

OMNIA VINCIT AMOR. ESCRIBIR CONTRA LA MUERTE *MALA ESTRELLA*

OMNIA VINCIT AMOR. WRITING
AGAINST DEATH *MALA ESTRELLA*

Belén QUINTANA TELLO

I. E. S. Isla de León

Resumen: La escritura de *Mala estrella* es ritual que conjura a la muerte para traer al amado muerto al poema; y es metaescritura que indaga en la capacidad de la poesía para devolver el sentido a un lenguaje y un mundo vencidos por la muerte.

Palabras clave: Elena Pallarés, metaescritura, lenguaje, amor, muerte, ritual.

Abstract: *Mala estrella's* writing is a ritual that conjures death in order to meet the beloved man in poetry; as metawriting *Mala estrella* inquires into the power of poetry to restore sense to a language and a world defeated by death.

Keywords: Elena Pallarés, metawriting, language, love, death, ritual.

El vendedor de muerte extendía los nombres / sobre los mostradores del lenguaje” abre *Mala estrella*; “¿La invención de la muerte es quizá / un juego de palabras de los vivos?” cierra el poemario¹. Con una tipografía diferente a la de los poemas, estos versos enmarcan el movimiento de la escritura. La muerte que vende los nombres sobre el lenguaje cosificado se disuelve al cabo en insustancial juego de palabras. Desde la desolación del primer verso a la esperanzada pregunta final se desarrolla un ritual de escritura, y a la vez de metaescritura, que abandona el lenguaje del mundo para atisbar la creación o resurrección de un lenguaje transfigurado. *Mala estrella* recorre este camino de elegía, esperanza, negación y aceptación del poder del lenguaje poético.

La muerte es la mala estrella que se llevó al amado, y su muerte arrastra consigo al lenguaje: hay un lenguaje *in vita* y un lenguaje *in morte*. Mientras él vivía, las palabras encontraban su significado y su sentido en el mundo:

El encuentro del nombre con la cosa,
ten, coge esta palabra, métela en tu bolsillo,
corre: ella es la maravilla [...]
Como mansa gacela,
en los labios pastaba la palabra (p. 33).

Pero la muerte arrebató su sentido al mundo y al lenguaje. Al amado no le quedan ya palabras en los bolsillos: “Paces junto a gacelas que no existen / en las yermas praderas de la nada” (p. 99). La voz poética, que es la voz de una poeta, conserva lo único que de él queda para convocarlo en el poema: “Dentro de mi bolsillo solo queda tu nombre” (p. 34). La palabra, otrora creadora de maravilla, se reduce a un nombre con que trenzar la escritura que invoque al amado y que reconstruya un lenguaje desmoronado. Por ello, tras los primeros poemas elegiacos, la poeta busca incesante a su amado a través de una escritura convertida en ritual: el nombre es el talismán. Escritura necesaria para recomponer un mundo y un lenguaje. Necesaria para conjurar la muerte. Su escritura es rito que repite el de los mitos de aquellas diosas que recorrieron todos los lugares hasta encontrar a quienes la muerte les había arrancado.

Con la llegada de la muerte se desmorona el mundo y el lenguaje que lo estructuraba: “El viento es como el tiempo, / construye el mundo y luego lo destruye / de piedra en sílaba” (p. 25). Mundo derruido y lenguaje desarticulado: “La muerte es un lenguaje hecho pedazos” (p. 80). La palabra se desintegra en sílabas como el amado en polvo; y el nombre se deshace en letras: “Eres como tu nombre, una montaña / que el tiempo hace y deshace / en pequeñas piedras preciosas: gemas o letras” (p. 72).

Isis buscó incansable los pedazos de Osiris hasta que los reunió y recompuso: así la poeta escribe para reconstruir el nombre del amado desde sus letras dispersas, y por el poder de la palabra mágica y lírica atraerlo a la vida. Como Deméter, la Dolorosa², clamando por Perséfone; como la Mater Dolorosa

¹ Todas las citas remiten a Pallarés (2019).

² “Los beocios abren los subterráneos de la Dolorosa, nombrando así a esta triste fiesta a causa de la pesadumbre de Deméter por el descendimiento de la Doncella” (Frazer, 2001: 427).

bajando del Calvario nombra a su hijo muerto, así la poeta llama a su amado: “Mírame cómo vuelvo con el rímel corrido / y tu nombre en los labios como una Dolorosa” (p. 42). Lo llama y la invocación por el nombre es parte del ritual de escritura por medio del cual conjurar al amado y devolver al lenguaje su sentido. Es un ritual lleno de esperanza en el poema “Calvarios” pues, como el Hijo resucitó³, igualmente el amado volverá a la luz: “Nuestro amor, supe entonces, no fue solo / ese breve latido del pájaro de un día: / ¡Como si fuese hiedra de abrazó / para siempre mi presente a los árboles / de tu futuro!” (p. 42).

La escritura poética se abraza como hiedra a la renovación de la vida del amado y del lenguaje⁴. Confiada a la labor poética, esboza la voz femenina una esperanza de éxito: “La muerte es un país de claridades, / la flor ilimitada de las nieves, / la página por escribir” (p. 50). Escribe sobre la página en blanco para emborronar la muerte, crear de nuevo las palabras, devolverle al nombre su fundamento. “Nunca podrá la muerte llevarse tu sustancia” (p. 49). Perdida para siempre la forma del amado, la poeta salvaguarda su esencia en el nombre mediante un continuo ejercicio de escritura. Se lanza al conjuro o verso que con sus sílabas se acompase al corazón que aún puede ser rescatado:

Como fruto mordido o niño ahogado
sobre las aguas rojas flota hoy tu corazón
y once latidos
—pájaro o verso—
sobrevuelan la línea contra viento y marea (p. 29).

Nombres disgregados en letras, desperdigados en los mostradores del lenguaje; mundo destruido en piedras; y lenguaje derrumbado en sílabas. Esos mismos pedazos constituyen ahora materia para el ritual. La escritura deviene ritual, la poeta transmuta la desmembración ejecutada por la muerte en un sacrificio de renovación:

Ah, mi crucificada mariposa,
gota a gota cuelga la sangre
de tu cuerpo de dios descuartizado
en letras que al caer multiplican tu nombre
ladera abajo (p. 41).

“Venus y Adonis” es poema del encuentro de los amantes y del lenguaje renovado por la escritura. Como sangre de Adonis, el amado une su esencia a la palabra: “Tu tránsito a la rosa” (p. 52). El amado se transforma en rosa roja, de la misma forma que la palabra recoge la esencia de su sangre derramada; “Se escondía el milagro / tras las alas de tinta del lenguaje: / la palabra acababa de nacer, / en el rocío de la rosa / oigo su llanto” (p. 33). En vida del amado la palabra recién nacida se imbricaba

³ La resurrección del hijo remite de nuevo a Deméter (y, en parte, a Isis): “Sin embargo, según otra tradición, la tumba de Dionisos estaba en Tebas, donde se decía que había sido despedazado. Hasta aquí no se menciona la resurrección del dios despedazado, pero en otras versiones del mito está relatada de diversas maneras. Según una que representa a Dionisos como hijo de Zeus y Deméter, su madre ensambló los destrozados miembros y le hizo joven otra vez. En otras se dice simplemente que, poco después de su entierro, se levantó de entre los muertos y ascendió al cielo” (Frazer, 2001: 447).

⁴ La imagen de la hiedra y el árbol recuerda el poder vivificador del muérdago que cree en el tronco del roble, árbol sagrado: “la vida del roble está en el muérdago [...] el muérdago crecido entre las ramas del roble permanecía verde mientras el roble mismo estaba deshojado [...] la planta tenía concentrada la vida del árbol sagrado” (Frazer, 2001: 785-786).

con la cosa, o con la rosa; pero tras su muerte es necesaria la escritura para reconstruir la palabra y condensar en ella la sustancia de aquél. El ritual repetido en cada pétalo, en cada hoja escrita del poema o rosa, resucita al amado y a la palabra:

En mitad del jardín de mi escritura
cada noche, amor mío, resucitas
salvado en una rosa casi muerta
de tantas muertes tuyas escritas en sus hojas
ahora color de mar de sangre o vino (p. 52).

Y cada noche es necesario repetir el rito para atraer un lenguaje, un amado, que revivirá por el texto: “Ya no estás en la línea, estás inscrito / en un paisaje por venir / como un pretexto de existencia” (p. 53). Se repite el ritual como sacrificio en que la poeta ejecuta la misma desmembración que realizara la muerte, pedazos de nombre que sacraliza y transubstancia en palabra creadora, en amado que retorna, en unión amorosa:

Y cuando al fin tu nombre deletreo
—A-m-o-r, A-m-o-r, A-m-o-r, conjuro—
floreces en mis días y en mis páginas
y yo atrapo el milagro
al vuelo
mientras te me comulgo, amor, te me comulgo (p. 55).

Porque en el interior del poema cabe un pacto con la muerte. En el poema es posible conocer el nombre en otro lenguaje cuyo poder abre las puertas de los infiernos. Venus descendió hasta allí para disputarle a Perséfone el amor de Adonis⁵. El vendedor de muerte vende ahora, vendedor de vida, la sangre derramada recogida en una taza o cáliz para el sacramento por el que el muerto revive en los vivos:

Me paró la serpiente en medio del camino.
Tu nombre, me ofrecía, la llave al otro lado
de este río, esta noche, este dolor:

El nombre es el reverso de la muerte.
dijo, la cara oculta de la caducidad (p. 53).

El vendedor de vida
me ofrecía tu sangre en una taza de té.

Al apurar tu nombre
—dije tomando un sorbo ceremoniosamente—
estallan en mi pecho las bodas de la sangre
—mira mi nombre hecho tu nombre,
mira dos corazones hechos un corazón—
y aletea en mis venas tu latido (p. 55).

⁵ “Pero cuando Perséfone abrió el cofre y vio la belleza del niño, se negó a devolverlo a Afrodita, aunque la diosa del amor bajó al infierno para rescatar a su amado del poder de la tumba” (Frazer, 2001: 380).

Despieza las palabras en el rito de escritura que renueva la vida del lenguaje y del amado⁶. El ritual de muerte es un pacto entre la muerte y la vida. Sacrificar el lenguaje y al amado en la escritura es sacramento necesario y repetido para convocarlos y que aparezcan. Cada noche. En el poema. En días venideros.

Los nombres vencidos, venales y vacíos que extendía el vendedor de muerte, se transforman en letras que no son los despojos de un lenguaje muerto, sino transubstanciados en carne de un rito de amor, muerte y vida:

Sobre los mostradores del lenguaje
extendía la noche tu carne imaginaria
que parten y reparten cuchillos de teatro
en letras, letras, letras... ¡Tú eras todas las
letras en los abecedarios del amor! (p. 55).

Sin embargo, “Venus y Adonis” finaliza con la certeza de que el encuentro ritual de los amantes es invención de la escritura, la disección de los nombres es ficción de “carne imaginada” sacrificada por “cuchillos de teatro”: “Y entonces llegas tú aunque no tú. / O te inventa el poema” (p. 55).

Esa misma desconfianza respecto de la virtualidad del ritual expresa la poeta en “Teatro del amor y de la muerte”. En el interior de una crátera griega, símbolo del éxtasis dionisiaco, se reproducen la pasión y muerte míticas de Dioniso⁷. En el poema la voz lírica se desdobra: es a la vez la bacante extática de un rito que vive como real, y la poeta que lo explica desde su presente como un ritual — sacrificio y escritura— finalizado que describe mientras escribe el poema:

Desbocada venía la violencia
por esta línea blanca,
casi copia la hipóbole de espuma
del toro que resopla,
hipógrifo inocente, vida mía,
su terrible berrido.
bajo los soportales de la página
se hacía carne de poema
el miedo (p. 64).

El despedazamiento sagrado del dios —o el amado, o la palabra— se relata en pretérito, pero en él participa la voz lírica inmersa en un éxtasis sentido presente:

¿No ves estas orillas como crepusculean
cuando precipitadas de los cielos
como sombras sedientas del ocaso
acuden las estrellas en tropel
al banquete del dios descuartizado en letras?
¿Y no ves cómo abreven en tu pecho

⁶ “Al igual que otros dioses de la vegetación, se creyó que Dionisos había sido muerto violentamente, pero resucitado a poco, y su pasión, muerte y resurrección se representan en sus ritos sagrados” (Frazer, 2001: 446).

⁷ Imbricado en el poema con el espectáculo taurino, barroco y de resonancias gongorinas, es sacrificado Dioniso: “Cuando consideramos la costumbre de representar al dios como un toro o con alguno de los caracteres del animal, la creencia de su aparición en forma bovina a sus fieles en los ritos sagrados y en la leyenda de haber sido despedazado con esa forma taurina, no podemos dudar de que, al desgarrar y devorar un toro vivo en su festival, los adoradores de Dionisos creían estar matando al dios, comiendo su carne y bebiendo su sangre” (Frazer, 2001: 448).

las consonantes secas, las áridas vocales
y sacrílegamente beben tu corazón? (p. 65).

La voz lírica entra y sale: pertenece al rito y dentro de este habla al dios muriente; pero lo describe mientras interpreta su propia escritura. La distancia que determina la ficcionalidad del sacrificio viene dada por el título del poema y por los versos que enmarcan en presente un relato en pretérito:

Como figuras negras en un vaso de arcilla
sobre la piel cambiante de la arena
el sol inventa sombras de besos y cuchillos,
juegos de sangre y oro que eternicen un nombre (p. 63).

Y el poema se acaba en el vaso de arcilla
con que empieza la historia.
Afuera unas figuras negras
continuaban jugando al amor y la muerte
—pulsiones que confunde sobre el texto
la ilegibilidad de sus abrazos—.
Adentro un puñado de letras hechas polvo
que embabelando aquel nombre de arena
decía adiós a un sueño de inmortalidad.
Guadaña la sombra en los alrededores. (p. 67).

Metaescritura por la que la poeta juzga su propia labor poética a la vez que la elabora y, en este análisis, funde su poesía ritual con la representación de los ritos en una vasija griega. Como en esta, solamente dentro del poema se alcanza por el rito la unión de los amantes. Al final, la muerte triunfa sobre la escritura.

Surge la sospecha de que el ritual fracasa porque se ha intentado en la escritura. Muere el amado entre páginas como la ninfa entre la hierba en “De las muertes de Eurídice”: “Sobrevuelan las aguas de un arroyo / cadáveres de letras cuyas combinaciones / dibujan las móviles figuras / de su nombre mordido en flor de nadie” (p. 73). De nuevo en este poema la escritura poética inicia su búsqueda por medio de la reconstrucción de un lenguaje que había perdido su sentido. Y por la escritura se logra el breve encuentro de los amantes: “durante unos instantes / un chorro de blancura iluminó el infierno” (p. 75). Pero, así como Orfeo perdió a Eurídice al mirarla, la poeta pierde a su amante al nombrarlo:

Desde lo alto del árbol del lenguaje
al poeta le ofrece desvelarle la cifra
de los juegos de letras
a cambio de su alma.
Yo pacté con el pájaro tu nombre
y al transgredir la ley para llamarte
vi en tu noche la noche del infierno,
vi agarrada tu mano a una mano de sombra (p. 76).

La poeta consigue en su escritura combinar las letras hasta formar el nombre que saque al amado de la muerte, sin pensar que los juegos de letras, los juegos de lenguaje, no pertenecen a los espacios de los muertos: “Tu mirada es la cifra que me vela [...] Hay ojos traicioneros, ojos que sacrifican los días por venir en aras de un instante de escritura” (p. 76-77). “De las muertes de Eurídice” constata

que la escritura poética es un ritual fallido con un lenguaje equivocado. Muere la ninfa en el mito y en el poema, que la pierde cada vez que, como Orfeo, intenta salvarla:

Y tú de nuevo fuiste la silueta
de un paseante
hacia desconocidas lejanías
en donde crece el árbol de las sombras
—no florece la rosa de sus ramas estériles
ni el poema ni el pájaro— (p. 77).

¿Qué se hizo de aquellas once sílabas del verso o pájaro que sobrevolaban la línea contra viento y marea? La muerte vence al verbo: “El ala de la muerte / —invisible pañuelo de cada despedida— / pasó sobrevolando la palabra” (p. 77). La escritura es incapaz de retener al amado; su ficticio trance es efímero e insatisfactorio: “Cambiaría cielo de cartón pluma / por un amor de carne y hueso” (p. 94). Desde este momento los poemas versan de la tristeza, la desolación, la pérdida, dentro de una desesperanzada escritura de la negación: “La negación / hizo sonar su música en el alma” (p. 158). Incluso del amor, raíz de vida, lenguaje y escritura, reniega la poeta: “para no volver a decir / esa palabra: / Amor” (p. 107). Tan solo queda escribir un constante lamento de ausencia.

La escritura poética ha perdido su lenguaje; las palabras son cadáveres y el nombre se disuelve en bruma. Cuando la muerte llamó al amante, su nombre perdió su esencia: “Te llama por tu nombre / la voz del ángel” (p. 20)⁸. El nombre vacío es lo único que quedó del amado y la poeta intentó colmarlo de la sustancia amada al convertirlo en símbolo en el ritual de escritura: el nombre ha de resignificarse para transmutarse en el símbolo pleno de sustancia del amado, y así atraer a este a la ceremonia que lo convoca. El nombre es el material para el rito: la poeta lo despedaza en letras, la poeta pacta con la muerte el conocimiento del nombre mágico como salvoconducto para atravesar las aguas del olvido⁹. Se consumaba el conjuro y revivía el lenguaje: “Cuando das en el blanco / arde la nieve / en inflamados copos que bajan de las cumbres / llenos de nombres” (p. 57). Pero sabemos ya que el cierre del poema abre de nuevo los espacios de la muerte. Vuelve el nombre a su inanidad: “y a mi amado dejabas / sin nombre” (p. 101). El poema “El nombre” llora la impotencia de la escritura para dar en el blanco:

Como copos de nieve alas y plumas
continúan cayendo de aquel cielo hecho añicos
y una página en blanco donde nada florece
silenciará tu nombre (p. 114).

⁸ En un mundo vacío de sentido por el dominio de la muerte, el nombre del amado es una cáscara vacía: “La relación del nombre de una persona con la persona consiste aquí en que se ha entrenado a la persona para que corra hacia alguien que pronuncie el nombre; o bien podemos decir también que consiste en esto y en la totalidad del uso del nombre en el juego del lenguaje” (Wittgenstein, 2009: 225). En el lenguaje del mundo el amado corrió hacia el ángel de la muerte al escuchar su nombre. Por el contrario, el amor da sentido y significado al nombre.

⁹ “Quien está conmovido por la majestad de la muerte, sólo puede expresarlo a través de una vida en consonancia. Esto no es, naturalmente, una explicación, sino colocar un símbolo en lugar de otro. una ceremonia en vez de otra” (Wittgenstein, 2008: 54). Es la consagración vital de la poeta a la escritura como ceremonia ritual. La escritura como rito mágico: “Y siempre se apoya la magia en la idea del simbolismo y del lenguaje” (Wittgenstein, 2008: 56). De modo que el nombre es símbolo y talismán en ese ritual de escritura contra la muerte: “¿Por qué no habría de serle al hombre su nombre algo sagrado? Por un lado, es el instrumento más importante que se le da y por otro, es como un adorno que le cuelga desde su nacimiento” (Wittgenstein, 2008: 57).

La muerte juega con los nombres extendidos en los mostradores del lenguaje: nombres inertes de un lenguaje fantasmal. La escritura poética no logra levantar un lenguaje que atravesase los confines entre vida y muerte, ni penetrar en los espacios dominados por el silencio:

No es tuya la palabra ni la luz
ni la cifra del cielo, el aire ya no es tuyo,
ahora te corresponden los espejos, la sal,
y el silencio es tu único lenguaje (p. 87).

Pero quizá el lenguaje del mundo¹⁰ también sea mudo desde el otro lado. Quizá el lenguaje de los paisajes sin lenguaje sea otro, y pide otras lecturas: “ves la doble lectura de la muerte / donde yo solo veo su legibilidad” (p. 29). Legibilidad pero no lectura: “solo es legible el libro de cocina” (p.126), libro con cuyas recetas o bien conjuros la poeta aderezó unas perdices para un cuento sin final feliz. La escritura no ha de reconstruir las palabras mundanas, derrumbadas por el tiempo. No es suficiente. Porque las palabras, los nombres de este mundo no sirven para el otro. Únicamente en la muerte sería posible conocer su lenguaje:

Y arrojándote en brazos de los cielos de abajo
escritos en lenguajes ajenos para mí
echaste tus raíces en la llamas
y anidaste el abismo.
¡Mi corazón no pudo seguirte tan adentro! (p. 156).

Pero el trance de la escritura también puede transfigurar las palabras en aquellas de un lenguaje ajeno: “Descuartizan mis ojos en letras a tu nombre / tatuándote en el cuerpo signos desconocidos / garabatos de amor y muerte, garabatos” (p. 76). Dentro del poema es posible un pacto con la muerte que revele el lenguaje de los muertos, pero la poeta sabe que es lenguaje cifrado, lenguaje que no domina en una escritura transida, que dura lo que dura el poema:

Desconozco la cifra de su extraño lenguaje,
territorio extranjero,
Babel, Babel,
ilegible arabesco,
ajenos garabatos,
galimatías,
filigrana por pluma de ala de ángel
escrita en el azul (p. 95).

La impotencia del lenguaje para traer al amado a la vida más acá del poema aboca a la poeta a una poesía de la negación:

Y qué.
No me importa el azul.
Para al fin esconderse entre los blancos pliegues
de la primera nube

¹⁰ “*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo [...] El mundo y la vida son una y la misma cosa” (Wittgenstein, 2017: 123). Sean los límites del lenguaje más amplios o más estrechos, limitan el lenguaje de la vida, y no la traspasan.

cogida al vuelo
pasa el azul de largo (p. 95).

Es un callejón sin salida: Mundo y lenguaje se hunden con la muerte del amado. Intentar su retorno por la reconstrucción del lenguaje en la escritura es un engaño y el poema, una ficción. Aun si la escritura ritual consigue un trance que pacta con la muerte en el lenguaje del otro lado, este escapa a la poeta. ¿O tal vez no?

O tal vez no. Lenguaje ajeno, impenetrable, mudo como el silencio. La poeta encuentra una entrada: la paradoja, la contradicción la ambigüedad, el oxímoron sean quizá laberíntica abertura donde vislumbrar un lenguaje inverso¹¹:

Y mientras los infiernos te dan la bienvenida
con los festejos más negros del mundo
—la oscuridad sobre el abismo—
el universo afirma su legibilidad:
Nada es doble,
Nada es doble,
repetía a lo lejos la campana del valle (p. 124).

Se niega la duplicidad de cosa alguna a la vez que se afirma la imposible duplicidad del vacío, mientras contradictoriamente la campana en su doble dobla el verso. La duplicidad contradictoria se dispersa en el poemario: desde el pesimismo paradójico de la escritura que “si te afirma, te niega” (p. 66), hasta los símbolos que despliegan en los poemas sentidos opuestos.

El árbol, tan ligado en la tradición a los ritos de renovación, aparece en los poemas asociado al sacrificio, al exilio, al silencio, a las sombras, para finalmente simbolizar el milagro de la resurrección¹²: “Ah, la metamorfosis / del árbol de los sacrificios / en árbol del milagro” (p. 164).

Las piedras que, caídas como sílabas, son las ruinas del mundo destruido por el viento como el tiempo, se vuelven cantera para la escritura de cantos renovados: “Letras con letras forman palabras / que al golpearse contra palabras / se hacen rodados cantos de amor” (p. 145).

Las campanas presagian dolor de ausencia: “Floreció en tu solapa una amapola / y creciste de muerte por todos los caminos / que aún no anduvimos juntos. / Preparé tu maleta, mi sonrisa de atrezzo / —a lo lejos doblaban las campanas—” (p. 141). pero también desafían con su doble la imposible duplicidad de nada (“Nada es doble”) anunciando la transustanciación: “Y yo atrapo el milagro /al vuelo / mientras te me comulgo, amor, te me comulgo. / Suenan en la campana voces de anunciación” (p. 55).

¹¹ “Tautología y contradicción son los casos límites de la conexión signica, es decir, su disolución [...] La contradicción, por así decirlo, desaparece fuera, la tautología, dentro de todas las proposiciones. La contradicción es el límite externo de las proposiciones” (Wittgenstein, 2017: 123). Túa Blesa señala la presencia del oxímoron X sin X en la poesía de Elena Pallarés: “tiempo sin tiempo”. Es el oxímoron absoluto: “la palabra que se dice y la palabra que borra la palabra dicha” (Blesa, 2019: 841).

¹² Odín, dios guerrero pero también dios de la sabiduría y de la poesía, se sacrificó colgándose durante nueve días del fresno sagrado Yggdrasil: “pero en un momento dado, al observar con atención lo que había debajo de él, vio unos signos rúnicos, con grandes esfuerzos, que le hicieron prorrumpir en ayes de dolor, consiguió acercárselos, y al instante se sintió liberado por su poder mágico. Saltó de nuevo al suelo y notó un nuevo vigor y una recobrada juventud. [...] De esta forma se operó su resurrección (Guirand, 1960: 334).

Como el árbol, la amapola abre múltiples sentidos. Premonitoria de la muerte: “Hay un presentimiento de ríos de amapolas / anegando de sangre esta historia de amor” (p. 139), conduce a los muertos a través del río del olvido: “un rastro de amapolas que conduce a otra orilla / me toca en suerte” (p. 108). Pero la amapola también da forma a la presencia de los muertos:

Llegáis por fin a casa, a nuestra casa,
a través del dolor de los recuerdos
y siguiendo tus huellas en las gotas de sangre
que convierten en campos de amapolas
los campos de batalla (p. 115).

Y es signo de su resurrección¹³: “revivido en el campo de amapolas / nacidas de tu carne, / tierna carne hecha tierra / [...] / Amapola, / cotidiano milagro de la resurrección (p. 151).

La reiteración del ritual de escritura es sucesión de fracasos, pero no por ello es estéril. La poeta reconoce su ignorancia del lenguaje del otro lado, un no-lenguaje. A pesar de ello, persevera en la escritura repetida, un ritual que solo por amor ha de reiterarse¹⁴. El amor retorna como raíz de renovación del rito:

En el día de la resurrección
de las presencias,
del paisaje las sombras arrojadas
y abolida la muerte del lenguaje,
llegará la victoria a aquel que supo ver
en el factor amor
una variante de esperanza (p. 163).

Por amor repite incansable su ritual de escritura. El rito ha de perpetuarse para crear un lenguaje nuevo, un lenguaje en que se deslice lo ilegible, lo oculto en lo expresado, el no-lenguaje en el lenguaje, como la luz se filtra entre los espacios de una celosía¹⁵. El poema “Domingo de resurrección” se inicia con una cita de Octavio Paz: “La poesía no es la verdad: / Es la resurrección de las presencias”. Volverá la palabra, gacela perdida, surgirá el nombre, y los garabatos sin lectura se transformarán en palabras de invocación. Y el amado aparecerá. En el poema (¿Sólo en el poema?):

Bajo estos garabatos que te inventan
cuando dicen tu nombre
te traerá de la muerte la memoria
[...] Tras hacerse palabra el material de amor
—las cenizas del cuerpo que templo bautizamos—
se hará de carne y hueso el verbo (p. 163).

¹³ “En el verano siguiente a la batalla de Landen, que fue la más sangrienta del siglo XVI en Europa, la tierra, empapada con la sangre de 20 000 muertos, se cubrió de millones de amapolas y el viajero que pasaba sobre aquel inmenso sudario escarlata podría imaginar que en verdad la tierra devolvía la vida de sus muertos” (Frazer, 2001: 395).

¹⁴ “Todo lo ritual (casi sumosacerdotal) debe evitarse estrictamente, porque conduce de modo directo a la corrupción. Desde luego, un beso es también un rito y no corrompe, pero solo debe permitirse el rito en la medida en que sea tan auténtico como un beso [...] Quizá pueda decirse: sólo el amor puede creer en la resurrección. O: es el *amor* el que cree en la resurrección” (Wittgenstein, 2017a: 43 y 80).

¹⁵ “Lo inefable (aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar) proporciona quizá el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar” (Wittgenstein, 2017a: 55).

El poema es el lugar donde la poeta puede pactar con la muerte, inexorable en el mundo, pero conjurable en la escritura de un nuevo lenguaje¹⁶: “Se hará de carne y hueso el verbo”. El último poema es la última estación de un *via crucis* que anuncia el milagro:

Desde las cumbres algo responde a mi oración,
algo como un grano de luz
que usurpando las formas del amado o su nombre
descendía a sellar un pacto
por esta línea blanca que abre al mundo mi verso
con los abecedarios como azadas.
hiere mi letra el cuerpo de la tierra,
parda tierra hecha surco
donde dejar sembradas las semillas
de la resurrección

En un día color de abril
vendrá esa primavera
en que los muertos brotan y florecen (pp. 168-169).

Deméter, la Dolorosa, logra pactar con la muerte; ella, la Espigadora, separa de la paja el grano de luz, estrella que vence a la mala estrella, y del que brota el prodigio:

La espiga que crece y madura súbitamente pertenece a los misterios de Deméter lo mismo que la cepa que se desarrolla en pocas horas pertenece a la fiesta de Dioniso [...] ¡Esa aparición le trasladaba al reino del milagro, le ponía ante la presencia de la propia diosa en el instante en que concede a la humanidad la espiga! [...] “¡Ven, Dioniso...!” gritaban en Elis las dieciséis mujeres. Y este, naturalmente, venía. Lo mismo ocurre con Kore en Eleusis. Esta venía al ser llamada. Venía de entre los muertos. Aparecía (Otto, 2004: 60-62).

Venus y Adonis, Orfeo y Eurídice, Deméter y Dionisos, y Perséfone: la poeta y su amado unen su rito al de otros amados llorados y otras diosas vagabundas¹⁷. Mitos de pérdida y encuentro retornan en el ritual del amado y su poeta. Se hacen presentes. La escritura renueva el sentido de un lenguaje deshecho por la muerte, y lo transforma en otro lenguaje —doble lectura— empapado de no-lenguaje; y lo abre de nuevo al mundo. Ese ha de ser el intento.

Hemos visto que la muerte del amado trajo consigo la muerte del lenguaje; que de sus despojos la poeta levantó el poema como ritual de resurrección del amado y de la palabra, en fusión mítica con ritos de renovación de la vida y mitos clásicos de pérdida y reunión de los amantes. La escritura fracasó cuando se inscribió en este mundo de muerte inexorable, de imposible retorno de las formas, y de lenguaje vacío de sentido. El ritual resulta un ficticio juego de sombras. La desolación lleva a la poeta a describir la ausencia, la pérdida sin retorno, la palabra muerta.

La escritura requiere entonces de otro lenguaje, lenguaje oculto, indescifrable, lenguaje del lado del silencio, intuido en la contradicción y la ambigüedad; y requiere de la repetición del ritual que por

¹⁶ “Shakespeare [...] ¿Quizá fue más bien un *creador de lenguaje* y no un escritor?” (Wittgenstein, 2017a: 150).

¹⁷ “El 'antaño' es a la vez un ahora, y lo ya sido es también un acontecimiento vivo. El mito solo realiza su verdadera esencia en la duplicidad y en la unidad del entonces y el hoy. El culto es la forma de su presente, el volver-a-entrar-en-acción” (Otto, 2004: 64). Wittgenstein lo afirma en sus *Observaciones a La rama dorada*: “Se podría decir: 'tal y tal acontecimiento ha tenido lugar.' Ríe si puedes. [...] Esto lo que nos sugiere es que aquí hay, en el fondo, una verdad y en modo alguno una superstición” (Wittgenstein, 2008: 54 y 90). ¿De verdad la poesía no es una verdad? Ríe si puedes.

amor ha de reiniciarse cada noche. Es posible entonces un pacto con la muerte, que en el trance del poema permite la resurrección del amado y del lenguaje.

Pero el poemario no se cierra. Hay un paso más. El ritual trasciende el poema y se abre la esperanza en el milagro, en una verdad: *mortem vincit verbum*.

¿La invención de la muerte es quizá
un juego de palabras de los vivos? (p. 171).

Wittgenstein responde a la voz poética, a la poeta enamorada que convoca a su amado en los rituales del *verbum*, pero de un *verbum* distinto:

Las conversaciones que mantenía con los positivistas le parecían tan estériles que en las ocasiones en que accedía a reunirse con ellos, solía ponerse de cara a la pared y leer en voz alta poemas de Rabindranath Tagore (Goldstein, 2005: 94n.).

La muerte, dominadora del mundo y del lenguaje al comienzo de este único poema que es *Mala estrella*, y condescendiente al pacto durante la escritura del poema, en los dos versos finales queda reducida a un juego del lenguaje. Queda encerrada en el mismo lenguaje que ella vacía de sentido. Wittgenstein sabía que la palabra del mundo carece de fundamento, y oculta el vacío. La palabra del mundo es palabra de uso de los vivos: la palabra “muerte” también.

Wittgenstein sabe también que la poesía transubstancia el lenguaje. Quien vio la espiga en Eleusis fue para siempre dichoso y no temió la muerte. Quien crea el lenguaje de la *poiesis*, sabe que la muerte es un juego de lenguaje del mundo. Como lo sabe quien por amor persevera en la escritura y la esperanza. Esa es la intuición que late en la pregunta final, abierta como el surco de la incesante escritura: “Hemos de arar a lo largo de todo el lenguaje” (Wittgenstein, 2008: 64).

Bibliografía

- BLESA, T. (2019): “El oxímoron X sin X”, en VV. AA. (2019), pp. 837- 845.
- FRAZER, J. G. (2001): *La rama dorada*. Madrid, F.C.E.
- GOLDSTEIN, R. (2005): *Gödel. Paradoja y vida*. Barcelona. Antoni Bosch editor.
- GUIRAND, F. (1960): *Mitología general*. Barcelona, Labor.
- JUNG, C. G., ET ALII (2004): *Hombre y sentido. Círculo de Eranos III*. Barcelona, Anthropos.
- OTTO, W. F. (2004): “El sentido de los misterios eleusinos” en C. G. JUNG *et alii* (2004), pp. 46-68.
- PALLARÉS, E. (2019): *Mala estrella*. Zaragoza, Olifante.
- VV. AA. (2019): *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Madrid, CSIC.
- WITTGENSTEIN, L (2008): *Observaciones a La rama dorada de Frazer*. Madrid Tecnos.
- WITTGENSTEIN, L. (2009): *Cuadernos azul y marrón*. Madrid, Tecnos.
- WITTGENSTEIN, L. (2017): *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza editorial.
- WITTGENSTEIN, L. (2017a): *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid, Alianza editorial.