



## UNA CRÍTICA DE LA FACULTAD ANTOLOÓGICA: SÉCULO DE OURO. ANTOLOGIA CRÍTICA DA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX<sup>1</sup>

Oswaldo Manuel Silvestre  
Pedro Serra

**E**l libro, publicado a finales de 2002 por las editoriales Cotovia y Angelus Novus, con el apoyo de Coimbra, Capital de la Cultura Nacional 2003, se titula *Século de Ouro*, pero no solamente, ya que la propia naturaleza del título (un *topos* retórico en el dominio de la periodización literaria) pide el esclarecimiento facilitado por el subtítulo: *Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX*. Empecemos por aquí: ¿qué antología es ésta que se define como «crítica»?

Para empezar, se trata de una antología de la poesía portuguesa del siglo XX, la primera producida fuera ya de los límites temporales del siglo y seguramente la más ambiciosa que sobre la poesía portuguesa del siglo pasado ha sido elaborada hasta el momento. Sin embargo, no es una antología más, ya que la propia forma de la antología acaba por ser «criticada» por el programa y funcionamiento de la obra. ¿De qué modo? Es lo que a continuación explicitamos.

En una descripción mínima, el libro consiste en un conjunto de 73 poemas del siglo XX acompañados de igual número de lecturas de esos poemas. El libro incluye, pues, en su resultado final, tanto los 73 poemas seleccionados como los 73 ensayos escritos sobre ellos<sup>2</sup>. El número 73 no reviste aquí propósitos pitagóricos. En un principio, por cierto, el número no era ése y sí 87, pues tal fue el número al que los organizadores llegaron cuando elaboraron una lista de personas invitadas a participar en esta obra. Significa esto que entre renuncias iniciales, abandonos a medio camino o (admitámoslo) eventuales y banales problemas de comunicación, se llegó al número aleatorio de 73 colaboradores.

En este punto convendrá esclarecer que, para participar en el proyecto, los organizadores seleccionaron un amplio panel de personalidades, de acuerdo con los siguientes criterios: 1) personas con obra consolidada en la crítica literaria y, más específicamente, en la crítica de la poesía portuguesa del período en cuestión; 2) críticos jóvenes, con obras emergentes, cuyas voces es necesario escuchar en un momento de transición y, por eso también, de balance; 3) críticos portugueses que residen y trabajan en Portugal o en el extranjero, así como lusitanistas dispersos por el mundo; 4) poetas a quien se propuso que, momentáneamente, «pasasen al otro lado», practicando, por una vez y sin que sirva de precedente, la crítica de los textos que más les han marcado.

Como en todo lo que tenga que ver con opciones, los organizadores no tienen dudas de que su lista de nombres seleccionados es eventualmente discutible; sin embargo, están igualmente seguros de que eventuales reservas o críticas a la lista de nombres no podrán ser más que puntuales, ya que ha sido preocupación suya elaborar una lista de naturaleza consensual. Por muchas razones, pero esencialmente por una que más adelante desarrollamos: los organizadores han pensado desde el inicio este libro como una obra *sin autor* o, por lo menos, sin un centro de autoridad «interpretativa», principio que desearon operativo inmediatamente a partir del momento inicial de la invitación de los colaboradores. La función de los organizadores se ha limitado así, muy deliberadamente, a la producción de un dispositivo global (una idea o «concepto»), dispositivo a ser explotado y puesto en práctica por los colaboradores, los verdaderos

autores de una obra que en cierto sentido pluraliza hasta la pulverización la propia figura del Autor, tanto más que estos autores se colocan aquí *al servicio* de los autores de la poesía portuguesa del siglo XX, en una especie de entrada sucesiva en escena, y en rigor interminable, de autores-personajes. Pues, en realidad, ¿quién da entrada a quién? ¿Los ensayistas a los poetas o éstos a aquéllos? ¿Los ensayistas a la tradición crítica que integran o a la inversa?

Sea como fuere, el mencionado dispositivo consistió en proponer a los colaboradores que, en una primera fase, indicasen 3 títulos del *corpus* de la poesía portuguesa del siglo XX. Recibidas esas opciones, los organizadores las analizaron cuidadosamente, atendiendo a algunos modestos principios organizativos: 1) el carácter deseablemente representativo de la antología: así, entre concentrar las opciones en 7 u 8 poetas (lo que, no siendo enteramente posible en virtud de la variedad de opciones de los colaboradores, podría venir a ser el modelo reconocible en la obra, ya que, para dar apenas un ejemplo, Fernando Pessoa, sólo él, concentró un número significativo de opciones) y ampliarlas a un panorama representativo de las varias tendencias del siglo, se ha optado por esta última solución; 2) la necesidad de traducir, de algún modo, la concentración de opciones en ciertos autores, atribuyéndoles más de un poema, dentro de un principio moderadamente estadístico y razonablemente homogéneo en su aplicación a todos los casos; 3) la necesidad de evitar repeticiones de poemas, lo que ha conducido varias veces a los organizadores a escoger uno de los 3 poemas indicados por cada colaborador, sin respetar la jerarquía propuesta, posibilidad de hecho prevista desde el inicio y comunicada a los colaboradores en la carta en que el proyecto les fue presentado.

Asignados entonces los poemas a los colaboradores, en un a veces delicado análisis de cruces y superposiciones, se llegó a la crucial segunda fase en la cual los colaboradores deberían elaborar un ensayo sobre el poema por ellos escogido. Ese comentario debería ser de naturaleza *no-historicista*, ya que *Século de Ouro* fue desde el inicio pensado como una obra que prescindiría de las limitaciones no siempre productivas de una perspectiva histórico-literaria. El siglo —el siglo XX, el siglo de oro— fue el operador elegido para esta tentativa de reflexión sobre las formas por las cuales la experiencia de la simultaneidad del pasado, que es la de todos los lectores, puede tener impacto sobre nuestra ordenación, aleatoria, indeterminada, eternamente *in fieri*, de los textos que constituyen ese mismo pasado (los organizadores asumieron el principio eliotiano de que, desde el punto de vista de una fenomenología de la lectura, el pasado es «un orden simultáneo»). La idea era, pues, extraer todas las consecuencias interpretativas, en el sentido más amplio, de las palabras de (por ejemplo) Theodor Lessing: «No hay progreso ni regreso. No hay inicio ni fin. No existen eras, y no existe la Historia». ¿Y que figura más rigurosamente poshistórica que la de un *Siglo de Oro*?

Digamos entonces que a los ensayistas contactados<sup>3</sup> cupo la responsabilidad de la opción de los poemas

a comentar, siendo éstos después «escogidos» por los organizadores de acuerdo con los principios explicitados más arriba. A su vez, la secuencia que los distribuye en el volumen fue decidida por los organizadores en un momento ulterior. Esa secuencia, sin embargo, y es ésa una de las diferencias de *Século de Ouro*, no es propiamente de orden histórico, es más propiamente resultado de la intención de producir un macro-texto, tan amplio y, en el límite, ilimitable, cuanto lo es la figura metafórica que sostiene el proyecto: la del siglo que es y no es el nuestro, que es y no es nuestro, en la medida en que nacemos y morimos dentro y fuera de él, o demasiado en los bordes internos de su *mare nostrum*.

El volumen incluye, al final, distintos tipos de índices, para permitir al lector escoger su camino y su red de lectura, centrándose o en la antología poética o en los ensayos. Punto decisivo, ya mencionado arriba, los poemas no se suceden según un orden cronológico, pero sí de acuerdo con una disposición aleatoria. Es decir, aunque sea posible leer en él la historia de la poesía portuguesa del siglo XX, no ha sido intención de los organizadores producir un volumen de Historia Literaria o que de algún modo contribuyese a esa disciplina. Muy al contrario, con *Século de Ouro. Antología Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* se ha pretendido producir un libro en que la poesía *acontece* en el cruce del texto y de su exégesis. La indiscutible riqueza y pluralidad de las poéticas del siglo oficialmente terminado es concomitante de un también plural modo de mirar —de constituir, de usar— el objeto cultural que es un poema. Ello justifica las reglas del juego propuestas: predominio de la *close reading*, reducción drástica del aparato erudito, lectura breve y (deseablemente) intensa. Por otras palabras, apropiación: del propio texto, del texto propio, yo (?) propio.

No podemos descartar la hipótesis de que, en un futuro no muy lejano, cualquier programa informático de generación de texto venga a producir una obra cuyo material inscrito coincida *ad litteram* con *Século de Ouro. Antología Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Es además posible imaginar que la producción aleatoria del discurso que acabase por coincidir con este volumen no fuese resultado de ninguna demanda —i. e. no fuese un fin buscado— y que ocurriese ignorando del todo la existencia de *Século de Ouro. Antología Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Comparado con los condicionamientos materiales de otros momentos históricos, podemos especular que el actual habrá aumentado el índice de coincidencias, y ellas tal vez vengan a conocer una ocurrencia exponencial y consecuente trivialización. El hecho de que sepamos que las coincidencias van a continuar ocurriendo, sin embargo, no nos autoriza a sacar ninguna moral de la historia. La posibilidad de las coincidencias es justamente lo contrario: lo poco moral que es la historia. No obstante, no hay como obviar tampoco la contumacia de la moralización de las coincidencias, oscilando entre el Cálculo y el Acaso, Dios y el Juego de Dados.

Este libro se dispone a ofrecer un máximo de resistencia a ese horizonte previsible, no tan poco plausible

cuando pensamos que existen ya programas informáticos que generan novelas o poemas. El volumen se vale, en este sentido, y para provecho propio, de la astucia extraña que encarna una *dispositio* aleatoria de los poemas. Hay que esclarecer, pues, que la concatenación de los poemas seleccionados fue generada por un programa informático. No resultó, pues, ni de la acción de los organizadores, ni de la que pudiese ser impuesta por una racionalidad histórico-literaria (cronológica u otra), ni de una ordenación pensada a partir de una eventual sucesión mediante algún criterio de los ensayistas participantes. Este hecho, por de pronto, vacía la dramaticidad putativa de esa futura moral de la historia. Lo aleatorio repetiría, repetirá, lo aleatorio. Este recurso a la Máquina, sin embargo, en los tiempos que corren, no es suficiente para acercarse este volumen, que hace antología de la ficción poética, a la ficción científica. La computadora, por su «natural» domesticidad, no llega a representar un *alter ego* nuestro. *Século de Ouro*, por otra parte, es el resultado de la imbricación de ese artilugio *high-tech* con la más pobre tecnología que es el «libro».

El momento *creativo* de la concatenación de los poemas —tradicionalmente corolario de un *juicio* «estético» o «histórico»— fue así delegado a una computadora que generó 10 series aleatorias. De esta forma, se ha prescindido del elemento subjetivo, el que opera tanto en las antologías de *autor* como en las antologías que se organizan enfatizando la razón «histórica». A través de un muy sencillo programa informático, se obtuvo el orden con que se disponen los poemas en *Século de Ouro*: las secuencias aleatorias sin repetición de números enteros entre 1 y *n*, fueron obtenidas a través de la búsqueda de *n* números reales aleatorios entre 0 y 1, seguida de la respectiva ordenación por orden creciente o decreciente. Las combinaciones aleatorias generadas consistieron simplemente en la serie de posiciones tomadas en la primera lista por los números aleatorios reordenados<sup>4</sup>.

He aquí, pues, el conjunto de series aleatorias obtenidas. La serie D, también fruto «del acaso», fue la que acabó por determinar la colocación de los poemas en el libro. El mismo programa informático escogió, del 1 al 10, el número 4, que corresponde precisamente a la serie D:

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
57	16	69	36	17	42	38	24	61	65
71	52	43	63	55	64	55	73	47	2
39	3	12	24	20	24	57	35	35	69
10	50	8	41	1	71	51	31	30	51
16	23	55	22	29	45	5	71	38	18
30	30	46	68	49	73	59	5	70	14
52	11	44	7	3	13	29	16	23	15
35	38	38	67	54	33	2	6	48	28
45	39	9	48	46	5	25	72	6	9
47	53	52	56	47	12	3	58	40	59
50	10	58	10	15	55	65	12	53	56
27	28	70	17	52	18	17	70	8	66
41	55	11	32	40	46	13	18	62	26

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
32	44	19	3	66	26	53	61	14	60
62	24	26	58	73	16	37	54	69	8
28	47	54	71	8	15	1	68	42	33
12	35	15	73	31	29	64	9	43	12
56	18	63	2	56	61	68	48	44	36
55	56	47	60	10	10	72	37	18	3
21	64	4	9	32	36	31	40	5	35
19	67	13	11	53	17	7	57	33	34
34	22	27	38	33	58	34	46	64	45
58	13	39	35	44	63	24	28	16	49
61	26	73	46	42	30	11	45	3	7
17	17	34	59	70	27	30	39	26	6
15	15	60	8	38	56	27	55	63	43
51	21	18	4	60	1	14	44	59	71
48	63	56	54	13	14	23	32	17	55
69	43	68	13	12	8	39	15	19	13
36	31	20	21	64	35	61	50	13	70
63	57	50	31	35	47	26	13	66	73
31	72	45	47	14	67	54	30	11	1
6	71	62	53	27	11	40	64	25	20
54	45	36	34	4	66	52	4	27	24
60	14	67	19	61	21	28	19	46	64
53	48	25	25	69	7	69	69	7	16
3	58	61	18	26	39	58	67	21	23
33	5	31	39	51	51	63	62	68	47
8	49	5	57	68	70	71	22	39	38
43	66	57	33	71	6	43	59	71	29
38	59	16	28	36	19	45	10	36	10
25	27	37	6	67	37	9	51	24	63
72	68	40	61	7	40	36	29	9	44
46	2	29	51	25	54	62	20	15	32
14	42	6	14	30	60	21	52	60	54
49	37	23	50	5	57	32	8	65	62
4	60	72	43	28	49	10	41	20	21
20	61	30	65	19	25	73	47	51	39
22	46	48	29	28	50	35	42	49	53
64	8	3	72	6	3	66	60	45	17
23	1	22	69	39	65	8	49	22	4
24	65	35	1	48	48	67	33	34	25
66	29	7	16	9	41	49	53	57	72
59	12	33	12	59	32	60	63	54	5
2	7	24	40	11	59	6	66	37	22
7	51	28	44	58	20	70	3	32	48
18	54	2	64	2	23	48	23	1	11
29	34	14	70	22	2	4	21	52	57
42	69	51	15	23	34	56	14	12	46
44	33	71	37	45	72	15	36	56	68
68	32	53	55	43	53	50	43	2	31
65	4	10	42	63	22	33	11	4	40
37	40	59	5	41	43	12	26	29	42
1	6	41	27	24	52	19	1	67	30
70	36	1	45	72	31	44	65	31	61
13	25	32	20	34	4	42	56	41	27
73	20	17	49	57	44	22	17	55	37
40	70	66	26	16	68	47	7	58	52
5	9	42	30	37	28	20	34	73	50
11	41	65	62	18	9	46	25	72	58
9	62	21	23	50	38	18	2	28	67
26	19	49	66	65	62	16	27	50	19
67	73	64	52	62	69	41	38	10	41

Por otro lado, una segunda lista ordenó previamente los poemas de 1 a 73, por orden creciente, en función del nombre del autor (alfabetizado por el apellido) y, en el caso de los poetas con más de un poema, tomando como segundo criterio el título del poema, también ordenado alfabéticamente. Esta segunda lista fue, por fin, proyectada sobre la serie D. A título de ejemplo, véanse los cinco primeros poemas del volumen:

36. Lima, Ângelo de: «[Pára-me de repente el pensamento...]»;  
 63. Régio, José: «Libertação»;  
 24. Faria, Daniel: «[Escrevo del lado más invisível de las imagens]»;  
 41. Mourão-Ferreira, David: «Sextina III o Canção del próprio canto»;  
 22. Cinatti, Ruy: «Primeiro Septeto».

Un lector eventualmente filólogo podrá cotejar ambas listas, sin sacar, claro, especial provecho del *rigor* del cruce. La fidelidad a este programa subraya solamente cuánto la secuencia ha sido determinada por un puro acaso. Sin embargo, si en la correspondencia entre la serie aleatoria y la lista alfabetizada encontrara algo como un *error*, la serialización que ese filólogo casual propusiese como la consecuente con los términos del cruce sería tan legítima, en una hipotética futura reedición, como la que ahora ha recibido el *imprimatur*: «Toute pensée émet un coup de dés».

Optar por la «neutralidad» de la Máquina (*Deus ex machina*, mejor dicho) —a pesar de que seamos conscientes de que las máquinas no son tan neutras que no nos impongan sus necesidades, por lo que son precisamente «ideología»— ha visado plasmar en la antología finalmente sintagmatizada la convicción de que esta o cualquier otra sucesión poemática del siglo no puede perfilarse como una entelequia suya. Se prescinde de esta retórica olvidada de sí misma, tan al gusto por otra parte de las producciones culturales finiseculares o del tránsito entre centurias. El desafío ha sido el de, en este sentido, desarraigar la antología de cualquier semblante escatológico. Esto, evidentemente, no deslegitimando la importancia de pensar el devenir de la poesía portuguesa del intervalo temporal 1900-2000. Proveer a esa historización es exactamente lo opuesto a imponerle una Historia.

La producción de este artilugio antológico, el núcleo central de este libro, desvinculado de la intervención del factor humano en sus resultados prácticos, ¿no es un análogo posible para la ficción de un Arte autónomo? La Máquina cumpliría, así, la vocación demasiado humana de lo humano, agotando todo el *pathos* que se le viene agregando. De algún modo, la serie aleatoria provee a la poeticidad de esta poesía, no diluyéndola en un proceso que hiciera de ella una Historia. Emanciparla de esa Historia procesual es prescindir de fecharla, haciendo que todo lo que en ella fue posible se volviera necesario. Estos y otros poemas aquí reunidos son *escritura* que fue abriendo posibles, mucha de esta y de otra poesía no

incluida se ha ido haciendo declaradamente *contra* la necesidad. Tal vez incluso la mejor de ella haya sido aquella que, de una forma u otra, ha asumido e hizo suya la conciencia de la poca necesidad de la Poesía. Digamos que *Século de Ouro* no cree especialmente que eso a que llamamos Poesía acabe por coincidir consigo mismo por una Historia suya. Propone, antes, la Poesía como esa eterna separación de una Historia abierta, sin orígenes ni fines.

Una *antología*, bien pensado, es una forma que integra la tensión entre una escritura totalizadora de la Historia y la imposibilidad de objetivarla. En la imposibilidad de una escritura autoconsciente de la historia literaria, esa escritura sólo opera por antología, quedando siempre más acá o más allá de lo historiable. Argumentamos pues que, prescindiendo de una acción «autoral» trascendente, esta antología se perfila como antiantológica. Es este trabajo negativo —este resistirse a sí misma como *manifest destiny*— lo que hace de *Século de Ouro* un tropo de la historicidad de la poesía y de la lectura de poesía. En cierto sentido, la forma antológica fue *perfeccionada*. Su *design* multiplica las posibilidades de la antología, de otras antologías y del gesto antológico: la antología del «sublime poético» es también el sublime (puede haber quien diga: poético) de la antología, nunca haciéndose presente, no sirviendo de consuelo ni reuniéndonos bajo un *sensus communis aestheticus*.

Es muy posible que, leída sintagmáticamente, la serie aleatoria permita relacionar lo que, por el automatismo del hábito, no lo fuese. Más allá, una vez más, de lo *poética* que es esta relación, conviene no olvidar que la generación de la serie aleatoria podría haber acabado por escribir derecho por líneas torcidas. Es lo que ha ocurrido, no olvidando la metafóricidad de un tal reconocimiento, por lo menos en el caso del poema que ocupa el primer lugar de la antología —«[Pára-me de repente el pensamento...]», de Ângelo de Lima—, aquel que es cronológicamente anterior a todos los demás, pero que no por esa razón ha sido situado de modo menos aleatorio, ni lo es menos por otra parte. Supongamos incluso que la serie aleatoria hubiera, por puro acaso, coincidido con la seriación cronológica: sería igualmente no-lineal<sup>5</sup>.

Esto, como veremos, tiene consecuencias en lo que atañe a la forma como es «libro» este *Século de Ouro* y al modo de interpelar el «lector». Manipulando o siendo operador de la configuración del sintagma antológico, el «lector» es la condición de la metafóricidad del siglo, de la no exactitud exacta de un *Siglo de Oro*. Que no es dado como *proceso* acabado y sí como desorganización abierta a múltiples desorganizaciones. No se trata, pues, de sugerir la despolitización de la lectura del siglo, bien al contrario. *Século de Ouro* se propone como *matrix* material de una política de múltiples lecturas del siglo. La lectura es política en la actualización de esos múltiples actos de lectura. El lector será operador en un espacio aleatorio, ejerciendo lectura(s) del siglo que lo seculariza(n) como te(le)ología.

La concatenación aleatoria de los poemas pretende, pues, interpelar a un lector que se mueva también al azar. El núcleo del libro —poemas y respectivos comentarios— se pretende que tenga una entrada múltiple. Podrá empezarse en cualquier punto, encadenando los pares poemas / comentarios a discreción. Cada lector, en este sentido, podrá hacer su libro o, quizás mejor, sus libros; resultando que cada uno de esos libros de cada lector puede estimular la ilusión de posesión personal e intransmisible de *Século de Ouro*. Damos, así, trabajo al futuro, conscientes de lo poco humano que es un futuro de lectura, como Raymond Queneau y sus 10<sup>14</sup> sonetos, votados a 200 millones de años de lectura, cabalmente demuestran<sup>6</sup>. El hipotético programa informático tendrá que producir todos y cada uno de estos libros pues, como decía Borges, basta con que un libro sea posible para que exista<sup>7</sup>. Tal es posible y acabará por ocurrir, pero la antología aplaza esa coincidencia necesaria.

Es este modo de ser antología lo que permite a *Século de Ouro* resistir a la forma totalizadora que es el «libro». Por de pronto porque como libro antológico no acaba de coincidir consigo mismo. La concatenación aleatoria abre el libro a un modo de consulta con entradas múltiples. Es verdad que el protocolo de la paginación numérica orienta una linealidad en el uso del volumen: es un rastro ortopédico del objeto cultural que el libro es y que no dejará de ser. Sin embargo, el destino de un lector que se obligue a la consulta lineal lo subordina precisamente a las implicaciones de lo aleatorio. De ahí que, en este sentido, *Século de Ouro* haga equivaler la consulta lineal a una consulta no lineal. Es también en el marco de esta nivelación productiva que debemos entender el modo de usar los índices finales, autónomos entre sí y en relación con el núcleo antológico, pero absorbidos por las posibilidades abiertas por este último.

Más que un libro «arborescente» o «radicular», el que se propone es un modelo «rizomático»<sup>8</sup>. De la misma forma que no sería posible reducir los modos de leer de los ensayistas a una lengua crítica común, del mismo modo que de los poemas contenidos en él no se hace *imagen* estática del siglo, tampoco *qua* «libro» *Século de Ouro* cede a la genealogía. Ni siquiera se ofrece como el «libro fasciculado» de la Modernidad que, ya sin una raíz, es aún posible como Uno en el pasado o en el futuro. Transportando una historia literaria menos-que-uno, es también como medio de transporte que (se) territorializa y (se) desterritorializa, sustrayéndose siempre a la *stasis* de ser calco de sí mismo. Con Deleuze y Guattari, el modelo propuesto es el de un «mapa» de itinerarios posibles. Por esa razón es un libro de entrada(s) múltiple(s): el lector, nunca una función idealizada (que simplemente *Século de Ouro* no ha previsto), puede empezar en cualquier punto, discontinuar la lectura por las «bibliografías», tanto de «poetas» como de «ensayistas», seguir *n* trayectos por los textos, sin llegar a un *meta-texto* que lo exonere de nuevos trayectos. Puede, incluso, romper partes del libro, fascicularlas, o simplemente prescindir de todas ellas. La antología resiste a la «astucia de

la tipografía», resiste al «libro», no reduciéndose *Século de Ouro* a la lógica —y a la ontología— del *speculum*.

La funcionalidad y el uso de los diferentes índices de *Século de Ouro* no son, al contrario de los *index* paratextuales de otros libros, la garantía de que el lector haya leído todo el volumen. Ocupando el inicio y el fin del libro —respectivamente el «Índice Geral», por un lado, y el «Índice de poetas», el «Índice de ensayistas», el «Índice de poemas» por otro— no suplementan su inicio o fin. El «Índice Geral», siendo el que calca la concatenación aleatoria, es antes el refuerzo de un comienzo siempre pospuesto o ya irremediamente consumado. En cuanto a los índices colocados en el final material del libro, no mimetizando la serie antológica, funcionan como diferentes módulos de otras potenciales entradas aleatorias en el volumen.

Así, el modo de usar el libro —solamente presentamos un boceto de los posibles proxémicos de la lectura de *Século de Ouro*— se diría que solicita una lectura espacial que, no obstante, no cancela la temporalidad de esa lectura. La forma «libro», sucesión de páginas pivotadas por una nervura central, siendo tradicionalmente mimesis de un discurso inscrito en el tiempo, es la forma más adecuada a la «deslinealización» de la lectura y, consecuentemente, a la su descronologización. La materialidad del «libro» desdice lo que en él pudiera ser leído como correlato de la Voz o del Habla. Es también esa poeticidad de la materialidad del libro que tenemos en *Un Coup de Dés*, por otra parte («casualmente», un texto central en el siglo sobre el que opera esta antología). La materialidad del libro alegoriza la simbólica de «cette blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel». La lectura espacial que la materialidad del libro *Século de Ouro* pide es, así, alineada con la retoricidad (la metaforicidad) de la antología que transporta, la retoricidad de su propio título. Al contrario de la década de *Un Coup de Dés*, hoy el «libro» ya no es el mediador universal del mundo. Es en la posteridad de ese «libro» —en un momento de su historia en que la historia de la poesía con él se cruzaba— que *Século de Ouro* es «libro». O sea, ya no puede ser imagen del absoluto o siquiera lugar negativo en «opposition au ciel». ¿Cuántos agotamientos se consuman en *Un Coup de Dés*?

*Século de Ouro* es, pues, una antología de poemas y otra de ensayos integradas en un hiper-libro, las dos jugando el juego de los posibles, de las discriminaciones de que se hace el género antológico, ese género al cual la lírica o el ensayo tan bien se acomodan. En su dimensión ensayística, el volumen pretende dar forma al estado actual de la reflexión crítica sobre la poesía portuguesa del siglo xx, sometiéndola a escrutinio. Cuando los discursos culturales, de modo generalizado, nos colocan en esa topología incierta de un momento de *posteridad* —de la historia, de la modernidad, del modernismo— el volumen tiene por fundamento la noción de que el verdadero *siglo áureo* que el siglo xx ha significado para la Poesía portuguesa es el *retorno* que abre todas las potencialidades de nuestro presente. Significa esto que, como

en todo, también aquí empezamos por aceptar, desde luego, el consenso crítico razonablemente establecido en torno a la naturaleza áurea del siglo XX portugués: por todos los juicios convergentes en tal consenso, hay que referir los de Eugénio de Andrade, Óscar Lopes o Vítor Manuel de Aguiar y Silva. Un consenso es un poco exultante punto de llegada; tal vez sea más interesante tomarlo por lo que vale y ver hasta qué punto ese valor resiste.

Este libro podría además suscitar reflexiones sobre la naturaleza, devenir y alcance de los «consensos», cuando estén en cuestión obras de arte. En un primer abordaje, diremos que el libro es pensable, y habrá sido quizás pensado, como un tropo del consenso: a partir del momento en que se delega en una asamblea alargada de Grandes Electores la opción del *corpus* poemático del siglo XX portugués, todo parece apuntar hacia una decisión legitimada por los principios de la democracia representativa y, a ese título, disponiendo de *fuera de ley*. Este *corpus*, por decirlo así, dada la propia naturaleza selectiva del género antológico, coincidiría con un canon: el canon de la poesía portuguesa del siglo XX. Sin embargo, y como es observable en las democracias representativas, las decisiones de asambleas, como los agentes de decisión que las constituyen, son siempre función de la pertenencia a un cierto grupo, tiempo y lugar: y, en ese sentido, son históricas, transitorias y fungibles, tal como la propia democracia. La verdad es que no existe un Tribunal Trascendental que de una vez por todas resuelva los disensos sociales, ocurriendo lo mismo con los estéticos (con gran pesar para los discípulos de Platón, ciertamente). Hay que añadir sin embargo que, como antes se dijo, los (e)lectores electos para la asamblea que acabó por producir este libro, no son «lectores comunes». Si así sucediera, sus decisiones difícilmente podrían aspirar a ganar algún peso en los dispositivos de reproducción del gusto, una vez que, como es empíricamente observable, las decisiones interpretativas bien como los usos a que los lectores someten los textos sólo ganan fuerza de ley (cualquiera que sea el valor de tal normatividad en sede estética) si son llevadas a cabo en ciertos contextos institucionales, vale decir, sociales: la prensa, por ejemplo, en los llamados «suplementos literarios» (que por cierto hoy ya no existen con ese nombre ni con ese clásico formato), pero sobre todo la escuela. El hecho de que los ensayistas que colaboran en este volumen integren, en su aplastante mayoría, aquella escuela a la cual compete la función de producir juicios e interpretaciones sobre las obras literarias (suspendamos de momento la cuestión complicada de distinguir juicios e interpretaciones) —la Universidad— parecería contribuir para reforzar el carácter incontrovertible de las opciones que se materializan en el *corpus* reunido en esta antología.

Sin embargo, y a pesar de los clamores que desde todas partes se hacen oír al carácter supuestamente incontrovertible de lo estético cuando gana la forma patrimonial de los clásicos, nada más controvertible. Desde luego porque, como antes vimos, la autoridad y el poder que algunos creen residir «intrínsecamente» en

los textos son capitales distribuidos por una política de las instituciones y no propiamente por los textos: sería momento de referir las modalidades por las cuales aquello a que Frank Kermode ha llamado «el control institucional de la interpretación» desempeña, por ejemplo en la institución escolar, una función de regulación y reproducción de los textos literarios «estudiables», que de este modo se vuelven canónicos<sup>9</sup>. Pero sobre todo porque la condición contemporánea se caracteriza por una pérdida de autoridad, es decir, en los términos de Niklas Luhmann, por una pérdida de la «capacidad de representar el mundo dentro del mundo y, así, convencer a los demás»<sup>10</sup>. La autoridad, nos dice Luhmann, «podía fundamentarse en el saber o en el poder, en el conocimiento del futuro o en la capacidad de realizarlo en conformidad con los deseos, y en todo caso en el futuro»<sup>11</sup>. Sin embargo, en una situación de crisis del futuro como aquella en que vivimos en este crepúsculo de la modernidad, la propia noción de autoridad acaba corroída. Lo que emerge, en vez de esa autoridad moderna, es aquello a que Luhmann llama una «política de acuerdos» —que no exactamente de consensos. Conviene oír Luhmann en discurso directo:

Los acuerdos son soluciones negociadas, a los cuales se puede apelar durante un cierto tiempo. No implican el consenso ni constituyen soluciones racionales o siquiera correctas de determinados problemas. Establecen apenas puntos de referencia no disputados para otras controversias, en las cuales se pueden formar, nuevamente, coligaciones y oposiciones. Comparados con cualquier empleo de la autoridad, los acuerdos tienen una gran ventaja: no pueden ser desacreditados, tienen apenas que ser negociados de nuevo. Su valor no aumenta con su vigencia, disminuye. Y esto permite también vislumbrar que el problema específico de la modernidad continúa residiendo en la dimensión temporal<sup>12</sup>.

La era de la pragmática trascendental ha pasado; el consenso es hoy una palabra desprovista de referencia, ya que no existe una seguridad suficiente en el conocimiento del futuro para anclar en ella una solución racional e universal de los problemas. Los acuerdos nos dicen, para usar términos de Luhmann, que «las cosas van bien mientras van bien». En otras palabras, los acuerdos obtenidos en esta antología son «puntos de referencia» para debates por venir. Como todos los contratos, se desgastan con el tiempo y necesitan de ratificaciones periódicas, las cuales sin embargo se van alejando paulatinamente del acuerdo inicial, que así va perdurando según los términos de esos contratos posteriores. Los juicios, como las lecturas, se dislocan insensiblemente por efecto de nuevos juicios y lecturas que tantas veces se limitan a repetir los anteriores, así desempeñando un inestimable papel autorreferente o, como diría Luhmann, auto poético. En el caso de esta antología, tal dislocación ocurrirá seguramente por el efecto de las antologías futuras que se producirán haciendo referencia (inevitable) a ella.

Siendo así, la política de acuerdos (con)seguida en este *Século de Ouro*, a pesar de la autoconciencia de su

*locus* y práctica institucional, es tan histórica y contingente como cualquier otra. Bastaría, para darnos cuenta de este hecho, tener presente que los colaboradores del volumen fueron «limitados» a la opción de tres títulos, lo que a priori debería inhibir extrapolaciones de contenido general sobre el panorama que esta antología ofrece del último siglo poético portugués. Una vez que la elección ha sido previamente restringida en su ámbito, es difícilmente aceptable que de 73 microelecciones se extraiga una elección general (aunque, como se sabe, sea siempre irresistible leer globalmente elecciones parciales). Hay que añadir también que las opciones de los ensayistas fueron, en su aplastante mayoría, reveladoras de un entendimiento no legislador de las opciones tomadas, lo que se percibe mejor si tenemos presente el ejemplo de Fernando Pessoa. Si las opciones hubieran sido orientadas por un propósito legislador, ellas deberían haberse centrado en el núcleo duro del canon poético del siglo XX portugués, cosa que una cierta lectura de la restricción del número de las opciones a tres podría potenciar por efecto de una imaginaria sugestión de «reducción fenomenológica». Lo que sucedió fue que Pessoa, aunque de lejos el más votado, acabó por limitarse a las opciones de dieciocho ensayistas. El caso es tanto más revelador cuanto, a pesar de la variedad y riqueza del paisaje poético de nuestro último siglo, difícilmente ese paisaje soportaría la metáfora que da título a este libro —la de un Siglo de Oro— si no fuera por la existencia de Pessoa.

Con otras palabras, en vez del canon, los ensayistas optaron por una curiosa, pero quizás inevitable, superposición de *pasión & profesión*<sup>13</sup>. Queremos con esto decir que más alto que los imperativos éticos que el canon incorpora y en cierta medida es —«ser justo con la grandeza», etc.—, habló la voz de las preferencias personales, muchas veces cruzadas con aquel módico currículo que nos lleva a hablar de los autores sobre los cuales tenemos alguna (mucho o poca, pero aun así bastante) autoridad institucionalmente reconocida. Hay que admitir que la propia restricción del número de opciones a tres, y al contrario de lo sugerido más arriba, habrá inhibido una eventual tentativa de hacer coincidir la selección de cada uno con aquella que a lo largo del siglo se fue instituyendo, en distintas instancias de legitimación, con valor supuestamente consensual.

En cualquier caso, curioso es constatar que a pesar de todas estas constricciones, deliberadamente pensadas como parte integrante y decisiva del dispositivo propuesto a los colaboradores, el panorama resultante de esa pulverización de selección se ofrece a los lectores como una más que plausible selección del cuerpo poético portugués del siglo XX. O sea: un dispositivo antológico que renuncia desde un principio a una racionalidad global, y por esa vía a un sujeto imaginariamente unificado en la suma de opciones globales convergentes —racionalidad y sujeto al servicio del ideal de una «correspondencia» entre opción y objeto, por la cual se diría la «verdad»—, un dispositivo tal acaba por funcionar de forma por lo menos tan eficaz como la pretendida

por modelos como el que acabamos de indicar, a *contrario*. ¿Por qué? Tal vez por la sencilla razón de que 1) un modelo tal de racionalidad es de todo impracticable, admitiendo que fuera alcanzable, cuando nos encontramos ante la singularidad de algo intratable como lo estético; 2) un Gran Sujeto reconstituido a la imagen de una suma de partes no es una versión convincente de las negociaciones como permanentemente se hacen y rehacen los acuerdos en la república de las letras, la cual está muy lejos del Estado Estético soñado por Schiller; 3) finalmente, porque al contrario de representaciones pertinaces pero ilusorias del «trabajo del antólogo», que tienden a presentarlo como un tropo del Juicio Final, todas las antologías se hacen de este modo parcial, precario, «interesado», hipotético e intrínsecamente *retórico* o, si se prefiere, argumentativo: en este caso, nuestro argumento es que ésta es una antología que, por la propia concepción del gesto antológico que la anima, se afirma como una antología (*auto*)crítica y, a ese título (tal es nuestra expectativa y nuestro deseo), intensamente debatible. Pero justamente debatible porque es consciente de que, entre otras cosas, no existe una Gran Lista de objetos del mundo que no consista en un *collage* de numerosas pequeñas listas producidas en contextos variados, mutables y mutuamente refutables. La Gran Lista, en realidad, no es sino uno de los efectos ilusionistas del *copy-paste* a que llamamos consenso.

Es cierto que en una acepción etimológica todas las antologías son necesariamente *críticas*, es decir, discriminantes, valorativas y selectivas, por lo que el subtítulo de nuestra antología no podrá dejar de considerarse ligeramente redundante. La redundancia, sin embargo, es una condición de la diferencia —es una condición de la diferencia *de esta antología*—: por las razones antes expuestas, pero sobre todo porque la condición necesaria del gesto antológico propuesto a los colaboradores de *Século de Ouro* fue su «compromiso» de elaboración de un ensayo sobre el poema seleccionado, ensayo por otra parte condicionado por normas poco flexibles, de la orientación general no historicista al número de caracteres. Si la práctica antológica no es pensable fuera de un horizonte crítico, en este libro tal horizonte sufre la imposición protocolar del tránsito de lo supuesto a lo manifiesto por medio de un ensayo al que es difícil negar algún (inevitable) propósito legitimador. Digamos entonces que en esta antología las opciones colocan a los antólogos ante una doble exposición: la de quien se responsabiliza por un juicio de gusto, y la de quien justifica tal juicio por una lectura que, casi siempre de modo implícito, es investida de la responsabilidad de demostrar las posibilidades interpretativas del texto escogido, y escogido por eso mismo: por ser «rico»<sup>14</sup>. Así, ésta es una antología que radicaliza el dispositivo crítico que subyace al género antológico, pero que lo hace —y éste es un punto decisivo— por medio de una relación de implicación entre texto poético y texto crítico. Se trata, pues, de observar los críticos *at work*, perfilándose el libro como un *catalizador* del proceso comunicativo entre poesía y crítica, situación radicalizada en los últimos 200 años, como se sabe. En esta materia, la posición implícita

en *Século de Ouro* es la que sugiere que el vínculo entre esos dos órdenes de discurso (de discriminación por cierto problemática y destinada al fracaso) es inquebrantable, ya que ni la crítica dispensa la poesía —hipótesis en realidad absurda para un discurso «segundo»— ni la poesía es independiente del proceso crítico que en la modernidad ha interiorizado y que la va alejando de la ilusión de una «primordialidad» incontaminada.

Una última forma de colocar esta cuestión es la que consiste en sugerir, como ya anteriormente hemos hecho, que este libro son de hecho dos (en uno): una antología de poemas y otra de ensayos. Admitamos que habrá lectores específicamente para cada uno de esos dos libros; que los lectores de la antología poética van a sobrepasar en número los de la antología de ensayos; que sus lectores ideales serán los que dediquen una porción idéntica de atención a cada uno de los dos libros; que el libro permite un balance de la poesía portuguesa del siglo recién terminado, así como de la crítica literaria portuguesa, y sobre poesía portuguesa, actual; y que, en fin, estos dos libros forman uno solo, con todos los problemas de vertebración y organicidad que definen la forma «libro» en general, añadiendo los problemas de articulación entre poesía y crítica disponibles en el uso de la preposición «sobre» en expresiones como «escribir sobre poesía».



## NOTAS

1 Osvaldo Manuel SILVESTRE y Pedro SERRA (orgs.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa-Coimbra, Cotovia-Angelus Novus, 2002.

2 Estos 73 ensayos corresponden a 46 poetas representados (48, si desdoblamos Pessoa en Pessoa *himself*, Álvaro de Campos y Ricardo Reis).

3 En realidad, no solamente ensayistas sino también poetas han sido contactados. Como, sin embargo, el número de los primeros sobrepasa muy ampliamente el de los segundos —lo que se entiende por el hecho de que, en principio, los poetas estén ya representados en la antología de poemas; y además por el hecho de que un grado variable de reticencias con relación al discurso crítico integre, en muchos casos, la propia autorrepresentación de gran número de poetas—, pasaremos a designar ensayistas y poetas (en los casos en que practican en este volumen la crítica que no les es habitual) apenas por ensayistas.

4 Hemos utilizado, más concretamente, un *script* de Matlab.

5 Para la noción de «no-linealidad» y su pragmática en los discursos sociales, cf. Manuel DE LANDA, *A Thousand Years of Non-linear History*, New York, Verve, 1997.

6 Cf. *Cent Mille Millions de Poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

7 Cf. «La biblioteca de Babel», en Marcos Ricardo BARNATÁN (ed.), *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 105-114.

8 Seguimos aquí el modo como Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, en *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* (Paris, Éditions de Minuit, 1980), *piensan* el «libro».

9 En una formulación emblemática, por la cual aborda la conexión indisoluble registrada en la escuela europea entre enseñanza de la literatura y enseñanza de la lengua, John Guillory afirma: «Literatura y lenguaje han marchado a lo largo de la historia de la mano, y la literatura de ayer es la gramática de hoy» (John GUILLORY, «Canon», en Frank LENTRICCHIA y Thomas MCLAUGHLIN (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, p. 242). Por esa razón el autor puede insistir, en términos que aquí nos interesan especialmente: «El canon es un acontecimiento histórico; él pertenece a la historia de la escuela» (*id.*, p. 244).

10 Niklas LUHMANN, «La descripción del futuro», in *Complejidad y modernidad: De la unidad a la diferencia*, Edición y traducción de Jostxo Beriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, p. 161.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 Admitamos que ciertas profesiones son susceptibles de suscitar pasiones. O, al menos, vocaciones, lo que ya no es del todo malo. En todo caso, conviene también admitir que la globalización en que vivimos exige profesionales desapasionados, por imperativos de (por ejemplo) nomadismo laboral. Queda en cualquier caso por saber si la profesión de la crítica gana algo con la pasión.

14 Otra posibilidad, en principio descartada por esta antología, es la que justifica la opción por el lugar supuestamente relevante del texto en la secuencia histórica de la poesía portuguesa del siglo XX. «En principio» quiere decir aquí que no siempre los principios, por más declarados, tienen consecuencias: en algunos casos, aunque pocos, es posible entender que los antólogos recurren al argumento historicista en detrimento del interpretativo. Permanece sin embargo en abierto —tanto más que esta antología ha sido *programada* para dejar tales cuestiones en abierto— la cuestión de saber si la legitimación historicista, aunque no declarada, es realmente prescindible en una antología de la poesía de todo un siglo.