



## El silencio de lo excluido del logos: el otro lado de lo real

### The Silence of What Is Excluded from the Logos: the Other Side of Reality

Jesús SORIA CARO

*Universidad de Zaragoza, España*

**Resumen:** En la época clásica hasta el romanticismo el arte reflejaba lo real porque no había una discusión ontológica que se alzara contra dicha visión. Era un espejo que copiaba la realidad del mundo sin cuestionar ideológicamente si este era o no la mejor de las posibles visiones. En el romanticismo se inicia una ruptura estética asentada en la idea de que hay otra cara más allá de lo que fijamos como verdad que queda oculta, escindida en el mundo de la imaginación y de lo poético, de lo subjetivo, del sueño. El silencio implica la búsqueda de la verdad que ha quedado fuera de lo decible, pensable, vivible, ya que el mundo ha sido construido como una cárcel con barrotes de lenguaje y muros de pensamiento que han impedido que surja el yo otro libre ajeno a dichas imposiciones.

**Palabras clave:** espejo; ruptura; verdad; silencio; yo otro.

**Abstract:** From the classical times until the romantic period arts imitated the reality because there wasn't an ontological argument which raised against this view. This was a mirror which reflected the reality of the world without ideologically questioning if this was the best possible view or not. During romanticism, an esthetical rupture begins based on the idea that there is another face apart from what we set as true which is hidden in another world of imagination, poetry, dreams and the subjective. Silence implies the search of a truth placed outside of the expressible, thinkable, liveable. This happens because the world has been built as a prison with iron bars of language and walls of thought which have not allowed the true self to rise free from those imposed duties.

**Keywords:** Mirror; Rupture; True; Silence; True Self.

Si efectuamos una revisión de la forma estética y su vinculación con la realidad, podremos observar que en la Antigüedad clásica se imitaba lo real porque no había discusión ontológica que se alzara contra dicha visión. Esta pasaba a



copiar el mundo que quedaba reflejado en su mirada de espejo que representaba pero no cuestionaba, sin embargo ya había resabios de un mundo ideal que podía discutir que lo perceptible fuera la totalidad de lo que se podía reproducir en la mimesis. M. H. Abrams (1971) señala que en el caso del romanticismo se entiende el arte como un espejo roto, ya que lo vislumbrado no es la verdad en todas sus vertientes, hay otra cara más allá de lo que fijamos como verdad que queda oculta, escondida en el mundo de la imaginación y de lo poético, de lo subjetivo, del sueño. Se crea una escisión entre lo real y la representación del arte. Todo esto nos permite valorar lo que Rancière (2009) denominó “régimen estético del arte” que implicaba abandonar el concepto que poseemos de modernidad para pensar de otra manera la ruptura producida en la lógica de una forma estética representativa de una perspectiva clásica e incompleta. Esta escisión óptica entre la forma y lo entendido como verdad debe entrar en crisis y ser redefinida desde una valoración ideológica o política. El lenguaje literario deja de ser la representación de ese modelo de entender el mundo opresor, instrumental, cosificador del hombre que debe ser productivo y rentable. Los discursos que han construido todo esto son tan falsos como el orden social que no ha cumplido los ideales utópicos, por eso la palabra debe poner en crisis incluso a la propia modernidad que no cumplió el cometido de cambiar el escenario social<sup>1</sup>, ya que se debe “pensar al mismo tiempo cómo se redefinen las relaciones entre el dominio del arte y los otros dominios, especialmente la política” (Rancière, 2009: 273). Alejandra Pizarnik replantea la relación entre forma y significado y su asociación con nuestra lectura ideológica de lo real. Así, incentiva un diálogo del poema con lo lógico del lenguaje. “Poema” es el título del texto, que supone a su vez el destinatario de su mensaje, surgiendo la dialéctica de la poesía con el silencio, buscando en este la pureza de lo no registrado desde la visión lógica, racional, instrumental:

Tú eliges el lugar de la herida  
 en donde hablamos nuestro silencio.  
 Tú haces de mi vida  
 esta ceremonia demasiado pura.  
 (Pizarnik, 2012: 155)

La poesía debe ser capaz de reflejar esta confrontación entre la forma y el contenido, entre ese escenario desierto del yo, donde este ha pasado a ser un número en un proceso instrumental que lo convierte en objeto productivo que se compra y vende, que participa de la rentabilidad, lo calculístico, pero que es realmente un yo sin voz, un sujeto que se presenta en un escenario utópico que empieza a mancharse de la verdad que ha querido ser ocultada. La de un planeta enfermo de economía y virtualidades, de técnica y falta de compromiso ecológico, humano, social y de lucha por liberar a ese yo que reside en lo otro del ser, en

---

<sup>1</sup> Esta puesta en crisis de un sistema dudoso de fijar una ontología de lo moderno se extenderá a la ciencia, a la ideología, a nuestro sistema de realidad, abarcando desde la razón, lo instrumental y su proyecto irrealizable de justicia, libertad e igualdad. Si lo moderno era un cuerpo enfermo de irrealidad, la posmodernidad va a ser consumación de la muerte de lo real y del lenguaje, cuerpo sin alma que no la sustentaba.

otros niveles de conciencia que han sido domesticados por el poder a lo largo de la historia. Se ha unificado al yo, creando un orden global que borra a aquel que atenta contra los centros que pretenden crear un solo orden de lo real, por eso Jesús Lizano alude a:

¡Innumerables mundos!  
 ¡Cada ser es un mundo!  
 ¡Cada hombre es un mundo!  
 Solo los dueños del mundo  
 presentan un solo mundo  
 ¡Secuestran a los mundos!  
 (...)  
 Han aprendido a forzar un mundo  
 para servirse de todos los mundos,  
 no han aprendido la diversidad del mundo.  
 (*apud* García Teresa, 2015: 15-16)

La poesía simbolista marca el inicio de la puesta en crisis del lenguaje y de las referencias ontológicas que este sustenta. Esta supondrá una codificación del mundo interior del poeta mediante una expresión indirecta vinculada irracionalmente a su visión interior. Las imágenes se asocian ilógicamente al significado emocional, se proyecta esta visión interior sobre la realidad exterior logrando una multidimensionalidad significativa, una nueva asociación de imágenes que permiten sugerir un contenido emocional intraducible mediante la logicidad semántica, con sus propiedades designativas. En “L’irréparable” de Baudelaire encontramos un lenguaje que se sumerge en esta realidad oculta, que rechaza una iluminación racional que no tiene voz para nombrar una realidad absoluta liberada de los límites de la verdad fijados desde la razón; es la forma que deber dar lugar a la expresión de lo que no puede enunciarse con las impurezas lógicas del lenguaje convencional:

Une Idée, une Forme, un Être  
 Parti de l’azur et tombé  
 Dans un Styx bourbeux et plombé  
 Où nul œil du Ciel ne pénètre;

Un Ange, imprudent voyageur  
 Qu’a tenté l’amour du difforme,  
 Au fond d’un cauchemar énorme  
 Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres!  
 Contre un gigantesque remous  
 Qui va chantant comme les fous  
 Et pirouettant dans les ténèbres;

Un malheureux ensorcelé  
 Dans ses tâtonnements futiles,  
 Pour fuir d’un lieu plein de reptiles,  
 Cherchant la lumière et la clé;

Un damné descendant sans lampe,  
 Au bord d'un gouffre dont l'odeur  
 Trahit l'humide profondeur,  
 D'éternels escaliers sans rampe,

Où veillent des monstres visqueux  
 Dont les larges yeux de phosphore  
 Font une nuit plus noire encore  
 Et ne rendent visibles qu'eux;

Un navire pris dans le pôle,  
 Comme en un piège de cristal,  
 Cherchant par quel détroit fatal  
 Il est tombé dans cette geôle;

Emblèmes nets, tableau parfait  
 D'une fortune irrémédiable,  
 Qui donne à penser que le Diable  
 Fait toujours bien tout ce qu'il fait!  
 (Baudelaire, 1964: 100)

Es todo un paisaje poético interior que nos propone una lucha existencial contra la mediocridad burguesa que nos encarcela en las convenciones sociales, en reglas asumidas con el lenguaje que las nombra, con el que nos socializamos y que, según el primer Wittgenstein, es el instrumento con el que asumimos estas normas que nos educan para aceptar una realidad de imposiciones, de poder sobre nosotros, preceptos del lenguaje pero también correlatos de la práctica vital, ya que con el lenguaje se llega a la aprehensión de lo normativo y por derivación presubjetiva a una práctica de vida, que es en la que este adquiere sentido, y que, por lo tanto, nos encierra en una angustia vital debido a los límites de significado y de "verdad" impuestos a la libertad humana. El poema es la propuesta de la exploración introspectiva de un viajero que "lo deforme intentó amar, / como un naufrago debatiéndose / en una inmensa pesadilla". Es la lucha, como se dice en el texto anteriormente citado, de lograr un absoluto vital que no esté aprisionado en "las tinieblas de una sima al borde". Es una reacción contra el lenguaje como configurador lógico y racional de esa imposibilidad social de un yo no limitado, es el deseo de romper esa oscura red convencional que atrapa al pensamiento individual. Hay que abandonar sus dominios en los que el yo racional se encuentra atrapado, vislumbrando lo que "la densa humedad revela / de escaleras infinitas".

El lenguaje convencional carecía de un significante eficiente para referirse a la totalidad del pensamiento, al abismático espacio poético emocional de lo verdaderamente subjetivo, al campo de los deseos sin la cerca de lo racional, debido a que este también ofrecía una unicidad semántica que nunca podía enunciar adecuadamente una realidad interior subjetiva, personalizada y no describible con un sistema generalizador. Sin embargo, para muchos poetas simbolistas la "música" integraba en sus propiedades las cualidades poéticas de lo que debía llegar a ser un nuevo lenguaje determinado por su capacidad sugestiva, que al igual que la música evocara sin determinar desde ningún sentido lógico específi-

co. Esto nos lleva al cuestionamiento de los límites expresivos de todo idioma, a las dudas sobre su capacidad como sistema expresivo. Julia López de Briñas sugiere la necesidad de recorrer otros caminos del pensamiento por medio de otras formas de lenguaje, las convencionales han gastado la verdad, la han dirigido hacia el centro, han cerrado otros caminos más libres:

Un canto distinto se avecina  
 por entre los márgenes abiertos;  
 zizaguea desconocido a través de las líneas,  
 con movimientos desaprendidos,  
 con ecos de igualdad y lenguajes inventados.  
 (*apud* García Teresa, 2015: 306)

Esta necesidad de una nueva poesía según Edgar Allan Poe requería una indefinición, una esencialidad del elemento poético cercana a la música. Su definición ansía la búsqueda de aquello que renuncie a los límites lógicos del lenguaje, el cual constituye en su convencionalidad sistemática un vehículo deformador de ciertas emociones: “Yo sé que la indefinición es un elemento de la verdadera música (de la poesía)(...) quiero decir de una expresión verdaderamente musical (...) una indefinición que sugiere lo vago y, por tanto, el efecto espiritual” (*apud* Wilson, 1969: 19).

Para Poe también era el de una ulterior confusión entre las percepciones de los diferentes sentidos, como escribió Baudelaire: “comme de longs échos qui de loin se confudent... les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (*apud* Wilson, 1969: 20). Esta es una de las bases técnicas de los poetas simbolistas, que pretendían acceder a los recónditos límites de una realidad oculta y negada por las leyes de la razón mediante un lenguaje que rompiera con las bases lógicas sensoriales del lenguaje poético anterior, el poeta, como afirmaba Rimbaud, tenía que ser un vidente de esa otra realidad oculta.

Para los simbolistas el uso común de los símbolos había provocado el desgaste de su valor ambivalente, por este motivo, la poesía intentará acercarse a la música, que gracias a la cancelación de lo espacial y su abstracción constituida por un lenguaje, el musical, que no tiene valor representativo hacia la realidad objetiva, pero que se asocia a valores emocionales, se nos presenta como la expresión de lo interno ausentado de cualquier referencia objetual, es la subjetividad abstracta como tal. Schopenhauer, Wagner e incluso Nietzsche coincidieron en la afirmación del carácter esencialmente metafísico de la música. Para Schopenhauer, la música es de un orden superior, está más allá de la jerarquía ya que expresa directamente la objetivación de la voluntad, sin mediaciones. La superioridad de la música con respecto a otras artes reside en que esta logra producir placer estético alcanzando una esencialidad que no puede ser reducida a la precisión del concepto, no supone una mera representación o repetición, sino una representación directa de dicha voluntad, a diferencia de las demás artes no es ya la imitación de una idea sino que traduce de un modo inmediato, sin la mediación de la representación objetiva la esencia del mundo.

La naturaleza metafísica de la música, su capacidad de representar (*Dastellung*) la esencia de la realidad, la convierte a ojos de nuestro autor en un saber (*Wissenschaft*), lo que la aproxima a la filosofía, de forma que la primera hace de

forma intuitiva e inconsciente lo que la segunda trata de hacer de forma racional y consciente. La música puede expresar en su esencialidad y su carácter a la voluntad. Explica Schopenhauer (2010) que la música puede ser comparada con una lengua universal, cuya cualidad y elocuencia supera con mucho a todos los idiomas de la tierra. Para el pensador alemán, se adentra en la representación de unas formas asociadas a emociones que no pueden ser reducidas a las formas del lenguaje desde la lógica. Esta, al igual que nuestro mundo interior, no pueden ser referidas en su totalidad, el lenguaje está limitado por su logicidad, pero con ella se nos permite acceder a la manifestación de la voluntad de manera directa. La voluntad es el núcleo de la existencia, su centro metafísico, la cosa en sí que está ocultada por el mundo visible, por la necesidad de entender el mundo como representación, tras esta cortina perceptiva reside la esencia de las cosas, que solo por medio de la metafísica o la música pueden ser reveladas sin la corrupción conceptual.

Fue esencial para el pensamiento de Nietzsche su relación con Wagner, la idea de la redención por medio de la música. La música había pasado a ser no solo una imitación de la realidad sino un suplemento metafísico capaz de completar lo que el lenguaje desde la razón alteraba y no daba, por lo tanto, su forma de representación real. Nietzsche confiere a lo musical un alcance innegablemente *metafísico*.

La poesía es música que permite acceder a una afirmación de la vida, que la libera de sus formas de lenguaje y de pensamiento en la que esta era cercada, limitada, algo que como sucede en la poesía de Verlaine lo es por su renuncia a la precisión semántica para poder lograr una mayor sugestión evocadora, “Art poétique” refleja cómo esta permite acceder a la realidad oculta, a esa oscuridad emocional innombrable con un sistema expresivo determinado por la racionalidad. Por eso la “Ideología” estética negadora de la lógica y de la razón y de sus imposiciones de Verdad en muchos poetas simbolistas será la de esa “música” ya que permite acceder a ese fondo oscuro de la interioridad sin la mediación corruptora de la referencialidad racional:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise:  
Rien des plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.  
(Verlaine, 1984: 180)

En “La música y las letras” Mallarmé otorgará a la música una esencialidad capaz de penetrar en el orden misterioso, en la realidad oculta ajena al lenguaje racionalizado, permitiendo acceder al orden absoluto oculto a la percepción sensorial:

Poseemos, entonces, con exactitud, los medios recíprocos del Misterio —olvidemos la vieja distinción, entre la Música y letras, al no ser sino el reparto,

deseado, necesario para su encuentro ulterior, del problema originario: la primera, evocadora de prestigios situados en un punto, casi abstracto, del oído, e, incluso, de la visión, convertido en entendimiento, el cual, dilatado, le confiere al libreto de la imprenta un alcance similar (Mallarmé, 1987: 216-17).

La infabilidad de la representación de la realidad absoluta por medio del lenguaje provocará en Mallarmé la materialización del silencio. *Igitur* plantea la lucha de la nada con el absoluto, es decir, la blancura, el silencio del vacío significativo frente a la dimensión trascendental que debería ser abarcada por el poeta mediante otras perspectivas de representación, otras gramáticas ontológicas de lo introspectivo. Alejandra Pizarnik sugiere un regreso al silencio, siendo esta huida la liberación del yo anterior a lo lógico y lo moral, ese otro yo previo al secuestro de su verdadera libertad sin mediaciones sociales y culturales:

silencio  
yo me uno al silencio  
yo me he unido al silencio  
y me dejo hacer  
me dejo beber  
me dejo decir.  
(Pizarnik, 2012: 143)

La realidad impronunciable es un juego de luces al margen de la lógica que ciega ese orden trascendental. Es el silencio surgido del desequilibrio entre fondo y forma, entre pensamiento y expresión. Hay que buscar en lo no dicho esa realidad trascendental situada en la frontera de la percepción racional, de su expresión racionalizada en el lenguaje. La oscuridad, la medianoche es descrita en *Igitur* como la única hora que ha creado, es la oscuridad del pensamiento, del contenido interior que permanece ensombrecido por la racionalidad de lenguaje:

Révélateur du minuit, il n'a jamais alors indiqué pareille conjoncture, car voici l'unique heure qu'il ait créée; et que de l'Infini se séparent et les constellations et la mer, demeurées, en l'extériorité, de réciproques néants, pour en laisser l'essence, à l'heure unie, faire le présent absolu des choses (Mallarmé, 1992: 377).

Es, como leemos en *Igitur*, esa "medianoche" que sumerge entre sombras una realidad invisible, es el lenguaje que reniega de la lógica y sus implicaciones ideológicas, que remite a un universo de sombras, como espejo de ese escenario vacío, una realidad que ha sido deformada por la luz de las verdades del lenguaje buscando esa realidad otra que no pertenece a lo establecido desde la centralidad de los discursos y verdades dominantes:

[...] pour que l'ombre dernière se mirât en son propre soi, et se reconnût en la foule de ses apparitions comprises à l'étoile nacrée de leur nébuleuse science tenue d'une main, et à l'étincelle d'or du fermoir héraldique de leur volume, dans l'autre; du volume de leurs nuits; telles, à présent, se voyant pour qu'elle se voie, elle, pure, l'Ombre, ayant sa dernière forme qu'elle foule, derrière elle, couchée et étendue, et puis, devant elle, en un puits, l'étendue de couches d'ombre, rendue à la nuit pure, de toutes ses nuits pareilles apparues (Mallarmé, 1992: 381).

*Igitur* pertenece a esa raza superior herida por la luz, que se alimenta de la duda, que es el resultado de la inefabilidad del abismo existencial, de la frontera cerrada entre su interioridad y la expresión limitada del lenguaje. Ha sentido la “nada”, ese absoluto de lo inexpresable e irreductible a los límites lógicos, por eso *Igitur* sacude los dados y comprende la imposibilidad del absoluto de una comunicación que quiebre la frontera entre lo introspectivo (la totalidad de una emoción, deseo, intuición) y su traducción a la forma, por lo que surgirá el silencio de lo innombrable: “Croisant les bras — l’Absolu a disparu, en pureté de sa race (car il le faut bien puisque le bruit cesse)” (Mallarmé, 1992: 381).

Esta lectura que se propone en *Igitur* nos conduce al silencio como agotamiento del lenguaje en su imposibilidad de dar forma ontológica a la totalidad de lo real. Esta es una perspectiva que va a ser recogida por muchos poetas posmodernos que sienten el agotamiento epistemológico de las palabras, que no pueden ser portadoras de la realidad, que en su vinculación de significante y significado no dan forma a un sentido de la historia, ya que esta ha dejado de tenerlo, además el propio lenguaje se muestra con fisuras, ha sido el esclavo de la Verdad y su construcción de lo Real (deformadora). Por eso es necesario explorar en el silencio todo aquello que no ha tenido respuesta, que ha carecido de palabra, que le ha sido negado su significado en la Historia única que ha borrado otras miradas silenciadas. “Anillos de ceniza” refleja esta idea, denunciando que haya dueños del silencio, es decir, poseedores de lo que se puede nombrar, pensar y entender como verdadero y lo que queda arrojado a lo censurable, a lo no decible, a lo sin forma en la racionalidad, cárcel ideológica de oro.:

Son mis voces cantando  
para que canten ellos,  
los amordazados grismemente en el alba,  
los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.  
(...)

Y cuando es de noche, siempre,  
una tribu de palabras mutiladas  
busca asilo en mi garganta,  
para que no canten ellos,  
los funestos, los dueños del silencio.  
(Pizarnik, 2012: 181)

Se nos dice que estas ideas no nacidas en la forma son como “tribu de palabras mutiladas” que buscan “asilo en mi garganta”, estas “no-palabras” son dibujadas metafóricamente como aquel que es perseguido y busca asilo político huyendo de “los dueños del silencio”, los que fijan la ideología de lo decible, pensable y vivible. Hay que entender, como señala Alfredo Saldaña, el lenguaje poético, sus diferenciaciones formales, tipográficas, sus afirmaciones en la diferencia y sus atentados de silencio como un ejercicio de libertad ya que voz y palabra (*phoné* y *logos*) entran en

un escenario dialéctico de conciencias enfrentadas; ahí, quienes detentan la voz tienden a apropiarse también del derecho a la palabra y a la fijación de sus usos (negándose de paso con frecuencia a los demás), sabedores de que esa propiedad es decisiva en el control del mundo (Saldaña, 2007: 158).

Así, sugiriendo los límites de lo no dicho que requieren traspasar el muro del silencio, Severo Sarduy en su poema titulado “COMO UNA PIEDRA NEGRA” lleva a cabo un planteamiento de la oquedad del logos mediante la creación tipográfica de un espacio en blanco que es el generado mediante la disposición espacial de los verbos que llegan a dibujar la imagen de una roca. Si asociamos esta visualización del espacio en blanco que crea el texto y las letras que lo cercan nos encontramos con un caligrama que sugiere una piedra, debemos vincularlo al contenido de versos: “Las letras se repiten / formando una cenefa / (las palabras son muros)”, seguidamente podemos leer: “la página una sala / (el palacio es un libro)/ a la vez piedra y letra / pensamiento y soporte”, y posteriormente encontramos: “la escritura va armando / edificios de signos” (Sarduy, 1974: 29). Vemos que es una piedra lo que percibimos, pero es una piedra de silencio que, si la asociamos al texto que la acompaña en esta peculiar disposición de los elementos, nos lleva a concluir que esos edificios de signos, o ese palacio que es un libro, son en definitiva toda la verdad que edifica el lenguaje pero que debe ser construida desde estas piedras de silencio, es decir, desde la escritura de lo que no ha podido ser dicho, porque no podía ser contenido en las formas de las rocas del lenguaje de la razón. Miguel Ángel Curiel nos recuerda como el lenguaje no puede cubrir todos los resquicios introspectivos del espacio oculto del ser: deseos, miedos, dolores. Hay emociones que no encuentran la palabra que no esté gastada en su forma y en su significado. El silencio es el lugar donde reside eso que está más allá del significado desgastado, homogeneizado:

Hice mucho dolor,  
tanto que al quitarle  
a la palabra una *o* y una *l*  
quedó *dor*, breve misericordia  
entre dos lenguas, como  
ese desierto de silencio  
donde la falta de palabras  
en el momento más justo  
no es más que un bello poema.  
(Curiel, 2008: 86)

Carlos Bousoño considera que el lenguaje somete a una lectura de unificación de pensamientos. Esta debe ser rota con prácticas de lenguaje que nos liberen de dicha influencia, así lo expresa con la tipografía de las mayúsculas que parece ser un grito en el silencio contra la automatización del lenguaje:

EL PLANTEAMIENTO DE LA POESÍA COMO METALENGUAJE LLEVA IMPLÍCITA UNA VOLUNTAD DE RECHAZO DE LOS MECANISMOS UNIFORMADORES, DESHUMANIZADORES Y REPRESORES DEL PODER, ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje por el Poder (en cuanto que el tal Poder detenta y transmite, mediante el terrorismo blanco de su impalpable pero eficaz influjo, tal como lo he descrito hace un instante, la acuñación de los valores, represiones y permisividades de una colectividad) (*apud* Carnero, 1979: 28).

Otra muestra del silencio ideológico es la metaliteratura en la que la puesta en crisis del lenguaje adquiere un valor moral de rebelión contra la presión homogeneizadora y uniformadora del poder, ya que en esta textualidad que habla

sobre la esencia del propio texto se nos permite dismantelar todo el efecto de dominio que subyace en el lenguaje, se posibilita al poner en cuestión lo que Ángel L. Prieto de Paula (1996: 230) define como un mecanismo de poder en el que

Todos los lenguajes obedecerían a una codificación social que, mediante un “terrorismo blanco” (...) consigue que las pautas colectivas de comportamiento sean asumidas por el individuo como si fueran individuales. La metapoesía contribuye a alterar ese automatismo, manso en apariencia pero absolutamente represor, descodificando su estructura.

Hay una forma de utilizar una parte del texto que es periférica, como es el caso de escribir sobre la propia escritura silenciando la referencialidad externa a sí mismo que debe guiar cualquier texto convencional, con una función de debilitar la conexión que concibe el poema como un modo de dirigirse al mundo. Se llega al silencio ya que el lenguaje no nombra el mundo sino que en esta ausencia de logos explora lo opresivo que hay en el lenguaje como constructor de esas certezas alteradas y opresoras que han fijado lo que se debe decir y lo que no tiene espacio en la palabra, el pensamiento. Así lo vemos en este poema de Jaime Siles donde se discute la autoridad del centro que fija y delimita la voz, es decir, el sujeto está encerrado en un orden que se construye a través de discursos que delimitan la palabra, que cercan el uso de esta, y en consecuencia el del pensamiento. Es poesía que silencia la referencia a lo externo al poema para hablar de su interioridad como expresión sumisa a lo central:

El espacio ha quedado  
reducido a su centro,  
  
al ala que conduce  
la luz hacia su centro,  
  
al hueco que comprime  
la voz dentro del centro  
  
al centro que proyecta  
el iris a su centro  
  
al centro de ese centro  
que anula toda voz.  
(Siles, 1983: 25)

La poesía de Jenaro Talens que hace denuncia ideológica de la alienación que supone la discursividad como soporte racional de afirmaciones que son estructuradas por medio del lenguaje. Este es constructor de perspectivas limitadas y apesadas en un centro de significados que establecen lo que puede formar parte de lo decible y que destierran parcelas de la real-otro que son reclamadas desde el silencio: “Y así, dictado por los huecos, / lo indecible se anuncia...” (Talens, 1990: 14).

Consiste en delimitar que se sitúa en la frontera de la Verdad oficial y de la silenciada, de la realidad y de lo real otro o en el margen que no ha tenido su espacio en la Historia. Es un explicitación de lo que es pre-logos, o supra-lenguaje, algo anterior al lenguaje con sus preceptos de aceptación y de exclusión de lo que puede pertenecer o no al ámbito de lo decible:

De un *Punto cero* hace partir Valente, en esta nueva etapa, su propia poesía, esto es, del área de máxima tensión del lenguaje, que es la zona en cierto modo pre-verbal o supra-verbal, el área de lo no dicha y quizá no decible (*apud* Prieto de Paula, 1996: 142).

En algunos poemas de Jesús Munárriz encontramos un juego de silenciamiento de discursos anteriores, lo que nos permitirá nombrar nuevas verdades desde la reescritura, es un gesto de negación de la tradición, planteando la necesidad de que todo discurso oficialista se pueda rectificar desde lo marginal. Parte de un poema de Dámaso Alonso titulado "Insomnio" y consigue silenciar aquellas palabras que le permitan dar nombre a una nueva versión que desde dicha acción de silenciamiento haga posible el relato libre y descentralizado de una realidad nueva, opuesta a la que se había fijado desde la tradición. Además del silencio que mata aquellas palabras que ahogan la verdad que busca nuevas formas desde un discurso gastado y falsario, encontramos la fuerza del silencio para liberarse de esos significados desgastados, dando lugar en este poeta a una parodia sobre el original que en lugar de nacer como los versos de Dámaso Alonso: "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres" generando una nueva forma que anuncia: "ESPAÑA un país con tres millones de parados". Los huecos han dejado espacio al silencio, porque la palabra no debe profanar esa verdad otra que no debe ser deformada con el lenguaje apresado en su logicidad, en la tradición que desgasta su invención de la Verdad, buscando lo negado de una verdad indecible que tiene que violar al lenguaje con ese pensamiento otro que no puede nacer en la forma, rompiendo así el instrumento de poder.

La verdadera voz del yo reside en silencio, en lo que fue cerrado en la prisión del logos, lo racional, lo reducible a la palabra y sus límites de verdad. Por eso el tránsito de la modernidad a la posmodernidad supone la consumación de este proceso de negación de cualquier ontológica relativa a lo real y sus estructuras extensivas hacia lo objetivo, la ciencia, la moral, y sobre todo hacia el yo que es una ilusión. Este ha pasado a ser una marioneta de una ausencia de voz autónoma, todo está pensado y dicho desde un sistema lógico y racional que anula al yo. Se nos construye como subjetividades que pertenecen a un yo, a una cultura, a un sexo, a una nación, lo que supone un orden de unificación que nos excluye o diferencia de aquel que no comparte cualquiera de estos perfiles de verdad dirigida. Sin embargo, la verdadera identidad del yo libre sería la de la destrucción de todos estos tópicos que dirigen la voluntad, que crean miradas filtradas por el verdadero deseo individual del yo. El yo se nutre de lo diferente que es lo único que le puede sacar de esta esclavitud de una identidad racionalizada que verdaderamente no es suya, que anula el yo otro que es como la voz silenciada que se encuentra en las profundidades, en las cuevas del ser y que no puede salir a la luz de la consciencia ya que su oscuridad recubre toda su subjetividad. Esto nos lleva a la reflexión poética de Roberto Juarroz de que la mejor forma de encontrar el auténtico yo que está silenciado pasa por un desanclaje del yo, un vaciado de los tópicos, de los rasgos que le han determinado:

Me están dictando cosas,  
pero no desde otro mundo u otros seres,  
sino, más humildemente, desde adentro.



su verdad otra libre, por eso hay un cruce entre el yo social y el pre-yo, ambos se reúnen en un territorio negador, en el cruce donde muere la identidad del yo libre: “Quedo en el camino de otro / que queda en mi camino. // Somos recodo, punto muerto...” (Sanz Becerril, 2009: 11). También ha muerto el yo en el que debe habitar lo que queda relegado al silencio, lo que no es palabra en un discurso anulador de las subjetividades otras, por eso el silencio y la música fueron los últimos resabios de enfrentamiento contra la dominación de la razón, la moral, centros de negación de ese yo otro, el fuera de la historia, el fuera del lenguaje, el fuera de la verdad, el fuera y descentrado en el silencio o en la música de lo sin forma, de lo pensable, de lo no decible.

Ha desaparecido el yo pero también cualquier conciencia sobre la verdad de la historia, transformación que David Held definirá como “transformación en la escala de las organizaciones humanas, que pone en contacto a comunidades alejadas y que acrecienta el alcance de las relaciones de poder por todas las zonas del mundo” (Held, 2005: 23). Sucede entonces lo que anunció Ulrich Beck, un vacío en la semántica ideológica de lo político, la Verdad es un significante anulado de significados. Francisco J. Uriz en “Máscaras” metaforiza la falsedad de la cara visible de la historia, el poder, la verdad de nuestra prosperidad neoliberal. Todo es información, signo, apariencia, máscara:

Arrancada la cara  
la agitan cual bandera ante el pueblo  
que solo ve la máscara  
(...)  
Se arrancan la cara ante el pueblo  
y el alma sigue teniendo su espejo  
en la máscara  
(...)  
Agotada también la vida de la máscara  
vuelve el rostro a su ser  
y en el fluir del arroyo  
Narciso ya solo distingue su careta.  
(*apud* García Teresa, 2015: 20)

Daniel Rabanaque nos presenta un yo vestido de una identidad social que ha recubierto su subjetividad de una imagen externa, un disfraz de conceptos ajenos que le crea una apariencia, un personaje social que le permite tener su papel en la vida. El yo se ha vestido con el disfraz del lenguaje, el pensamiento, lo racional, la moral, de lo que no es. Las palabras son trajes de significados y miradas de la vida que impiden ver el cuerpo de una verdad desnuda de conceptos dictados desde esa verdad global difundida mediante lo tecnológico. Se desnudan los diferentes niveles del yo que afirmó Freud, el “ello”, las restricciones de lo correcto e incorrecto fijadas por un orden externo que nos socializa y que silencia el yo originario libre que queda en otros niveles subconscientes.

Más allá  
más acá de las respuestas  
la búsqueda obsesionada del propio yo  
en el sentido claustrofóbico de las palabras estrechas  
como vestidos incómodos e inadecuados

(...) revelan otra esencia  
un significado diferente.  
(Rabanaque, 2005: 259)

Las otras formas del yo que no habitan en lo que este configura desde un pensamiento racionalizado, quedaban en el silencio de lo no decible, lo no consciente, lo que queda fuera del yo, de su voz racional. Esos escenarios otros han sido oscurecidos desde el silencio de la razón, ya que esta no puede comprenderlos desde su dogmatismo. Se deben abrir los límites de la verdad, de la palabra y de lo pensable. Así lo poético ofrece el camino de lo insondable hacia otros niveles silenciados del ser. La crisis del lenguaje implica una necesidad de analizar los límites de aquello que es parte del discurso, de la palabra, de la historia. El lenguaje ha pasado a ser la gota de la nada en un desierto de verdades, no puede ser el continente porque ha sido vaciado de contenido, no hay realidad que nombrar, no hay yo que nombre, que sea el actante verdadero de su propio mensaje, ya que ambos son elementos contruidos desde la irrealidad generada por la razón y su sistema de significaciones que han devenido en un progreso hacia el vacío. El lenguaje es la traición de lo que no puede ser dicho con él, esa verdad otra que no entra en los límites lógicos de sus leyes, tampoco hay un yo que dirija el lenguaje ya que este ha pasado a ser una marioneta que ha perdido su verdadera voz libre y se ve dirigido por la voz de la razón, de la tradición, de la lógica, de un yo que se cree subjetividad pero que ha sido diseñado socialmente y que no encuentra residuos de sí mismo, de ese yo presubjetivo anterior a la historia, al lenguaje y a cualquier construcción social. Falta y nace del silencio ese espacio libre para las otras versiones de lo real.

## Bibliografía

- ABRAMS, M. H. (1971). *The mirror and the lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nueva York: Oxford University Press.
- BAUDELAIRE, C. (1964). *Les fleurs du mal et autres poèmes*. París: Flammarion.
- BECK, U. (2006). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, trad. de J. Navarro. Barcelona: Paidós.
- CARNERO, G. (1979). *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, pról. de C. Bousoño. Madrid: Hiperión.
- CURIEL, M. Á. (2008). *Diario de la luz*. Barcelona: DVD.
- ESCOHOTADO, A. (1999). *Caos y orden*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ESCUÍN, I. (2007). *Couleur*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GARCÍA TERESA, A. (2015). *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*. Madrid: La Oveja Roja.
- HELD, D. (2005). *Un pacto global*, trad. de J. Cuéllar. Madrid: Taurus.
- JUARROZ, R. (2000). *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-textos.
- LIPOVETSKY, G. (2010). *La era del vacío*, trad. de J. Vinyoli y M. Pendanx. Barcelona: Anagrama.

- MAALOUF, A. (1999). *Identidades asesinadas*, trad. de F. Villaverde. Madrid: Alianza.
- MALLARMÉ, S. (1992). *Œuvres*, ed. de Y. A. Favre. París: Bordas.
- PIZARNIK, A. (2012). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68: claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- RABANAQUE, D. (2005). *Vaho en el cristal*. Sevilla: Point de Lunettes.
- RANCIÈRE, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. de C. González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- SALDAÑA, A. (2007). "José Ángel Valente: entre el decir y el callar". En T. BLESÁ, J. C. PUEO, A. SALDAÑA y E. SULLÁ (eds.). *Pensamiento literario español del siglo XX, 1*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 147-162.
- SANZ BECERRIL, J. (2009). *Inmanere*. Zaragoza: Eclipsados.
- SANZ PASTOR, M. (2007). *Antología de la poesía española 1966-2000: metalingüísticos y sentimentales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SARDUY, S. (1974). *Big Bang*. Barcelona: Tusquets.
- SCHOPENHAUER, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols. Madrid: Gredos.
- SILES, J. (1983). *Música de agua*. Madrid: Visor.
- TALENS, J. (1990). *Otra escena. Profanación(es)*. Pamplona: Hiperión.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2000). *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. Barcelona: Mondadori.
- VERLAINE, P. (1984). *Poesía*, ed. bilingüe, trad. de Jacinto Luis Guereña. Madrid: Visor.
- WILSON, E. (1969). *El castillo de Axel*, trad. de L. Maristany. Madrid: Cupsa Editorial.