



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Herrera, Juan

El canto del cuclillo, el canto vivo de la muerte en La poesía ha caído en desgracia de Juan Carlos

Mestre

Estudios Filológicos, núm. 35, 2000, pp. 183-190

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413830012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El canto del cuclillo, el canto vivo de la muerte en *La poesía ha caído en desgracia* de Juan Carlos Mestre

The song of the "cuclillo", the live song of death in *La poesía ha caído en desgracia* by Juan Carlos Mestre

Juan Herrera

El objeto de este artículo es estudiar las figuraciones del signo muerte en *La poesía ha caído en desgracia* de Juan Carlos Mestre. Para ello han sido consideradas las relaciones entre el carácter autorreflexivo, la realización de una escritura de resistencia (entendida como "escritura menor") y el contexto moderno con que esta poesía dialoga.

The purpose of this article is to study the appearances of the death sign in Juan Carlos Mestre's *La poesía ha caído en desgracia*. For that, the relations between autorreflexive sense, the performance of a resistance writing (understood as "smaller writing") and the modern context with which this poetry dialogues have been considered.

Post tenebra spero lucem^{*}

* Así se cierra el *Libro de las sombras* de José María Parreño, así se abre esta reflexión sobre

La escritura de *La poesía ha caído en desgracia* del poeta español Juan Carlos Mestre (n. 1957) puede ser entendida como la intención de elaborar un territorio en cuyos lindes la actualización del signo *muerte* se configura de manera prolífica, compleja y seductora¹. En el texto, de principio a fin, se asiste a la figuración de la muerte. Su intención es dar a luz una nomenclatura compleja debido a los múltiples matices que el signo adquiere en el imaginario mestriano. Por ello, la ubicuidad textual –abierta desde "Elogio de la palabra" y cerrada con "La poesía ha caído en desgracia"– del signo *muerte*; la concepción de éste al entenderlo como superación del tiempo lineal (Mestre resignifica el sentido moderno de la muerte, escribiendo "cuando acabe la muerte" ([Mestre 1992: 60](#)), y, por otra parte, la visión del acto de morir como campo exploratorio fértil desde la autorreflexividad, sugieren la posibilidad de trabajar estos poemas con el convencimiento de dar nuevas lecturas al material poético del escritor español.

Parece ser que en estos tiempos finiseculares el problema de la muerte y su reflexión tiende a desaparecer en el imaginario cotidiano. La muerte se ha convertido en un espectáculo, y su sentido trágico se desvanece producto del influjo de la idea de tiempo imperante. El concepto de presente –reunión de todos los tiempos en el ahora inmediato y perpetuo– aminora la sensación de pérdida existente en la concepción del tiempo lineal y finito de la modernidad, y tal vez sólo se prolonga actualmente en la dicotomía mundo/gloria transterrenal del metarrelato cristiano². Por una parte, lo que ahora sobreviene es la espectacularidad de la representación de la muerte tantas veces vivida a través de la puesta en escena de los *mass media*. Sólo pensemos en las posibilidades abiertas con las desapariciones recientes de celebridades públicas³. Por otra, la resemantización de las marcas formales del territorio mortuario como duplicación del modelo norteamericano. ¿Acaso el espacio físico del cementerio tradicional no ha sido transformado en parque, en áreas verdes donde la cifra de la muerte parece diluirse y adquirir una lógica efímera, casi reduciendo todo su significado a un rango imperceptible y móvil, nunca funesto ni fúnebre? La retórica de la pregunta orienta la comprensión de la realidad, pero habría que agregar que el espacio neo-necropolitano se encuentra sesgado de toda festividad.

Todo lo anterior sugiere un cambio de perspectiva respecto del tratamiento de la muerte, cuyo campo de acción se manifiesta en un amplio espectro de los saberes humanos. Para la tecnociencia actual, el milagro supone el revivir. Se trata de perfeccionar la preservación del cuerpo, o sea, detener su proceso de degradación, con el fin de otorgar la posibilidad futura de revivirlo a través de un mecanismo denominado criogenización. La misma significancia adquieren otras ideas, como la de la reparación de las enfermedades somáticas mediante microestructuras computarizadas que invaden el cuerpo y funcionan como diminutos sanadores cibernéticos. También la experimentación a nivel genético puede llevar a la superación, antes invencible, de la muerte; los adelantos en lo referente a la clonación de ciertas especies animales derivan por lógica a cuestionar si estas técnicas podrán algún día ser aplicadas a los seres humanos. La pugna *ethos/thanatos* exige una resolución, en estado embrionario aún, por lo reciente de este nuevo paradigma científico y social.

En este panorama la poesía en particular –la literatura y el arte, en general– viene a ser la contrarrespuesta al problema de la muerte, es decir, estéticamente vale el esfuerzo plantearse los sentidos de la muerte, porque ejerce influencia como un agente filosófico clave y que todavía es posible de ser pensado. El extenso material que la muerte ha producido como temática se debe a lo imperecedero de su interrogante, mediada en la historia humana por las variaciones epistemológicas y mítico-religiosas.

[Platón](#), en su diálogo "Fedón o sobre el alma" ([Platón 1985: 89-157](#)), problematiza la muerte –por boca de Sócrates– en términos de que el pensamiento sobre ella es obra de la filosofía. Pero no sólo se trata de eso, porque la reflexión puesta en palabras para describir su predilección por la composición de versos luego de dictarse la sentencia divina, pone de relieve nuevamente los materiales con que opera el intelectual. Así, la reflexión poética socrática no se elabora a partir de la idea del consuelo frente a la posibilidad cierta de morir.

Una forma inferior de la existencia es creer en la muerte como el peor de todos los males y, por lo mismo, Sócrates tiene plena confianza en la existencia de algo más allá –"un mejor trato"– para los que en vida fueron correctos. En el ideario de Sócrates, luego de la muerte es posible gozar de la sabiduría adquirida durante la existencia material, irrealizable en vida, porque existe un atavismo que no permite dicho goce. Mestre actualiza esta posibilidad señalando en "El elogio de la palabra" que "la palabra y la sombra de esa palabra aguardan su permanencia más allá de la revelación de la muerte" ([Mestre 1992: 9](#)). La palabra poética se constituye en soporte de un legado, una creación más allá de la creatura. La poesía es el territorio fértil por el que la memoria es un testimonio y, a la vez, el signo *muerte* es reticulado dentro de sus límites. Por ello, la muerte no es una zona de condenación; por el contrario, es un espacio de apertura, como se lee en "El arca de los dones" ([Mestre 1992: 11-14](#)). Dejar la puerta abierta a la muerte es un proyecto por el cual se escribe y mediante el cual el proceso de intelección de la vida misma se nutre, de igual forma en que se va nutriendo de significados el propio texto.

Si la muerte sigue haciéndonos preguntas o si nos seguimos preguntando por la muerte es una cuestión hasta cierto punto política. La proliferación de signos que niegan de un modo casi absoluto la presencia de la muerte material no es sino la puesta en marcha de un sistema en que la vida productiva del sujeto se estimula al máximo, obliterando todo aquello que queda fuera de este proceso. La asunción de la muerte como signo es una resistencia. Una fuga que afirma la posibilidad de la diferencia que resulta molesta para quien ejerce el poder, con un discurso monológico que no opera con el signo muerte, o que lo oculta, lo aminora, lo hace molecular, como dirían los teóricos del deseo.

La invención de un habla para decodificar los signos dispersos que nombran la muerte en el texto de Mestre aparece como preocupación autorreflexiva, según se ha señalado anteriormente. De manera que "los números de la muerte" en "La voz, las voces" ([Mestre 1992: 21](#)); "el íntimo idioma en el que nos hablara la muerte" en "Escena con suburbio" ([Mestre 1992: 23](#)); el tratamiento del signo por repetición múltiple, especie de anáfora, en "Sábana bajo la tormenta" ([Mestre 1992: 31](#)) y "Epica del héroe" ([Mestre 1992: 59](#)); la actualización de la epanalepsis en "Muere la muerte" ([Mestre 1992: 41](#)), o toda la estrofa inicial de "El visitante" ([Mestre 1992: 38](#)), señalan la cualidad de signo que se sitúa en la muerte. La muerte es una lengua. Una "lengua menor" respecto de otra políticamente dominante que ejerce su poder al negar a la primera ([Deleuze 1994: 59-69](#)). Este último postulado que versa sobre las correspondencias visibles –relaciones de fuerza– entre el poder de un discurso respecto de otro refractario, lleva a pensar en un espacio en que se cifre el código de la muerte, cuya feliz concepción tiene como objeto "territorializar" al sujeto a través de la memoria, tanto al sujeto vociferante del signo que nos preocupa, como también a los sujetos que persisten en la memoria de este hablante. En definitiva, lo enunciado tiene un estatuto de permanencia en *La poesía ha caído en desgracia*, como permanecen Simmias, Cebes o Sócrates en los diálogos platónicos. En "El amor es un raro espectro de morfina" ([Mestre 1992: 44-45](#)), la idea del recuerdo es "pálida y hermosa como una luna que muere"; la misma operación ocurre en la última estrofa de "Figuración del desvelado" ([Mestre 1992: 52](#)).

La resistencia de esta lengua impresa irrumpe desde una estética. Un devenir niño, un devenir poeta o un devenir amante. Todos sujetos más allá de un estado molar de acción y ejercicio de poder. Como se puede notar en el siguiente fragmento de "Paisaje con herida":

Con la misma ilusión con que lleva su juguete a la tumba el niño han de inventar lo maravilloso para resistir a la muerte, para decir yo no sé qué placer sin fin hay en el cuerpo de los que nos miramos, de los que bajo el pacto de la noche escriben versos o se aman ([Mestre 1992: 56](#)).

La máquina de la muerte opera como máquina lingüística. La máquina que gorjea y que aparece como lámina inicial del capítulo "Del ritornelo" de *Mil Mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari se inserta, entonces, en esta lectura ([Deleuze y Guattari 1997: 317-358](#)). El niño canturrea para tranquilizarse, para salvar el caos al cual teme. La poesía es un canto que intenta reordenar el espacio perturbador que a menudo domina el imaginario de la autoridad que la ejecuta. La poesía es un problema de autoridad, pero también de convivencia con el exterior. La poesía con determinados procedimientos rítmicos, repeticiones, aliteraciones, y otra serie de aspectos de la forma poética, constituye un ritornelo. Opera con la intención de

establecer un territorio, "es un agenciamiento territorial" ([Deleuze y Guattari 1997: 319](#)). La defensa que el niño hace –o el sujeto devenido niño en este caso– es contra el flujo de la muerte. En "Hablo contigo" ([Mestre 1992: 58](#)), la palabra poética es sufrida por la muerte a la manera de un ente pasivo. La afección de la muerte es producto del corte aplicado por otra máquina, ya no de flujo sino de corte. Pero el juego es doble, puesto que esa máquina de flujo –la muerte– tiene la facultad de persuadir al sujeto y los sujetos revelados en el cuerpo textual. Si todavía existen las "máximas" –por lo menos en la forma que lo entendía Todorov–, lo escrito en cursiva por Deleuze y Guattari al respecto pone en funcionamiento estas asociaciones: "*Las máquinas siempre son llaves singulares que abren o cierran un agenciamiento, un territorio*" ([Deleuze y Guattari 1997: 339](#)).

Hablo contigo, oh bondad compartida de quien es silencioso, sombra de esa sombra que aletea y es vuelo de semejante elocuencia, el que escribe, el que escucha, el que lámina a lámina va enhebrando en el eco una voz que responde, esa voz en mí mismo, la que nos alumbra y persuade desde más allá de la muerte ([Mestre 1992: 58](#)).

La muerte como ente catalizador de todo caos en la modernidad puede ser revertida desde la conciencia que el sujeto tiene de ella. Su signo paradigmático, el vacío absoluto, y su estatuto material, quedan a la deriva con el ejercicio de la vida misma. La fuerza conjuradora de la idea de la muerte como un absoluto parece estar siendo trocada a través de la articulación del proceso escritural. Pero tal descripción difiere cualitativamente de lo planteado por Platón, pues no es el alma por sí sola –liberada ya del cuerpo– la que puede dar al sujeto la sabiduría y comprensión del destino fatal, sino que es dado por la invención del territorio de resistencia donde el vívido sujeto pensante se escucha a sí mismo hablar de la muerte. Entonces, el signo ominoso queda descartado bajo esta nueva episteme, cuya base es un espejo que repite la imagen proyectada por el sujeto.

[Niall Binns](#), citando a Lipovetsky, ha señalado la cualidad de narciso del sujeto postmoderno y esto lo ha verificado en Enrique Lihn, diciendo que dicho rasgo avalaría una lectura de su veta metapoética. Si la autorreflexividad en Lihn es comprobable, como Binns señala, ¿acaso tal dirección no asume el trabajo de Juan Carlos Mestre con el signo *muerte*? La muerte pensada desde sí mismo para sí mismo, figuración de un espacio de protección unificadora con el sentido fatal de la muerte, puede ser leída como la plasmación de lo que se ha llamado el advenimiento de un nuevo estado del ser, el *homo psicologicus* ([Binns 1999: 140-145](#)). Quizá [Triviños](#) circunda la idea de narciso en la poesía de Mestre al afirmar, respecto de su libro *La visita de Safo* (1983), que la construcción poética sugiere la articulación de la antífona, figuración que repetiría a modo de contrapunto discursos opuestos ([Triviños 1986: 6](#)), como ocurre en "La voz, las voces". La superación del hombre político proyectada hacia un nuevo modelo ejemplar y triunfante para la aprehensión de la realidad, no significa necesariamente la negación de una virtual fuga hacia la imagen del hombre de la polis. Esto es constatable en varios textos de Juan Carlos Mestre, quien focaliza el problema de los desaparecidos en Chile durante la dictadura iniciada con el golpe militar del año 73. La coexistencia de esta dualidad en la poesía de Mestre es un factor enriquecedor que dista de ser una trampa filosófica, y revela lo ecléctico y dialógico de sus fundamentos. Por lo mismo, el espacio del absoluto es descartado, mediante la apertura del texto hacia zonas diversas. Lo molar no ocupa lugar en el tegumento escritural, sino que los espacios se abren hacia la problematización de los contrarios. En realidad, lo estético conlleva implicaciones éticas. En "Invocación" ([Mestre 1992: 70](#)), "los desaparecidos, aquellos cuyo silencio da razón a la muerte", se integran por extensión con el ritornelo de Angela en el poema siguiente, "El sur, 11 de septiembre" ([Mestre 1992: 71](#)). Asimismo, en "Del humo de los libros", la demarcación de este rasgo es perfectamente visible:

No obstante nosotros en los que ha oscurecido como ciudad inundada. No obstante nosotros, los poseídos de olvido sobre una balsa de oro, florecerán los fusilados en los registros civiles y en las plazas de mayo alborozadas multitudes celebrarán con regocijo la abolición de la muerte ([Mestre 1992: 75-76](#)).

La muerte nombrada en estos textos es doblemente transgresora. Por un lado, se halla implícita esta formulación en la propia muerte y, por otro, está revelándose una relación entre fuerzas perfectamente determinables en la historia de los pueblos latinoamericanos. El ejercicio del poder en la sociedad signada por el miedo tiene como uno de sus objetivos fundamentales disolver al sujeto colectivo para que éste se configure atomizadamente,

dividiendo así hasta las manifestaciones de la muerte que prevalecieron antes de ese momento, los ritos mortuorios, las ceremonias de veneración, etc. La maquinaria de terror, al dejar una profunda huella tormentosa, hace mutar la percepción de la muerte, o sea, su matiz gregario. Leemos con Mestre la utopía de la superación de la idea de la muerte emanada de la fuente del terror. Angela escribe "con los ojos en el aire una última proclama a la tristeza", deviene escritura. La ciudad silenciada se desterritorializa por la imagen del pájaro que ilumina, levanta vuelo y es saludado por "un corazón contra el miedo". Otros corazones, como el corazón gritando que le habla a los muertos en "La casa del padre" (Mestre 1992: 69), la sombra elogiadora contra la muerte de "Oráculo" (Mestre 1992: 79), o la entrega dócil al arte complejo y dolorido del viejo poeta, son señalados por el ángel-narciso. Todas, velocidades y afectos de una resistencia. La evidencia de un proyecto de sanación se enlaza con los sujetos presentados. Deleuze afirma que "la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta (...) Uno no escribe con sus recuerdos, a menos de hacer de ellos el origen o el destino colectivos de un pueblo por venir, todavía enterrado bajo sus traiciones y negaciones" (Deleuze 1994: 17). Pájaro-corazón-niño-juguete-poeta-burdel del cielo-talismán viene a ser la figuración de la co-existencia, simultánea y recíproca, del(os) sujeto(s) desdoblado(s) ante la muerte. Estos modos de potenciación casi *ad infinitum* para señalar el signo y la mostración de la tribu que direcciona un vector opuesto al de la dominación –aquellos que saben cosas inútiles que salvan– configuran el imaginario mestriano subversivamente.

Triviños propone una *thanatografía* para la obsesión del granadino, a quien en el amor se le cruzó la muerte (Triviños 1988: 10). "El lírico ángel de los muertos" ha leído lo mismo en la inscripción patética de Mestre, ha escuchado el canto vivo de la muerte en el gorjeo del cuculillo. Se asiste a la precariedad combatida con el ritornelo, con una auto-*moirologhía*: "Muerto de morir, muerto de muerto. Muerto que soy, somos los muertos preguntando entre muertos por los muertos" (Mestre 1992: 59). Devenir animal es el "entre" de la vida y la muerte, no el absoluto de los dos por separado. Devenir que sitúa al sujeto ante el oprobio de la sabiduría que enmudece o cierra o corta la maquinaria musical.

La escritura con(tra) la(s) muerte(s) de Juan Carlos Mestre en un sentido mítico está conectada a la idea de talismán. Aquí, el objeto portentoso que ahuyenta los males es la palabra poética. El horrible rostro de una muerte sin "rostridad" que el presente revela, queda perfilado en el "Diván de los dóciles" (Mestre 1992: 74). "La máscara sobre la máscara muerta" es el dominio en que se "territorializa" aquello que atormenta, caos que hay que salvar mediante la renuncia a la "claridad de la escritura", demostrado en "Liberame domine" (Mestre 1992: 82-83). En "Oráculo" se lee:

Qué elogiarás contra la muerte sombra mía, qué arpón contra el delfín o bálsamo de buitre pondrá en tu corazón la hidra verde, la voz indescifrable que en las mascarillas de cera mantiene el aliento de su otra figura (Mestre 1992: 79).

La esfinge de la muerte opacada por la "escritura menor" también es el sujeto mismo. Esta es otra cara de la muerte. El rostro del exterminio judío plasmado en "Fechado en Auschwitz" (Mestre 1992: 9-10), donde el sujeto devenido más allá de la muerte oye el pensamiento de su propio apellido, acto de fuga ante las fuerzas de la finitud. Nuevamente otro dominio, otro territorio, angélico podría decirse, tomando palabras del idiolecto mestriano. Si el fin de la modernidad se inicia con el Holocausto como se postula desde algunos sectores del pensamiento postmoderno, el significado revertido del poema en relación a la muerte es la condenación del acto homogeneizador del discurso facista, pero también viene a ser una indagación escatológica del sujeto individual. La pregunta que se hace Mestre es la pregunta de gran parte del arte, finalmente. Es la interrogante de Jaime Gil de Biedma en "Pepping Tom" y "Muere Eusebio". Son las miradas voyeristas y narcisas del sujeto frente al tiempo, que derivan en la "inevitable proximidad de la muerte", cada vez más cercana debido a la opacidad de la memoria. Los intentos de calificar "la muerte en la vida, la pena y la fatiga en el trabajo, el tartamudeo o la afasia en el lenguaje" (Deleuze 1987: 164), constituyen las expresiones de la conciencia de finitud en la actualidad.

La poesía despliega la relación entre lo finito y lo infinito. En el caso de Mestre, esto se convierte en la práctica de una reformulación del significado lato de los símbolos e imágenes de la muerte; en la representación del pasado individual y colectivo del signo muerte por medio de la anamnesis (Cit. en Novoa y Ojeda 1999: 14)⁴; en la articulación de una

"escritura menor" en relación de heteroglosia con el discurso religioso y barroco, estructurada dentro de una prosa poética.

Desde las ruinas de Babel aparece el sol de la muerte. Desde el lenguaje venido a menos despunta la luz de la muerte para hacerlo vivir de nuevo. Desde el "ruido vivo de la muerte", es decir, desde el canto del cuclillo, se propone un ritornelo, un territorio en que la conjunción finitud-infinitud permita soportar "la mudez ante las jaulas de la sabiduría". Un canto sin jaula. Un lugar donde levante vuelo la esperanza.

NOTAS

¹ [Gilberto Triviños](#) ha mencionado a Juan Carlos Mestre como uno de los poetas que entra en la tradición poética española singularizada por su obsesión por la muerte ([Triviños 1998: 10](#)).

² En literatura, un ejemplo de lo dicho lo constituye *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstoi.

³ La espectacularidad también es verificada en producciones cinematográficas de bajo presupuesto (*gore* y *snuff*), *video clip*, video juego, *death metal*, de aceptación más que exitosa por el público joven –su principal consumidor–. Estos son diseños estéticos donde la muerte es hiperbolizada, ampliada y multiplicada, pero no con el objeto de llegar a profundizar su contenido filosófico, sino de buscar el consumo inmediato del público a que están dirigidos, actitud –por lo demás– casi natural en el contexto de una sociedad de capitalismo tardío.

⁴ Juan Zapata, siguiendo a Jameson, plantea que la anamnesis es un proceso de perlaboración, es decir, un "trabajo de reelaboración del pasado individual y colectivo, búsqueda del origen de una falla original; trabajo con la memoria..."

Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Departamento de Español
Casilla 160-C, Correo 3,
Concepción, Chile

OBRAS CITADAS

Binns, Niall. 1999. *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern: Peter Lang.

Deleuze, Gilles. 1994. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.

———. 1987. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1997. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. 3ª ed. Valencia: Pre-textos.

Mestre, Juan Carlos. 1992. *La poesía ha caído en desgracia*. Madrid: Colección Visor de Poesía.

Novoa, Patricio y Jorge Ojeda, eds. 1999. Prólogo. *Concepción 1999. Antología*. Por Juan Zapata. Concepción: Ediciones Malaface. 17-16.

Platón. 1985. *Diálogos*. Santiago: Editorial Ercilla.

Triviños, Gilberto. 1986. "Los placeres de Safo y los desengaños de Jimena en la poesía de Juan Carlos Mestre". *Insula* 481: 486.

———. 1998. "La visión del último rostro en la obra de Federico García Lorca". *Acta Literaria* 23:

