



Desde el lado de la muerte: ficción y finitud en la poesía de Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda y José Ángel Valente

por José Luis Fernández Castillo

Si el progresivo resquebrajamiento del vínculo entre palabra poética y trascendencia constituye una de las líneas definitorias de la modernidad cabría plantearse de qué manera dicho acontecimiento ha afectado a la relación entre la poesía occidental y la muerte y si puede derivarse de un tiempo de crisis de la metafísica una nueva *sensibilidad* literaria hacia la muerte con paradigmas formales, estilísticos o hermenéuticos reconocibles.

Circunscritos al ámbito poético español de la segunda mitad del siglo XX, es preciso cuestionar, en primer lugar, la posibilidad de considerar la muerte exclusivamente como mero tema o motivo literario asociado a una serie de construcciones simbólicas más o menos complejas. Dicho de otra forma, es preciso preguntarnos en qué medida es posible considerar la muerte desde una perspectiva exclusivamente *cultural*. La muerte, en efecto, es cultura en la medida en que suscita todo un muestrario de rituales, teorías escatológicas, configuraciones artísticas de lo funerario, etc., cuya variación histórica y geográfica es innegable. En tanto considerada desde una perspectiva cultural la muerte, ciertamente, "cambia" (Ariès: 236), escribe Philippe Ariès en su *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Pero la posibilidad de historiar la muerte a través de todos estos rasgos no quiere decir que podamos llegar a considerar una "*culture de la mort elle-même ou du proprement mourir*" (Derrida 1996: 79), puesto que como escribe Jacques Derrida:

Le mourir n'est ni naturel (biologique) ni culturel de part en part. Et la question de limites qui s'articule ici est aussi bien celle de la frontière entre les



cultures, les langues, les pays, les nations, les religions, que celle de la limite entre une structure universelle (mais non naturel) et une structure différentielle (non naturel mais culturelle). (Derrida 1996: 80)

Cualquier acercamiento a la muerte restringido a lo antropológico no da cuenta de una previa problemática ontológico-existencial que inevitablemente subyace en todas las configuraciones culturales del fenómeno: la imposibilidad de objetivar por completo la *experiencia* de la muerte en la medida en que ésta se escapa, en rigor, a toda representación plena. Más allá del fenómeno biológico o del saber tanatológico que sostiene las formas de duelo, la muerte se presenta como una experiencia imposible: testimoniamos el morir de los otros pero no nuestra propia muerte, pues allá donde ésta asiste, nadie puede ya ser sujeto de una experiencia. La muerte es, inevitablemente, muerte de los otros y el juego de significaciones culturales suscitadas por ésta se restringe al ámbito de esta otredad objetivable.

Escribir la muerte representa, en el dominio de la modernidad, *inscribir* la muerte en la propia escritura, es decir, profundizar en la condición finita del lenguaje mismo. La objetivación cultural de la muerte se hace con instrumentos atravesados por una finitud que ha sido clarificada de forma especialmente lúcida por el proceso filosófico tardomoderno.

Considerar el binomio poesía y muerte en el ámbito de la tardomodernidad nos lleva, pues, de entrada a considerar previamente estos dos aspectos: tanto la imposibilidad de plena objetivación de la experiencia del morir como la progresiva aceptación del carácter finito del lenguaje. El poeta no posee ya ninguna cartografía de símbolos trascendentes que le asista en su exploración ficcional de la muerte, no existe apenas figuración posible de un trasmundo que ha ido poco a poco desapareciendo en el proceso literario occidental del Romanticismo hasta nuestros días. La esperanza en la divinidad (*Gottheit*) que Novalis expresa en sus *Himnos a la noche* no aflora ya en un ámbito poético cada vez más renuente a los antiguos postulados de la religión y la trascendencia. El poeta de la modernidad tardía ha perdido decididamente hace siglos la antigua potestad de figurar el más allá en textos tenidos por sagrados, como pudo suceder en los orígenes griegos de occidente. Se acerca acaso mucho más a la figura del Wallace Stevens que descubre en el final de su célebre poema "*Sunday morning*" el cuerpo de Jesucristo, no resucitado, en el sepulcro de Palestina: dar testimonio de una finitud, de una condición mortal cuyas perspectivas escatológicas han ido paulatinamente desapareciendo (Stevens 1997: 57).

La muerte es, más que nunca, un espacio no apropiable simbólicamente, una suerte de límite de la expresión. Decir la muerte es hablar de lo desconocido, revelar los detalles de una experiencia siempre tan sólo imaginada. Dos de los pensadores más influyentes del pasado siglo aludieron, desde postulados muy distintos, a esta definitoria condición de la existencia. Wittgenstein escribe en la proposición 6.4311 del *Tractatus Logico-Philosophicus*: "la muerte no es un suceso de la vida. La muerte no puede ser vivida [...] La solución al enigma de la vida en el espacio y el tiempo se



encuentra fuera del espacio y el tiempo" (Wittgenstein 1961: 104). Heidegger, por su parte, señala en un pasaje crucial de *Ser y tiempo*: "La experiencia de la muerte le está vedada al *Dasein* respecto de sí mismo" (Heidegger 1997: 259) Sólo a través del morir de los otros logra el *Dasein* un acercamiento al hecho de la muerte.

De las observaciones de ambos pensadores se deduce que toda figuración de la experiencia propia del morir reclama una forzosa naturaleza ficcional. Pues acaso en la trasgresión ficcional de ese límite entre lo experienciable y lo ajeno a toda experiencia, cabría añadir, se encuentra uno de los rasgos centrales de lo poético: la posibilidad de acometer un discurso de lo imposible, de lo absurdo, de lo que viola tenazmente la lógica del sentido. La topología de la voz lírica se localiza, como observa J.M. Cuesta Abad en un *ahí* paradójico, en la "dilación de lo presente y lo ausente" (Cuesta Abad 2001: 192). Una forma, en definitiva de *no localización* que hace de aquel o aquella que hablan en el poema una instancia entre "la literalidad imposible (la ficción, el sinsentido, lo absurdo) y la imposibilidad de lo literal" (Cuesta Abad: 192).

La palabra poética, aún en una era de crisis aguda de lo trascendente, continúa explorando ese *afuera* o *ahí* imposible de la muerte. No podría hacerlo de otra manera puesto que es la única a la que se le ha otorgado la imposible posibilidad de hacer hablar a los muertos o de constituirse en discurso de lo nunca experienciable. Como ha afirmado Paul de Man en su célebre ensayo, "Autobiography as a defacement", la voz que habla en el poema, entre lo autobiográfico y su negación ficticia, se mueve en el terreno de la *prosopopeya*, la figura que confiere una máscara o rostro (*prosopon*) a lo ausente, lo carente de voz, lo desaparecido, lo muerto (de Man 1984: 76) La *prosopopeya*, al otorgar el poder del discurso a aquello que no lo posee o lo ha perdido, funciona como sustrato figural de los epitafios –observa de Man a través del estudio de *Essays upon Epitaphs* de William Wordsworth– cuya voz poética coincide con la de la persona fallecida, constituyendo "the fiction of the voice-from-beyond-the grave" (de Man 1984: 77). Este tipo de epitafio, genuinamente *prosopopéyico*, constituye, según el propio Wordsworth a "shadowy interposition [which] harmoniously unites the two worlds of the living and the dead" (Wordsworth 1974: 132). En este vínculo meramente figural entre vivos y muertos residiría una cualidad del lenguaje poético de la que de Man infiere también una consecuencia inquietante: "by making the dead speak the symmetrical structure of the trope implies by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death" (de Man 1984: 78). El lenguaje tropológico de la lírica queda, por ello, impregnado de muerte: la voz que habla por el muerto está afectada a su vez por su propia insoslayable condición mortal. Los tropos encierran en su carácter ficticio una incompletud de sentido cuyo trasfondo está fundado, en última instancia, por la propia mortalidad. En efecto, las sustituciones tropológicas que constituyen el funcionamiento de todo lenguaje figural ostentan inevitablemente la imposibilidad de su clausura y totalización (de Man 1984: 71) al igual que toda autobiografía está en cierto modo *incompleta*, nunca totalmente cerrada por un yo que no puede dar cuenta de la experiencia final de su propia vida.

Pasaremos ahora a analizar distintos casos de una voz poética que adopta el imposible punto de vista de un *afuera* de la propia vida ya consumada, un *afuera* que



habla en cierta medida desde esa inquietante capacidad de representación de la mortalidad propia que encierra el lenguaje poético y que alude a la condición interrumpida, incompleta de toda biografía, de todo sujeto. Formas figurales de vivir la muerte propia, de precursarla desde la imposible instancia de su consumación. Se trata, por ello, de dar cuenta de formas *prolépticas* (*prolambainein*: adelantar, prejulgar) que responden a un rasgo característico de lo que Heidegger considera una actitud esencial del hombre ante la muerte: el “adelantarse hasta la posibilidad” (*Vorlaufen in die Möglichkeit*). Una posibilidad absolutamente insoslayable, la de la muerte, que, para el pensador alemán, suscita al mismo tiempo la singularidad del propio *Dasein* (Heidegger 1997: 283): un espacio genuino de “libertad para la muerte” (1997: 285).

En el ámbito de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, hemos de referirnos a textos de tres poetas de la llamada Generación del 50: Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990), Alfonso Costafreda (Tárrega, 1926- Ginebra, Suiza, 1974) y José Ángel Valente (Orense, España, 1929-Ginebra, 2000), acaso los autores más “europeos”, por sus lecturas, influencias y experiencias personales y profesionales, de su promoción poética. Autores que, opuestos tanto a la retórica de la poesía social española del medio siglo como al esteticismo clasicista de corte más o menos oficial, fundaron también en fuentes europeas (inglesas, francesas y germánicas, principalmente) los principios de una relevante renovación del lenguaje poético.

Interesa considerar, para el tema aquí tratado, el poema “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, escrito por Jaime Gil de Biedma en el año 1966 e incluido en su libro *Poemas póstumos* de 1968. La fingida condición póstuma a la que alude el título del libro –que llevó a algunos a creer durante breve tiempo que Gil de Biedma había fallecido en verdad (Dalmau 2004: 197)– remite ya al juego de desdoblamiento irónico que se produce en el poema mencionado. La voz poética se dirige a sí misma en la articulación de un monólogo-diálogo. Un recurso a la ironía que retorna en cierto modo a fuentes de la modernidad muy queridas para el propio Gil de Biedma: la lúcida conciencia de sí mismo que caracteriza la obra de Charles Baudelaire a través de poemas del desdoblamiento del yo como “L’Heautontimorouménos”. Una fuerza de autodestrucción y autocreación poéticas que parte de la capacidad de concebir el *sí mismo* como *otro* para llegar a un análisis implacable de la propia conciencia. Convertirse en el *Heautontimorouménos*, el “verdugo de sí mismo”, representa el reverso sombrío de la observación, entre el narcisismo y la culpabilidad, del propio yo. Gil de Biedma lo afirmó en varias ocasiones: “en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo” (Dalmau 2004: 196). Ese “yo” es, no obstante, objeto de inquisición especulativa y en “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, sometido a un extremo desgarramiento irónico: el que propicia el situarse en una condición *póstuma* que hace de la voz poética una instancia entre la vida y la muerte consumada, entre el presente del yo y la rememoración del momento de su propia muerte.

Una muerte por suicidio en el que coinciden biografía y ficción en una misma indecible instancia. El poeta, ciertamente, aludió en varias ocasiones a las



circunstancias especiales que rodearon la creación de este poema, junto con “Contra Jaime Gil de Biedma”, también compuesto como diálogo especular del yo consigo mismo: una crisis vital aguda que condujo al autor al borde del suicidio. “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” representa, pues, una suerte de autoinmolación simbólica en el que el yo protagoniza una *prosopopeya* a su propio *sí mismo* ya muerto, con escenificación del suicidio incluida:

[...] *Luego vino el invierno,
el infierno de meses y meses de agonía
y la noche final de pastillas y alcohol
y vómito en la alfombra.* [...] (Gil de Biedma 1992: 130)

El poema explora así un punto de vista exterior a la propia vida, clausurada por una voz que sin embargo constituye la paradójica continuación de esa misma existencia: una parte del yo muere mientras la otra se adueña del discurso. La muerte propia se hace por ello externa, un suceso que le acontece al otro. La supervivencia de la voz lírica depende, al cabo, de la escritura del propio texto poético que declara muerto a Gil de Biedma:

*Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma* (Gil de Biedma 1992:
130)

Estos versos remiten y no remiten al propio título del poema: si aluden a él indudablemente también lo hacen al acto mismo de la escritura una vez consumado el suicidio de ese *otro yo mismo* con el que se dialoga en el poema. En relación con ello, el autor barcelonés llegó a declarar en una entrevista: “ese poema está escrito precisamente para no suicidarme, para conjurar el miedo que tenía a suicidarme, para darme por suicidado ya” (Dalmau 2004: 190). La experiencia de escritura del poema obtiene por ello una suerte de carácter terapéutico.

“Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” es uno de los ejercicios de ironía poética más perfectos de su autor. Hay en el poema un autoenjuiciamiento de la propia obra (“*de los dos eras tú quien mejor escribías [...] A veces me pregunto / cómo será sin ti mi poesía*”) y, más fundamentalmente, un pliegue especulativo que permite adoptar un punto de vista póstumo que regresa a las propias vivencias de la vida pasada. Las imágenes asociadas en el poema con la muerte corresponden, como sucede en otros textos de Gil de Biedma, a una escena de recogimiento y serenidad. Regresemos al comienzo del poema:

*En el jardín leyendo
la sombra de la casa me oscurece las páginas
y el frío repentino de final de agosto
hace que piense en ti.*



*El jardín y la casa cercana
donde pían los pájaros en las enredaderas,
una tarde de agosto cuando va a oscurecer
y se tiene aún el libro en la mano,
eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte. [...]*

(Gil de Biedma 1992: 130)

Los símbolos de muerte son en Gil de Biedma de exaltación de la serenidad y la belleza. Al igual que en la poesía de un Wallace Stevens, la muerte actúa como una fuerza de potenciación de lo bello, en la medida en que la propia finitud de las cosas intensifica asimismo su apreciación estética. Para el Wallace Stevens del poema "Sunday morning", "Death is the mother of Beauty" (Stevens 1997: 55). El poeta español cierra otro de sus textos más emblemáticos, "Ribera de los Alisos" con otra similar vinculación entre serenidad, belleza y muerte. De nuevo la contemplación de un paisaje natural en calma le lleva a esta reiterada analogía:

*[...] Algo que ya no es casi sentimiento,
Una disposición de afinidad profunda
Con la naturaleza y con los hombres,
Que hasta la idea de morir parece
Bella y tranquila, igual que este lugar.*

(Gil de Biedma 1992: 114)

La adopción de un punto de vista *post-mortem* desvela en qué medida en la obra poética del barcelonés la exaltación de la belleza está necesariamente unida a su caducidad: la experiencia recuperada en el poema se contempla como vivida por un personaje que ha dejado de existir, revelada, pues, en una condición necesariamente póstuma. Por ello todo desdoblamiento del sujeto en el poema adquiere una cierta naturaleza prosopopéyica: el diálogo consigo mismo de un yo desaparecido en una extraña forma de *elegía en vida*.

En la obra poética de Alfonso Costafreda regresan algunos temas y rasgos aparecidos en la poesía de Gil de Biedma. Hay también en Costafreda desdoblamiento de un yo que habla consigo mismo en algunos de sus textos así como un sondeo meditativo del suicidio. En su caso, la escritura no funcionó como empresa de salvación personal –más bien al contrario, como veremos– y el poeta se suicidó en 1973 después de una vida cargada de dificultades y crisis psicológicas dejando un libro póstumo, *Suicidios y otras muertes*, que preludia y en cierto modo anuncia su drástica resolución final. Podría, pues, señalarse otra índole de fuerza proléptica en algunos de sus poemas, en este caso respaldada por el dato extraliterario de su muerte autoinducida.



La poesía de Alfonso Costafreda marca el trágico recorrido de una cada vez más intensa crisis de confianza en el lenguaje poético. Desde su primer libro de poemas, *Nuestra elegía* (1949), pasando por *Compañera de hoy* (1966) hasta llegar a la creación de los textos que componen *Suicidios y otras muertes* (1974) vamos llegando a un cuestionamiento cada vez más radical de los límites del lenguaje. Se da la paradójica coincidencia de que su último poemario, el más valioso de su obra, es también aquel que expresa con mayor hondura su descreimiento en las posibilidades de la palabra poética. Dicha coincidencia no resulta tan extraña en el panorama general de una modernidad que ha hecho del pensamiento artístico una continua puesta en crisis de sus propios fundamentos. En ello reside también uno de los aspectos claves del inmenso valor de la poesía de Costafreda: haber sabido poetizar el fracaso de una palabra que no puede alcanzar las cotas de redención y esperanza que en un principio se había fijado para sí misma, pero que obtiene, en la expresión de ese fracaso su más honda autenticidad. Costafreda reitera, sin gestos histriónicos, las pautas de un malditismo fundado en la lucidez sin menoscabos del artista frente o contra los mitos de vaga ensoñación y escapismo romántico que aún circulaban en la poesía hispánica de su época.

Su primer poemario, *Nuestra elegía*, de gran influencia en el momento de su publicación, representa sin embargo todo lo que el poeta va a dejar atrás definitivamente en obras posteriores. El canto a la regeneración de la naturaleza y a la lucha por la vida de los hombres que caracterizan *Nuestra elegía* se funda también en la transmisión de la palabra poética y en la capacidad de ésta para crear sentido y sostenerlo en el tiempo:

*Negamos que la muerte haya triunfado
mientras pueda llegar nuestra palabra
al corazón esperanzado de algún hombre;
mientras los ríos, mientras sus aguas,
germen de la vida, se adelanten hacia el corazón del campo.*

(Costafreda 1990: 87)

Sin embargo, a pesar de la simbólica relación telúrica que la palabra poética y la regeneración de la vida natural consolidan en los poemas de *Nuestra elegía*, la obra posterior de Costafreda deriva hacia un expresionismo cada vez más despojado y antirretórico que tiene al lenguaje y su creciente futilidad como centro temático. Aparece una palabra importante para su poesía: el límite. Vencerlo, sobrepasarlo es conquistar una libertad que radica, sin embargo, en un ámbito ajeno ya a todo lenguaje. Y como sucede siempre en poesía, los límites del lenguaje son también, esencialmente, límites existenciales:

*Pienso en mis límites,
límites que separan*



*el poema que hago
del que no puedo hacer,
el poema que escribo
del que nunca podré escribir.
límites también, en consecuencia,
de lo que amo
y de lo que nunca podre amar. [...]*

(Costafreda 1990: 103)

Es la propia vocación poética la que resulta condenada en los textos de *Suicidios y otras muertes*. La propensión a la escritura representa así una “sorda maldición” (“El poeta desaparecido”, Costafreda 1990: 219), una condena a la perpetua inquisición del lenguaje en busca de construcciones de sentido que se revelan en última instancia insuficientes o demasiado frágiles (“Poco habrán de importar nuestras palabras”, “Montale”, Costafreda 1990: 241) frente a un absurdo cada vez más demoledor e invasivo que acaso pueda condensarse en el verso final de “El libro”, uno de los poemas centrales del autor de *Suicidios y otras muertes*: “¿son vida las palabras o van contra la vida?” (Costafreda 1990: 249).

La asociación entre muerte y libertad comienza así a abrirse paso en muchos textos de la última colección de Costafreda. Encontramos en ella poemas dirigidos a diversos suicidas célebres de la poesía occidental del siglo XX (Cesare Pavese, Silvia Plath, Hart Crane, Gabriel Ferrater, Paul Celan...) a los que se une el propio poeta en el texto conclusivo del libro, “Una vida grotesca”. La muerte es liberación, entre otras cosas, de un destino poético que Costafreda no acierta a sustituir o transformar. El absoluto que ha buscado se le revela ahora más allá del lenguaje mismo, radicado en el ámbito de un despojamiento radical: “Para alcanzar la libertad no dudes / en desprenderte de todo, de todos [...]” (“No hay otra forma de vivir”, Costafreda 1990: 309).

Encontramos, finalmente, en “Una vida grotesca” la perspectiva imposible de una voz poética que habla de sí misma desde la consumación de su propia muerte. El texto se escribe como si la vida de su autor pudiera ser contemplada como un todo ya cerrado. Se trata, pues, de versos “escritos desde el Orco”, como observó José Ángel Valente en el poema “Elegía” dedicado a Costafreda (Valente 2006: 838), es decir, desde un *afuera* de la existencia que el poeta adopta ficticiamente como punto de vista:

*Tuve de mi existencia
La imagen que me daba
El temor de la muerte,
Salí de un laberinto
Donde todo era enorme.*

Salí, así lo espero,



De una vida grotesca

(Costafreda 1990: 311)

La vacilación de tiempos verbales del penúltimo verso (indefinido y presente) revela la inseguridad de la problemática perspectiva que el poema adopta al tiempo que inserta –a través del presente proyectivo de “esperar”– una fuerza proleptica contradictoria con el pretérito indefinido: poema de la consumación de una muerte aún no consumada e indicio de un desenlace extraliterario que de nuevo vuelve a vincular inextricablemente autobiografía y ficción. La poesía de Costafreda no proyecta ningún trasmundo, sino que cubre la experiencia de la muerte de imágenes de liberación que hacen de ella una suerte de mito sustitutorio de la aspiración poética.

En el caso de José Ángel Valente, nos hallamos ante el poeta más versátil de su generación y aquel que supo hacer de su obra poética un centro integrador de muy diversas instigaciones culturales. No sólo porque el poeta gallego cultivara también con especial brillantez la narración y el ensayo, sino porque consiguió entroncar su poesía con aspectos relegados pero muy valiosos de la tradición hispánica como la mística del siglo XVI o la cultura judía y musulmana. Los campos abiertos por la poesía de Valente son enormes. Nos interesa aquí centrarnos, sobre todo, en su último poemario, *Fragments a un libro futuro*, colección de textos concebida por su autor como una suerte de diario que desde el año 1991 se extiende hasta sus últimos momentos, cuando el poeta, enfermo de cáncer, estaba ya próximo a morir.

Valente muestra, desde sus primeros libros, una atracción muy poderosa por lo elegiaco. Son muchos los textos del poeta que abordan este género dedicados a personas concretas de su entorno, pero destacan entre todos ellos los poemas dedicados a la muerte de su hijo recogidos en la sección “Paisaje con pájaros amarillos” del libro *No amanece el cantor* (1992). Podría afirmarse sin temor que su poesía constituye una meditación sostenida y profunda sobre la muerte, tan grande es el predominio de lo elegiaco en su obra. De entre las múltiples perspectivas que su obra poética adopta para enriquecer esta meditación central, interesa aquí destacar el motivo poético de Lázaro: el hombre que regresa de la muerte y contempla las cosas desde la transformación que dicha experiencia ha obrado en él. Como ha señalado Armando López Castro, se trata de resaltar la capacidad de la palabra poética para dar cuenta de la experiencia del mundo como una continua resurrección (López Castro 1992: 252). Más allá de la referencia bíblica, hay ante todo una tentativa de dar cuenta de la finitud radical de la realidad. El mundo, para el que ha regresado de la muerte, ofrece una fragilidad extrema. No se confronta con ningún ámbito metafísico de eternización sino que se revela como condición insoslayable de finitud humana. En el poema “El resucitado” leemos:

[...] *Tal vez aquello
que a nosotros nos sirve*



*para ganar certeza
no le bastaba a él:
como si detrás de sus manos
otras menos visibles
convirtieran en polvo
cuanto pudo tocar. [...]*

(Valente 2006: 139)

Se regresa de la muerte para comprender mejor en qué medida la finitud convierte la realidad en un frágil equilibrio siempre amenazado por su propia contingencia. Se contempla por ello la vida desde una muerte de la que sin embargo no poseemos imagen verdadera, más allá de la atribución de metáforas de una negatividad –“nada”, “sombra”– cada vez más reiterada. En el último tramo de la poesía de Valente, el poeta busca ante todo dar cuenta de lo que él llama, en el poema “Rue du Dragon”, una experiencia del “overlapping” entre la vida y la muerte:

*Te vas saliendo
un poco
de la vida, over-
lapping, borde-
ando el límite impreciso en donde
ya comienzas a estar
lejano y próximo
de este lado del día o aquel lado
de sombra.*

(Valente 2006: 554)

Existe en este último período de la poesía valentiana una insistencia en la confusión de la vida y la muerte, de su experiencia indisociada. Coincidencia o superposición máxima de ambas –*overlapping*– que lleva a estar –declara el poeta– “a uno y otro lado del espejo”, sumido en una “duplicidad terrible del existir”, una flotación sin asidero que penetra en ocasiones en el “otro lado”, para escribir ya abiertamente “desde el lado de la muerte” (2008: 1605). Llegamos así a un poema, “Elegía: fragmento”, que indaga, pues, en un campo proléptico en cierta medida afín al que hallamos en los textos de Gil de Biedma y Costafreda aquí analizados: el punto de vista fantasmal de un yo poético que regresa de la muerte para contemplar al ser que amó sin poder restablecer un contacto que resulta ya del todo imposible:

*[...] Qué dolor el morir, llegar a ti, besarte
desesperadamente
y sentir que el espejo*



*no refleja mi rostro
ni sientes tú,
a quien tanto he amado,
mi anhelante impresencia.*

(Valente 2006: 554)

Esta ficción de lo fantasmal, merced a la adopción de la imposible posibilidad de un punto de vista *desde el lado de la muerte*, expresa la condición trágica de la potencial inexistencia del yo poético. El poema es así forma de plasmar una lucidez que no decrece ante la inminencia del fin de la vida. La consideración poética de la muerte se convierte en la contemplación de la propia ausencia en el mundo. Un “no estar” que constituye el reverso negativo de todo estar como su posibilidad más propia. En la poetización de dicha posibilidad se encuentra implícito el rechazo de todo escapismo metafísico y un acercamiento mucho más agudo a lo real.

Escribir *desde el lado de la muerte* desata, como hemos visto en la poesía de Gil de Biedma, Costafreda y Valente, ficciones prolepticas, formas de ese “adelantar la posibilidad” que constituye, más allá de su potencial conversión en “tema literario”, una característica básica de la mortalidad del hombre. Adelantar la posibilidad de un *no estar*, de un *no ser* inconcebible sin la ayuda de la ficción poética. Una ficción que no desencadena ya hipótesis míticas de una eternidad o de un trasmundo redentor sino que se limita a volver la mirada hacia la vida como un todo ya perdido para intentar acaso encontrar desde esa perspectiva, *desde el lado de la muerte*, el principio de una experiencia mucho más auténtica de la finitud.

BIBLIOGRAFIA:

- Ariès Philippe, 1975, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Éditions du Seuil, París
- Costafreda Alfonso, 1990, *Poesía completa*, Tusquets, Barcelona
- Cuesta Abad, José Manuel, 2001, *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*, Akal, Madrid
- Dalmau, Miguel, 2004, *Jaime Gil de Biedma*, Circe, Barcelona
- De Man, Paul, 1984, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia UP, New York
- Derrida Jacques, 1996, *Apories*, Galilée, París
- Heidegger, Martin, [1927], 1997, *Ser y tiempo*, Universitaria, Santiago de Chile.
- Gil de Biedma, Jaime, 1992, *Volver*, Cátedra, Madrid.
- López Castro, Armando, 2002, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, De venenis literaria, Ourense
- Stevens, Wallace, 1997, *Collected Poetry and Prose*, The Library of America, New York.



Valente, José Ángel, 2006, *Poesía y prosa*, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, Barcelona

Valente, José Ángel, 2008, *Ensayos*, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, Barcelona

Wordsworth, William, 1974, *Wordsworth's Literary Criticism* (ed. W. J. B. Owen), Routledge & Kegan Paul, London.

Wittgenstein, Ludwig, [1921] 1961, *Tractatus Logico-philosophicus*, Gallimard, París

José Luis Fernández Castillo. Doctor en Filología hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis *El ídolo y el vacío. La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna: Octavio Paz y José Ángel Valente* (2008). Ha sido *lecteur d'espagnol* en la Universidad de Sorbonne Nouvelle-Paris III (Francia), *visiting instructor* en Bard College (Nueva York, EEUU). En la actualidad, es *Spanish Lector* en la Universidad de Queensland (Australia). Ha publicado artículos sobre poesía contemporánea española e hispanoamericana y literatura comparada en revistas universitarias francesas, españolas y norteamericanas.

jlfernandezcastillo@hotmail.com