



HAL
open science

**“ Los nuevos bárbaros de Mercedes Gómez Blesa:
historia de la palabra manipulada ”**

Idoli Castro

► **To cite this version:**

Idoli Castro. “ Los nuevos bárbaros de Mercedes Gómez Blesa: historia de la palabra manipulada ”. Philippe Merlo. Le créateur et sa critique 1: manipuler et mentir, PUSE, pp.115-124, 2009. hal-03905063

HAL Id: hal-03905063

<https://hal.science/hal-03905063>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Idoli CASTRO

**Los nuevos bárbaros de Mercedes Gómez Blesa:
historia de la palabra manipulada**

La poésie « ne se fonde pas sur un savoir mais procède d'une perte de connaissance pour se remettre au monde (...). »¹

En un mundo donde la producción ha sobrepasado la creación, donde ésta debe integrarse al mercado para existir, donde el « escritor de libro » se ha sustituido al creador, podemos preguntarnos, parafraseando a cierta profeta, si los hombres no « hemos volado todos los puentes / que nos conducían » ya no « a la casa del Padre », sino a las casas de los padres o de las madres creadores, esos aposentos plurales que cada creador nos propone, lugares polifacéticos de acogida del otro donde uno mismo siempre se reconoce en un perpetuo « je est un autre »².

No constituye, el título de este coloquio, el cartel de una historia casi imposible, la de la relación siempre ansiada aunque llena de obstáculos entre el crítico y el creador? Primero porque el creador sigue siendo un personaje mítico, que obra en la oscuridad y al que los críticos sólo podemos acceder por la vía o el desvío de la creación. Nos contentamos con cruzar el camino de la persona biográfica, del autor en carne y hueso que sólo se transforma en creador a través de su obra en un proceso invertido. Luego, porque en ese desvío por la obra, puede que ésta resista al *kriticos*, o sea al que debería ser capaz de juzgar y decidir. Este obstáculo que constituye la obra, la muralla que nos impone, hace vacilar el juicio estético. El mayor peligro que corre entonces el *kriticos* es ceder a la tentación de manipular la creación para que ésta quepa en sus criterios de juicio. ¿Cómo evitar que el cuerpo de la creación se convierta en « manípulo » cortado, truncado por la mano del *kriticos* para apoderarse de él y justificar sus interpretaciones? La dificultad radica en determinar donde se acaba la atención al texto y donde empieza su manipulación. Por cierto, el primer grado de manipulación, inherente a todo trabajo sobre un texto y respetuosa de éste, implica un manejar para componer un nuevo texto, el del *kriticos*, donde la obra se convierte en citas trasladadas a ese nuevo espacio. En el traslado de la creación hacia el texto crítico, la nueva disposición no debe aparecer como sospechosa —sospecha de querer influenciar, forzar el sentido de la creación— o oculta, como la de un crítico encerrado en su laboratorio hermenéutico; en efecto, si el creador puede permitirse ser alquimista, el *kriticos* tiene ese « deber de claridad » a menudo profesado por Marie-Claire Zimmermann.

1 Jean-Michel MAULPOIX, « Identité poétique et vérité », Poésie & Philosophie, Marseille, c.i.p.M., 2000, p. 169.

2 Mercedes GÓMEZ BLESA, Los nuevos bárbaros, Madrid, Editores Huerga&Fierro, 2007, p. 17.

Preservarse de tal manipulación es fundamental, ante todo para no mentirse a sí mismo, y luego para no derivar hacia la violencia en la que, fácilmente, puede caer el manipular (violencia presente en la evolución etimológica de la palabra). Ahora bien, cómo no sucumbir a esta manipulación, práctica además tan extendida en nuestra sociedad y convertida en acto de lenguaje natural y legítimo, sino renunciando a ese poder de decisión y aun de juicio ilusorio y relativo. La única relación posible entre un creador y su crítico es la de un quiasmo de voces que se enlazan e intercambien, bajo la forma del argumento por parte del crítico (no para convencer, ni para influenciar sino para conversar con un texto otro en un espacio de libertad³) y tal vez bajo la forma del encanto por parte del creador.

Así pues, no sería, al fin y al cabo, la creación, y en nuestro caso la poesía, la gran manipuladora, la que nos extrae de nuestra realidad o la que nos inserta en ella a la fuerza, nos hiere, pero no, paradójicamente, para mentir sino para despertarnos al mundo o a nosotros mismos ? En realidad, en este caso me parece mejor hablar de una contra manipulación, operada sobre el lenguaje cotidiano para que éste cese de ser una manipulación que nos ciegue, una contra manipulación orientada contra el logos aristotélico y cuestionando el principio de no contradicción para aceptar las contradicciones de la vida. Tal es la vía que nos propone la profeta de *Los nuevos bárbaros* y que decidimos seguir para acceder a esa poesía de la « actualidad » en el sentido etimológico, o sea una poesía desprovista de virtualidad mentirosa, una poesía efectiva y activa.

Este poemario se presenta bajo la forma de cinco secciones que corresponden a cinco cantos de una voz profética en primera persona. El primer canto constituye un movimiento de aproximación a los hombres desde la tierra, y no desde unas alturas mentirosas e ilusorias que convendrían a su posición de profeta. Esta aproximación horizontal se confirmará en los siguientes cantos anunciados, al final de la primera sección, como los nuevos templos: « Quizás sea ese mi único cometido:/ anunciar los modernos tenderetes / de la salvación, los nuevos templos. »⁴ En efecto, a partir del segundo canto, el personaje se encuentra inmerso voluntariamente en medio de una manifestación: « Alertada por los gritos de la multitud,/ me lancé a la calle y fui arrastrada / por una larga riada humana »⁵. El segundo templo del tercer canto se erige también como una plaza pública, pero interior y cerrada, testigo de la evolución de nuestra sociedad de consumo: el centro comercial:

Atraída por el tumulto del centro comercial,
atrapada en esa alocada cueva de Aladino
con escaleras mecánicas y suelos de azófar
que recuerdan el fulgor de la nieve al sol.
(NB, p. 31)

El último templo del cuarto canto acoge a lo que podríamos llamar los nuevos adoradores del dios Cuerpo, en una sala de deporte. Una vez más, la

3 Cf Philippe BRETON, *La parole manipulée*, Paris, Editions La découverte & Syros, 2000, p. 27 ; Philippe Breton explicita la relación de la manipulación con el silencio : « l'argumentation ménage des pauses dans le dialogue pour que l'autre puisse réfléchir, accepter ou refuser, alors que la manipulation traque le silence dans l'interaction pour emprisonner l'autre dans une séquence continue où il n'a pas d'autre choix que de se rendre ».

4 Mercedes GÓMEZ BLESÁ, *op. cit.*, p. 21.

5 *Ibid*, p. 23.

profeta se siente atraída por las voces de los hombres, o mejor dicho por los ruidos que surgen de ese lugar:

No pude hacer oídos sordos
a los rítmicos jadeos, a los agudos gemidos
que traspasaban las altas mamparas hialinas
como una liturgia coreada por voces discordantes.
(NB, p. 37)

Estos tres lugares de vida social son lugares de paso, más que lugares de encuentro, en los cuales la profeta se adentra, guiada por la fuerza de atracción de las voces ruidosas que se desprenden de ellos. Esa inmersión de una voz solitaria en las costumbres colectivas de los hombres hace emerger, en el último canto, un nosotros humanista pero casi imposible en un mundo donde el individualismo se ha extendido y se ha convertido, paradójicamente, en norma colectiva y lingüística. Este paso del yo al nosotros participa de un deseo de ir hacia la gente, pero la profeta en primera persona se enfrenta a un silencio ruidoso. En efecto, cuando habla desde un nosotros, es precisamente cuando ya se han desvanecido las muchedumbres ruidosas alrededor suyo. Ya no se expresa desde un lugar público, sino desde el espacio poemático, como si el nosotros sólo fuese accesible poéticamente, o sea bajo la forma de una ficción, y no físicamente o mejor dicho en un intercambio verbal real. Aun estando en presencia física de los hombres, lo que éstos le devuelven no son intercambios de palabras sino ruidos o « voces discordantes ». Este imposible encuentro verbal atestigua de una situación crítica de la palabra, palabra ensimismada y que sólo se vierte en el mundo exterior en un juego de apariencias. En la era de la comunicación, donde todo parece decirse sin tabúes, nuestra profeta va a servir de revelador de unas palabras silenciosas, ocultas en unos cuerpos humanos cada vez más aislados en sus prácticas sociales.

Este cuestionar la práctica de la palabra me parece fundamental en la medida en que, hoy en día, una de las mayores apuestas de toda manipulación es la manipulación de la palabra como mejor garantía de poder sobre el Otro. Ahora bien, esta manipulación implica un mentir, o sea un no decir (mentira por omisión) o un decir alejado de la verdad (mentira efectiva por aserción). Lo que determina al personaje de la profeta, que asume la voz poemática, es precisamente su manera de decir: un *prophanai* o sea un decir, un anunciar por anticipo, antes de que la realidad se plasme, hacerla visible por la palabra, la palabra siendo entonces anterior a la realidad anunciada. Esa práctica de la palabra le confiere el poder mágico (magia que enlaza con uno de los sentidos de manipular) de dar cuerpo visualmente, como un prestidigitador, a una realidad todavía no advenida. La palabra se convierte pues en manipulación mágica pero en el sentido más físico del que manipula, del que maneja, del que toca las cosas para que se realicen. La profeta toca el mundo de su voz para que éste se haga real. Aquí aparecen pues dos formas de manipulación: la manipulación de la palabra para mentir, y la de la palabra para crear o para actuar, para hacer, forma de « habitar » el mundo y no de alejarse de él. La manipulación vinculada con la mentira se hace más abstracta, debido a la esencia misma del mentir, o sea un acto puramente mental, que proviene de la mente según nos lo recuerda la etimología misma de la palabra. Es un acto que va en contra de la naturaleza de la palabra, se da además como sinónimo de « faltar a su palabra ». La segunda manipulación implica físicamente a la persona que habla, recuperando así pues el origen del término manipular: la palabra llega a ser mano que toca el mundo, que toma el riesgo de hundirse en

él, de meterse en el « hielo » como lo explicita la profeta en su última estrofa para ahondarse hacia el calor:

La costumbre me calma el frío de las manos,
 amaratadas de tocar tanto hielo,
 tanta muerte dentro de una forma,
 tanto vacío vestido con color.
 Pero no me alcanza la derrota,
 y sigo y toco y derrito
 la fina escarcha de las cosas,
 ese hielo de desamor, savia de lo inerte.
 Y hundo mis dedos en el frío
 y lo acaricio:
 ¡cuánto dolor, cuánto calor
 contenido en tanta muerte!
 (NB, p. 55)

Al adentrarse en la materia real, nuestra profeta desvía la misión primera de su profesión, la de hablar en nombre de un Dios. Esta voz femenina no habla en nombre de, sino directamente, sin rodeos, a veces a modo de denuncia. No dirige su canto hacia una trascendencia inexistente, sino que lo arraiga en las profundidades de la humanidad hasta rozarse con « la mierda del mundo » como lo declama el epígrafe de Nietzsche: « ¡Oh, hermanos míos, hay mucha sabiduría en el hecho de que exista mucha mierda en el mundo! »⁶

El segundo desface radica en el contenido de sus profecías, o mejor dicho en la ausencia de profecías. No quiere aparecer como un personaje ficticio por la práctica de una palabra que diría lo que todavía no existe (papel ardúo en una sociedad que no cree, que no se proyecta fuera de su presente, fuera de un presente eterno). Se revela como profeta del presente, cuya palabra (por ser una palabra que toca, que manosea) es más real que la realidad observada. Lo ficticio no está en el personaje sino en el mundo que lo rodea, y de ahí las dificultades de su tarea, el pronunciar una palabra real, una palabra corporea, y al fin y al cabo, una palabra poética, en un mundo construido como una ficción. Reivindica una voz que rompe con la mentira, con el *engaño*, aunque esté consciente de las dificultades en un mundo a falta de víveres en el sentido propio como figurado, a falta de realidad:

¿Es eso lo que quiero? ¿A eso he venido?
 ¿a seguir **engañando**, como mis antecesores,
 yo, que me sé la última de **una estirpe ya imposible**,
 pues para qué profetas **en tiempos de penuria**?
 (NB, p. 17)

Proseguir con una palabra profética sería seguir el juego de la mentira; en cambio, aferrar la palabra en lo presente es devolverle su naturaleza primera, ese ser carne del Verbo. Lo que conserva de los profetas es ese hacer visible lo no ocurrido, lo que podríamos interpretar, en la perspectiva de una filosofía encarnada heredada de Maurice Merleau-Ponty, como una vuelta a lo que se toca.

Esta resistencia a la ficción no es nonostante una evidencia si miramos la estructura del libro que se inspira, a primera vista, de la práctica narrativa. Ese marco narrativo que se podría resumir bajo el pseudo-esquema de una introducción, tres espacios, una conclusión con una po-ética final, nos inserta en

⁶ *Ibid*, p. 11.

el ámbito de la ficción literaria. Si nos referimos a la distinción operada por Paul Valéry entre la prosa y la poesía, casi podemos contar aquí el viaje de esta profeta que atraviesa distintos lugares iniciáticos donde aprende la condición humana contemporánea, la de convertirse en un ser para la mentira. Sin embargo, cada canto aparece como una estampa, y los tres cantos centrales como una serie de encuentros imposibles. La estructura narrativa se halla pues subvertida por la voz poética: el paso de un espacio a otro se realiza sin transición, como volando, hilvanando una historia en suspensión, que no lo dice todo. Además, la palabra poética no se afirma escondiendo su carácter ficticio, sino que se cuestiona desde el principio y se presenta como una duda en la soledad del *hic et nunc*. En efecto, en la primerísima estrofa, la profeta propone una interrogación sobre sí mismo, que participa ya de una denuncia explícita « del tráfico con la salvación », « de las hipotecas a treinta años en el Paraíso ». Su soledad no nace de un alejamiento, sino de un ser « de este mundo » como lo precisa la anáfora final de los versos 3 y 4:

¿Con qué osadía me atrevo
a acercarme a los hombres
si mi reino es de este mundo,
si mi infierno es de este mundo [...]?
(NB, p. 13)

En esas interrogaciones sobre sí mismo y sobre el mundo, que surgen a lo largo del libro, la palabra poética rompe con una palabra manipuladora, segura de sí mismo, que quisiera convencer a su locutor, palabra abstracta y disimuladora. Al contrario, la palabra poética se revela y se arriesga en su tocar, lo que hemos llamado una manipulación más física, en relación con el primer sentido de manipular, pero que dado la evolución del concepto se asimila más bien a una contra manipulación, ya que no se esconde. No se queda estancada en sus convicciones, sino que es « una palabra que se mueve », diría Jean-Michel Maulpoix, tal como lo hace el personaje de la profeta (término que comparte además sus vocales con las de poeta)⁷. A semejanza de su cuerpo, la voz de la profeta/poeta viaja atravesando lugares donde voces otras se ocultan, voces silenciosas que la profeta recoge, filtro cameleón por el cual esas voces se revelan a nosotros:

me senté apresurada en una mesa
y estremecida oí, bajo el bronco griterío,
el clandestino susurro de un gran ejército
de siniestras termitas de la angustia
que horadaban los pilares de los cuerpos
[...]
Pues, ¿de qué otra cosa sino de angustia
están llenos estos funambulistas del miedo [...]?
(NB, p. 31)

Asistimos a un proceso de animalización de esas voces interiores, voces instintivas que se dejan guiar por el miedo. Esa regresión de la voz humana incita a la profeta a lanzar un grito de rebeldía contra el advenimiento de una nueva forma de barbarie, la de una voz acallada y sumisa en el mundo de las apariencias, manipulada y siguiendo el « ritmo frenético y alocado » del juego colectivo : una voz reducida, en definitiva, « a sus ahogados lamentos / a sus

7 Jean-Michel MAULPOIX, *op. cit.*, p. 169.

ocultas quejas / que no alcanzan a formularse en palabras »⁸. El personaje traduce, en voz alta y asumida, los ruidos sofocados de las demás voces que « aúllan » escondiendo « en lo más hondo » su « fango animal »⁹. Lo que rehúsa la profeta es « traicionarlos » « hacer como que no [sabe] lo que [sabe] / y seguir yendo a trabajar cada mañana / como una ciudadana más que paga sus impuestos »¹⁰. Es precisamente esa rebeldía la que la hace existir tal como lo dice Jean-Michel Maulpoix a propósito de la poesía:

[La poésie] ne connaît jamais de repos. Elle cherche, elle interroge. Elle existe de se chercher. Elle subsiste de questionner et ne pouvoir répondre. *Partagée, comme la créature*, la poésie est crise. [...Elle] met le langage en état critique. [...] *Mécontente, comme la créature*, la poésie est procès, intenté de concert à la réalité des choses, au sujet et au langage. Le poème est le lieu où le sujet vient porter plainte, déposer réclamation, mettre les signes en examen pour les citer à comparaître.¹¹

En los cinco cantos, la voz presenta una denuncia contra una « realidad de plasma », pero no desde la certeza de una lengua poética, de un mundo de signo, sino desde las dudas, las preguntas y las exclamaciones de una voz que comparte ese destino de un ser condenado « a la ficción para siempre »¹². Esa voz, en teoría profética, que debería « decir » el futuro, proyecta sus preguntas sobre el porvenir, acumulando, casi con cierta impaciencia a veces, los « cuándo » o los « qué de » interrogativos¹³. ¿Cómo pues salvarse de esa mentira colectiva e invasora?

Con la expansión de la mentira, que se materializa en los versos con una extensión del campo léxico de la « bella mentira », los hombres acaban desconfiando de la palabra, condenada sea al silencio sea a la disimulación como podemos constatarlo « tras las banderas y pancartas », « proclamas y consignas » de la manifestación:

Este tamborileo epiléptico de voces,
 danza macabra de gritos que quiere ser rito,
 liturgia que aplaque la oscura angustia
 escondida tras este ciego estallido de vitalidad :
 la pura desesperanza, el oculto desengaño
 que busca explotar en medio de la calle
 como una bomba alojada en el corazón,
 camicaces del desencanto.
 (NB, p. 23)

Esta revelación de la palabra disimulada plantea pues el problema de la manipulación de la palabra dentro de un régimen democrático. Los tres lugares presentados forman en apariencia tres ágoras modernas instituidas como sitios de comunicación y por consiguiente lugares de libertad. Ahora bien, la primera denuncia de la profeta se dirige precisamente hacia una puesta en tela de juicio de esta apariencia de libertad, mostrando el disparate de estos hombres con prisa, que piensan decidir de sus vidas, tenerlas bajo control (como lo hacen con su cuerpo), mientras que éstas están como guiadas por un ritmo exterior e impuesto por un sistema que lo mecaniza todo. Crean avanzar cuando en

8 Mercedes GÓMEZ BLESÁ, *op. cit.*, p. 18-19.

9 *Ibid.*, p. 23 y 25.

10 *Ibid.*, p. 19.

11 Jean-Michel MAULPOIX, *op. cit.*, p. 169.

12 Mercedes GÓMEZ BLESÁ, *op. cit.*, p. 17.

13 *Ibid.*, p. 27-29 y 33.

realidad sus vidas « sobre una cinta de mar metálico » no ganan « ningunas batallas al espacio »¹⁴. En el advenimiento de un hombre esquizofrénico y paranoico, el cuerpo aparece como el nuevo lugar de una represión disimulada, de una manipulación violenta infligida por el propio individuo. Éste ha interiorizado el culto al dios Cuerpo Perfecto. La serie de verbos en presente, que se acumulan sobre tres versos en el cuarto canto, traduce esa falsa dominación del hombre sobre su cuerpo que contribuye, de hecho, a someterlo a nuevas normas estéticas:

pues sólo con el dolor la carne se doma,
se somete, se moldea, se recrea, se refunde,
se define, se derrota y se vence en su caída,
en sus surcos, en sus pliegues, en sus arrugas,
en su encogimiento hacia la nada.
(NB, p. 39-40)

Este nuevo ser para la acción no dedica tiempo a la palabra, como posibilidad de diálogo, de contradicción. La palabra debe rendirse a la eficacia, debe ser actante en los mecanismos de comunicación. La mayor manipulación radica en el hecho de que el hombre piensa ser libre de sus decisiones, mientras que comprendemos que sus acciones son dictadas desde el exterior. Recordemos que el acceso a la palabra forma parte del proceso de humanización y aún más de democratización —democratización considerada como ruptura en la historia de la humanidad que sustituyó, a las tradicionales relaciones de fuerza, el arte del argumentar. Ahora bien, dos formas de palabra se esbozan aquí : la palabra exterior inserta en un mecanismo de información, de reacción, y de reproducción y la palabra acallada de los cuerpos, palabra interior que se declina en gemidos. La palabra ha cesado de ser la expresión de una singularidad asumida, excepto la de la profeta quien nos abre en el poema un espacio de libertad, de diálogo y de rebeldía, aunque ella también se halle arrastrada por ese « movimiento ciego » cuando vuelve a la expresión del nosotros:

hacemos como que hacemos,
Nos movemos como si nos moviésemos,
como monigotes de un zootropo,
con un movimiento que ha olvidado
su primera causa y su causa final,
somos acto puro [...]
puro automatismo sin sentido
(NB, p. 53)

El regreso de los hombres a un estado a la vez animal y mecánico (lo que Philippe Breton asimila cuando recuerda que el animal y la máquina se limitan al campo de la información y del tratamiento de señales, mientras que el hombre como ser de información y de convicción, de expresión da sentido al mundo que lo rodea¹⁵) los convierte en « nuevos bárbaros ». En el advenimiento de esa nueva barbarie se juega el porvenir de lo que hemos llamado la civilización, o sea lo que procede de la *civitas*. Lo paradójico es que esta denominación de *nuevos bárbaros*, que aparece en el tercer canto, no se aplica a unos hombres extranjeros y situados fuera de la ciudad, o sea al que es Otro, sino al contrario a un exceso del Mismo. Aquí, la barbarie no es un estado anterior a la

14 *Ibid.*, p. 37.

15 Philippe BRETON, *op. cit.*, p. 28-29.

civilización, sino que procede de ella, tal vez como exceso de manipulación de la naturaleza humana, un exceso civilizador. A fuerza de manipulación, el humano se deforma y manifiesta sus instintos animales lo que transmiten algunas imágenes poéticas violentas. En ese despertar del instinto animal, el hombre se ensaña por ejemplo contra su creador, revelando a la vez la naturaleza violenta de éste, como si esa evolución humana estuviera inscrita ya en los orígenes de la humanidad (lo que coincide con la emergencia de la palabra, del Verbo haciéndose Carne). El poema pone en escena en su primer canto el combate entre el hombre y el reino de Dios, no sin cierto humorismo a mi parecer, sobre todo en la visión de los angelitos camicaces o de un Dios ahogándose « en su propio llanto », « decepcionado y amargamente ofendido / por el insolente agravio a su omnipotencia »¹⁶. Vemos que esa « voluntad de poder », raíz de la violencia, se manifiesta ya en el creador, y en ella se refleja las propias contradicciones del humano, lo que altera muy pronto el tono humorístico que se hace más amargo. En ese conflicto con Dios, el hombre se enfrenta, por segunda vez, al vacío de su invención (Dios) y, por consiguiente, a su propio vacío:

¿Y qué ofrecer a los hombre,
me pregunto, después de este vacío
eterno e infinito como Dios,
que se sabe eterno e infinitamente
vacío como Dios [...]?
(NB, p. 15)

Recordemos que la primera toma de conciencia del vacío nace, con la palabra, cuando el hombre sale de su estado animal, cuando sus capacidades de información se degradan y entra en el proceso de humanización:

Confronté à un nouvel environnement, l'homme est destabilisé et perd ainsi ses repères : c'est le départ de humanité. Ainsi, l'homme, échouant à traiter l'information avec la stabilité, la rigueur et l'exhaustivité qui conviennent à l'état instinctif, inventerait une parole en perpétuelle recherche de son adéquation avec le réel. Privé d'un rapport informationnel fiable avec le monde, celui qui cesse de ce fait d'être un animal est conduit à reconstruire, en lui donnant du sens, cet **écart permanent**, cette **distance perpétuelle** au monde. [...] Le préanthropoïde est devenu humain quand il a cessé de répéter l'information instinctive inscrite dans ses gènes, et qui lui sert de lien avec l'environnement, pour devenir l'auteur d'une parole singulière.¹⁷

Philippe Breton explica esa ruptura con el entorno que supuso el principio de la humanidad y la importancia de la palabra para reducir esa distancia con el mundo. Así pues, lo insostenible de toda palabra manipulada es que la palabra es el fundamento de la humanidad, es la base del proceso de humanización; de ahí el rechazo de la profeta de aceptar « los falsos dogmas », « un falso cielo », « un pseudoparaiso »¹⁸. Esa distancia del hombre frente al mundo, luego frente a la idea de Dios, se va a acentuar hasta insinuarse dentro de la comunidad humana, y luego en el hombre mismo frente a su propia palabra que no pronuncia en voz alta. Ese proceso generalizado patentiza los nuevos fundamentos de las sociedades modernas caracterizadas por el individualismo, como destructor del vínculo social en sociedades que paradójicamente aparecen

16 Mercedes GÓMEZ BLESÁ, *op. cit.*, p. 13-15.

17 Philippe BRETON, *op. cit.*, p. 30-31.

18 Mercedes GÓMEZ BLESÁ, *op. cit.*, p. 17.

como « hipersocializadas », en las cuales el individuo se encuentra excesivamente expuesto a la mirada y a la palabra del otro, presa de « los corazones de los nuevos avaros,/ ansiosos depredadores, hombres de rapiña »¹⁹. Esta situación lo conduce a la desconfianza de la que ya hablamos, ensimismamiento frente a la palabra del otro y a la palabra de uno mismo como manipulación posible (recordemos que desconfiar de la palabra acarrea un cuestionamiento de la confianza entre los hombres ya que la humanización tiene su origen en la palabra). En ese alejarse de la palabra, el mundo pierde su sentido; hasta las acciones de los hombres están desprovistas de significación, como testimonian los nuevos místicos, adoradores de un cuerpo que castigan: « Más santas aún que las santas consagradas / son estas santas modernas / que dan su cuerpo a cambio de nada », sin promesa de una vida divina²⁰. La profeta acaba preguntándose si « ¿Es tan estrecha ahora la vida / que sólo necesita una talla S? »²¹. En esa reducción de la vida, las relaciones entre humanos escasean, dictadas esencialmente por el miedo y « una escrupulosa vigilancia »:

con los párpados móviles del poder,
apostados en las esquinas de las calles,
en los pasillos de los hipermercados,
en las entradas y salidas de cada estación,
de cada cine, de cada banco, incluso de cada hospital
(NB, p. 51)

Frente a esa desconfianza generalizada, la voz de la profeta contrasta, como voz humanista, voz humana que admite las fragilidades pero sin complacencia. Detrás de imágenes a menudo violentas se desprende cierta indulgencia: « Pero comprendo que es tan duro / y, al mismo tiempo, tan fácil / vivir sin la promesa del cielo / y sin Dios », y sin todos los -ismos de los grandes ideales (que declina la profeta) donde el hombre « [ensueña] patrias luminosas »²²:

¿Somos ahora todavía más bárbaros?
Si esto es así, ¿cómo no anhelar paraísos,
aunque sean de plástico,
cómo no soñar con héroes salvadores,
aunque sean de cómic o de película ?
(NB, p. 53)

En esa tendencia del humano que hace su especificidad y que lo incita a ir siempre « más allá », la frontera (inexistente en la época de los griegos) entre la mentira y la invención, la imaginación, entre la mentira y el sueño se hace cada vez más borrosa²³. La dificultad radica precisamente en saber primero ¿cuándo la palabra sustituyó la mentira a la invención, en una subversión del argumento, en una voluntad de esconder una realidad contradictoria? Y luego, « ¿cuándo [el hombre] caerá en la cuenta de que no hay vida más allá del bien y del mal »?²⁴

19 *Ibid.*, p. 33.

20 *Ibid.*, p. 43.

21 *Ibid.*, p. 47.

22 *Ibid.*, p. 35 y 27.

23 *Ibid.*, p. 27: « más allá del dolor y de la enfermedad,/ más allá de la pobreza y de la injusticia,/ más allá de la guerra y de la muerte,/ más allá del bien y del mal ».

24 *Ibid.*, p. 27.

Son esas contradicciones las que nos invita a aceptar la profeta, y con ella toda poesía, en una ética del ver y del escuchar, del « amar las cosas de la vida / por ellas mismas, no por su promesa » y también « quizás lanzar algunas preguntas / como hacían los viejos filósofos / antes de enroscarse en su soberbia »²⁵. En esta reunión de la poesía con la filosofía, de las dos hermanas terribles que tanto molestan nuestra sociedad, converge « la resistencia a un transcurso del mundo cada vez más sediento de racionalidad y de dominación científicas y técnicas »²⁶.

Pero, ¿cuándo detendremos la marcha
y haremos las paces con el mundo?
¿Cuándo perderemos el tiempo para ganarlo?
¿Cuándo nos recrearemos en la dulzura del mirar
y ver que el oro aún existe
en el fangoso costado de las cosas?
(NB, p. 55)

25 NB, p. 29 y 19.

26 Jean-Claude PINSON, « De la pluralité des poésies "pensantes" », *Poésie & Philosophie, op. cit.*, p. 14: « Elles se rejoignent dans une convergente résistance à un cours du monde toujours plus assoiffé de rationalité et de domination scientifiques et techniques. »