

# La celebración de la palabra en *Un poemario*, de Teresa Soto

Miriam Sánchez Moreiras  
*University of Colorado at Boulder*

**U**n *poemario* (2008), el primer libro de poemas publicado de la poeta asturiana Teresa Soto, recibió el prestigioso premio Adonais de poesía en el año 2007. Por aquel entonces, la autora contaba con 25 años de edad y su entrada oficial en el mundo de las letras se hacía por la puerta grande con un libro de título humilde: *Un poemario*, esto es, una colección más de poemas.

Frente a la necesidad de destacarse, de marcar su identidad original a través del nombre propio, el título *Un poemario* parece ir a contracorriente del carácter esencial de cualquier presentación; la palabra poética, entonces, se coloca por encima de cualquier marbete, incluso del marbete “Poesía” para ser simplemente un conjunto de poemas, un poemario. Tal actitud anti-esencialista, de rechazo al sentido de propiedad original o de autoridad, no se limita al título general sino que se extiende al cuerpo de los poemas. He aquí, por ejemplo, el primer poema, titulado significativamente “Imitación de Wislawa”, cuyos últimos versos declaran: “Yo no necesito mi nombre para escribir, / así que no lo escribo. / Esto es una imitación. / Para una imitación / sólo sirve el nombre de otro”. Ése es el sentimiento de la palabra que acompaña aquí a la experiencia de la escritura poética: pobreza, precariedad; pues se trata de tomar prestada una palabra que ya existe, el nombre de otro, la autoridad de otro. Tal ausencia de poder de la palabra (dice la voz poética en versos anteriores: “Mis vecinos no saben que escribo / les agradezco que no lo sepan. / No lo saben y no me leen / no pienso nunca en qué pensarán / mis vecinos de mis versos”.) le confiere a la voz poética la libertad necesaria para poder manifestarse. La experiencia de la palabra es, entre otras cosas, la experiencia de libertad al ser manifestada.

Desde los versos iniciales puede ya identificarse la primera de las dos operaciones que el filósofo francés Alain Badiou, partiendo de la teoría estética de Mallarmé, prescribe para la palabra poética en la actualidad en trabajos tales como *Tercer esbozo para un manifiesto por el afirmacionismo* (2004) y, anteriormente, en *La edad de los poetas* (1992) y *Pequeño manual de inestética* (1998), entre otros lugares; me refiero a la *sustracción*. Según Badiou, en la operación sustractiva la palabra poética se enfrenta con los límites impuestos por su propia condición material: el límite de muerte del poema, el poema concebido como un epitafio, tal como el método deconstructivo ha demostrado ampliamente (Karen Mills-Courts). Es mediante la segunda de las dos operaciones

poéticas, la transposición, como para Badiou se pone de manifiesto la “inhumana” verdad de la que todo poema es enunciación. Localizo en la segunda de las dos operaciones prescritas por Badiou, la transposición, el límite ético del poema, por el que éste se afirma como una palabra de vida y que en el caso de los poemas de *Un poemario* toma la forma de una ética de la celebración.

Lo que se sustrae en *Un poemario* es el nombre de la voz que enuncia los poemas: “De tanto no oír mi nombre / empecé a pensar que no lo había tenido nunca / ¿se puede perder un nombre?” y, en consecuencia, se sustrae la idea de autoridad y de poder, la idea de un sujeto poético transcendente e inmutable por su ligazón a un nombre propio. Tal actitud de la voz poética la sitúa al mismo nivel que el sujeto ético del que el propio Alain Badiou da cuenta en *Diez tesis sobre la ética* (2009), su aportación al seminario de Cassin y Nancy *El peligro ético* (1992 o 1993), ensayo con el que en esta presentación pondré en relación *Un poemario*. Creo que la lectura de *Un poemario* a la luz de la ética de Badiou va a permitir revelar aspectos decisivos de la poética de Teresa Soto.

En *Diez tesis sobre la ética* (y, posteriormente, en *Ensayo sobre la conciencia del mal*, 1997) Badiou declara que “La ética no existe (...) pues suponer que la ética existe implica un sujeto ligado al tema de un sujeto invariante y, a fin de cuentas, de un sujeto transcendental bajo una forma u otra” (5). Seguidamente, Badiou desea dejar claro que su tesis no niega la existencia del sujeto, “que sería la tesis deconstructivista o antihumanista clásica, sino que, si no hay sujeto como estructura transcendental invariante, hay sujeto con condiciones: a saber, que haya procesos veraces (procesos en que hay verdades)” (5-6). Para Badiou el sujeto sólo puede ser

definido, entonces, como “punto diferencial de una verdad”.

La palabra poética en *Un poemario* celebra la posibilidad que se le da de ser el lugar de manifestación de una verdad, tal como la voz poética declara en el poema titulado “Manifiesto poético”: “¡Poetas moribundos! / ¡Sacad los pies del agua! / (Hay cosas que nacen para ser / M / A / N / I / F / E / S / T / A / D / A / S) /”. Y en los últimos versos: “No tengo licencia / pero a nadie le gusta estar mucho tiempo / con los pies bajo el agua. / Los pies cambian de color, se ablandan. / Eso es una gran verdad” (36-37). Aunque la voz poética sigue como al comienzo, sin poseer ningún tipo de autoridad (a la pregunta de los poetas “¿Dónde está tu licencia?” responde “No tengo licencia”), ello no le impide manifestar la verdad, pues la legitimidad de esta voz viene, precisamente, de su falta de autoridad, de su carencia de poder.

Es, precisamente, la carencia que afecta a la voz poética en “A veces mi voz es pequeña”, la condición que permite expresar y celebrar la verdad del amor: “A veces mi voz es pequeña / como un grano de trigo / (...) / Pero mi amor por ti / no cambia de tamaño. / Es como una rueda de molino, / como un héroe griego, / un mascarón de proa. / Eso es mi amor por ti” (32). Esa voz pequeña, sustraída, dependiente de la situación (“a veces”) es transpuesta por la magnitud del amor que no cambia de tamaño, por la verdad amorosa.

Trato, pues, en estas páginas, de sentar las bases para una aproximación crítica a *Un poemario* a partir del ethos celebratorio que muestra a la palabra poética en el proceso de manifestación de una verdad, y así lo celebra. Tal como estamos viendo, esta celebración de la verdad que puja en manifestarse tiene lugar en una situación de carencia esencial de la palabra, del nombre propio o, como afirma el mismo Badiou

en *El sujeto del arte* (2005), en un *paradigma de muerte*. Contra la voluntad de muerte, a pesar de ella, la verdad se impone y debe ser celebrada. Así sucede en “Poemas a la hermana”, donde la celebración es realmente una ética en el sentido que le da Badiou en *Diez tesis sobre la ética*, pues, como el análisis de “Poemas a la hermana” nos va a permitir demostrar, se trata esencialmente para el filósofo francés de obedecer el imperativo “continuar siendo sujeto (...) La definición más formal sería ciertamente esa: continuar siendo sujeto del proceso veraz en que tal posibilidad se constituyó. No hay otro imperativo ético que un imperativo de continuación” (9). Lo opuesto, dice Badiou, es una “canallada”, una “traición” a la verdad del proceso.

Efectivamente, la hermana de “Poemas a la hermana” se encuentra situada en un paradigma de muerte, según se nos indica en los primeros versos: “Te voy a comprar un sofá / donde puedas desparramar / tus penas / (...) / Un tocador / con un espejo enmarcado, / hojas de acanto y oro, / para mirarte / y ajustarte los ojos / y la risa / antes de salir al balcón / y saludar a la muerte. (26) La hermana tiene “voz frágil”, “una voz de invierno”: “llamas al invierno / desde tu boca / desde la mano, / quisieras ir detrás de él, / perseguir al invierno” (27). Pero frente a ese paradigma de muerte en que se sitúa la hermana, la voz poética tiene el deber de manifestar la verdad de vida que se le impone y celebrarla: “Desde esta terraza se oye muy bien / la llegada del verano / ¿Dónde estás tú? / (...) / Quisiera yo regalarte un invierno. / No puedo, / desde esta terraza se oye muy bien / la llegada del verano La separación de la hermana, del paradigma mortal, y la celebración de la vida y el verano que tan bien se oye se convierte en el deber ético de la voz poética, quien debe continuar el proceso de verdad. Separarse de la hermana, entonces, la constituye en sujeto de un proceso de verdad y

así lo testimonian los últimos versos: “Caímos las dos por el mismo agujero, / caminamos sujetas a las mismas manos, / (...) Nos hundimos en la misma tierra, / nos bañamos en las mismas aguas. / Ahora habitas un invierno desconocido, / ¿qué mano te llevó a ese invierno?” (28).

Esta verdad poética que celebra la palabra en *Un poemario* coincide con el tipo de verdad que señala Badiou para el poema, la cual es inmanente e infinita, una verdad de la tierra. Son varios los poemas que insisten en este carácter material, inmanente de la verdad que se manifiesta poéticamente. Por ejemplo, el titulado “Mi abuela tiene las manos en el mismo sitio que yo”. Las manos de la abuela, dice la voz poética, “tienen algunas manchas y restos de tierra” y, frente a su falda negra de luto, con sus pliegues “diría que vegetales” que nunca llega a tocar la tierra, “Las manos de mi abuela sí la tocan. / Desde el final del brazo tocan la tierra, / la surcan, la remueven con los dedos, / con todas las manchas”. Pese a su luto, y al contrario de lo que sucedía con la hermana, la abuela no se sitúa en un paradigma de muerte pues sus manos están bien cerca de la tierra, tocándola, haciendo que la vida triunfe: “Aunque tengo las manos en el mismo sitio que mi abuela, / al final de los brazos; / no puedo tocar la tierra de la misma forma, / no puedo surcarla ni removerla”. Tal triunfo de la vida es lo que en este poema de homenaje a su abuela, a la verdad de vida que porta, se celebra: “Me temo que tampoco puedo colgarme un luto / y dejarlo a unos centímetros del suelo. / No podría hacer que se quedase ahí suspendido, / ni hacerlo callar. / Mi luto se escurriría quejumbroso / queriendo embadurnar el mundo / con la punta negra de su nariz” (10). La abuela no oculta la muerte, no la teme, su ritual de luto no le impide vivir; todo lo contrario a la actitud criticada por Badiou respecto a las comisiones de ética por medio de las cuales el

estado administra a los sujetos “que batallan con el miedo a la muerte, una disimulación de la muerte” (19). La verdad que se impone a ese miedo y lo vence, tal es la verdad que se celebra en este poema.

Las estaciones del año (“Llega el invierno como se camina por la nieve” (13), “La primavera egipcia” (14), “La estación amarilla” (16)), los momentos del día (“En la mañana” (20), “Acaba de amanecer” (33), “El hurto” (48)), el tiempo que se va (“Encontré mi infancia en las baldosas de la cocina” (18)), los rituales de la vida cotidiana (“En el mercado” (11-12)), hasta las penurias de la enfermedad (“Tengo tres acuarelas en la boca” (25)) son celebrados a lo largo de *Un poemario*.

Hay, tal como reconoce la crítica, un agudo sentido de la temporalidad, del instante y lo cotidiano: “Escenas familiares, amor por la naturaleza, captación de una temporalidad fugaz, crean una atmósfera poética en la que se manifiesta el goce del instante, de las pequeñas felicidades, en suma, de lo que encierra la misma evidencia”, según declara Carmelo Guillén Acosta (2008). Pero “lo que encierra la misma evidencia” es una verdad que traspasa los límites de lo evidente presente en lo cotidiano, en nuestra naturaleza animal, en el miedo a la muerte al que se refiere Badiou, quien afirma en la tesis séptima: “El efecto inmediato de la naturalización del sujeto es constituirlo en ser para la muerte (...) La forma de la naturaleza como necesidad para el sujeto encuentra su paradigma en la muerte. En tanto que seres naturales morimos. Es un enunciado sumario y esencial. (17).

El que tiene lugar en *Un poemario* resulta ser un proceso inverso a la naturalización del sujeto, esto es, un proceso de verdad por el que el sujeto se convierte en “ser para la vida”, en sujeto “trans-natural” (definido por Badiou como un sujeto material pero “separado de su ser natural por su

fidelidad al azar del acontecimiento’, que no lo desmaterializa en absoluto, sino que lo separa de su ser natural”, 16). Lo vimos ya al analizar los “Poemas a la hermana” y a la abuela. Lo vemos en un poemita en apariencia tan simple como “Tengo tres acuarelas en la boca”. El dolor, la enfermedad que aqueja a la voz poética y que son propios de la dimensión animal o natural del sujeto, se convierten a través de la palabra poética en pretextos para la consecución de un acto estético, para la aparición de la belleza contra toda evidencia, de la obra de arte: “Tengo tres acuarelas en la boca. / Los colores se van derritiendo. / Tendré fiebres terciarias, / en Siena Crudo, / Verde, / y Negro. / Es una buena combinación de fiebres”. He aquí presentes las dos operaciones poéticas: sustracción (enfermedad, situación de carencia) y transposición: la verdad estética.

Lo mismo sucede en los otros poemas arriba enumerados, donde la verdad, que surge de la materia, de la tierra, transpone la dimensión natural de ésta. “En la mañana” la voz poética asiste “a un acontecimiento insólito: una lenta sucesión de grises. / En cada uno de ellos hay algo raro y carnoso. / Miro bien. Alguien grita para dentro: ¡La mañana está / desnuda! / (...) / Me pregunto cuántas veces más asistiré a una desnudez así” (20). El gris (sustracción) es carnoso (transposición), no es neutro, no es evidente, hay una desnudez que no se puede obviar, hay una responsabilidad que se transpone a una naturaleza aparentemente inocente. En “Encontré mi infancia en las baldosas de la cocina” el pasado (sustracción, muerte) que ponen en evidencia los restos de una rayuela o “cascayo” (voz asturiana para designar al mismo juego infantil) aboca al sujeto poético inmediatamente al futuro y sus posibilidades. La infancia, aquí, no funciona como el motivo clásico de nostalgia del pasado, de añoranza de

éste, sino que es una puerta hacia la vida que la voz poética tiene por delante. Al disponerse a saltar la última casilla (que significa, como en el juego de la oca, la muerte), la voz poética declara esta verdad: “Pero quiero decir que con una sola pierna la recorrí / y, como me faltó el aliento, no llegué al final” (19). El final queda en suspenso al no significar la muerte sino de la vida que el futuro asegura. He ahí la verdad que se impone y se debe declarar y celebrar. Simultáneamente, celebración del pasado y del futuro.

La revelación y celebración del carácter inmanente y material de la verdad, de ser ésta una verdad de la tierra, se producen en el delicadísimo poema “En la torre de Ibn Toulun” (34-35): En la torre de Ibn Tulun / había una escalera / abrazada a la torre. / Había un palomar. / No había espacio para los dioses”. Pues “las llamadas del dios grande” con su verdad trascendente son vencidas por la verdad de lo diminuto: “¡sólo las palomas! / ¡sólo algo diminuto! / ¡tú!”, de lo que está presente; este presente que es tiempo, donde tiene lugar la verdad, se convoca y se celebra. Como vemos, en la palabra poética no hay ya espacio para ninguna verdad absoluta o trascendente, propia del formalismo romántico tan duramente criticado por Badiou (2004). Tal constatación del carácter inmanente de la verdad, como digo, toma la forma de una revelación: en el espacio sagrado de la torre (“Todo esto descubrí en la mezquita de Ibn Toulun”) se le revela a la voz poética la auténtica naturaleza de la verdad, la cual es inmanente y situada, múltiple y presente. Queda, pues, la celebración, la convocatoria al “tú” para que celebre con la voz semejante hallazgo.

¿De qué modo expresar la verdad del amor, esa verdad tan fuertemente anclada en el tiempo, en lo temporal, en el presente (tan lúcidamente inmanente y de la tierra) pues ahí está el imperativo ético de continuar la verdad

del proceso amoroso? ¿Cuál es esta experiencia de continuación de la verdad amorosa por parte de la voz poética?

Son varios los poemas que dejan constancia de la condición esencial de ser *Dos* del sujeto amoroso, tal como es formulado por Badiou (1997). Uno de los rasgos de ese ser *Dos* del sujeto amoroso es la entrega completa al otro (“Yo quiero hacerte versos”, 29) con “con todo el cuerpo”, la entrega que caracteriza a los pactos de amor y que se da con la alegría que invade al cuerpo ante la inminencia del encuentro (“Muevo los dedos de los pies”, 40), casi en danza por la calle: “Piso la calle como se pisan uvas / Y el asfalto es viña; / el agua, papel coloreado; / el azúcar, luz; / ‘Vuelves!’”. Este universo formado por *Dos*, constituido únicamente por *Dos*, es la realidad de los amantes en el poema “La ventana” (45). La espera, que era el motivo del poema anterior, aquí se retoma con la ansiedad que provoca la inminencia del encuentro, cuando el mundo vibrante que se le presenta a la voz poética desde la ventana le resulta a ésta “insignificante / y hasta un poco patético / porque todo eso no eres tú”. La imagen imponente del amado se interpone al mundo de ciudades, palomas y cordilleras hasta convertirse en la única realidad cuando se hace presente: “Un dedo como una cúpula / toca mi hombro, / me giro, estás. / Llegaste sin que pudiese verte / entre las palomas y las ciudades. // Cierro la ventana / para que todo quede fuera / salvo tú”. Entonces, el mundo se reduce a ambos amantes, a ese *Dos* del sujeto amoroso reafirmado por el abrazo: “(Los ejércitos se deshacen / en la algarabía militar, / las ciudades ya no caben / en tu abrazo recién llegado)”.

Termino mi presentación de *Un poemario* haciendo mención a los últimos poemas, de los que dice Rocío Arana Caballero “En ocasiones se pierde demasiado en el surrealismo (sucede en sus últimos poemas), y el lector no puede

seguirla como desearía, las metáforas dejan de ser creíbles y cercanas” (1). Contra tal opinión, considero “Todas quieren ser Marina Tsvietáieva” y “Las piernas del diablo”, el cierre perfecto para un poemario en cuyo primer poema, “Imitación de Wislawa”, la voz poética ya nos avisaba que iba a utilizar el nombre de otro, que iba, en fin, a imitar. La imaginaria grotesca de sátira menipea utilizada en ambos poemas crea la atmósfera adecuada para poder expresar con humor e ironía la verdad inmanente del amor y su dimensión más inenarrable para Badiou (el deseo). Dicen los últimos versos de “Las piernas del diablo”: “si las piernas flexionadas y cruzadas del diablo / se frota ásperamente, / entonces... / mientras te beso / empezaría a crecer hierba en la espalda, / en las axilas, / en el cuello. / Seríamos rollos de hierba fresca y florida / y rodaríamos entrelazados / por una ladera del infierno”. Y finaliza: “Espero con paciencia // a que el diablo le piquen las rodillas” (53-54).

Y una lectora como yo espera, con no tanta paciencia, a que la inspiración, vestida o no de diablo, le pique a la poeta Teresa Soto para poder seguir leyendo y celebrando la verdad de vida de su palabra poética.

## Obras citadas

- Arana Caballero, Rocío. “Una crítica desde la intuición”. *Poesía digital*. 20 de marzo de 2010 <<http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=144>>. Web.
- Badiou, Alain. *A idade dos poetas*. 1992. Santiago de Compostela: Amastra-N-Gallar, 2002. Print.
- . *Handbook of Inaesthetics*. 1998. Stanford: Stanford UP, 2004. Print.
- . *Terceiro esbozo para un manifesto do afirmacionismo*. 2004. Santiago de Compostela: Amastra-N-Gallar, 2005. Print.
- . “The Subject of Art”. *Lacanian Ink. Deitch Projects*. 1 de abril de 2005 <<http://www.lacan.com/issue24-25.php>>. Web.
- . *Ensayo sobre la conciencia del Mal*. 1997. *Caosmosis* (2007). 8 de diciembre de 2007 <<http://www.caosmosis.acracia.net>>. Web.
- . *Dez teses sobre a ética*. Santiago de Compostela: Amastra-N-Gallar, 2009. Print.
- Guillén Acosta, Carmelo. “Solapa” *Un poemario*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008. Print.
- Soto, Teresa. *Un poemario*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008. Print.
- Mills-Courts, Karen. *Poetry as Epitaph. Representation and poetic language*. Baton Rouge: Louisiana State U P, 1990. Print.