

LA METAPOESIA DE VALERIO MAGRELLI

Carmelo Vera Saura

Valerio Magrelli (Roma, 1957) publica sus primeros poemas en la revista *Periodo Ipotetico* (núm. 10-11, enero 1977) y en *Nuovi Argomenti* (septiembre 1977). Posteriormente ha sido incluido en diversas antologías: *La parola innamorata* (Milán, Feltrinelli, 1978), *Poesia degli anni settanta* (Milán, Feltrinelli, 1978), *L'io che brucia* (Cosenza, Lerici, 1983), *Viva la poesia* (Florenca, Vallecchi, 1984), *La pratica del desiderio. Poesia degli anni ottanta* (Caltanissetta, Sciascia, 1987). En 1979 publica su primera colección de poemas *Hylas e Philonous* (Parma, Guanda), y en 1980 su primer libro *Ora serrata retinae* (Milán, Feltrinelli, trad. española de Carmen Romero en Madrid, Visor, 1991)¹, con una acogida muy favorable por parte de la crítica italiana, tal es el caso de Pietro Citati en el *Corriere della Sera*, de modo que desde entonces se asegura un puesto privilegiado y contracorrente en la poesía italiana. En 1987 sale a la luz su segundo libro *Naturallezas y vetas* (*Nature e venature*, Milán, Mondadori), y en 1992 en la misma editorial *Ejercicios de tiptología* (*Esercizi di tiptologia*).

Magrelli ha realizado estudios de literatura y cine en la Sorbona de París y de filosofía en Roma, en cuya Universidad trabaja actualmente. Ha traducido de Valéry *L'idea fissa* (Nápoles, *Theoria*, 1985) y ha publicado el estudio *Profilo del Dadà* (Roma, Lucarini, 1991). Pertenece al consejo de Redacción de la colección de poesía Guanda de Parma.

La poesía de Magrelli posee una fisonomía muy propia y peculiar. A pesar de su juventud en *Ora serrata retinae* aparecen los motivos, obsesiones y rasgos de estilo de su mundo poético muy perfilados. El título alude a la palabra latina que nombra el margen de la retina, según el propio poeta, al «margen de la perceptibilidad de la retina, al límite»². Según el título del libro y el de sus dos secciones, *Rima palpebralis* (la abertura del párpado) y *Aequator lentis* (la superficie ocular), la visión parece ser el tema central, sin embargo, sólo es una de las isotopías textuales que confluirá en el *noema* de la metapoesía, en el acto autorreflexivo de la escritura. El poeta es visto como un ser preocupado por ver más allá de lo normal, por una visibilidad cognoscitiva, cuyo buen funcionamiento depende más del cerebro (la visión sería un conocimiento a través del pensamiento) que del ojo:

¹ Anteriormente ya habían sido traducidos poemas suyos en *Catorce poetas italianos actuales* (Barcelona, Los libros de Frontera, 1988, trad. Carlo Frabetti), *Hora de poesía*, 63-64 (mayo-agosto 1989, trad. Carmelo Vera), *Vuelta*, 155 (24 octubre 1989, trad. Octavio Paz), *Poesía y poética*, 2 (verano 1990, trad. Guillermo Fernández), *Poemas*, México, El Tucán de Virginia, 1990 (trad. Guillermo Fernández), y en *Veinticinco años de poesía en Italia (de la neovanguardia a nuestros días)* (Córdoba, Paralelo 38, 1991, trad. Juana Castro y Emilio Coco).

² Entrevista de Daniele del Giudice, «Un vero poeta invita al lavoro», *Paese sera* (30 junio, 1980).

<<El cerebro es el corazón de las imágenes>> (p. 41) ³. Pero la poesía magrelliana no es la de un visionario (Rimbaud) ni la de un esteta de la mirada (Bertolucci), pues su preocupación por la visibilidad es racional y metadiscursiva, y su poesía se va elaborando con los diferentes problemas, dudas o hallazgos que ese proceso conlleva.

Nos encontramos ante una poesía caracterizada por una dicción voluntariamente transparente pero no por ello sencilla, de tal manera que se aleja de cierto retoricismo o ambigüedad tradicionales, propios de buena parte de la poesía italiana actual, volviendo la espalda a cualquier tipo de expresión violenta, surrealista y ajena a los cauces de la inteligencia y la razón. La dificultad de esta poesía reside en querer describir aquello que no se puede conocer en su esencia sino en su apariencia, esto es, en querer describir la última causa de las cosas, la causa incausada, el fenómeno de la creación, que, en definitiva, es el principal arquetipo del hombre. Por ello toda su poesía se puede resumir en el macrotema de la metapoesía, propio de la modernidad: <<tampoco los temas son distintos/al contrario, hay un sólo tema/ y tiene como tema el tema, como ahora>> (p. 23), <<antes se traía sobre la página/el día transcurrido, ahora sin embargo/se habla sólo del hablar>> (p. 47). La poesía se vuelve sobre sí misma, sobre su propia naturaleza y causa para ser explicada con la propia búsqueda de su proceso explicativo. Este aparente antirretoricismo, que, por otra parte, explota las posibilidades de un discurso engañosamente argumentativo, se fragmenta en reflexiones que de forma analógica establecen símiles entre el cuerpo y los objetos, la geografía o la naturaleza. El cuerpo se convierte en el correlato del papel y del signo poético: <<Ser lápiz es secreta ambición./Arder sobre el papel lentamente/y en el papel quedarse/sugerido en otra forma nueva. Hacerse así desde la carne signo>> (p. 21). Se instaura un continuo juego metafórico sobre la causa física de la escritura, el lápiz-vida que escribe el cuerpo-página. El yo (o una parte de él) se convierte en un ente metamórfico y lúdico, siendo a veces lápiz, otras página y otras objeto, en un círculo infinito que se oculta y se describe a sí mismo: <<El bolígrafo.../...es un dedo/...un ramo del pensamiento>> (p. 24), <<Los ojos se consumen como lápices>> (p. 45), <<El cuerpo es cerrado como una muralla/...no llega a tener/impresión de sí>> (p. 43), pero, al final el juego <<se resuelve a favor del "signo" antes que de la "carne">>⁴, no quedando el cuerpo sino sólo su huella, su contorno, su gesto, tal y como acaece en el sueño, que será otra de los motivos de *Ora serrata retinae*: <<El país del sueño se ensancha en verano./Sus aguas reflejan/en lentas olas cada gesto>> (p. 36). El sueño además se convierte en la actividad humana en donde el cuerpo se hace idea, se descorporeiza y se convierte en <<máscara del alma>>⁵: <<En las regiones de la noche se desata/la compleja mecánica del abandono./Es una danza ritual que une/los límites del sueño, es el sueño mismo/donde la carne se hace idea./Ahora la soledad del brazo/se hace palabra/...y en la oscuridad del ojo/la mano se vuelve pupila>> (p. 38). Y el sueño también se asocia a la palabra con la cual duerme-muere el poeta: <<Antes de la última curva del día/cojo unas palabras para dormir>> (p. 17), en el momento en el que la vista se repliega sobre sí misma, deja de ver para convertirse en página, en signo: <<...quiero un día/tenderme sobre la página y dormir/y convertirme en mi misma reliquia>> (p. 28).

³ Cito siempre de la edición italiana, indicando la página cuando no existe título. Las traducciones son mías.

⁴ Enrico Testa, <<Il codice imperfetto della nuova poesia per gli anni '80>>, *Nuova Corrente*, 89 (1982), 569.

⁵ *Ibidem*, p. 570.

Toda esta primera obra gira en torno a la escritura y a las metáforas posibles para expresar el acto de escribir. La escritura para Magrelli no se inscribe en un acto de reflejo sino de refracción, como la vista humana, ya que entre la realidad y la expresión poética se interpone el pensamiento, la propia individualidad y el mismo cuerpo, encontrándonos ante la imposibilidad de ser cuerpo-sujeto y cuerpo-objeto: <<La escritura/no es espejo, sino/el cristal esmerilado de las duchas,/donde el cuerpo se agrieta/y sólo se vislumbra su sombra/incierta pero real>> (p. 23). El poeta, en su relativismo ontológico, sólo ve la sombra del objeto, nunca el objeto, que es <<filigrana>>, trazo, fragmento, signo, juego continuo de una poesía cuyo poeta es un <<falsario>> y cuya <<filigrana>> es el trabajo del poeta. La imposibilidad de reconciliar el creador, el signo, la página, el sujeto o el objeto, desemboca en la consideración de que <<la escritura es una muerte serena>> (p. 18, recordemos a Blanchot), serena porque el fracaso de la poesía se exorciza mediante su propia búsqueda, y porque la muerte del cuerpo se produce cuando reposa, durante el sueño: <<tendido en la urna de la sábana>> (p. 53). El objeto buscado es la propia escritura: <<Aquí coinciden/el objeto que busco y la causa/ de esta búsqueda>> (p. 101). En la circularidad de las correspondencias metafóricas el cuerpo se identifica con la página (la vida escribe sobre el cuerpo), que a su vez, se convierte en lápida, en muerte onírica: <<Este papel es para mí antes que el sueño/la encarnación del cuerpo/...Como si cada noche dejase sobre la cama/una lápida cotidiana,/el emblema para conocer quién duerme>> (p. 56). Pero el papel y el cuerpo intercambian sus funciones porque se convierten en pura forma, en *ludus* circular del acto creativo: <<Del papel primero, luego del cuerpo./Suscitar la forma del pensamiento>> (p. 83). El cuerpo se identifica a su vez con la causa de la escritura (pluma) y la página con la realidad: <<Sólo el tiempo escribe/usando como pluma nuestro cuerpo./Por las calles, en los cines o en un lecho/esta caligrafía se pierde>> (p. 70). No existe el contenido, la esencia, sino solamente la forma mutable de los componentes de la creación, que al final se adivinan vacíos: <<Esta página es una habitación deshabitada>> (p. 72). La mutable identificación de estos elementos intercambiables lleva a la propia inexistencia de la escritura, que se convierte en una <<muerte serena>>, esto es, en la imposibilidad de que el signo sea referente, de que la escritura sea creación verdadera, forma definitiva y autosuficiente.

Para llevar a cabo esta recurrencia circular a la que alude en el último poema del libro (<<Sin darme cuenta he girado/sobre mí mismo>>, p. 107) Magrelli se vale de un sistema de metáforas y comparaciones de campos semánticos tradicionalmente alejados de la lírica: el autor se convierte en recolector y la página en huerto, las palabras son los frutos recogidos y la labor poético-reflexiva un trabajo artesanal. En el fondo el poeta posee una concepción del arte como productividad, como creación e indagación laboriosa comparable a cualquier otra actividad humana. La escritura es proceso y producto: <<No entiendo dónde termina/el mecanismo de la construcción,/...no consigo separar/el objeto del proyecto/del cálculo el producto>> (p. 66). El pensamiento se compara con un continuo proceso de ignición: <<El bosque de mis pensamientos está en llamas>> (p. 67), el libro se compara con una casa (en su segundo libro lo hará con el cuerpo): <<Habría que hacer al final de cada libro/un plano>> (p. 75), que no es sino otra metáfora del proceso de creación poética. La página es a su vez un estado marítimo: <<A menudo hay bonanza en la página>> (p. 77), la idea es como un paraguas o un queso: <<Una idea/apoyada como un paraguas/y olvidada>> (p. 82), <<Hay que reflexionar sobre las ideas/como si fueran quesos/y hacerlas

bullir y hacerlas/fermentar>> (p. 84). El yo, en un continuo desdoblamiento especular a lo largo de todo el poemario, es el país que él mismo atraviesa y el viaje de esta travesía: <<yo no sé todavía/si soy el país que atravieso/o el viaje que llevo a cabo>> (p. 90), <<Girando sobre mí mismo ahora coincido/con aquello que me sustraen. Soy mi eclipse/...el objeto geométrico/del que tendré que prescindir para siempre>> (p. 91). Incluso este desdoblamiento narcisista del sujeto es comparable al pensamiento tolemaico, según el cual la tierra era el centro del sistema solar: <<La duda del solipsismo/en el fondo es cosmológica:/cómo es posible/...ser el sol y recibir su propia luz>> (p. 94). Como consecuencia el cuerpo se convierte en sistema solar: <<Mi cuerpo es un sistema solar trazado/en la órbita de la sangre>> (idem). Se establece una comparación entre el cuerpo del hombre (microcosmos) y los objetos y fenómenos del mundo que lo circundan (macrocosmos), de gusto renacentista. Dentro del metaforismo planetario el cuerpo descansa en <<una tabla astronómica>> (p. 97) y diseña <<la occidua constelación del reposo>> (p. 97). Al final el sujeto se identifica con el mismo lenguaje, expresado a través de una metáfora doméstica: <<pienso en un sastre/que es su misma tela>> (p. 83). Nos encontramos ante un círculo cerrado donde no existe posibilidad de conocimiento sino deslizamiento y autorreferencialidad de la palabra, porque al final sólo el verbo o la escritura permanecen. El verbo se hace carne y el poeta lacanianamente es hablado por la lengua (en *Ejercicios de tictología* es hablado por la poesía mediante una metáfora musical: <<¡Aquí tocan mi corazón!>>, *Lección de métrica*), aludiendo a la escena bíblica de los apóstoles sobre cuyas lenguas se posan las llamas que les hacen hablar lenguas diversas: <<El estilo es la gracia/porque no nos pertenece./El espíritu de pentecostés/flamea en la lengua/y guía su trayecto>> (p. 98).

Este estilo meditativo, de imágenes identificadoras y precisas, de metáforas y comparaciones aparentemente transparentes se debe en gran parte a la aparente voluntad inquisidora del poeta, que transforma sus dudas, reflexiones, sentimientos y lecturas en un lenguaje de sintaxis logicista, apoyado por la utilización del verbo ser como nexos central de aseveración y por un léxico proveniente de registros filosóficos o científicos (<piróscafo>, <<anatomatólogo>, <<mayéutica>, <<occipital>, <<posología>, <<silogismo>, <<isobaras>, <<logismograffia>, etc). El fondo filosófico de su escritura es patente en algunos poemas en los que indaga la razón última de los fenómenos físicos y ontológicos o el sentido de la experiencia humana, empleando un estilo argumentativo que lo acerca a procedimientos de la prosa científica o filosófica. Ejemplo paradigmático lo encontramos en la copia-adaptación de un texto de Berkeley, *G. Berkeley, Tratado sobre los principios del conocimiento humano, Parte primera, párrafos 30, 31, 32*, a través de la apelación a la experiencia, conectivos explicativos (por tanto, según) o refutativos (de lo contrario, y no, sin embargo...), procediendo de idea en idea, como si de un silogismo se tratase: <<La experiencia nos enseña que cada idea/se acompaña a otra/en el curso ordinario de las cosas,/y por tanto, la prevención/ regula nuestras acciones/ según la necesidad de la vida./De lo contrario surgiría la duda,/no sabríamos nada para que nos diese o quitase/el dolor de los sentidos./Y cada medio conduce/a un resultado/según las leyes establecidas por la naturaleza./Y sin ellas estaríamos inciertos y confusos/y ni un adulto sabría vivir/mejor que un recién nacido./Sin embargo, esta mecánica uniforme/que indica la sabiduría del espíritu/no guía nuestra mente hacia él/que vaga en busca de otras razones>>.

Este afán de la poética magrelliana por crear un campo de tensión objetiva donde el yo se desvanece como un elemento entre los elementos elimina todo posible compromiso sentimental del sujeto para con el mundo. Se intenta ordenar el caos mediante el razonamiento, el silogismo, un estilo atributivo, la explicación, pero, como veremos en su obra posterior, ese intento de ordenación fracasará. Una de las preocupaciones que acucian al poeta romano es algo que desde Mallarmé ha constituido buena parte de la reflexión de la literatura moderna⁶: la página en blanco y el consiguiente temor del artista para poder expresar en palabras su interioridad o sus ideas. Esta preocupación llega a los poetas crepusculares italianos de principios de siglo, y de éstos a la neovanguardia de los años sesenta, si bien nada tiene que ver la postura reflexiva y analógica magrellina con la pantomima revulsiva contra el silencio y contra el signo lingüístico que operan los *novissimi* italianos: Sanguineti, Balestrini o Giuliani⁷. De ahí la dificultad de insertar a Magrelli dentro de una corriente concreta y en una tradición claramente identificada.

Todo el mundo del poeta está compuesto por objetos cotidianos que lo circunscriben a un espacio y a una geología doméstica. Los objetos (<<sacerdotes absortos>>, p. 16) son talismanes, signos portadores de significación que el poeta, como un Linneo escrutador, clasifica y describe, pero del que no extrae consecuencias ni con el que no se compromete moral ni sentimentalmente. Todos los objetos que el poeta escruta y describe no son observados desde el punto de vista de *l'ecole du regard*⁸ sino que están asimilados por un yo centralizador, de cuya existencia se sabe por la tentativa de describirse y de describir aquello que no puede llegar a conocer totalmente: <<Yo no conozco/aquello de lo que escribo./escribo/porque lo ignoro.//Aquí llegan a coincidir/el objeto que busco y la causa/de esta búsqueda>> (p. 101), de ahí que sólo pueda verbalizar sus propios procesos de búsqueda y la fenomenología de los hechos cotidianos. El objeto coincide con su descripción y cualquier reflexión con su propia expresión: <<Para mí la razón/de la escritura/es siempre escritura/ de la razón>> (idem). En este proceso de objetualización queda envuelto el propio yo, por lo que se produce su desdoblamiento escindido entre su condición de sujeto de visibilidad y de objeto visible entre objetos: <<A veces me descubro en el silencio/de las cosas que tengo alrededor./objeto entre objetos./poblado de objetos>> (p. 42). Encapsulado en su vida interior, en el trazo de formas que elabora su solipsismo mental, la poesía de Magrelli anula la existencia del otro amoroso: <<Yo no podría hablar de la mujer./ Creo que, en verdad,/ no existen mujeres>> (p. 80), y se sumerge proustianamente en el sueño, ya como otra realidad existente (<<mucho sustrae el sueño a la vida>>, p. 15), ya como deseo de eterno reposo o lugar de metamorfosis del cuerpo en palabra y viceversa (<<es el sueño mismo/en el que la carne se hace idea>>, p. 38), en un juego sin fin (<<cerrando la partida sin un final>>, p. 105 y con la imposibilidad de abarcar toda la realidad: <<la descripción de un punto/desde otros infinitos puntos>>, p. 107). Como ha señalado Giulio Di Fonzo, todo elemento del universo magrelliano es signo, escritura, el <<universo entero se transmuta en signo>>, como <<la imagen galileana del libro de la naturaleza y la

6 Esta idea ha sido puesto de relieve por Giulio Di Fonzo, <<Magrelli e la pagina bianca>>, *Il lettore di provincia*, 48 (marzo 1982).

7 Véase la antología de Alfredo Giuliani, *I Novissimi* (Milán, Feltrinelli, 1961).

8 El mismo poeta lo declara en una entrevista, Carmelo Vera, <<Presentación de Valerio Magrelli>>, *Empireuma*, 116 (1990).

borgesiana del universo como infinita biblioteca>>⁹: <<Si el cielo es la mano,/el mar es la página,/la pluma llama y bautismo>> (p. 106).

Obsesionado por la forma, por la materialidad de las ideas, por la escritura como muerte y resurrección, el lenguaje continúa siendo para el poeta el método más válido para ordenar la realidad y el pensamiento, siempre en tensión con la naturaleza imprevisible de las cosas: <<Quizá un lenguaje gobierna/sus términos y medidas, quizá el azar>> (p. 35). La escritura es una <<muerte serena>> pero también es escudo, defensa contra la realidad: <<Este cuaderno es mi escudo>> (p. 49), o una autorrevelación: <<sólo comentando mi arte/lentamente la revelo a mí mismo>> (p. 92). Aunque Magrelli cree en la poesía como una forma de conocimiento, en sentido riguroso sólo los lenguajes científico y religioso lo son. Ahora bien, existen indicios en este primer libro según los cuales el poeta tiende a unir poesía y religión, tal es el caso del poema que alude al espíritu de Pentecostés, a ese otro en el que <<Una poesía teológica/ofrece un sentido a su objeto/y lo orienta y le imprime/un impulso geométrico>> (p. 104), o aquel penúltimo en el que <<la pluma>> es <<bautismo>> (p. 106). Las palabras bautizan los objetos y derivan de un ámbito sagrado, cuyo oficiante taumaturgo es el poeta, sacerdote del rito: <<Esta cocina es una naturaleza muerta con cocinero>> (p. 57), <<esta página.../comunió y consunción/de la última palabra>> (p. 56).

Si ya en *Ora serrata retinae* existe un punto de contacto con los espacios muertos (ducha, playa, habitación...), en *Naturalezas y vetas* se consolidan elementos cotidianos o naturales tratados de forma aséptica (<<peras, manzanas, estaciones, cielo, nada>>, p. 63), como verdaderas naturalezas muertas tocadas por la pátina del tiempo. Unido a este fenómeno se constituye otro inherente: la desaparición del yo, que en *Ora serrata* era aún central, ya que la soledad, la inmovilidad y el silencio se resolvían en una suerte de solipsismo, de ensimismamiento y autocontemplación producidas por el desdoblamiento del sujeto y su capacidad de convertirse en visión-objeto. En *Naturalezas y vetas* se adopta una actitud completamente descriptiva, con un despojamiento total del yo para dar paso a la enumeración de objetos, fenómenos, pensamientos... lejos siempre de *l'ecole du regard* pero no de la emblemática objetiva de Montale, ya que Magrelli emplea y describe los objetos confiriéndoles ocultos significados y objetivaciones de estados psíquicos. Tampoco posee el poeta el pesimismo existencial de raigambre tradicional (Quasimodo, Luzi...), ya que es de carácter ontológico, y su solipsismo y reflexión asumen lo trágico a través de un estilo grave en donde la paciencia argumentativa absorbe todo lo que de patético pueda existir.

Si en *Ora serrata retinae* la escritura se encontraba en plena tensión para nombrar los fenómenos externos e internos al sujeto, en *Naturalezas y vetas* existe un mayor protagonismo de los objetos y un deseo de nominarlos, *nomina sunt consequentia rerum*, de forma que cuando no es posible escribir o nombrar, sólo queda el vacío de la muerte: <<No tener nada que escribir/da pena infantil,/infinita,/como quien no encuentra hotel/en un país extranjero./Se busca por todos sitios,/todo está ocupado, provad en otro lugar y entre tanto/se hace tarde y no hay verso./¿Dónde iremos a morir?>> (p. 80). Se pone de relieve la fenomenología de los eventos físicos, no en vano una de las secciones se titula *Fenómenos*. La pasión por el metadiscurso ha cedido el paso a la conciencia de que las palabras, el nombre de las cosas y de los fenómenos, son lo único que salva a la poesía. Pero la palabra

⁹ *Il lettore di provincia*, cit., p. 75

no puede "bautizarlo" todo, de modo que el juego gráfico del significante envuelve a bastantes poemas¹⁰ para exorcizar esa imposibilidad, como el dedicado a la letra h: <<¡Ah the! [conservo la grafía italiana] calefacción de una bebida/donde corre la gota de la letra h./ámbar, cobre, tinte, hagua/hecha color y piel, carne/que antes de quedar fría/deja subir su helipse./una trenza, la voluta/del humo, una espiral, el pliegue./un movimiento floreal del haire./la curvatura del respiro>> (*La discusión de la H*). Pero en este juego las palabras pierden su vigor primitivo, su sentido primigenio y lo único que queda es un paisaje en ruinas, una corrosión del mundo y de los seres comparados a los fonemas (de nuevo la identificación cuerpo-escritura): <<Esta grafía se desgasta,/saltan los ángulos, las erres,/las emes/vuelven limadas, levigadas/piedras en la corriente. Los rostros también,/los rostros se consuman/a fuerza de mirarlos./Se vuelven paisajes de ruinas>> (p. 109). Tanto de la escritura (que es un objeto como otro, recordemos la idea magrelliana de la poesía como materialidad artesanal, de ahí la abundancia de poemas dedicados a trabajos artesanos, a los fabricantes de ladrillos, a los plateros, a los fabricantes de estatuas de santos, todos ellos ordenadores de formas como el poeta), como de la realidad, lo único que quedan son ruinas, objetos de un mundo muerto (*Notas arqueológicas* se denomina otra de las secciones), materia magmática, urbana o natural, sin contorno ni fisonomía: <<La osamenta de los montes/parece hecha de costillas, mandíbulas,/vértebras, dentro de un espacio en espiral./curvo como una columna/o un capitel lleno de figuras,/nudos, cuerpos. Pero el interior,/el interior sólo es tierra colmada de sí,/sólida, mole indistinta, masa/desarticulada, puro yacer, pasta/dulce, oscura, veteada/de piedras, de venas/ a lo largo de lentos estratos...>> (p. 89). La mirada contemplativa del poeta observa los objetos en un estado de descarnación, no ya de disgregación (recordemos de Montale las <<...formas/ de la vida que se resquebrajan>>, *No te refugies en la sombra...*, *Huesos de jibia*) sino de osificación. Se evidencia una poética de las ruinas sin alusiones culturales ya que los elementos minerales no constituyen ningún museo literario ni están envueltos en un halo de preciosismo. No nos hallamos ante el topos de las ruinas, pues tanto la escritura como los objetos son residuos, vestigios no de una época pasada sino de un mundo en continua disección y metamorfosis, en incesante juego de formas: <<Versos como estandartes sobre la página,/...son líneas y contornos,/son la tela y la forma>> (p. 78). Ni la ruina clásica, ni la romántica, ni la modernista, sino la ruina moderna, cotidiana, urbana.

El paisaje natural ha desaparecido (el cuerpo contiene a la naturaleza) del mundo poético como también del hombre de hoy; para el poeta sólo existen los objetos desusados y desechados. No estamos tampoco ante la revalorización del objeto humilde de Govoni o Bertolucci, en los que la naturaleza existe aún, sino ante la revalorización del objeto abyecto (una especie de realismo sucio o feísmo) a través de la palabra poética que lo arranca de su propia realidad y lo instala en la página, como el arte de Duchamp: <<La playa, la madera mojada, los toldos/hinchados y las botellas, cosas/rotas y putrefactas, todo esto/me

¹⁰ Aunque el mismo poeta haya declarado en diversas entrevistas que en *Naturalezas y vetas* (lo cual es extensible a toda su poesía) no existe <<una experimentación de la palabra, sino una especie de ritmo, cuyo fin es el pensamiento, siempre intentando recrear un sentido. No es un fin en sí mismo, sino un elemento de la emoción y del drama>>, Fulvio Panzeri, <<Cara poesia, così ti scrivo>>, *Il sabato* (25 abril-2 mayo 1987). En otra entrevista declara que le interesan las ideas, ni los juegos del significante: <<A mí no me interesan las cosas vistas a través del lenguaje, ni el lenguaje visto a través de sí mismo. Por ello no me interesan las orgías del significante y pienso que la poesía es perfectamente traducible>>, Giovanni Benincasa, <<Com'è difficile fare il poeta>>, *Il mattino* (7 abril 1987).

gusta,.../lo que nadie roba, lo que sobra>> (p. 82). Ya no existen cantos de pájaros sino toques de sirenas; la naturaleza ha muerto, pero no así la poesía. Lo único que se salva de la corrosión de los objetos es la forma nueva que adquieren con la transformación, como la leche que se agria y se coagula para hacerse queso: <<Pasado algún tiempo toda la leche/se vuelve mala../abandona su estado líquido/y comienza a tener forma/en una carne nueva y compacta>>. Recordemos cómo en *Ora serrata* el queso era correlato de la idea: <<Hay que reflexionar sobre las ideas/como si fuesen quesos>> (p. 84), y se va de lo informe a lo formado, del caos al orden y viceversa (respectivamente naturaleza y lenguaje): <<quizá un lenguaje gobierna/sus fines y sus reglas, quizá el azar>> (p. 35, idem), mientras en otras ocasiones se produce el sentido contrario, los objetos se disgregan y amontonan confusamente, a veces atraídos por las fuerzas fatales de las leyes físicas, tal es el caso de la gravedad que arrastra igualmente al poeta: <<Si la fuerza de la gravedad,/la vertical, es la memoria/de la tierra que llama/...estoy martilleado, hierro forjado>> (p. 91). Incluso la luz de la luna se convierte en objeto artesanal, mineral, es decir, en forma: <<La luz de la luna está trabajada artesanalmente,/...torneada hasta ser pedernal,/llama mineral>> (p. 92). La mutación de los objetos en busca de una forma que no se encuentra alcanza también al poeta que desea convertirse en mármol, en forma definitiva, momificarse (el motivo de la momia aparecerá en su tercer libro), ya que las vísceras, como los objetos, se corrompen. Por ello <<la naturaleza fósil del niño>> (p. 48) es tan objetual como los cuerpos petrificados de Pompeya. Lo que Magrelli pretende con la incesante presencia de objetos pétreos, metálicos o telúricos es la incorruptibilidad, la victoria sobre el tiempo destructor (<<es inútil/combatir el disenso/del tiempo>>, p. 50) y sobre un paisaje moderno catastrófico, como se evidenciará en su tercer libro: <<Quiero un día poder/ser marmorizado/sin más nervaduras/o hilos de tendones o venas./Sólo argamasa aérea, nubosa,/cal apagada, la túnica/estriada por un viento que no sopla>> (p. 49).

Entre un mundo de formas domésticas (la primera sección se titula *Las formas de la casa*), minerales, prístinas (mosaicos, conchas, estatuas, fósiles, etc.), y los elementos de la vida diaria moderna (tráfico, teléfono, grifo, tazas, libros...) el poeta parece haber eliminado todo autobiografismo o emoción en virtud de lo analítico, escrutador de un mundo sumido en lo informe que busca la forma primigenia, la esencia y la causa última de las cosas. Pero dicha eliminación no es enteramente cierta, ya que *Naturalezas y vetas* tiene otra faz, la de los eventos cotidianos de un sujeto que vive lo trascendente en lo contingente, aquello que casi nunca sería objeto de poesía, como el dolor de una muela del juicio convertida en <<esmaltado pez sagrado>> (p. 100) o el mal de la piedra renal en *Ora serrata*: <<El mal de piedra/ha hecho de mi cuerpo una mina/...Este fructificar de piedras/es el milagro de la sangre/que se hace gema y rosa del desierto>> (p. 95).

El accidente sufrido de adolescente¹¹ aparece como un pesadilla inconsciente en diversas imágenes de violencia: <<mi corazón astillado,/rayada/la superficie brillante/y dura del esmalte,.../metalizado>> (p. 111), <<estoy martilleado, hierro/forjado/...en el pulso/negro, yunque imantado>> (p. 91), en imágenes de fragmentación o resquebrajamiento de objetos recompuestos por el poeta: <<Esta taza/...si se cae y se rompe, destruido,/yo, por

¹¹ En varias ocasiones el poeta ha aludido a dos experiencias centrales de su adolescencia: un accidente de pubertad y a la práctica de la natación, que hay que tenerlas en cuenta en sus poemas como afluencia inconsciente.

compasión/pensaré en repararla>> (p. 33), y en aquellas otras que aluden a la enfermedad o a la convalecencia. Cuatro poemas nos hablan de la fiebre como alteración corporal. La alteración del cuerpo implica una metamorfosis que en *Ejercicios de tictología* llegará al extremo de la metástasis. Incluso la tierra sufrirá la enfermedad y la convalecencia, siendo el mundo imagen del cuerpo: <<La tierra está viva porque está herida,/fajada por el aire que respira,/su convalecencia es mitigada,/velada,vendada,/asistida>> (p. 57). La aliteración, recurso constante en toda su poesía, no sólo tiene una función autorreferencial sino conceptual, tautológica, incluso en su tercer libro será síntoma de desorden, de enfermedad incontrolable. Existe un poema que expresa con gran lucidez las implicaciones de la enfermedad respecto a la especularidad. La gran condena de la enfermedad es la imposibilidad de escucharse, de tener conciencia de sí, es decir, de la autorreflexión. Para Magrelli vivir es sentirse vivido por uno mismo: <<Sentirse mal parece querer decir/ que el dolor impide/la escucha de sí mismos./La enfermedad conduce/su cuerpo lejos,/demasiado distante para ser escuchado>> (p. 58). No faltan otras manifestaciones de alteración corporal, como el insomnio, la hemicránea, etc. ¿No se pueden leer los poemas de postración y reposo como una afloración inconsciente de la convalecencia sufrida por el poeta adolescente? Las continuas descripciones de carácter apocalíptico serían traducciones de su propia experiencia, de su visión del mundo, extensiones de la enfermedad.

Otro poema describe la sesión de una película, en la que se produce la especularidad entre el poeta y la pantalla cinematográfica. La asistencia a la sesión tiene un poder curativo de carácter artificial: <<Me siento en el cine, para curarme,/consagrado a una calma fisioterapia/..miro cómo cae la película/de nieve sobre el paisaje../de esta noche artificial>> (p. 38), de forma que el poeta se desdobra, se convierte en pantalla de la pantalla, se distancia de sí mismo para poder auscultarse. La conciencia del yo enfermo implica la imposibilidad de vivir y viceversa, pero al mismo tiempo es principio de curación, orden en el desorden que supone la enfermedad.

No faltan tampoco los poemas con intención metapoética, aunque varía la forma de tratamiento. Ya no se reflexiona tanto sobre la causa de la escritura sino que ésta se objetualiza y el poeta se convierte en anatomista (etimológicamente diseccionador) y carnicero porque la escritura es carne, y a su vez es microcosmos de signos (ya presente en *Ora serrata retinae*) y crisol de formas. Como el cuerpo también el lenguaje (que es materia y no abstracción) contiene en sí el mundo, y el poeta es un cirujano o un carnicero, un hacedor de formas: <<Como cirujano,/como anatomopatólogo/debe ser escindida la lengua,/operada, abierta,/seccionada a lo largo de líneas medianas./Como carnicero../que estudia la cartografía/de las bestias, las regiones del cuerpo>> (p. 102), <<Apenas modelado,/el torneo de los cinco dedos,/la hoja de la oreja,/la atadura de los brazos,/el edificio del pie./Como si fuese la forma de las formas,/el abismo morfológico en el cual/incluso la aberración tiene lugar,/el mesurado horror del cabello/cuya punta se duplica>> (p. 24). Otra preocupación metapoética estriba en la búsqueda de una perspectiva pictórica, retomando el clásico *ut pictura poesis*: <<Me gustaría hacer que la poesía/tuviese la perspectiva pictórica./Dar a un verso la profundidad del conejo/que se escapa...>> (p. 103). Es una forma más de objetualizar la poesía, de querer hacer de la poesía un cuadro y de integrar las artes mediante la creación, pero Magrelli no pretende una dimensión estética ni una imitación de la naturaleza (como acaece en Bertolucci, recordemos *Agradecimiento por un cuadro*: <<Cómo podré igualar al pintor...>>, o *D'après Poussin*, de *Viaje de invierno*),

sino que su *querer-hacer* es metapoético, no se habla de la naturaleza sino de cómo le gustaría que la naturaleza se mostrase en su poesía. El poeta se encuentra ante la imposibilidad de hacer-ver el movimiento en poesía, de visualizar el poema como ha pretendido la vanguardia, pero el movimiento, tanto en poesía como en pintura es un hecho mental por parte del lector¹². Se pretende objetualizar la palabra desde la reflexión y no desde la práctica, y ésta es una de las diferencias de la poesía magrelliana respecto a la vanguardia histórica, de modo que se acerca al valor material (no fáctico) del lenguaje, que es forma de formas (no en el sentido retórico). Por ello correlatos de la escritura son los minerales, los autobuses o el <<corazón astillado>>.

La metamorfosis de la forma se entrecruza con la especularidad (recordemos <<Esta tarde me he visto en el espejo>>, p. 30, <<Detrás de mí estoy yo, bifronte,/curvado sobre el espejo del pensamiento>>, p. 46, de *Ora serrata*) en el otro femenino, de forma que la mujer se convierte en una inexistencia (<<Yo creo que no existen las mujeres>>, idem) y el terror al otro amoroso se resuelve en la transubstanciación, anulando la corruptibilidad de la carne: <<Por un momento yo/era ella y soñaba mientras/pensaba en mí./...Pero ahora mis huesos/eran suyos>> (p. 116). Sin embargo, en esta metamorfosis de formas se vislumbra una poética de lo fantástico en su sentido kafkiano (aunque en Magrelli no existe el absurdo) al introducir lo cotidiano y lo doméstico en lo maravilloso, incluso en lo escatológico, como en *Los amarres y el icono*, en el que un almacén con objetos comunes y triviales representa la imagen de un cenotafio, como una tumba egipcia en la que los objetos del difunto eran indispensables para el viaje de ultratumba: <<Hay que visitar un almacén,/la enorme habitación de estantes atestados/de embudos, cubos o cafeteras/y botas de goma, fundas, guantes,/...falta sólo el muerto/como en un cenotafio mercantil,/en el arca, dispuesta a afrontar el viaje/con infinitos objetos para intercambiar>>. La obsesión por los ámbitos cerrados (la habitación) y por la metamorfosis es patente en la conversión del cuerpo del poeta en ostra y de su lecho en valva: <<Como la ostra fija/fría, oscura, encerrada, me cría esta habitación,/y entonces soy la lengua/tierna, tendida entre las valvas/calcáreas de mi lecho>> (p. 118). El terror de lo fantástico ha entrado a formar parte de la poesía del siglo XX y se instala en la cotidianidad como una pesadilla al mostrar sus formas teratológicas (recordemos la imagen del poeta como un <<caballo muerto>> (*Ora serrata*, p. 22), de tal manera que se contamina del género narrativo al mostrar la crisis de la representación de la realidad y del ser humano: <<Si lo maravilloso tradicional ponía en duda las leyes físicas de nuestro mundo, lo maravilloso moderno desmiente los esquemas de interpretación que el hombre en su larga parábola ha puesto a punto para su propia existencia>>¹³.

Rosebud, con su inicio montaliano (<<No nos pidáis la palabra>>, *No nos pidáis la palabra, Huesos de jibia*), declara la poética magrelliana: <<No pretendo decir la palabra/que disparada desde el corazón atraviase/los doce oscuros huecos/hasta horadar el corazón del pretendiente./Yo trazo mi blanco/alrededor del objeto alcanzado,/yo no doy en el blanco, señalo/lo que alcanzo/ trampeo,/elijo mi centro tras el tiro/y como un arma defectuosa/ de la que ya conozco/su desviación, ahora/miro a la mira>> (p. 79). Las anáforas y

¹² Sobre este tema véase Cesare Segre, <<El movimiento como hecho mental>>, *Discurso*, 7 (1995, 1ª ed. 1987).

¹³ Cesare Segre, <<Finzione>>, *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Turín, Einaudi, 1985), 125.

aliteraciones¹⁴ que tejen el poema y su significado figurado corroboran de nuevo la autorreferencialidad poética del primer libro. Empleando una metáfora venatoria o atlética, el poeta no pretende comunicar una sentimentalidad al lector, sino perseguir el objeto contemplado, rodearlo con la mirada, no dar nunca en el blanco, esto es, no buscar la esencia imposible sino la forma de las cosas, y nombrar, dar un signo, escribir, para terminar contemplando no el objeto sino el signo del objeto, la escritura (la mira), el proceso de escritura o pensamiento, es decir, la propia poesía, sabiendo que entre el signo y el objeto siempre existirá una distancia (una desviación), una imposibilidad de dar en el blanco (<<la escritura es una muerte serena>>). Ya no es la visión la principal fuente de conocimiento, sino el lenguaje. Conocer el mundo supone conocer la lengua, y más allá de ella el mundo no existe (según la idea wittgensteiniana), por ello el fracaso del aprendizaje de una lengua es visto como la imposibilidad de dominar una parte de la realidad: <<Qué triste es aprender demasiado tarde una lengua>> (p. 99).

Pietro Citati ha hablado de la poesía platónica de Magrelli al cumplir un viaje desde la pura materia al puro espíritu, y precisamente en el sueño encuentra la inmovilidad que poseen los objetos¹⁵. El sueño es el estado en el que se confunden y renuevan las formas (<<yazgo en el sueño/lento y mórbido pan/que está en el horno>>, p. 118), es también el estado de reposo interiorizado por el propio cuerpo, y por tanto de la escritura: <<...la rotación de la noche/...pone al desnudo/números, armazones, figuras,/...el cuerpo se retira, en la baja marea, descubre las profundidades,...los fósiles durmientes/bajo la piel de luz>> (p. 93) (recordemos de *Ora serrata* <<...quiero...convertirme en mi propia reliquia>>). Ante el caos del mundo externo el yo se reconcentra en su interior y crea su propia naturaleza, su paisaje artificial, su microcosmos y sus pesadillas, porque también en el sueño el poeta se ve como una ostra o un caballo muerto. El sueño es ámbito de posesión del yo racional por parte del yo irracional: <<Yo soy un fruto colgado/del árbol del sueño>> (p. 81). Quizá algunos poemas que presentan la con-fusión de objetos y órganos humanos deban ser leídos como espacios oníricos (el sueño refleja la fractura de la realidad: <<El sueño interrumpido estridula/silba, rama quebrada>>, p. 88), con reminiscencias del accidente, tal es el caso de: <<La osamenta de los montes/parece hecha de costillas, mandíbulas,/vértebras, dentro de un espacio en espiral,/curvo como una columna/o un capitel...>> (p. 89). El sueño es también la visión fuera de las leyes físicas que el poeta persigue, y es, según la tradición bíblica y clásica, el momento de la premonición, del oráculo. ¿Pero no es también el estado del convaleciente, de quien ha vivido en letargo obligado por los "accidentes" de la realidad? La poesía, como todo arte, revive en su inconsciente las pesadillas y vivencias del pasado de nuestra vida, la <<lesión del cielo>> (p. 60), y Magrelli, a pesar de elaborar una poesía objetual, no deja de ser hablado por sus eventos traumatizantes.

¹⁴ Existe en el texto italiano la repetición de la palabra-clave <<cuore>> en posición idéntica en el segundo y cuarto verso, el políptoton <<forare>>/<<forate>>, el calambur <<colgo nel segno ma segno/ciò che colgo>>, y la paronomasia <<miro alla mira>>, además de las aliteraciones del fonema <<c>> en su realización gutural (/k/).

¹⁵ Pietro Citati, <<Giochi della mente svelati con grazia>>, *Il Corriere della sera* (1 abril 1987). Igualmente se expresa Roberto Cariffi: <<Sería ilícito hablar de poesía de los objetos, sino más bien de sus improntas luminosas o esencias, platónicamente contempladas por un ojo interior>>, <<Trasparenza e calma come lunga finzione>>, *Avvenire* (18 julio 1987).

Con el título de su último libro, *Ejercicios de tictología*, se alude a un doble significado, por un lado a los golpes que los encarcelados dan para comunicarse secretamente, y por otro a la interpretación de los golpes de los espíritus en las reuniones de espiritismo. Son ejercicios de un lenguaje secreto, críptico (etimológicamente del griego *typtein*, golpear). El poeta se ha convertido en un *medium*, en un traductor de lo oculto. Ya era visible en sus dos primeros poemarios cómo esta poesía interpela a un lector que necesita contextualizarla culturalmente para poder obtener un sentido, una lectura más allá del significado que denota. La escritura magrelliana es necesario interpretarla a la luz de una metapoética, de lo contrario se vería como mero juego elencatorio.

Lo primero que llama la atención es la mezcla de prosa y verso, pero la primera no es una prosa lírica, sino híbrida, una mescolanza de crónica, *collages*, imágenes espúreas, expresionistas, etc. Es como si ahora el poeta pretendiera despertar una reacción en el lector sin dejarlo en suspenso como anteriormente. Pero predominan las mismas obsesiones recrudescidas. La primera prosa, *A las lágrimas, zarzas*, es una oda a la colilla, se pasa de una imagen a otra repentinamente, de un recuerdo a otro, de un tiempo pasado a un presente. No se han perdido, sin embargo, las analogías, de forma que las cuatro colillas son <<cartuchos quemados que los cazadores dispersan en el campo>>. El cuerpo es visto con excrescencias, enfermedades y patologías orgánicas y teratológicas (¿reminiscencias del accidente?): <<Se me formó un quiste grueso como un cartucho de caza. Así descubrí el nombre, región poplítea. Inútil operarse, crece igual en un año, como la cola de las lagartijas. Y el asco de esta metamorfosis. Lógicamente ahora me doblo mal>>. Las asociaciones apuntan al sin sentido pero tienen su lógica si se piensa que responden a la continua metamorfosis (el poeta se convierte en animal como las colillas: <<...me quedaba en casa como una bestia enjaulada>>) a la que ya había recurrido en otras ocasiones: <<siento la lengua de la bestia ctonia>> (*Naturalezas y vetas*, p. 41). Existe una fusión del poeta con todos los residuos existentes, con la parte más inútil y execrable de la vida. Los objetos domésticos han desaparecido para dar paso a la escoria y a la catástrofe interna, al <<cataclismo cardíaco>>, reponiéndonos *suciamente* el motivo del microcosmos corporal en el macrocosmos del universo. Se invierte la relación armoniosa e idealizada de la naturaleza que domina en la poesía tradicional, pues ahora la disgregación y degeneración del cuerpo se convierten en modelo del mundo. Pero, ¿no constituirían estos poemas la expresión de cuanto ocurre en este fin de siglo en la tierra, <<montón de leña puesta a secar al sol>> (p. 17), para su combustión, en donde <<el mundo es un paño mojado/empapado de muerte>> (p. 18). *Aperçu* expresa la consunción de la música moderna mediante la metástasis cancerígena de cuerpos disonantes vistos como parásitos que llevan a la corrupción y al fin de la historia de Occidente: <<El gusano solitario, el parásito, el explotador y el saprofita, el cáncer, nacen de organismos/que incuban su propio fin/como la música de Occidente>>. ¿No estaríamos ante lo que Baudrillard llama *la ilusión del fin*¹⁶ en un mundo en el que los derechos humanos son los residuos de la historia, en el que tanto sujeto como objeto carecen de sentido en su vertiginoso intercambio hacia el vacío, y en el que sólo cabe volver sobre el pasado o sobrevivir? ¿No serán los juegos de palabras empleados por el poeta una forma de defensa contra el <<pasajero armado>> de la enfermedad? <<el cáncer/desvía siempre el vehículo>>.

¹⁶ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos* (Barcelona, Anagrama, 1993).

Si anteriormente la reflexión se resolvía en el yo o en su entorno doméstico, ahora se cumple un viaje laberíntico, una especie de *descensus ad inferos*, hacia lo abyecto. Ese viaje hacia el infierno o invierno como se titula una de las secciones (parafraseando el *Viaje de invierno* de Bertolucci, pero pensemos mejor en el *Viaje al fondo de la noche* de Céline, o en *lieder Viaje de invierno* de Schubert) se lleva a cabo por el lenguaje, que se convierte en el <<telar del mal>> (p. 18). Existe un trasfondo batailleano en la poesía magrelliana, una trasposición de las ideas de <<muerte erótica>>, de reposo y plétora, de reproducción como escisión, de derroche (la enfermedad, el mal, como excrecencias y *dépense*), de lo sagrado como transgresión y lo profano como interdicto, de la literatura como celebración del rito de la muerte, del rechazo de la naturaleza, de la <<prodigalidad hasta la angustia, hasta el límite en el que la angustia ya no es tolerable>>¹⁷, etc., que de forma diseminada y subrepticia se reconocen en sus textos. Ahora podemos entender un poema de *Ora serrata* en donde la transgresión erótica lleva hacia el crimen: <<Esa mujer tiene un poder mágico:/sabe prescindir de mí./Fascinado la sigo.../Así un deseo de juez/impulsa al hombre al crimen>> (p. 79). Un poema como *El parturiento*, en el que el poeta da luz a sí mismo, refleja esta herencia de Bataille de la división como crecimiento del ser, del acto de creación como desdoblamiento: <<mutación geológica>>. *El abrazo*, el único poema amoroso de su último poemario, sumerge a los dos amantes en un ámbito prehistórico, informe, fósil, de cuyo caos deberá surgir una forma. El amor es también el reflejo de la lengua, de las pulsiones animales y de la historia detritica: <<la habitación está calentada/por depósitos orgánicos, por hogueras, por líquidos en descomposición. Y nosotros, pábilos, somos las dos lenguas/de aquella única antorcha paleozoica>>.

Quizá sean *Puerta Westfalica* y *Tierranegra* los que mejor expresan la naturaleza absurda y laberíntica del viaje. En el primero el poeta busca en Berlín la puerta Westfalica sin éxito ya que nadie la conoce, de forma que baja del taxi para buscarla al tiempo que piensa en el dinero que corre en el taxímetro, convirtiéndose la puerta en el viaje hacia una obsesión inexistente (<<peonza que gira>>, <<tornillo que se destornilla>> se llama a sí mismo el poeta) dentro de un mundo moderno que engulle y desangra (el dinero es visto como <<hemorragia del tiempo y válvula mitral>>). De la puerta buscada sólo queda el nombre, de modo que el viaje hacia la realidad retorna al lenguaje, única existencia verdadera de las cosas tras su desaparición en el tiempo, tal y como propone el título de la novela de Eco, *El nombre de la rosa*. El segundo presenta una Roma infernal y laberíntica, similar a la Babilonia del Apocalipsis, que nos recuerda ciertos poemas de Pasolini (como *Tarde romana* o *Hacia las termas de Caracalla* de *La religión de mi tiempo*, sin el esteticismo de éste): <<Salgo de Roma, triturada y claustrofóbica. Intestinos, andouille y tripa, vórtice de las calles>>. Seguidamente se detiene en el nombre de las calles y arrabales, todos de carácter maléfico o infernal: <<Malnombre, Malpaso, Malafe, Malagruta..., Puente del diablo>>. El poeta nos traslada al infierno moderno, a los lugares de la muerte. A este reino conducen las etimologías de las palabras con las que el poeta va descifrando el espacio urbano. Así *hostiam* (la hostia sacrificial de la misa) y *ostium* (desembocadura de un río) son dos sentidos para la Ostia de la costa romana. Lo sagrado y lo profano se entrecruzan entre Cristo y la serpiente. La tercera parte del poema hace referencia a un episodio traumático del accidente (<<el golpe, el coche inclinado, y aquel pecho desnudo,

¹⁷ Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona, Tusquets, 1980, 1ª ed. 1957)

deformado... Carne, carne cruda, olor a frenos>>) que ya había aflorado en *Naturalezas y vetas*, aludiendo, por último, a sus antepasados, de los cuales su abuela materna resulta llamarse *Tierranegra*, que da nombre al poema.

Entran a formar parte de su mundo no sólo la realidad detritica de la urbe o los nombres infernales de esos parajes sino el mundo de ultratumba, tanto es así, que incluso las onomatopeyas son ecos de voces de difuntos: <<...pero es Gnif, Gnaf, en homenaje al sonido de los pasos en el fango. Gnif, sonido de horror; Gnaf, voz de muertos>>. Existe una representación de la muerte humana que lleva hasta expresionismos necrófilos la corrupción que se observaba en *Naturalezas y vetas*, de modo que sus abuelos son vistos como momias corrompidas comparadas con un talismán de trapo agusanado. Precisamente en la sección de traducciones se nos ofrece la *Invocation à la momie* de Artaud, en donde el poeta habla a una momia en un acto de identificación con ella. Recordemos que el poeta quería <<ser su propia reliquia>> (*Ora serrata*, p. 28) y <<...ser un día marmorizado/sin más nervaduras/o hilos de tendones o venas>> (*Naturalezas y vetas*, p. 49). El fantasma de la momia de Artaud existía como deseo de momificación ante la corruptibilidad del cuerpo. La traducción de otro poeta se convierte en traducción de las ensoñaciones inconscientes. Existe en el último Magrelli la intencionalidad de proferir una lengua muerta, tal y como Contini ha señalado para Pascoli y que Agamben ha estudiado respecto a *Il fanciullino*: <<...la experiencia de la palabra muerta se presenta como experiencia de una palabra proferida (de una *vox*) en cuanto ya no es mero sonido, pero tampoco es significado: experiencia de un signo como puro querer-decir e intención de significar>>¹⁸. El poeta pretende un querer-decir, un querer significar que no se constituye como significado sino como puro decir, teniendo explicación ahora todas las referencias a la materialidad de las palabras o de los fonemas en muchas de sus poesías. Si esa experiencia es el inicio del querer-conocer y si, como dice Pascoli, el <<pensamiento vive de la muerte de las palabras>> (idem), Magrelli en su búsqueda del étimo, de la palabra material, del sonido, del eco, etc., perseguiría el conocimiento de una realidad más allá de lo humano, pero no hacia lo sublime, lo místico o lo sagrado, sino hacia lo infrahumano. Ante la desaparición del organismo vivo el lenguaje ofrece su mutabilidad incorruptible mediante las resonancias, el eco y la especularidad. Consecuencia de ello es la *egolalia* (*Del egolálico* se titula la sección última, cuyo primer poema comienza: <<Forse è una preferenza per la lettera P:/papà, patate, prugne>>), el hablar sobre sí mismo a través del lenguaje, que, por semejanza fónica nos propone *Ejercicios de tictología* como una *ecolalia*, repetición de expresiones o frases oídas por el enfermo, pues el poemario puede ser leído como un hablar enfermo, y así nos lo confirma de nuevo el poema que rememora las voces del hospital tras el accidente: <<Estaba sobre la cama del ambulatorio/escondido tras un biombo./"Antígonas", "Sí", "¿estás aquí?", "Sí, aquí"./Las vértebras, las vértebras./...Soplaban, y había/dentro un eco de sí mismo/..., voz armazón/vértebra de la voz>>, y también como una *glosolalia* (*glossa*, expresión oscura, rara) ya que puede ser leído como un hablar cifrado, muerto, tal y como nos propone la *tictología* del título y el hablar en glosa de la Biblia: <<El que habla en glosa no habla a los hombres sino a Dios, pues nadie le entiende, diciendo su espíritu cosas misteriosas... El que habla en glosa se

¹⁸ Giorgio Agamben, <<Pascoli e il pensiero della voce>>, *Il fanciullino* (Milán, Feltrinelli, 1982), 2. El mismo Pascoli decía que <<la poesía habla en una lengua muerta, pero la lengua muerta es lo que da vida al pensamiento. El pensamiento vive de la muerte de las palabras>>, *Ibidem*, p. 8.

edifica a sí mismo; el que profetiza edifica a la Iglesia>> (I, Corintios, 14, 2-4). Nuestro poeta parece perseguir un hablar *egodílico*, sagrado, ritual, sólo comprendido por él y "su" lector, pero no un hablar profético, religioso, sino ritual. Recordemos que en *Ora serrata* <<Una poesía teológica ofrece un sentido>> (p. 104), y se nos presenta un paisaje que asume los movimientos <<lentos del canto gregoriano>> (p. 103). En *La luz de la luna* (*Naturalezas y vetas*) se habla de la <<algarroba ritual>>, y en *Jungla de asfalto*, los autobuses dejan escapar <<un suspiro/que parece una oración>>. En una declaración sobre la naturaleza de la poesía Magrelli nos habla de su visión de la poesía como lenguaje sagrado que expresa lo inefable: <<existe un extraño estatuto para los poetas, según el cual la poesía está a caballo entre un ámbito de carácter sagrado y, por otra parte, de carácter técnico-gramatical, como si fuese un juego enigmático. La fascinación de la poesía reside en esta polaridad entre ser una palabra sagrada, con una raíz casi sacerdotal del canto y su función casi enigmática..., entre el máximo de artesanía y el respeto absoluto de lo inefable... pienso que el deber del poeta es... organizar el oráculo>>¹⁹. El lenguaje de Magrelli se convierte en una palabra sacrificial que se inmola en nombre del *ludus* inquisitivo y de su supervivencia, de modo que los anaforismos no sólo son técnica de creación sino exorcismo contra el caos que mueve al mundo hacia la catástrofe: <<**Treno-cometa/fiam mifero stregato, ferro/stregato contro le rotaie,/freno tirato e attrito,/treno-freno che strazia/e stride nella notte**>> (p. 76). Estos versos pueden ser leídos como consecuencia del trauma del accidente juvenil pero también como representación de un mundo catastrófico que cava su propia tumba, tal y como es visto el empeño del ingeniero ruso Mazur al cavar un pozo de veinte mil metros hacia el interior de la tierra, según la crónica periodística que el poeta aprovecha para manifestarse como un <<*Anti-Mazur*>>: <<...crecido en el sembrado de esta mesa de operaciones...después de algún tiempo he nacido como una planta de judías, he echado brotes, y estimulado por la luz y el calor, he nacido en vuestros hierros: ¡me habéis cultivado! Chorro y germen de las tinieblas, salgo, y soy burbuja de aire expulsada por un infinito chorro a presión de tinieblas>>.

La poesía de Magrelli se distancia de la tradición poética italiana por el uso del léxico, por su carácter metapoético, reflexivo e infrahumano. No sólo encontramos términos de la ciencia, sino de otras esferas lingüísticas: <<ardire>>, <<dolo>>, del lenguaje jurídico; <<battiloro>>, término anticuado del orífice; <<calafata>>, del lenguaje marítimo; <<metastasi>>, de la medicina, <<saprofita>>, de la botánica, etc., y de diferentes registros, desde términos literarios (<<cangiato>>) a otros cotidianos (<<condominiali>>). Pero también es verdad que por ejemplo en sus dos primeros libros las comparaciones y las analogías e incluso la tendencia al poema breve nos hace pensar en Ungaretti, de forma que cuando Magrelli nos dice: <<Cada tarde inclinado sobre el claro/huerto de las páginas, cojo los frutos del día/y los reúno>> (p. 27), es obvia la interdiscursividad metafórica²⁰ del

¹⁹ Fulvio Panzeri, *Il sabato*, cit. En otras declaraciones expresa que el poeta <<ha de ser un híbrido entre un sacerdote y un inventor de crucigramas, y el poema, una sopa de letras y un rito, simultáneamente>>, José Méndez, <<Carmen Romero traduce a Valerio Magrelli, un poeta de la más joven generación italiana>>, *El País* (24 marzo 1990)

²⁰ Uso el término interdiscursividad metafórica, propia de la poesía, según lo adopta Cesare Segre, en <<Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia>>, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione* (Turín, Einaudi, 1984, 1ª ed. 1982) 103-118

primer Ungaretti: <<Acojo este/día como/el fruto que se endulza>> (*Gozo, La alegría*). Sucede que en éste la naturaleza no ha perdido su "realidad", no es artificial, el poeta está unido a ella sin interposiciones, mientras en Magrelli la naturaleza ha desaparecido por completo y se convierte en metáfora misma de la poesía (huerto como página, frutos como palabras, ideas), es una <<naturaleza inventada>>²¹ y no imitada o recreada. La desaparición de la naturaleza es la condición de la poesía de finales del siglo XX, y ante su ausencia el poeta la crea artificialmente. Magrelli no canta a la nueva realidad mecanizada y tecnificada como hacía cierta poesía romántica que Leopardi repudiaba, sino que está inmersa en ella de forma que no puede conocer otra realidad sino a través de la poesía, de la metáfora y del pensamiento. ¿Nos encontramos ante la *desnaturalización* de la poesía de la que hablaba Leopardi en el *Discurso de un italiano en torno a la poesía romántica* (1818), o vivimos el fin de la lírica pura? Ni Croce ni Magrelli creen en la evolución de la poesía: cambia la combinación de elementos, la forma, el psiquismo. La realidad del mundo muta y el espíritu del hombre se contamina. Tanto Ungaretti como Magrelli persiguen lo inefable, el misterio, el enigma, y parecen poseer la misma pretensión sapiencial. Sin embargo, en *Ejercicios de tictología* Magrelli parece haber renunciado a la palabra como conocimiento para instalarse entre la poesía, el inconsciente y el juego. Ya no pretende la palabra como conocimiento sino expresar el límite transgresivo de lo racional. En este sentido Magrelli se aleja de la poesía vanguardista o experimental porque no conoce el sin sentido ni el puro alarde lúdico del significante sino que expresa un estado psíquico o un pensamiento dentro de su experimentalismo. *Ginnomai* (*Naturalezas y vetas*) es un buen ejemplo de versos superpuestos, independientes (todos comienzan con mayúscula) que dejan en el lector una impronta psíquica, el mal, la enfermedad, la duda ante la pérdida del yo (el mismo mal que aqueja al Bertolucci de *Viaje de invierno*): <<Nacer/El mal comenzó a manifestarse/Morir/¿Qué será de mí?>>. ¿Pero no estamos entonces ante una poesía hermética en sentido *novecentesco*? La poesía magrellina no es tanto el decir montaliano <<lo que no somos, lo que no queremos>> (*No nos pidáis la palabra, Huesos de jibia*), como <<lo que no sabemos>>, como escribe Carlo Bo²². Desde *Ora serrata retinae* a *Ejercicios de tictología* la racionalidad va perdiendo la batalla en aras de la irracionalidad, del caos, de lo desconocido, del realismo sucio y de la <<bestia>> batailleana que se lleva dentro: <<el abismo morfológico en el cual/incluso la aberración tiene lugar>> (p. 24), <<tengo diez años, y desde hace diez años doy de comer a la bestia>>, *Tierranegra*).

Para Magrelli el poeta es un artesano, no un orífice dannunziano, sino un hacedor de formas en proceso, como los yesos de las futuras esculturas de Henry Moore, al cual dedica otra de las prosas (*Moore blanco*). Ya no se desea la perfección de la obra final sino la revelación del mismo proceso de la forma. El poeta es un sacerdote revelador, un técnico y un mistagogo, pero ¿qué revela?. Ante la desaparición de la naturaleza y de la sentimentalidad del sujeto sólo quedan los objetos y el lenguaje (origen y fin: <<hacia el futuro de la lengua madre>>, p. 77), ambos alegoría y correlatos del hombre desposeído, de la tierra baldía. Para contextualizar su poesía se han dado los nombres de Montaigne, Berkeley, Proust, Valéry (*Monsieur Teste*), Ponge o Bonnefoy. Magrelli se sitúa en una

²¹ Remo Pagnanelli: <<Su Valerio Magrelli>>, *Studi critici: poesia e poeti italiani del secondo Novecento* (Milán, Mursia, 1991, 1ª ed. 1987), 196.

²² <<La poesía no tiene una función... es la voz que no reconoce... es lo que no sabemos, nuestro más verdadero presente>>, Carlo Bo, *L'assenza, la poesia* (Milán, Edizioni di Uomo, 1945), 103.

zona transgresora de la poesía que tienen sus antecedentes en la literatura más antigua, es decir, en el lenguaje como experimentación lúdica, como juego estético y ritual²³, como oráculo en el que se predice aquello que se sabe de antemano. Y aquello que se predice no es sino el destino inmutable y mortal del hombre. La poesía es una metáfora de la existencia, y la del poeta romano también lo es, aunque sólo dé cuenta de sus estados cosmovisionarios y biográficos mediante correlatos objetuales, enigmáticos. La poesía, según su código genérico, no es sólo un libro de libros, sino una expresión de sentimiento o psiquismo. Así lo demuestran poemas con reminiscencias vividas o interiorizadas, *A las lágrimas, zarzas, Despertarme en el hielo*²⁴, *Estaba en la cama del ambulatorio* o *El Anti-Mazur*. Para Magrelli la poesía es una traducción, una transcodificación o un embalaje de cuanto se ha vivido y pensado, ya que el poeta se define como embalador, siguiendo las analogías del poeta con lo artesanal, tal y como expone en *El embalador*. El género lírico no se encuentra en su fin sino que se halla en mutación y la lírica magrelliana es una expresión de este alejamiento del código de la lírica, al romperse la tradicional correspondencia entre forma y contenido. Para obtener una interpretación de su poesía es necesario perseguir los referentes culturales (heterogéneos en Magrelli y sin los cuales su poesía sería pura elucubración y juego) que existen tras el sentido poemático y los fantasmas personales. La cultura se convierte en modelo de la creación poética y los fantasmas personales crean una imaginación impura, perturbada, en contra de principios como la armonía o el ritmo, como expresa Caillois²⁵ ¿Pero esta hibridación de la poesía no ha tenido lugar con la novela hace ya tiempo?

²³ Así lo expresa el mismo poeta en su concepción de la poesía: <<Escritura y percepción>, *Diario 16* (17 noviembre 1990). No hay que olvidar que en Magrelli la actividad creativa va acompañada de la teórica. En un ensayo reciente ha puesto de manifiesto diversas formas de diseños (caligrama), siglas (por ejemplo A. como Attilio en *El dormitorio* de Bertolucci) y cuantificaciones numéricas en la poesía. Y analiza un poema de Ponge en donde se expresa la muerte de la escritura (el final de la página) y del propio autor en intersección, <<Disegni, sigle, numeri>>, *Letteratura italiana contemporanea*, 32 (enero-abril 1991), 105-115. La muerte del poeta Ponge en un prado nos recuerda la muerte de Bertolucci en el prado en *Solo de Viaje de invierno*. La autoinmolación es la condición del poeta moderno.

²⁴ En cuyo título original, *Rivelarmi al gelo*, existe el acróstico de Valerio Magrelli (¿otro juego gráfico con alusión a la experiencia?), como el poeta ha declarado en alguna entrevista.

²⁵ <<Llamaremos impuros a los demás elementos constitutivos del arte. Al contrario de los primeros [se refiere a la armonía y al ritmo], que son formales, abstractos..los segundos proceden del contenido actual o virtual de la conciencia: sentimentalidad directa o simbólica, deseos o recuerdos conscientes o inconscientes, etc., constituyen la parte vívida, y, por tanto, relativamente individual de la obra>>, Roger Caillois, <<Impureza e imaginación>>, *Acercamiento a lo imaginario* (México, F.C.E., 1989, 1ª ed. 1974), 59.

