

HACIA UNA TEORÍA DE LA METAPOESÍA

Resumen

La escritura de metapoesía fue una de las notas dominantes en el panorama de la lírica hispánica de la segunda mitad del siglo pasado. En un intento de superación del formalismo desde el que se ha estudiado el fenómeno, en el presente artículo abogamos por su consideración desde la historia social. Contemplada desde este punto de vista, y fundamentándonos en la obra de Heidegger y Steiner, la metapoesía puede entenderse como la respuesta creativa a una crisis epistémica y existencial. Nuestro estudio toca la poesía de Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma y Guillermo Carnero, entre otros autores que han protagonizado las letras hispánicas de las últimas décadas.

Palabras clave: *metapoesía, historia social, Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma, Guillermo Carnero*

Abstract

The writing of metapoetry was one of the major trends in Hispanic lyric of the second half of last century. As we attempt to overcome the formalist approach from which the phenomenon has been studied, in this paper I advocate its consideration from a socio-historical approach. Metapoetry can be understood, if we regard it from that point of view, as a creative response to a crisis that is both epistemic and existential. Based in the work of Heidegger and Steiner, this study deals with poetry by Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma and Guillermo Carnero, among some other authors that have been prominent in Hispanic letters during the last few decades.

Keywords: *metapoetry, social history, Octavio Paz, Jaime Gil de Biedma, Guillermo Carnero*

Llama la atención lo poco que la crítica ha considerado con hondura un fenómeno literario tan atractivo como el de la metapoesía. Es cierto que se ha constatado repetidamente su existencia, pero no lo es menos que el análisis que de la misma se ha llevado a cabo, la mayoría de las veces no ha pasado de ser una mera solemnización de lo obvio, esto es, que en la metapoesía el discurso se vuelve sobre el propio discurso. Se han publicado acercamientos como los de Ignacio Javier López,¹ quien la ha estudiado como constatación del fracaso del lenguaje poético para aprehender la experiencia original de que parte, o el de Andrew Debicki, para quien, enfatizando el papel del lector, el metapoema

¹ Ignacio-Javier López, "El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía", en *Ínsula* 505 (enero de 1989).

“turns fully around and comments on its production; the reader’s experience derives from the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing”,² con lo que tal experiencia supone de ruptura de expectativas y confusión de lectura y escritura. Ángel L. Prieto de Paula, por su parte, ve la metapoesía como producto típico de un arte que se ha vuelto casi totalmente endogámico: los mismos poetas y los críticos que revolotean a su alrededor son, para él, los únicos consumidores de poesía.³ Para Leopoldo Sánchez Torre, autor de un estudio monográfico enfocado desde la lingüística, “al ponernos en contacto con las convenciones de la literatura, la metaliteratura funciona como elemento dinamizador de éstas, para creadores y para lectores, y, para ambos también, representa un desarrollo de su propia competencia literaria”.⁴ Los acercamientos lingüísticos acaban en conclusiones más o menos abiertamente tautológicas.

Nos falta, pues, una explicación totalizadora que dé cuenta de por qué se produce esta explosión de escritura metapoética en el siglo XX y qué es lo que busca esta pulsión. Desde hace siglos el verso ha sido utilizado para reflexionar sobre sí mismo: ahí está, por citar sólo un ejemplo, la *Epistola ad Pisones* horaciana. En el siglo pasado empieza a adquirir especial relevancia en la poesía en español con Juan Ramón Jiménez, pero es a partir de la posguerra cuando el mismo discurso poético se convierte realmente en un *topos* poético más. Se ha apuntado en numerosas ocasiones, como hemos señalado, que la abundancia de poemas de esta índole aparecida en la centuria que hace poco abandonamos obedece a una mayor preocupación por la materia prima de la poesía, el lenguaje. Dudamos que ésa sea la única causa, o incluso que sea la principal de varias. La abstracción pictórica o el atonalismo musical, por citar dos fenómenos artísticos de importancia equiparables a la metapoesía en cuanto están estrechamente vinculados a un espíritu de creación autorreflexiva,⁵ no pueden verse explicados —y no lo han sido tan obtusamente— únicamente como el fruto de una focalización distinta. Hay, sí, un cambio en el centro de referencia que protagoniza una parte importante de la poesía compuesta en las últimas décadas; pero además de constatar esto, debemos preguntarnos cómo se origina y por qué en ese momento histórico. En el presente artículo se arguye que la metapoesía es un subgénero típico de la postmodernidad cuyo auge responde a una crisis epistémica y existencial. Nace como una reafirmación del

² Andrew Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos, 1997; p. 300.

³ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión, 1996.

⁴ *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993; p. 12.

⁵ Como advertía Ortega y Gasset, “[e]s, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas” (en *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, v. III. Madrid: *Revista de Occidente*, 1966; p. 354).

ser del poema, una autojustificación que reivindica la poesía como forma válida de conocimiento y, al mismo tiempo, un reconocimiento de sus limitaciones. Para dilucidar estas cuestiones nos acercaremos a la obra metapoética de diversos autores de habla española desde una crítica textual —pues nunca debemos perder el poema de vista— iluminada por el análisis de su contexto socio-histórico y literario. Asimismo, aprovecharemos algunos elementos esenciales de la filosofía de Heidegger que juzgamos de gran utilidad para el entendimiento de la condición del creador y la obra artística en la segunda mitad del siglo pasado. Somos de la opinión de que el limitarnos a la mera crítica textual cercenaría nuestra comprensión del problema de la metapoesía como totalidad.

Si el XIX vio cómo se desplomaba la confianza en una “seguridad social ultraterrena”, el siglo XX fue testigo del derrumbamiento de las posibilidades de consuelo mediante la razón. La supuesta panacea científica no alcanzó a paliar los males del espíritu y una parte de la humanidad se encontró casi repentinamente con el alma al aire, desprotegida. Estamos, como afirmaba Heidegger citando a Hölderlin, en el periodo de oscuridad entre unos dioses que se han desvanecido y otro que todavía no ha aparecido.⁶ El imperio de la razón con el que se intentó sustituir a la religión en el mundo occidental ha fracasado porque se ha demostrado impotente para consolarnos y está moralmente deslegitimado. La alta cultura ha convivido de manera cercanísima con el horror: para George Steiner, el icono de nuestra época es la conservación de un bosquecillo amado por Goethe en medio de un campo de concentración.⁷ Los agentes de muchos de los mayores horrores del siglo XX no eran bárbaros de tierras lejanas; para nuestro desasosiego, admiraban a Bach y a Pushkin. Sería ingenuo seguir considerando la alta cultura como un infalible instrumento humanizador; y en el mismo centro de una alta cultura amenazada de muerte está la poesía.

Theodor Adorno se preguntaba si después de la Segunda Guerra Mundial, tras el Holocausto, era posible seguir escribiendo poesía. Tal interrogante —ya de por sí universalista— es perfectamente extensible a los horrores de la Guerra Civil española y a los acontecimientos políticos que sacudieron constantemente a América Latina durante el siglo pasado. Lo aparentemente inapropiado de la tarea lírica parece también avergonzar a los cultivadores de otra escritura paralela, los críticos de la poesía. Así, uno de los más lúcidos entre ellos se decía, al empezar un estudio treinta años después de la Guerra Civil: “Entre caídos en combate, víctimas de los bombardeos, desaparecidos, etcétera, la guerra civil costó a España, además de un minucioso trauma nacional, más de un millón de vidas humanas. Ante estos hechos, lamentarse de que esa

⁶ En Bryan Magee, *Men of Ideas*. Nueva York, Viking Press, 1978; p. 93.

⁷ En *Grammars of Creation*, New Haven, Yale UP, 2001.

misma guerra cercenase la dinámica de nuestra poesía es algo, por lo menos, desproporcionado y casi aristocrático".⁸ Por otro lado, también se asombraba Brecht, respondiendo a Adorno, del grado de insensibilización de un mundo como el nuestro, en el que hablar de poesía es ofender a la sociedad.

Se estima que más de setenta millones de personas murieron por causas políticas (guerras, deportaciones, limpieza étnica...) entre 1914 y los conflictos en los Balcanes de fin de siglo. Si ante tal panorama se cuestiona la legitimidad de la poesía en general, es todavía más difícil defender una escritura poética vuelta sobre sí misma como es la metapoesía, subgénero a primera vista ajeno al contexto histórico-social del que surge.⁹ Las sombras del escapismo se ciernen sobre el fenómeno literario que aquí tratamos; de ello se le acusa —mejor: a sus cultivadores— en poemas como el de Ángel González (Oviedo, 1925) que comentamos a continuación.

En el año 1976, en plena efervescencia de la escritura metapoética en España, González publica una elegante invectiva de cuatro poemas contra el egotismo de la misma. La poesía como asunto exclusivo y alienado del resto de la realidad cobró tanto auge en la década de los setenta en los círculos literarios hispanos que su ejercicio llegó a parecer una imposición inevitable si se quería estar "a la última" en lírica. Era un imperativo que había que seguir para pertenecer a la corte de los poetas: ése es el "orden" de cosas que trata de imponerse, la "orden" a la que se hace referencia en el epígrafe del poema. Los versos de González forman parte del volumen *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* y aparecieron en una sección del mismo bajo el significativo título de "Metapoesía".

ORDEN. (POÉTICA

a la que otros se aplican.)

Los poetas prudentes,
como las vírgenes —cuando las había—,
no deben separar los ojos del firmamento.
Oh, tú, extranjero osado
que miras a los hombres:
contempla las estrellas!
(El Tiempo, no la Historia.)
Evita
la claridad obscena.

(*Cave canem.*)

⁸ Félix Grande, *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus, 1970; p. 9.

⁹ Precisamos que se trata del contexto histórico-social y no histórico a secas porque es patente que en este tipo de escritura sí se toma en cuenta el histórico-literario. En este sentido, una de las causas más inmediatas de la aparición de la metapoesía es el rechazo de la poesía "social".

Y edifica el misterio.
 Sé puro:
 no nombres; no ilumines.
 Que tu palabra oscura se derrame en la noche
 sombría y sin sentido
 lo mismo que el momento de tu vida.¹⁰

Gabriel Celaya vino a coincidir con González en su percepción de los creadores de metapoesía: el máximo representante de la “poesía social” en España (una lírica que abordaba problemas comunitarios y cuyos cultivadores entendían como instrumento de cambio político) se refirió a ellos como los “genios, solitarios como estrellas, de la Metapoesía”,¹¹ que escribían una poesía ajena a las imperiosas necesidades sociales del momento, la más apremiante de las cuales era la de la libertad de un pueblo que vivía bajo un gobierno autoritario. A la luz de estos textos, es preciso considerar si cuando nos enfrentamos a la metapoesía estamos ante un arte evasivo y, de algún modo —siguiendo a Ortega—, deshumanizado. Debemos preguntarnos si lo que a primera vista es des-historización responde a un deseo del poeta de alienarse despreocupadamente de la realidad que lo circunda o si la metapoesía está, al contrario de lo que el hablante de González sostiene, genuinamente enraizada en su momento histórico.

La metapoesía puede ser percibida como una respuesta a la fragilidad del “ser” que los horrores del último siglo han puesto de manifiesto. Ha sido —es— la nuestra una era en la que el *horror vacui* está plenamente justificado, porque vivimos con la posibilidad del *overkill*, la repetida destrucción total de nuestra especie y el planeta que la alberga.¹²

El mundo cede y se desploma
 como metal al fuego.
 Entre mis ruinas me levanto,
 solo, desnudo, despojado,
 sobre la roca inmensa del silencio,
 como un solitario combatiente
 contra invisibles huestes.¹³

¹⁰ Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1997 (1ª. Ed., 1986); p. 292.

¹¹ Gabriel Celaya, *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta, 1979; p. 196.

¹² Una época en la que destaca como una de sus características primordiales un cierto *neobarroquismo*, término que nos parece el menos malo de los posibles. Se ha denominado a nuestra época “pos-moderna” desde tantas perspectivas distintas y con tan diferente intención que el término ha terminado por convertirse casi en un cajón de sastre. Asimismo, como señalaba Nietzsche, los conceptos que concentran semióticamente un proceso completo eluden definición: sólo los que no tienen historia pueden ser definidos. Con “neobarroco” me refiero a cierto carácter de nuestra época, singular por su pesimismo existencial, su orientación ontológica y la autorreflexividad que de él se deriva. Omar Calabrese habla de la “edad neobarroca” en otros términos, aunque el solo uso del adjetivo ya nos parece índice de que el paralelismo con el Barroco histórico no es gratuito ni forzado.

¹³ Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1998; p. 104.

Nos encontramos lanzados al mundo —a este mundo que se desmorona— sin más; debemos confrontar una existencia que no hemos solicitado. Al darnos cuenta de ello, nos invade la ansiedad (*Angst*), “algo innominable, el miedo ciego que paraliza el poder creador y hace enmudecer la palabra”.¹⁴ La existencia se define por su irremediable relación con la inexistencia; es, para Heidegger, *Sein zum Tode*, “un poder ser intrínsecamente referido a la posibilidad de no poder ser”.¹⁵ Ahora más que nunca, el nuestro es un vivir para la muerte, tan heideggeresco como quevediano:

Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.¹⁶

Habitamos sobre una latente nada absoluta, y cualquier obra de arte es un recordatorio de ello: “There is in the most confident metaphysical construct, in the most affirmative work of art a *memento mori*, a labour, implicit or explicit, to hold at bay the seepage of fatal time, of entropy into each and every living form”.¹⁷ En semejante contexto, el arte en general y su particularización verbal, el poema, apuntan más que nunca con su ser a la cercanía del no-ser: por su propia contingencia, por su completa gratuidad y, quizás, por no ser necesario. Observado desde la ontología, el metapoema es poesía hecha consciente de esta condición y una respuesta a la misma.

De acuerdo con varios de sus cultivadores, ello es así, primero, porque la poesía no nace de la voluntad del poeta; simplemente se le aparece. Esta visión procedente del Romanticismo encuentra una amplia resonancia en el siglo XX. La técnica sólo sirve para canalizar un impulso que nace del autor. Así se presenta en “La poesía”, de Octavio Paz: “Subes desde lo más hondo de mí, / desde el centro innombrable de mi ser, / ejército, marea”.¹⁸ El impulso poético surge, pues, del creador (un “pequeño Dios”, en palabras de Vicente Huidobro). Mas también nos encontramos, por otro lado, con textos que nos hablan del poder de un poeta que no es creador primario, sino zahorí de los sentidos del mundo. Un ser capaz de captar la música de las esferas celestes y verterla en lenguaje.

¹⁴ Biruté Ciplijauskaitė, “Ser y estar en la palabra: Machado, Heidegger y la deconstrucción”, en J. P. Gabrielle, *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, Orígenes, 1990; p. 235.

¹⁵ Ramón Rodríguez García, *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Cincel, 1988; p. 118.

¹⁶ Francisco de Quevedo, “¡Ah de la vida!”, *Poemas escogidos*, edición, introducción y notas de José Manuel Bleuca, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, p. 52.

¹⁷ George Steiner, *op. cit.*; p. 2.

¹⁸ *Op. cit.*; p. 104.

Siempre la claridad viene del cielo;
 es un don: no se halla por las cosas
 sino muy por encima, y las ocupa
 haciendo de ello vida y labor propias.¹⁹

Los versos recién citados, que abren *Don de la ebriedad*, libro inaugural y precoz del zamorano Claudio Rodríguez, nos hablan de la poesía como un don infrecuente de claridad ante el mundo que el poeta recibe. La expectación ante el momento de epifanía crea una especialísima ansiedad:

Y, sin embargo —esto es un don—, mi boca
 espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
 ebria persecución, claridad sola
 mortal como el abrazo de las hoces,
 pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.²⁰

Una visión muy parecida encontramos en la obra de Octavio Paz. Su poema “La poesía”, al que ya hemos hecho referencia, nos presentaba al poeta como generador del poema, pero también a la propia pulsión lírica llegando misteriosamente al vate desde algún lugar indeterminado. Como con vida propia, crea en él una ansiedad que despierta y exacerba su percepción:

Llegas, silenciosa, secreta,
 y despiertas los furiosos, los goces,
 y esta angustia
 que enciende lo que toca
 y engendra en cada cosa
 una avidez sombría.²¹

El *Angst* (‘angustia’) existencial al que antes hacíamos referencia no es, pues, la única forma de ansiedad. Para Heidegger, “There are all sorts of modes of anxiety: in some forms it has the peacefulness of a creative yearning”.²² Este anhelo se ve a menudo reflejado en el mismo poema, que se convierte en crónica pausada a posteriori de un momento de lucidez fugaz. El poema es, con todo, un pálido reflejo de la experiencia de la poesía, que desborda los límites de la escritura.

Mas el anhelo creativo y el momento epifánico revelan asimismo otras contingencias existenciales. No es demasiado difícil encontrar versos que partiendo de la idea de la fragilidad de la existencia del poema tracen un correlato

¹⁹ Claudio Rodríguez, *Antología poética* (ed. de Philip Silver), Madrid, Alianza, 1981; p. 25.

²⁰ *Ibid.*; p. 26.

²¹ *Op. cit.*; p. 104.

²² Magee, *op. cit.*; p. 84.

que señale lo endeble de la existencia del poeta mismo.²³ En el poema “En el jardín”, del español Jenaro Talens, uno de los autores que más ha cultivado la metapoesía, el hablante empieza interrogándose: “Para quién tus palabras / brotan [...]”.²⁴ La respuesta es desesperanzadora; las palabras del poeta, por poderosas que él las crea, carecen de fuerza o de auténtica relevancia: “Si supieras / en qué desiertos húmedos / tu voz calcina soles desatados”.²⁵ El *tú* y el *yo* del poema convergen en el “poeta”²⁶ cuando en la última estrofa la pieza se resuelve en un *memento mori*:

Tú, poeta, que has visto
bajo los tristes sauces
de poniente, el sollozo
de los acantilados,
el tímido galope
de las cornejas, entre
miniados azafates
de oscuridad, di ahora
cuánta vana belleza
consumieron tus ojos
única, irrepetible.
Di qué sombras, qué otoños
fosforescentes fueron
tu luz, antes que el frío
de una tiniebla súbita
descubra tu verdad enmohecida.²⁷

Se anima al poeta a dejar constancia de lo que fue su percepción antes de que le llegue el fin inexorable, la única verdad absoluta de la existencia. El acto divino de nombrar no asegura a su pervivencia. Pero el poema le sobrevivirá, cumpliendo así una misión de trascendencia del espíritu.

Las limitaciones de la actividad poética para cambiar el mundo ya se habían hecho patentes con el fracaso de la poesía social. La poesía no va a cambiar la sociedad, como pretendía Celaya; pero puede cumplir otras misiones. Éstas están en el ámbito del espíritu, más que en el social. Para Heidegger,

²³ A partir de aquí seguimos la nomenclatura de Fernando Lázaro Carreter, para quien “el *autor* es la persona que escribe; y el poeta o el lírico funciona, en cambio, como su “alter ego”, ese otro *yo* a quien el autor confía la misión de escribir”. Análogamente, también el *receptor* debe dejar de ser el de la comunicación cotidiana cuando se enfrenta al poema: “ha de cambiarse en *lector*” (en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990; pp. 36-37).

²⁴ En *Cantos rodados (Antología poética, 1960-2001)*, ed. de Juan Carlos Fernández Serrato, Madrid, Cátedra, 2002; p. 162.

²⁵ *Ibid.*; p. 163.

²⁶ Como explica Lázaro Carreter, en la comunicación poética “la correlación de personalidad propia de los pronombres *yo* y *tú* queda derogada [...] Incluso *yo* puede funcionar como *tú*, cuando el poeta se dirige reflexivamente a sí mismo” (*op. cit.*; p. 46).

²⁷ Talens, *op. cit.*; p. 163.

La filosofía no puede realizar ningún cambio inmediato en el actual estado de cosas del mundo. Esto es válido no sólo de la filosofía, sino de todo sentimiento y aspiración meramente humanos. Sólo un dios puede aún salvarnos. A nosotros nos queda la única posibilidad de, con el pensamiento y la poesía, preparar una disponibilidad para la aparición del dios o para su ausencia en el ocaso.²⁸

Cuando ese dios no acude a su cita en el crepúsculo, la religión se desvela como un fraude, y las ciencias y “teologías sustitutas” (en la feliz expresión de Steiner) que heredaron de ella la responsabilidad de actuar como mecanismos de consuelo fracasan estrepitosamente en esta misión, algunos asignan a la poesía el papel de ser un instrumento válido, si no de salvación, sí de conocimiento espiritual del ser y sus circunstancias (el “yo” orteguiano). La poesía es, así, una *episteme* que va más allá de un decir amanerado de la *doxa* o del saber al que podemos llegar a través de la *techné*. En “El juego de hacer versos”, del catalán Jaime Gil de Biedma (1929-1990), se nos hace notar:

Luego está el instrumento
en su punto afinado:
la mejor poesía
es el Verbo hecho tango.

Y los poemas son
un modo que adoptamos
para que nos entiendan
y nos entendamos.

Lo que importa explicar
es la vida, los rasgos
de su filantropía,
las noches de sus sábados.

[...]

El juego de hacer versos,
que no es un juego, es algo
que acaba pareciéndose
al vicio solitario.²⁹

“No es un juego”: es más que una distracción burguesa, y, aunque solitario, no es una forma de evasión que busque emancipar el “yo” de sus circunstancias, a pesar de que su incidencia directa en ellas sea minúscula (como lo es la de muchas otras formas de saber). Como apuntábamos antes, la metapoesía trata de justificar la existencia de la misma poesía en un momento en el que su papel se cuestiona seriamente. Desde ella misma se responde de una manera constructiva: no atacando el espíritu empobrecido de una época utilitarista en la cual se desprecia cualquier empeño que no tenga una función clara, sino reclamando

²⁸ Rodríguez, *op. cit.*; p. 201.

²⁹ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Lumen, 2001; pp. 148-149.

el poder epistémico de la escritura poética. Y es, además, un modo de conocimiento que se sabe y se quiere diferente, tanto en sus formas como en su objeto. Sería absurdo pretender asimilar la poesía a otros saberes. Todos somos conscientes del afán científicista que ha cundido entre las Humanidades desde hace varias décadas. La poesía, empero, está por su propia naturaleza (que es la de su discurso, esencialmente connotativo, frente a la necesaria denotación propia del científico) blindada contra tal prurito, del que otros modos de conocimiento humanístico sí se han impregnado: de ahí la aparición de disciplinas como la filosofía analítica, tan alejada del pensar poético de un Heidegger y, obvia decirlo, de cualquier poesía. “El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer”, leemos en un poema en prosa de Paz.³⁰ La poesía despierta el sentido y lleva al conocimiento mediante la ensoñación, el momento epifánico o de fulgor. Es el modo de conocimiento en el que la paradoja es una herramienta útil y no un obstáculo que hay que derribar para salvar la coherencia de una teoría. De este modo, el hablante que Paz nos presenta en “La poesía” invoca a la misma con una finalidad cuya explicitación clausura la pieza:

Llévame, solitaria,
 llévame entre los sueños,
 llévame, madre mía,
 despiértame del todo,
 hazme soñar tu sueño,
 unta mis ojos con aceite,
 para que al conocerte me conozca.³¹

En el poema no se desautomatiza sólo el lenguaje, como sostenían los formalistas rusos con Schklovsky a la cabeza: se desautomatizan el yo y su mundo con el extrañamiento al que nos induce la lírica.

Luis Martín-Estudillo
Universidad de Minnesota

³⁰ *Op. cit.*; p. 221.

³¹ *Op. cit.*; p. 106.