

DEL SUJETO SUPUESTO SABER Y SU METAMORFOSIS *

(Aproximación a una semiótica poética
de Eugenio Padorno)

JOSÉ LUIS GALLARDO NAVARRO

«*Ne trouvez-vous pas que c'est un acte
de demence?*»

MALLARMÉ a VALÉRY

Inmiscuirse en la poética de Eugenio Padorno significa, *tout court*, la asunción de una *lógica infinitamente indiferente* —de que habla Verdiglione— y al mismo tiempo introducirse en una escritura en la que la *caligrafía* como *quantum* de incertidumbre prepara el lugar y la palabra de encuentro con el ser amado. Y donde —si continuamos parafraseando a Sibony— en ciertos *motivos* los signos parecen dispuestos a renunciar al significado para dedicarse a un verdadero *trabajo de las formas*, de los recortes del blanco de la página, del espaciado (mallarmeano), trabajo interminable de una *asimetría* —finaliza Sibony— en sus últimos refinamientos algebraicos. Esta escritura de Eugenio Padorno de que hablamos —tal como Daniel Sibony la atribuye a la matemática— aparece como prendida del cuerpo *insensato de la letra*. Una práctica de la letra en tanto que materialidad significativa marcada de forma indeleble por su convivencia, no con

* Publicado en la obra del mismo autor, *Babel in Sularia*, pp. 27-34, editada por el Seminario «Millares Carlo». Madrid, 1981.

el sentido que es en Padorno siempre segundo, sino con el propio signo, sus iteraciones, desplazamientos, «arabescos», y su economía.

Por la misma razón que Eugenio Padorno no es poeta que escriba ni buena ni mala poesía, sino poesía ni verdadera ni falsa, podemos afirmar que el que *habla* (en *Metamorfosis* 1962-1977) no es aquel que escribe (en la vida) y el que *escribe* no es el que realmente *es* (existe). Que este efecto de paradoja se manifieste nada más abrir el libro por cualquiera de sus páginas, es más bien buen signo —como indica el mismo Sibony— pues no es defecto sino de pertenencia fracturada sujeto-objeto, lectura transversal del uno por el otro. Si los poemas sufren por los deseos encontrados del que escribe, aún queda no obstante que aquello que testimonian más a lo vivo, *es un saber de lo real*. En esta ambigüedad —referida al algoritmo matemático, Sibony se pregunta: ¿es lo real mismo quien sabe alguna cosa o no se trataría aquí de la fijación de un saber que se entrega a una escritura que lo solicita. Esto y la imposibilidad empírica en que se debate el propio poeta —desde la *distancia* en que se interroga— de *ver verse*, nos dan la pauta para acercarnos a este sorprendente libro de un autor de siempre considerado difícil.

No es sólo que Padorno nos esté dejando deliberadamente indicios con el hecho de que de un total de treinta y dos de que consta el libro, sólo un par de poemas sean totalmente inéditos. Lo significativo es el trasvase continuo de la ordenación de un título a otro, de variantes de un poema a otro, de uno a otro libro de los ya publicados por el poeta. De la forma del verso a la de la prosa poética. De la concatenación. De las citas al frente. Del lema que abre el opúsculo: *Entregas de fijeza cambiante*. Sólo cito a título indicativo— tres precedentes modernos importantes de este fenómeno: Mallarmé, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén (en *Cántico*). De ellos, el injustamente olvidado Juan Ramón, el menos estudiado, pero el que más se estudiará presumiblemente en un futuro. No obstante las coincidencias, ninguno es exactamente lo mismo. El más cercano, Mallarmé y su inacabado e inacabable proyecto: *Le «Livre»*. El proceso digamos externo de esta metamorfosis ya nos lo describe el autor en el *Prefacio* que abre el libro y en la *Noticia sobre esta edición* que lo cierra. Cúmplenos a nosotros desentrañar ese proceso «otro» que transcurre independientemente de la memoria subjetiva del poeta y que —esa es la tesis que tratamos de demostrar— a *nadie* pertenece.

Por *Metamorfosis* debemos entender aquí, antes de proseguir, no la acepción corriente del término, sino lo que Daniel Sibony dice que más importa: *la producción de un efecto, su reproducción y su acumulación; siendo este efecto un poner en relación en el aconte-*

cer sexual, cuya falla que separa las dos partes se inscribe como merma que vuelve, locura, reconversión, en resumen «metamorfosis». La metamorfosis de que hablamos no puede consistir, evidentemente para un lector atento, sólo en la búsqueda juanramoniana de la perfección: «No le toques ya más, que así es la rosa», sino mucho más allá, en que estallen en todos los sentidos los efectos y las metamorfosis que trabajan la formalización de una práctica significante que no sea nula en la que se refiere a los efectos de verdad. En esto, el trabajo paciente y minucioso de Eugenio Padorno tiene mucho que ver con lo que dice Sibony del proceso matemático, en el que está presente la indagación del acontecimiento, de ese hecho que es encuentro con lo real, como su inspiración, su *rasgo* específico: ¿puede escribirse tal poema, tal verso, tal título de otro modo, es decir, bajo la misma forma que tal otro? Continúa Sibony diciendo que Kafka, en su poética o en la matemática de su deseo, habría respondido a esta pregunta (referida al proceso matemático pero igualmente podemos decir al poético) escribiendo *La Metamorfosis* como la entrada en la muerte, el calvario de ese pequeño empleado que termina convirtiéndose en un insecto putrefacto que no sólo ve, oye y *sabe*, sino cuyo ser mismo es además un saber en descomposición.

Esta lúcida agonía que atribuimos a la *metamorfosis* de Eugenio Padorno, tiene relación —y no secreta— con la paradoja que nos muestra Carroll cuando en *Alicia* —que igualmente cita Sibony— hace irrupción en el campo una cabeza de gato sin cuerpo y el Rey decide condenarla por impertinencia a ser decapitada: «el verdugo encargado de la ejecución afirmaba que no se podía cortar una cabeza si no había cuerpo del cual separarla, que nunca había hecho semejante cosa y que no tenía intención, a su edad, de empezar a hacerlo. El Rey afirmaba que todo aquel que tuviera una cabeza podía ser decapitado...» y así sucesivamente.

Es que sucede que —nos referimos ahora a una observación de Jean Oury— siempre con ocasión de un encuentro, de un *tychanon*, el sujeto está en el *entre-dos* de la maquinaria enunciativa y del enunciado, como testimonio de una mala o buena traducción. Pero Eugenio Padorno, en efecto, en esta nueva recopilación, no es portador de sentido ni simple testimonio, sino más bien *trans-portador* (cinta transportadora), prueba de un movimiento, de un acarreo, de una *transferencia* (*Übertragung*) de una orilla a la otra de sus entregas parciales anteriores. Es decir, que la posición distante del poeta como sujeto de la Enunciación no es sostenible sino como efecto de disociación, segregación, que engendra su propia figura homeomorfa. Como dice Oury, saca a la luz un estrato basal de la existencia (del poeta):

el del simulacro. ¿Qué se dice aquí? Un decir a medias (*aletheia*). Lugar posible de una emergencia, de una decerrazón, la palabra (*Spaltung*) haciendo aparecer la Verdad. Es finalmente esa recogida (*légein*) de otros libros, esa siembra (del sentido) lo que diacroniza la significación (*semeion*) de un último Libro.

Veámoslo en algún detalle. Partimos de la hipótesis de que estos trasvases se efectúan en la frontera indecible entre un *saber inconsciente* y el *saber de lo real*. En efecto, si tomamos el primer *Metamorfosis* (Adonais, 1969) podemos observar que no sólo se han quitado o añadido, alterado o corregido algunos (pocos, muchos, no importa) poemas, sino que comparado con el *Metamorfosis* actual (Masfaca, 1962-1977) todo ha cambiado, incluso lo que permanece, y en primer lugar *la poética*. Esta operación no es sencilla: *Metamorfosis* como resultado final (que no finalizado) —tal advierte el propio autor— es un ambicioso proyecto en sucesivas entregas que se acogerán a este título y que abarca desde el año 1958 hasta 1979. La ordenación de la producción del poeta comprendida en estas fechas queda así:

1. *Primavera feroz* (1959-1961).
2. *Habitante en luz* (1962-1964 y 1972).
3. *Para decir en abril* (1963-1965 y 1974).
4. *Memoria de la claridad* (1964-1967 y 1974).
5. *Candelabro de siete brazos* (1967-1968) (son los contenidos en esta primera entrega).
6. *Aire para instrumentos oxidados* (1967-1969).
7. *Ejercicios impropios* (1968-1978).
8. *Siempre recomenzada* (1969-1973).
9. *Noa* (1970-1979).
10. *Aprositus* (1979).

El hecho de que el autor posponga para otra de las entregas sucesivas el cuaderno *Primavera feroz* (1958-1961), conjunto que recoge su primera producción y pensado como Apéndice, en la medida en que él mismo nos aclara que «es decidida posposición que en nada afecta a la secuencialidad y contenido de estas entregas» (p. 8), es cuando precisamente adquiere plena significación.

Esta poética de *fijeza cambiante* nosotros la quisiéramos interpretar (al menos en una aproximación) como engendrada por lo que Sibony denomina *la dialéctica de los signos*. Constaría de cuatro términos, como todo lo que afecta a las formaciones inconscientes: *si dos formas son puestas en relación con un tercer signo, éste, puesto*

en lugar del agujero real y encargado de acogerse de sus bordes, se revela, él mismo, como escindido. Si lo real es lo que hace dos, tres —continúa Sibony— parece que esta trinidad no aguanta el golpe y se encuentra bajo el impulso de su propia incompletud. El tejido de la intrincada escritura poética de Padorno se muestra aquí bajo esta óptica, triangulado, pero la malla triádica de sus versos (de un libro o proyecto de libro a otro) al doblarse, se convierte en «cuatro» por la captura de dos ángulos. Como ejemplo tomemos el poema «Próximo» (p. 35). Publicado por primera vez en *Para decir en abril*, Colección Mafasca, La Laguna, 1965. Con el título de «Roto muñeco de barro» aparece modificado y aumentado en *Metamorfosis* (1969). Ahora reaparece en sus dos versiones, ambas nuevamente alteradas, la que hemos señalado y «Roto muñeco de barro (Próximo II)» (página 41). Hay en este poema-guadiana palabras que se desprenden, se excluyen y se hacen ver en la otra parte y al mismo tiempo insisten en manifestarse donde primero fueron excluidas, retornan como el pedazo de un *resto* indestructible, siendo la confluencia de esta dualidad precisamente la producción de un *lugar* privilegiado en que persiste. Así con la palabra *saja* que igualmente encontramos en el poema siguiente (38.2) pero conjugada en participio: *sajado*. Palabra de la que no es necesario resaltar la connotación freudiana. Este cuarto elemento es flotante y no es factible de captar sino en el ensamblaje de conjunto. Si desmembramos el entramado del proyecto de Eugenio Padorno, sólo encontraremos en su fondo —tal como sugiere Sibony— miedo y deseo de que esta escritura ponga la mano —«retráctil»— según expresión del propio poeta, sobre lo escrito mismo del sujeto (sobre su *traza*). Y no es necesario —añade— llegar a las variantes místicas en que tal escritura poética se ha ligado a lo sagrado y a las armonías secretas del mundo (tal como hiperbolizara Mallarmé), es decir, el escrito (lo escriturado) del *Nombre*. Estamos pues en una poética «otra»: la de lo uno, lo múltiple, el todo, la parte, las fronteras, los bordes, las deformaciones, estilizaciones, sus combinaciones, los agujeros singulares (únicos), engendrados por esta específica dialéctica. Cosas todas —precisa Sibony— que se agarran a una poética y a una «pulsión» geométrica (exiomática) que el poeta hablante halla en bastantes otros registros. En definitiva: *las líneas de tal escritura son líneas de impotencia de una sola palabra, mas por esta razón portan en potencia otra palabra*. No obstante ello, contrariamente al discurso de la matemática, donde el acto de hablar y el de escribir a que se remite Sibony son la misma forma, en esta poética padorniana, los dos polos extremos de la relación escrito-palabra intervienen en otras experiencias: la de la es-

critura y la palabra poética, o la de la experiencia cotidiana de cada uno: *si reescribo lo que he dicho a alguno* —siempre en el análisis siboniano— *tengo el sentimiento de engañar con la prueba de la palabra*. Por ello no puede (no debe) haber un silencio en el campo social con respecto de la escritura poética de Eugenio Padorno. Tal en «Candelabro de siete brazos», donde predomina el verso de arte mayor, y precisamente se encuentran poemas con anécdota (con historias o referente, dirían otros): 48.1 «Museo Victoriano», 49.2 «Los almendros de Jlebnikov», 50.3 «Cariátides», 51.4 «M.S., Transeúnte sin prisas», y otros.

Debo al propio autor algunas valiosas indicaciones sobre su preocupación, o casi podríamos decir obsesión poética. La podemos rastrear en algunos poemas que él mismo señala como significativos: «Pisapapeles en la arena», y «Estrella de mar», ambos seleccionados en la breve antología *Comedia* y que irán incluidos en *Noa* (1970-1979) según la ordenación definitiva de su obra poética. Nosotros añadiríamos «Ritmos», igualmente en *Comedia* señalando los versos: «El gótico arañar de suspendidos / y mutables signos entre anchas resacas / del lenguaje» (p. 25). Estas «resacas del lenguaje» es tema que se repite en «Pisapapeles»... «mutables lecturas de arenas soleadas / entre maleza de lenguajes» (p. 19) y en «Estrella de mar»: «Ya aviva sobre el mar / que se nombra bajo toda escritura» (p. 28). Otro tema se encuentra igualmente en «Estrella de mar», poema este que ya hemos estudiado con detenimiento en otra ocasión: «Dejar (...), a la mano en su danza / retráctil en su sima a lo inarmónico...» (p. 27) y también, «metamorfoseando», en «Grabado sobre papel» incluido en *Comedia*: «Pintar un homúnculo una escena de caza / o un signo indescifrable» (p. 29). Pedimos al lector disculpas por esta *huida hacia adelante* en la cita de poemas que no se encuentran incluidos en el libro que aquí comentamos, pero que era necesaria en nuestro afán de desvelar la *cambiante impersonalidad buscada* que el poeta nos indica como norte.

Pero hay que ir más lejos. Quizás todo ello no sea sino la manifestación más bien externa de un proceso que transcurre por la estructura profunda de la poesía de Padorno. Si esta carrera sin postas que decimos se manifiesta como la búsqueda de un imposible meta-lenguaje, es porque el recorrido de lo imposible es siempre —dentro de una poética y/o económica del inconsciente— el recorrido del propio sujeto. Maurice Blanchot, comentando las en apariencia simples palabras de Mallarmé: *Aquel juego insensato de escribir*, dice que Mallarmé abre la escritura a la escritura. Palabras muy simples —repite— pero también tales que se necesitará mucho tiempo y mu-

chas experiencias para que se empiece a comprender qué decisión se prepara a partir de ese fin de la escritura que anuncia su advenimiento. Este «aire de familia» inaugural y a la vez final que advertimos de inmediato en la escritura poética de Eugenio Padorno, le viene —con toda probabilidad— de que tal como precisa Merleau-Pouty en *La prosa del mundo: no está* (el poeta) *pensando en las palabras que dice, como no piensa en la mano que estrecha, ésta no es ya un paquete de huesos y de carne, sino la presencia misma del otro*. Esta virtualidad —cita Merleau-Pouty de Paulhan en *Clef de la Poesie*— es la «metamorfosis» *en virtud de la cual las palabras dejan de ser accesibles a nuestros sentidos y pierden su peso, su ruido, y sus líneas, su espacio (para convertirse en pensamientos)*. Sin que nosotros tengamos que compartir su integridad, esta fenomenología, no es forzoso admitir la conclusión de Paulham de que *el pensamiento a su vez renuncia (para convertirse en palabras) a su rapidez o lentitud, a su sorpresa, a su invisibilidad, a su tiempo, a la conciencia interior que teníamos de él*. Esta ingravidez en el misterio (más que ingravidez misteriosa) que atribuimos — y no gratuitamente— a Padorno, nos debe conducir a dar otro paso arriesgado, incorporando la afirmación de Verdiglione de que *la materia (poética) es la morada de la pulsión de muerte*. Quizás ahora podamos comenzar a ver esta escritura en *toda su claridad*. Es decir, en el recorrido que la pulsión hace sin fin ni control, recorrido *complicado* (como lo es toda la poesía de Padorno) —aclara Verdiglione— opuesto a la *simplificación* (religiosa) de una intervención para párvulos.

Este paso consiste también en afirmar que la eventual profundidad que se pueda conferir a una gramática de Eugenio Padorno, será necesariamente *indiferente y neutral*. Hay en la *fijeza cambiante* padorniana una dualidad incolmable e incompatible que produce efecto de goce. Es que —afirma Verdiglione— el goce no tiene nada que ver con el de una exclusión. No se trata aquí —por supuesto— de un *gocce teológico*, de un goce de dios o del uno. Verdiglione sólo señala el hecho de que el *plus-gocce*, querido por un contexto gramatical (extrapoético) y significado por el capital, ocupa el lugar de la relación sexual no inscribible. Es lo que corrobora vagamente Wittgenstein cuando afirma que una pregunta del tipo: «Durante la lectura se me ocurre *eso* ¿entonces algo ocurre durante la lectura? No tiene sentido». Pero continuemos con Verdiglione, que sentencia: *el goce es el efecto de textura —tes(sera)tura—* (articulación significativa entre *tessera* «tarjeta de identidad» y *testura* «textura» tal, como aclara Juan Salinas en nota a su versión que manejamos) *sobre*

un cuerpo, mesa de juego de un saber imposible. Y esta es la cuestión con la que tenemos siempre que tropezar, la del sujeto supuesto saber en la escritura padorniana. Su *metabolismo* muestra en el verso de Padorno la acción metonímica. Imposible *saber* por adelantado ni formular la marcha de tal juego. Junto a cada hallazgo poético hay un movimiento de fuga con una articulación que produce precisamente el goce. Así en «Hombres sembrados» (p. 31): «Respira luz el día por su curso / oreando los trigos; si ayer bien me asombraba / su amarillo, hoy ya me gana todo el igual / cabeceo de los seres» (y también *Ceres*, que nos lleva a *cereal*, metonimia de los trigos). La propiedad del goce, precisamente, radica en el hecho de que no se pueda saber nada sobre él, *que sea una respuesta anticipada de la materia*. En este sentido —continúa Verdiglione— el goce, imprevisible, «responde» al deseo: no pertenece, pues, a lo posible, por el contrario, demanda la *palabra buena*, esto es, la palabra del altruismo. No hay, entonces, recetas. *El goce de la materia no adviene sin la materia del goce* podría resumirse como consecuencia en la poética padorniana.

Pese a todo, como ya lo vio Freud, la muerte permanece irrepresentable. El poeta se cree no obstante inmortal y que no puede tener angustia de muerte. En esta alternativa queremos ver el importante poema «El minotauro» publicado por primera vez con ligeras variantes de orden espacial en *Metamorfosis* (1969). Si por añadidura lo inscribimos en una economía —desarrollada por Verdiglione— del control capitalista de la agresividad, el poema en su «mensaje» nos quiere decir que no hay entonces ningún deseo manifiesto de muerte sino que más bien no se quiere saber nada de la vida. Porque la muerte es tomada, en el momento inaugural de máxima plusvalía, como función conductora y reguladora de las estructuras, como lo que fundamenta las relaciones de producción, y en el discurso propiamente institucional, como condición de un sagrario inalterable del saber de un poder establecido: «A través de los siglos / mano de la vejez / firma el decreto pérfida, /segura / de que sólo el momento de la mejor edad / satisface a la bestia» (p. 65).

Terminemos añadiendo —para completar este análisis tomado parcialmente en préstamo a la semiótica de Verdiglione— que la pulsión es un movimiento discordante y rompedor que arrincona toda paradoja en la articulación del lenguaje. Es material, y por ello es parcial: Eugenio Padorno, en última instancia, en vez de referirse a un modelo único (Mallarmé, Juan Ramón Jiménez), detenido en una quietud formal, se preocupa más por el desmantelamiento de las estructuras elementales de la significación. De este modo no es su

poética un proceso de integración. Al contrario, la pulsión de muerte que conlleva su gramática instrumental, le impulsan a ser la medida de lo que produce o existe, pero en el sentido semiótico de herramienta de la valoración, principio de la destrucción, de la seriedad y de la seriación, en fin, el equivalente universal absoluto. En resumen, esta poesía y esta poética padorniana, que en forma de indecisión generacional se presentó en la palestra de los años sesenta como necesaria ruptura, ahora se afirma definitivamente como trayectoria irreversible.

Su valiente y arriesgada novedad consiste en defender la soledad del poeta en *lúcida visión*, frente a la monstruosa captura de que habla Lacan, en la que nuestra mirada está presta a sucumbir ante cualquier ofrenda a los dioses oscuros de un objeto de sacrificio, tal como la historia reciente nos ofrece más que suficientes ejemplos. Es que a esta ética-poética de Eugenio Padorno la anima en su elegante sobriedad esa fe tan difícil de mantener —y que igualmente cita Lacan— que se cifra en la formulación spinoziana del *Amor intellectualis*, la reducción del campo de Dios a la universalidad y pluralidad del significante, lo que no quiere decir ningún tipo de panteísmo. Finalmente nos resta añadir que esa actitud de nuestro poeta-filósofo nos da motivo para deducir un cierto distanciamiento sereno, único, dentro de su concepción poética con respecto al deseo humano. Posición-límite, en que insiste Lacan, el hombre no puede esbozar su situación en un terreno que sería de conocimiento recuperado —*el deseo es la esencia del hombre* de Spinoza— más que habiendo antes agotado ese mismo límite donde, como deseo, se encuentra encadenado.