidad, materia, somatismo, sustancia, o es, en cambio, espíritu, alma, forma? Así, las vanguardias no fueron sino un retorno doble: a la naturaleza conflictiva del lenguaje y a la perplejidad del dualismo metafísico cuerpo-alma. *La cuchilla en el ojo* (el título no es gratuito) del *chien andalou* de Buñuel escenifica el intento surrealista de perforar los cuerpos en busca de su hueco o alma, de su vacío o plenitud. Barja ha saltado desde el esteticismo virtuosista de algunos libros anteriores, penetrados de barroco y modernismo, hasta estos cancioneros de incertidumbres, descerrajando así su enigma teórico. Adorno acuñó una frase memorable: «Eso de que la conciencia mata es un cuento de viejas. Sólo mata la mala conciencia». La alerta teórica que preside la ejecución de estos versos, lejos de matarlos, en el sentido estético, les da una vida conflictiva, pero una vida. Y esta vitalidad es producto de una pulcra tecnología compositiva. La mayoría de los poemas transpiran una potente ansiedad: los sintagmas (nominales, adjetivales o adverbiales) se suceden incansablemente, en una ejecución notable de acumulaciones y diálogos. Domina el endecasílabo con cesura, siguiendo la estructura del 7+4, como en el poema que abre *Contemplación de la caída*: «Para el aire y el agua, para el sueño / sin escuadra ni ley, para lo vivo / que no sabe de sí, presencia pura, / inconsciente diamante para el sueño». Es muy notable el ansioso inacabamiento que traza la prosodia. Contrasta con el estatismo fenomenológico de las secuencias. Nada sucede en estos poemas. Los verbos están en formas no conjugadas, infinitivos y gerundios. No hay narrativa posible. Tan sólo el fluir de una percepción impedida, de un razonamiento desfigurador: «En el ojo del hombre hay una nube, / en su retina un hueco, un cono hendido; / en el cono hay un cráter, y en su centro / la retina, la nube, el hombre al fin». El momento teórico irrumpe como un cuestionamiento de la composición de lugar ejecutado en las adiciones nominales. Hay, insisto, mucha fenomenología en estos versos, como la hubo en Juan Ramón o Guillén, los amigos del mirar orteguianos o *filotheamones* (recordemos que *teoría* es contemplación o mirada), pero este mirar de Barja es decididamente problemático: resulta difícil mirar con una cuchilla en el ojo.

Un precursor fuerte es Lorca, cuya *Oda a Salvador Dalí* no sólo explica *Un chien andalou*, y partes de Braque, Picasso o Gris, sino que explica mucho de lo que ocurre en esta escritura de Barja. Cito versos sueltos de la *Oda*: «un deseo de formas y límites nos gana», «amas una materia definida y exacta». La búsqueda de límites, el ansia de forma está en el neoformalismo constructivo de Barja. Pero, añade Lorca, «son mentiras las formas», y ese verso mina ciertas convicciones. Para Barja, «Toda forma es su falta, toda huella / -asesinados- nuestra rendición». En otro lugar: «ante una forma existente, una cualquiera, es sin duda imposible reprimir la punzante sensación de falsedad, de impostura». Las cosas son fallos, informaciones imperfectas, escenarios del desajuste entre una forma ideal y una ejecución material deficiente. Lo existente es impostura y sólo nos queda la reconciliación con el fracaso de las palabras y las cosas, el fracaso como devenir, declinación o *casus*. La conciencia de que «Todo poema, escrito, es un fracaso, el fracaso es un espacio, desde siempre

[...]. Todo poema, no escrito, es un fracaso: el poema del sueño de la vida. El de su perfección irrealizada». Pero ante esta disyuntiva, perfección irrealizada frente a imperfección realizada, Barja ha elegido la segunda vía: la de la melancólica reconciliación con lo imperfecto, con todas las bellezas que brotan de esta maravillosa impostura que es la poesía. Decía Stevens que lo imperfecto es nuestro paraíso, y Barja acierta porque sigue rescatando belleza de los residuos de esta espectral escombrera de verbos y de cosas, la ruina tecnológica, que es la modernidad: escombros del futurismo y el modernismo, las máquinas y las rosas. Decía Bataille en *L'expérience intérieure*: «Même les images profondément ruinées sont domaine de possession». Poseer las ruinas, habitar los huecos. La imagen del hueco, figura inmensamente productiva en la escritura del último Lorca, domina la escritura de estos dos libros. Dominan los elementos del mundo vegetal (árboles, frutos, raíces) pero vistos desde una distancia esterilizadora, como en rayos X. Como si las *Geórgicas* de Virgilio fuesen ilustradas por Magritte. Barja sabe que el enigma romántico sigue vivo. Pero las palabras ya no son tanto la flor como el tallo seco. No son ni los *limos del fondo* (Valente) ni *las avenas que siembra a voleo* (Rodríguez), sino organismos fallecidos, residuos óseos que apuntan a un lugar impensable. La palabra es cadáver, como en Celan. Pero es una extraña vida (un alma y un cuerpo) la que queda elusivamente designada en estos epitafios, una autobiografía subterránea siempre llena de corredores vacíos. Pasado y futuro parecen sólo resaca figurativa. Pero persevera una historia, entre proustiana y nerudiana, una nostalgia organicista de alma, palpitando en el trasfondo muchos versos. Como en esta hermosa secuencia casi surrealista: «Vibrando en el azul, nítida concha / de ese desierto afín, bajo la espada / que cae sobre la sed, o el dardo oscuro / del día que derrite sus campanas / en la lluvia interior, entre la esponja / y la estrella enterrada bajo el sueño. / La marea que sube y la marea / que baja son el mar. Como tu alma».