

Cartografía del aura: Sobre la poética de Grünbein

Javier Sánchez-Arjona Voser

Huella y aura. La huella es el fantasma de una proximidad, por lejano que pueda estar lo que ella dejó. El aura es el fantasma de una lejanía, por próximo que pueda estar lo que pueda suscitar. En la huella nos apropiamos de la cosa; en el aura se apodera ella de nosotros.

Los retos que en las épocas de crisis se le presentan al aparato cognitivo humano, no pueden ser afrontados en ningún caso meramente por el camino de la óptica, esto es de la contemplación. Serán poco a poco superados por medio de la aplicación de la recepción táctil, la familiarización¹.

Walter Benjamin

Bajo la escritura trabaja el nervio, tras la mímica reinan los afectos, y sólo ahí, en el cuerpo de los zarandeados, otros protagonistas que ajetrean, se pueden localizar las fuerzas motrices por las que la historia y las historias se vuelven plausibles².

Durs Grünbein

Durs Grünbein recogió el premio Büchner (1995) con un discurso en el que expone los principales elementos que configuran su poética: lo histórico, lo cotidiano, lo anatómico, lo literario, amalgamados sobre la cuadrícula de un sustrato científico. Elementos que reconoce en la obra de Georg Büchner, con el que busca entroncarse, en un gesto programático. Pero lo cierto es que entre Büchner y Grünbein hay un salto cualitativo: Gottfried Benn, frente al que Grünbein se posiciona; una toma de postura que necesariamente le lleva a diferenciarse de Büchner. Y es que aunque el anfiteatro anatómico es para todos ellos escenario común, la relación es sólo aparente, y la diferencia más acusada se encuentra entre Benn y Grünbein. El toque es Mandelstam³: posicionándose frente a la “lírica monologada” de Benn, Grünbein sostiene lo que, en su opinión, Mandelstam afirma en un determinado momento:

que la voz o el habla misma se vuelven acontecimiento. Subraya el carácter de acontecimiento

¹ Primera cita: «Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser». Benjamin [1991: 560]

Segunda cita: «Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt». Benjamin [1991: 471-508, 505]

Siempre que no se explicita lo contrario, la traducción de las citas incluidas en el presente artículo han sido realizadas por el autor. Se detallarán por tanto, siempre que sea éste el caso, el punto exacto en las obras originales de donde han sido tomadas las citas.

² «Unter der Schrift arbeitet der Nerv, hinter dem Mienenspiel walten die Affekte, und nur dort, im Körper der umhergestoßenen, andere umherstoßenden Protagonisten, lassen sich die Antriebskräfte lokalisieren, nach denen Geschichte und Geschichten plausible erscheinen». Grünbein [1996: 75-86, 81]

³ «La posición de Mandelstam me fue desde el principio mucho más cercana. Hasta hoy me persigue el murmullo valiente de este inteligente hijo del mundo. Mandelstam habla realmente desde el centro del universo, de la forma que soñó Goethe para sí. En él todo se anima. No sé, qué quería decir Benn cuando habló de susurrar a las nueces. En cualquier caso Mandelstam susurra su mundo, todas las cosas grandes o pequeñas de la naturaleza y de la sociedad, desde la yerba pasando por el teléfono hasta la arquitectura imponente. Insufla vida en todo y lo empapa de psique y tiempo. Todo le es familiar hasta el llanto». Böttinger, Grünbein [2002: 72-83, 79]

⁴ Böttinger, Grünbein [2002: 78]

⁵ Sigue la cita: «Incluso desde el destierro y aislamiento más interiores dialogó. Y entonces llega uno como Benn, desilusionado hasta los huesos y se retira con sus versos a lo privado. Un buen día el poema se vuelve esquirla en la carne de la sociedad, algo reservado a médicos y especialistas. Sólo puede ser extraído mediante operación, no puede ser recogido e incluido en una conversación». Böttinger, Grünbein [2002: 79]

⁶ «El estilo insinuante y elíptico, una mezcla de alusiones de las más diferentes epistemes, reúne cifras lacónicas, para contornear la precaria situación del yo. Lengua, psique, percepción, interpretación del mundo,

del lenguaje lírico, y esto es algo absolutamente moderno. ¿Pero cómo surge el acontecimiento? Se muestra en lo inesperado, en que lo que se dice aquí y ahora es absolutamente subjetivo.⁴

Este es el gesto del que se vale Mandelstam, según Grünbein, para buscar una salida distinta a la del monólogo lírico *à la* Benn: «...Mandelstam buscó hasta el final el diálogo con los vivos y con los muertos. Su verso ausculta el interior del cuerpo y busca el contacto con el mundo exterior»⁵. Marcado por el momento histórico – señalado por la “unificación” alemana – en el que Grünbein ha tenido que escribir, elige, frente a lo impuesto, su propia tradición literaria, en un gesto que no sólo es una toma de postura, sino también el germen de una poética basada en un materialismo antropológico, que parece subrayar la descomposición del yo⁶. Esta poética parte del cuerpo para hacerse poema, y tiene como destinatario otro cuerpo. Y está formada por impulsos nerviosos, por fragmentos que surgen de la cognición o de la tradición, y que son unificados en el cuerpo

Para Grünbein se ha extraviado el mensaje del habla. Ésta es conscientemente manierista, políglota y ecléctica como el vocabulario, que se amalgama viniendo de los campos más dispares y que sólo encuentra en el cuerpo un denominador común lo suficientemente amplio.⁷

Un proceso que acompaña a la poética de Grünbein desde el principio, y que cristaliza de forma evidente en su poemario *Nach den Fragmenten* (Tras los fragmentos), tal y como lo constata Michael Braun: «*Tras los fragmentos* se registra con exactitud y serenidad microscópica la pérdida de unidad natural y de totalidad amable».⁸

*

Comencemos de nuevo. *Schädelbasislektion* (Lección sobre la base del cráneo)⁹ es la primera obra en la que Grünbein – programáticamente – conjuga el discurso poético y el científico. Centraremos en ella nuestro análisis.

Siguiendo a Benjamin, a quien ya citamos, las épocas de crisis se le presentan al aparato cognitivo humano como un reto que no puede ser resuelto sólo con el sentido de la vista, mediante la contemplación, sino sólo mediante el sentido del tacto, familiarizándose con lo nuevo, de una forma revolucionaria:

Sólo cuando el espacio del cuerpo y el de la imagen se atraviesan en ella [en la iluminación profana, N.A.] tan profundamente, que toda tensión revolucionaria se vuelve innervación corporal colectiva y toda innervación corporal del colectivo descarga revolucionaria, la realidad se ha llegado a sobrepasar tanto, como lo exige el manifiesto comunista.¹⁰

Históricamente, uno de los primeros gestos por el que se institucionaliza la necesidad del hombre de marcar los límites entre lo familiar y lo desconocido es el del que acabará siendo conocido como “cartógrafo” –que empezó coloreando paredes rocosas de abrigos y cavernas, siguió dibujando pieles y continuó sobre el papel. Es la deixis gráfica de un intento de comprensión del mundo que pretende partir de lo conocido para llegar a lo desconocido, delimitándolo, delineándolo. Signos y figuras dispuestos de forma discontinua le marcan los tiempos a lo conocido, colocan hitos, comunican rutas, abren puertas, señalan otras. Una amalgama de fragmentos de realidad condicionados por la relación del cartógrafo con el medio que representa a través de su plano. Una relación que pasa por el plano.

Se puede afirmar esquemáticamente incluso que la relación ideal entre el cartógrafo y el plano que dibuja es de carácter doble. Por un lado está marcada por la cercanía; por otro, por la distancia. La relación de cercanía está marcada por el propio cuerpo, especialmente por la motricidad de las manos. La de distancia, por el ojo y lo que éste deja ver¹¹. En ambos casos el cartógrafo se topa con limitaciones: la motricidad corporal no le acaba de permitir ser fidedignamente exacto; la superficie sobre la que intenta representar el medio no puede sobrepasar unos límites para ser manejable y abarcable con la mirada; lo visto debe ser insertado como mínimo dentro de los parámetros

individualidad, práctica cotidiana, esperanza, sentimiento de felicidad y deseo: no hay nada que le dé al yo la posibilidad de construir su propia topografía en el espacio inestable. Desde esta perspectiva las autodefiniciones del yo, también y precisamente ahí donde se plantea la clásica pregunta filosófica sobre la naturaleza y constitución del hombre, son deudoras del núcleo de la retórica poética, del complejo imaginario de la poesía moderna, que deshace toda sustitución y fundamentación de saber y experiencia en el resto de indefinición del discurso metafórico, sin caer en la positividad de la promesa sensorial». Korte [2002: 21]

⁷ Braun [2002: 4-18, 15]

⁸ *Ibid.*, pág. 14.

⁹ Hay traducción de este poemario, a cargo de José Luis Reina Palazón y editada por la editorial La poesía, señor hidalgo en 2002.

¹⁰ Benjamin [1991: 310]

¹¹ A modo de digresión, es interesante observar en este sentido que en otras especies animales serán otros los sentidos que marquen el espacio, como p. ej. el olfato en gatos y perros. Y asimismo será necesaria una relación corporal con lo marcado que permita cifrar y descifrar el espacio: siguiendo con el ejemplo de los perros y los gatos, será la orina

la que señalice el territorio para un perro; en el caso del gato la fricción de su cuerpo contra puntos o animales concretos. En ocasiones esta relación es más abstracta, como en el caso de las abejas, donde será el movimiento de su cuerpo, lo que les permita a sus compañeras de panal localizar el punto exacto donde se localiza el polen encontrado por la exploradora. Lo interesante en todos estos ejemplos es ver que, si respecto a la representación del espacio son dos las operaciones que se realizan, una de cifrado y otra de descifrado, la primera suele ser fisiológicamente desarrollada mediante el cuerpo y la segunda físicamente mediante los sentidos.

de una perspectiva para poder ser objetivado; el medio a representar en el plano no siempre ha podido ser visto, y en muchas ocasiones serán los relatos de los viajeros, guerreros y comerciantes lo que proporcionen los datos necesarios para aventurarse en el diseño de un mapa.

Distancia y cercanía parecen ser los principios sobre los que se funda la manipulación que lleva a la representación del medio – principios básicos que Walter Benjamin relacionó dialécticamente. Partimos aquí de la base de que este medio puede ser tanto material como abstracto, estando en este último caso definido el medio abstracto por un *aparato* de premisas, que, una vez aceptadas, configuran el espacio a analizar y a representar, en tanto que condicionan nuestra percepción del mismo. A medida que la observación del medio que se quiere representar –en el caso de la cartografía en sentido estricto, el “mundo real”– se abstrae, (es decir, a medida que se abandona la cercanía material como resultado de la codificación de los datos obtenidos en el análisis para internarse en la distancia de la abstracción), la relación de cercanía y distancia respecto al nuevo medio en el que se transpone lo observado –siguiendo con el ejemplo de la cartografía, el papel en el que se intenta representar lo observado– se invierte de forma cada vez más plausible cuanto mayor es el nivel de abstracción. A mayor distanciamiento del *medio representado* –a mayor abstracción– mayor cercanía, mayor intimidad con el *medio de representación*. Tanto en el caso de la cartografía como en el de los «problemas artísticos» esta mayor intimidad con el *medio de representación* fruto de la distancia respecto al *medio representado* resulta fatal (aunque finalmente productiva); porque lleva a la conciencia del límite y, como consecuencia, a la necesidad de buscar el modo de sobreponerse a este fracaso. Algo que paradójicamente sólo puede ser llevado a cabo a partir de los medios de representación precedentes y que creemos que –*mutatis mutandis*– se produce de la manera en que Panofsky lo describe para el caso de los problemas artísticos:

Cuando el trabajo sobre un determinado problema artístico llega a un punto tal que, a partir de premisas aceptadas, parece infructuoso seguir insistiendo en la misma dirección,

acostumbran a surgir aquellos grandes retornos al pasado, o mejor aquellos cambios que, a menudo, están relacionados con la asunción de un rol conductor por parte de un nuevo sector o de un nuevo género de arte y que crean justamente, a través del abandono de lo ya aceptado, es decir, a través de un retorno a formas de representación aparentemente “más primitivas”, la posibilidad de utilizar el material de despojo del viejo edificio para la construcción del nuevo.¹²

¹² Panofsky [1985: 29]

Así pues, tenemos unas relaciones de cercanía o de distancia del cuerpo del artista (también del cartógrafo) respecto al medio representado y al de representación que son las que van a configurar los códigos artísticos, especialmente en los momentos de crisis a los que se refieren Panofsky y Benjamin. A mayor lejanía respecto del cuerpo, mayor artificiosidad y, por consiguiente, menor intimidad; y viceversa. Pero, en cualquiera de los casos, es el cuerpo el punto de partida. Algo clave en el caso de la relación de Grünbein con la escritura, tal y como él la describe:

Por de pronto, y en esto creo firmemente, toda escritura efectiva pasa por el cuerpo, o se queda en mera literatura, la así llamada “escritura temática” sobre esto o aquello. En cambio, la escritura creativa es la escritura que parte de una tensión básica, en la que están contenidas todas las cualidades fisiológicas.¹³

¹³ Grünbein [1996: 40]

Que el punto de partida sea el cuerpo es una evidencia de la que no sólo Grünbein parte en su poética, sino que ya se puede constatar especialmente en los artistas del Humanismo. Si se observa este grabado de Dürero, yendo más allá de su intención paródica, podemos extraer de la caricatura el principio según el cual la representación consciente de la realidad en términos de medida y perspectiva pasa *necesariamente* por el cuerpo: no sólo porque el cuerpo representado es enmarcado en (y por ello

procesado mediante) un esquema que lo ubique en el espacio concreto de la bidimensionalidad del cuadro; sino también porque el propio cuerpo del individuo, que conscientemente opera con las sensaciones procesadas mediante los esquemas a los que somete sus sentidos, es convenientemente disciplinado para garantizar la objetividad de la percepción. Apoyada la vista, el artista puede plasmar en el papel exactamente lo que llega a observar a través del esquema mediante el que organiza lo visto.



De esta manera podemos ver cómo y hasta qué punto la representación del espacio llega a modificar –hasta llegar incluso a los límites de lo corporal– los esquemas de percepción del medio. Quizá sea éste otro de los puntos que nos distinguen de otras especies animales: nuestra capacidad de abstracción nos ha permitido históricamente ampliar nuestro marco de percepción de forma gradual, desde lo más familiar. Pero para ello ha sido necesaria la suplantación de nuestro propio cuerpo por un aparato instrumental (y terminológico) capaz de medir el espacio que nos rodea de forma fidedigna, independientemente de lo que esto último pueda llegar a significar. Así, puede percibirse la evolución desde una consideración de la perspectiva como modo de organizar el espacio basada en la simultaneidad de la percepción del cuerpo y el espacio, a una manera de procesar el medio en la que se pretende distanciar lo más posible lo medido de lo corporal.

Posicionándose, Grünbein deshace este proceso mediante dos operaciones: de un lado hace de lo corporal uno de los ejes de su poética, temática y semánticamente –incorporando términos pertenecientes al campo de la anatomía y al de la fisiología.

El poema, idealmente, proyecta el pensamiento mediante una sucesión de cortocircuitos fisiológicos. La energía necesaria la suministra un complejo, que sólo puede ser nombrado de forma aproximada como *cuerpo*, porque se sumerge de forma mucho más profunda debajo de la piel.

De otro, centra esta observación en una de las partes del cuerpo que no puede ser percibida directamente con los ojos: el cerebro.

Recuerda Durs Grünbein en su ensayo *Mein babylonisches Hirn (Mi cerebro babilónico)* la leyenda que tiene a Simónides de Keos como protagonista y que inmortalizara Cicerón en su escrito sobre la oratoria. Como es sabido, Cicerón le atribuye al poeta de Keos la invención de la mnemotecnia: de un banquete al que Simónides fue invitado y en el que intervino, murieron todos los comensales, al desplomarse el techo de la sala en que comían. Sólo el poeta se salvó, porque salió de la casa justo antes de que ocurriera la desgracia. Y fue gracias a su memoria que se pudo identificar cada uno de los cadáveres por el lugar que ocupaban alrededor de la mesa. Simónides pudo recordar dónde se sentaba cada uno de los cadáveres.

Su truco, una temprana mnemotecnia, consistió en otorgar a cada imagen mental un lugar preciso, en organizar espacialmente la multitud de impresiones, siguiendo un esquema, que podía servir como trasfondo de toda futura poética. La comparación no podía haber sido elegida más acertadamente: como testigo superviviente, le mostró el camino al luto de los que quedaron, como epigramático y poeta de elogios fúnebres encontró la llave del recuerdo, condición de toda necrología. Para la Antigüedad fue una de las primeras personalidades que

¹⁴ Grünbein [1996: 18-33, 23s]

¹⁵ Grünbein [1996]

¹⁶ El término original es “Irrläufer”, que se correspondería con “vagabundo”. Hemos preferido utilizar aquí el término utilizado por Benjamin haciéndose eco de Baudelaire, para subrayar la influencia de Benjamin en este análisis sobre la poética de Grünbein. Porque lo fragmentario se convierte para Grünbein en axioma poético, un gesto programático directamente relacionado a nuestro parecer con la experiencia del *flâneur* que describe Benjamin: «El “fenómeno de *Kolportage* del espacio” es la experiencia básica del *flâneur*. [...] En virtud de este fenómeno se percibe simultáneamente todo lo que potencialmente ha ocurrido en el espacio. [...] Cómo se relacione este fenómeno con el *Kolportage*, es algo que habrá aún que explicar». Benjamin [1991: 527] «A los *flâneurs* les lleva la calle a un tiempo lejano, perdido. Para él cada una es empinada. Le conduce, cuesta abajo, si no hasta las madres, sí hasta un pasado, que puede ser tanto más hechizante dado que no es el suyo propio, privado. Con todo, siempre será el tiempo de la infancia. ¿Por qué la de su vida vivida? En el asfalto, sobre el que anda, sus pasos despiertan una resonancia sorprendente. La luz del gas, que brilla sobre los adoquines, proyecta una luz ambigua sobre este doble suelo». (Ibíd., pág. 524)

podieron ser comprensiblemente recordadas, sugerente y prototípica, un caminante entre el mundo interior y el exterior. Su mnemotecnia, si es cierta la anécdota, la debía a un accidente, al procesamiento de un shock.¹⁴

El estado de shock individualizable, el sistema nervioso detrás de cada poema, el cerebro en suspenso en cada verso parecen ser los elementos con los que Grünbein quisiera delinear la poética que subyace al *Lección sobre la base del cráneo*, explicitada en los ensayos y artículos que fueron acompañando el proceso de creación de sus poemas, hasta ser recogidos en *Galilei vermißt Dantes Hölle (Galileo pretende medir el infierno de Dante)*¹⁵.

¿Poemas? No, no se recibe primero un objeto, un estilo, un imaginario propio, uno se ve confrontado, cuando la voz se va haciendo camino, primeramente con una claridad cerebral, con la idiosincrasia luminosa de un ser humano, que no puede ver las cosas más que como las ve, al que las cosas no le contemplan más que en este orden preciso. [...] Nunca completamente explicable, todo acto de escritura puede ser deducido a partir de la irratibilidad de un *flâneur*¹⁶ único, a partir de sus síntomas, que siempre afloran, por mucho que se los pretenda vincular con filosofemas, posicionamientos políticos, estándares técnicos. Rara vez de forma más evidente que en el poema, el lector se encuentra enfrentado de manera inesperada a la idiocia, al prejuicio solitario, resultado en la mayoría de los casos de unos reflejos poco agradables, con los que el autor sondea el interior de un mundo imaginario, que pretende contraponer al mundo exterior. Irreductible, es finalmente

un jeroglífico de origen fisiológico, similar al sistema nervioso, a la anatomía y al esqueleto. En él, el habla es llevada hasta sus límites, los momentos anecdóticos de la vida genérica y de las vivencias del yo son transformados en intuición. Porque la palabra es de origen físico.¹⁷

¹⁷ Grünbein [1996: 18]

Pero, ¿cuál es el cuerpo del poema? El cuerpo es lo que determina el método del texto lírico, que “es un acta de las miradas interiores”¹⁸. Porque, según Grünbein, el poema es un texto modelado por lo corporal:

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 33.

El cuerpo determina cuál sea el método. Detrás del orden semántico resulta el anatómico; debajo de las capas, se revuelve la hermenéutica, sale a la luz el tejido vivo, la materia de la que están formadas las líneas desde los primeros tanteos líricos. Porque el poema proyecta el pensamiento en una sucesión de cortocircuitos fisiológicos. Siempre de camino en su viaje a través de los tiempos (historia tanto del propio cuerpo como del género), encuentra en el poema un lugar donde parar, parada y fonda en medio de discursos que revolotean, de los puntos de vista miserables, el escenario de los signos y las imágenes, sobre el que discurre la vida.¹⁹

¹⁹ *Ibíd.*

Podemos dar cuenta de la coherencia del planteamiento Grünbein – suma de historia y anatomía –, si lo comparamos con la descripción de la evolución del arte que hace Panofsky: éste constata que en el caso de la escultura el renacimiento que acompaña a la creación del gótico temprano se produce por una vuelta a la sensibilidad corpórea de la Antigüedad, a medida que las figuras se independizan de las columnas sobre las que están colocadas, y de las que ya no forman parte como lo hacían las

²⁰ «...este acontecimiento no fue sólo una vuelta a lo antiguo, sino también la apertura a lo “moderno”. Mientras los elementos arquitectónicos de las catedrales góticas (convertidos nuevamente en cuerpos al igual que sus estatuas y sus figuras en relieve convertidas en “escultura”) seguían todavía constituyendo las unidades particulares de aquel todo homogéneo cuya unidad e indivisibilidad habían sido definitivamente establecidas por el románico, se lleva a cabo simultáneamente –diríamos casi automáticamente– la emancipación de los cuerpos plásticos y la emancipación de la esfera espacial que los circunda. Y es extremadamente simbólico el que la estatua del alto gótico no pueda existir sin el baldaquino que no sólo la relaciona con la masa total del edificio, sino que también la delimita y le asigna una parte determinada del espacio libre; el hecho de que el relieve posea como cobertura un arco de profundas sombras cumple la función de asegurar a las figuras, plásticamente ya emancipadas, una determinada zona espacial y transforma su campo de acción en un escenario». Panofsky [1985: 35]

²¹ Grünbein [2002: 110]

²² *Ibid.*, pág. 10.

²³ «Se puede formular de la siguiente manera el problema formal del nuevo arte: ¿Cuándo y cómo nos harán plausibles los mundos formales que han surgido sin nosotros en la

esculturas románicas. Un renacimiento que aporta un punto de “modernidad”.²⁰

Grünbein vuelve a la Antigüedad, pero a través de los fragmentos, *contra Descartes*:

¿Cómo piensa una cabeza limpiamente separada?

¿Qué busca una equivocación en la mano plana,

Una flecha roja a lo largo de la columna vertebral?

¿A quién le engaña el pasado, un slang

De anécdotas, interiores...los cuerpos?

De los rumores no se libra ninguna oreja.

El mejor refugio – una boca cerrada.

En el cuello la lengua, la anguila descabezada.²¹

Y este sentido se sitúa en lo contemporáneo, a pesar de los orígenes tan dispares – histórica y temáticamente – de los discursos que mezcla en su poesía. Da la sensación de que el gesto de una poética que es Pound y Büchner a la vez, consiste en apuntar a la distancia temporal y temática para subrayar la inmediatez del fracaso antropológico del aquí. Y con esta écfrasis parece querer construir con los restos de una antropología deshecha, una nueva concepción (pesimista, à la Benjamin) del yo-mismo. Porque tras el fracaso cartesiano, aún sigue abierta la pregunta:

Lo que eres está en el borde

De tablas anatómicas.

Al esqueleto de la pared

Desvariarle cosas del alma

Es tan atravesado

Como lo está en la garganta del tiempo

(Cerebelo arriba, tronco cerebral abajo)

Esta mierda de mortalidad.²²

Se trata de un problema formal; de incompreensión de lo formal²³, donde lo de fuera está dentro y lo de dentro, fuera: “Inside out outside in”:

Completamente borracho, colgaba,
 Estaba colgado en las palabras, las frases, en la flema
 De los significantes, por los cantos kantianos
 Herido... Espacio y tiempo.
 El triáxico hombre de Marx, mercantilizado, el Schlemihl²⁴
 X-ista sin destino, el botín de Freud,
 Enamorado de The power of positive thinking, la dicha
 De olvidar...medio ciego de ilusiones.
 En una cápsula de adormidera yacía yo y soñaba
 enrollado en mi vacía mitad, el animal metafísico.[...]

[Tierra de nadie...

...en las primeras horas de la mañana, todavía confuso,

[en trance

Cuando en el dentro lo de fuera, en el afuera el dentro

Como clara de huevo gotea, cuando la enfermera nocturna

[se va a casa

Y comienza el turno de mañana, cuando en el laboratorio

[experimental

La rata sujeta está en las últimas

Se pone este cerebro y su yo en habitual recepción,

Inmediatamente conectado, europeamente codificado,

[una radio nerviosa

cabalgando en ondas psíquicas hasta la primera palabra

[clara.

Tierra de nadie...

...en el ambiente de las cámaras acústicas y las blancas

[cisternas isotérmicas,

estudios higiénicos, células traspasadas por el ultrasonido

Donde los cuerpos se almacenan para el examen, con aparatos

Encablado, donante de repuestos, donde bajo la carpa del

[aliento

El morir se encuentra con el inicio del nacimiento prematuro

Está la memoria en hielo, busca el coma el camino

Desde el cigoto en el tubo de ensayo hasta la autopsia.²⁵

mecánica, en el cine, en la ingeniería mecánica, en la nueva física etc., dominándonos, lo que en ellos hay de natural? ¿Cuándo se llegara a un estado social en el que estas formas o las que surgen a partir de ella se nos aparezcan como formas naturales?» Benjamin[1991: 500]

²⁴ Peter Schlemihl es el protagonista de un relato de Chamisso. Este personaje vende su sombra al diablo y se convierte por ello en un asocial.

²⁵ Grünbein [2002: 58 ss y 66 ss]

Los poemas de *Schädelbasislektion* son mapas de un mapa, de una tabla anatómica y simultáneamente del espacio del despertar cotidiano. Cartografía de doble fondo. Caracol o laberinto, su texto es código pero a la vez clave: nacimiento y muerte se solapan, unen sus traumas en un solo cuerpo a merced del tiempo – que es la medida de la dureza de las cosas.

Sobre la mesa de la autopsia el donante de órganos entabla su último diálogo mediante su propio cuerpo. Tal y como ocurre con los poemas de Grünbein, sedimentación de donaciones, en la que se expone el tacto insensible entre el cerebro y la bóveda craneal. *Lección sobre la base del cráneo*: la intimidad entre cerebro y cráneo acaba haciendo de éste una escultura y a la vez un espacio, moldeados por el cerebro. Las suturas que unen los huesos craneales determinan las regiones de su cartografía. La cartografía de la entropía cerebral, más allá del tacto y la visión. Suma de escalares, de fragmentos, de las huellas de lo cercanamente lejano. El propio cuerpo se convierte en el espacio sobre el que se ubican los poemas de Grünbein, que son simultáneamente mapa de su propia topografía. Cartografía del aura: en esta frontera inestable entre la éfrasis de lo dicho y la deixis de lo insinuado se sitúa la poética de Grünbein, que se hace con nuestro cuerpo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1991), *Gesammelte Schriften*, Vols. I.2, II.2 y V.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- BÖTINGER, H. y GRÜNBEIN, D. (2002), “Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik”, *Durs Grünbein*, revista Text + Kritik n° 153
- BRAUN, M. (2002), “Vom Rand her verlöschen die Bilder”. Zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments“, *Durs Grünbein*, revista Text + Kritik n° 153
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002), *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Les éditions de minuit, Paris
- GRÜNBEIN, D. (1996), *Galilei vermisst Dantes Hölle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- (2002), *Schädelbasisektion/Lección sobre la base del cráneo*, trad. de José Luis Reina Palazón, La poesía, señor hidalgo, Barcelona
- KORTE, H. (2002), “Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung »Nach den Satiren«”, *Durs Grünbein*, revista Text + Kritik n° 153
- PANOFSKY, E. (1985), *La perspectiva como “forma simbólica”* (Traducción de Virginia Careaga), Tusquets Editores, Barcelona
- WEIGEL, S. (ed.) (1992), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Böhlau, Wien

