

Vicente Luis
Mora, *Mecánica*,
Madrid, Hiperión,
2020, 92 p.

Alessandro Mistrorigo

Recebido em: 28 de janeiro de 2022

Aceito em: 7 de junho de 2022

Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, Italia, es autor de monografías y artículos científicos sobre la poesía española de los siglos XX y XXI. Dirige el proyecto Phonodia (<https://www.unive.it/phonodia>).

Biografía completa: <https://www.unive.it/data/persona/6928480/curriculum>

Contacto: alessandro.mistrorigo@unive.it
Italia

Es bien conocida la actividad de Vicente Luis Mora como ensayista, escritor, bloguero, profesor, crítico y, sobre todo, poeta. En estas páginas, por tanto, intentaré presentar apenas su último libro de poemas, *Mecánica*, publicado por la editorial madrileña Hiperión en 2020. Un título que, más que para indicar un poemario, podría aparecer en la portada de un manual de ingeniería. Pero, como intentaré mostrar, esta afirmación podría no estar del todo equivocada. Algo ayudan a entender la elección del título por parte del autor, las cuatro citas que se encuentran en el umbral de este libro: justo antes de que empiecen los poemas, en total 55, repartidos en cuatro secciones tituladas respectivamente “Naturaleza” (8 poemas), “Procedimientos” (16 poemas), “Al ras” (17 poemas) y “Alucinaciones” (15 poemas). Se trata de unas palabras del latino Vitruvio, padre de la arquitectura, de los franceses Paul Valéry y Antonin Artaud y de la poeta española Olvido García Valdés, contemporánea del autor. Todas estas citas tienen algo en común: en todas aparece el término “mecánica” y cuando, con él, no se refieren directamente a la poesía, parecen apuntar a un cierto modelo de construcción del lenguaje, del pensamiento y del ser.

En la escritura de Vicente Luis Mora, las citas –evidentes y encubiertas– tienen un lugar fundamental; o, mejor aún, constitutivo de su discurso poético. Ojeando el índice, al final del libro, se nota su clara estructura –otro término que la lingüística de finales del siglo XX ha canjeado de la técnica de la construcción y la arquitectura. Además, se llama Constructivismo uno de los lenguajes más radicales de las vanguardias históricas que se desarrolló en Unión Soviética a principios del siglo pasado; en filosofía de la ciencia y epistemología, por otro lado, este término indica una corriente de pensamiento surgida a mediados del siglo XX, de la mano de investigadores de disciplinas muy diversas (filósofos, psiquiatras, antropólogos, físicos,

matemáticos, biólogos, psicólogos, sociólogos, lingüistas, etc.) que considera la realidad como una construcción en cierto grado “inventada” por el sujeto que la observa. Bajo el título de *Mecánica*, se agrupan unos poemas a veces muy diferentes entre ellos, pero cuyos lenguajes responden todos a unas heterogéneas prácticas constructivas que atañen tanto a la percepción como al lenguaje, al pensamiento como, en definitiva, al conocimiento con el que el sujeto —en este caso, lírico— puede hacerse de sí y el mundo.

Nunca se puede llegar a conocer la realidad tal como es, pues, siempre, al conocer algo, ordenamos los datos obtenidos de nuestro entorno a través de nuestros sentidos dentro de un marco teórico o mental predeterminado, es decir, desde nuestro propio punto de vista. Es a partir de esta asunción y de su consiguiente puesta en duda que comienza la investigación a través del lenguaje del sujeto lírico de *Mecánica*. En tanto que artefacto, el poema siempre es un reflejo de la realidad que quiere representar; pero también se compone de mecanismos, engranajes, que en su búsqueda el sujeto pone a prueba. La realidad, pues, se puede conocer solo a través del poema y de sus mecanismos lingüísticos-textuales y de las tradiciones poético-artísticas que ya han forzado sus partes constituyentes, que las han puesto en tela de juicio. De ahí, por ejemplo, el recurso a los lenguajes de las vanguardias —de inicio del siglo XX como de la segunda mitad— como es el caso del poema más enigmático del libro que se titula “Procedimiento del Gran Voc” (25) y del que el mismo autor explica la ingeniería en el último apartado del libro. Después del índice, encontramos los “Créditos y agradecimientos” donde el lector aprende de donde vienen varias de las citas que se encuentran a lo largo del libro y, en el caso del texto citado poco antes, hasta el procedimiento creativo utilizado por el autor. Se lee:

“Procedimiento del Gran Voc” se compuso introduciendo el poema de André Breton “Toujours le première fois” en un programa de traducción automática; allí pasó del francés al inglés, del inglés a español, del español al inglés, del inglés al portugués, del portugués al inglés y del inglés a una interlengua casi inextricable que transformé en castellano. La finalidad del ejercicio era buscar un azar objetivo a través de las versiones maquinales surrealistas, mecanismo que quizá le hubiese gustado al poeta surrealista francés; o quizá no, cualquiera sabe, con el mal genio que gastaba. El personaje de Voc no existía en el poema original, surgió de forma algo inquietante durante una de las traslaciones. Puede tratarse de una deidad binaria reverenciada por los algoritmos. (91)

Todo muy claro. En particular la búsqueda de objetividad a través de la mecánica proporcionada por los algoritmos traductivos que se encuentran en la red. Sin embargo, no era precisamente la objetividad lo que buscaban los primeros surrealistas, sino la más profunda realidad interna del sujeto que hasta ese momento había permanecido encubierta y domesticada por las normas sociales y la moralidad del mundo burgués de finales del siglo XIX. Aquí, pues, el recurso a ciertos mecanismos de composición del texto poético van en la dirección contraria: quieren anclarse a una realidad lo más posible objetiva que vaya más allá de la visión –siempre parcial e interna– del sujeto. Van en esta dirección las tentativas de englobar en el propio discurso poético las ciencias duras, como las referencias a la física en el poema en prosa “Por qué Newton acabó en el esoterismo y tú en la poesía” (77) y a la lógica matemática de Gödel en “De naturae rebus” (30), integralmente constituido por preguntas; o de hacerse con las citas de “Bibliomaquia” (34) y la progresión de fechas y hechos históricos que construyen el poema que le regala el título a libro, “Mecánica” (46). Aquí, es interesante notar que, en el sentido tradicional del término, el léxico de *Mecánica* puede parecer anti-

poético. En realidad, se trata de un lenguaje que intenta absorber las lenguas específicas de la física, la matemática, hasta de la ciencia ficción. No se trata de una mera búsqueda de tipo culturalista; por el contrario, hay la intención de ensanchar el sistema léxico de la poesía contemporánea.

El caso del último poema citado, “Mecánica”, hay que señalar que se encuentra al final de la segunda sección del libro, es decir, en la mitad simbólica del conjunto, donde, si se tratara de una construcción arquitectónica, encontraríamos el muro de carga que sostiene toda la estructura. En su realización, también este poema responde a una técnica constructiva definida que recoge en la página las escuetas anotaciones de algunos hechos históricos (en su mayoría publicaciones de libros, descubrimientos científicos, nacimiento y muerte de personajes de la ciencia, la filosofía, el arte y la literatura –realmente existidos y ficticiales también) todos ocurridos en correspondencias de algunos números indicando el año puestos en orden progresivo. Más allá de la posibilidad de que se trate de una teleología que llega hasta la publicación del volumen *Mecánica* del matemático alemán Gustav Robert Kirchhoff (1824-1887) para aludir finalmente al libro que el lector tiene entre las manos, las fechas representan de por sí el código con el que la humanidad ha decidido ordenar los acontecimientos en el tiempo ya que precisamente éste último se escapa a toda posibilidad de comprensión humana.

La búsqueda del sujeto parte precisamente desde esa imposibilidad de comprender a ciencia cierta la realidad que lo rodea y lo constituye. En la primera sección del libro, “Naturalezas”, su atención se concentra en las mecánicas naturales consideradas como partes de un sistema complejo, pero ciego en relación al individuo. La entropía a la que tienden estos

mecanismos se revela enseguida en el poema “Creación de ruinas” donde, al sujeto poético no le queda otra opción que “Escribir textos mediante mecanismos / fuera de época, extraños para el hoy, / incomprensibles para el futuro” (11) a través de los cuales puede pensar el Partenón “perfeccionado hoy por la caída” (11). En “El reloj ciego”, su percepción se dirige hacia su propio cuerpo, otro sistema complejo compuesto por un número enorme de elementos interdependientes, las células, que como verdaderos engranajes o transistores “Ejecutan su programación / y cumplen sus funciones” (12) según leyes naturales establecidas e inmutables. La conciencia que surge de ese mecanismo auto-perceptivo, es decir, el propio “yo” del que el poema relata, en cambio, está irremediabilmente perdido: “Soy la incertidumbre / de mi propio sistema” (12).

Ese mecanismo de percepción se abre al mundo externo en el poema “La rosa electrónica” donde “el súbito contacto con lo extraño” (13), con otro cuerpo materializado en la flor, abre paso a una visión, una verdadera teoría (del griego *theoría*, o sea, “visión”, “contemplación”) que le permite sentir la estructura profunda de ese cuerpo otro y, por consiguiente, del paisaje en que el mismo sujeto se encuentra: “estallan las explosiones vegetales / y saltan a los ojos árboles y arbustos / como pantallas de verde deslumbrante” (13). En esta visión pánica, todo está entrelazado y, como cualquier elemento de la naturaleza, el individuo también está vinculado con lo que le rodea. En el poema “El entrelazamiento” se muestran los mecanismos que tienen ligados a sí “[...] todos los elementos / ontológicos y físicos [...]” que componen el mundo y, sin embargo, no lo abarcan. Son las leyes que, con y a través de todas sus diferenciaciones internas, mantienen la totalidad de las cosas perdurando: el propósito, “el fin último de todo lo viviente” 15), de hecho,

“es caminar unidos contra el tiempo” (15).

Las leyes naturales, sin embargo, también pueden padecer incongruencias e ir en contra de ese principio, enloquecer, interpretándolo con formas de vida paradójicas como en el caso del poema “Apocalipsis celular”. “La avispa-orquídea” muestra la terrible violencia –casi de matiz leopardiano– a la que la naturaleza es capaz de llegar. Por otra parte, en el monólogo dramático “Virginia sale al jardín” se asiste al brotar de la conciencia de la relatividad de la percepción: asumiendo el punto de observación del personaje de Virginia Woolf, el sujeto se mueve en el espacio y percibe el mundo tanto cuanto el mundo animado alrededor suyo lo percibe a él. Hay reciprocidad: lo que cambia son solo las maneras de percibir de las diferentes formas de vida. Cada una tiene sus canales cognitivos con los que construye el propio universo y el poema intenta registrar este caleidoscopio de diferentes puntos de observación. De ahí, viene la conciencia ya mística del sujeto monologante que puede afirmar: “Somos / la alienación de los instantes, la captura / de los colores, los instrumentos de las cosas / y no al revés, como nos enseñaron” (21). De ahí, la imposibilidad del lenguaje para llamar realmente las cosas “Sigo sin saber cuál es la palabra para *luna*, / cuando eres luna. [...]” (22).

También el cerebro humano es un sistema complejo y funciona a partir de mecanismos como la percepción y la memoria a través de los cuales el individuo construye tanto el mundo natural a su alrededor, cuanto el cultural que le es más propio. En el caso del lenguaje de Vicente Luis Mora, cada acto de memoria corresponde casi siempre a una cita y cada cita corresponde a un elemento para la construcción de su mundo poético. En este sentido, las numerosas citas diseminadas en el libro y en sus poemas serían no solo una

serie de recordatorios de la existencia de un pasado que define el yo lírico, sino una serie de *auto*-recordatorios de la misma existencia de un yo lírico que las ha recogido y efectivamente existe. Una manera para el sujeto de anclarse al texto –y, al mismo tiempo, de esconderse en él: de una forma extremadamente sutil, el yo lírico recoge e inscribe en la página su experiencia cultural exponiendo una vez más a su lector no solo algunas referencias culturales significativas, sino los mecanismos internos que están por detrás de los procedimientos creativos que le dan patente de existencia en tanto que función lingüístico-poética. En todo eso, tal vez se pueda ver la tentativa de llegar lo más cercano posible y de la forma más objetiva a su lector.

“Procedimientos” es el título de la segunda sección del libro. La palabra está formada con raíces latinas y significa literalmente “acción o resultado de avanzar dando una serie de pasos”. Sus componentes léxicos son el prefijo *pro-* (“a favor”, “delante”), el verbo *cedere* (“andar”, “marchar”, “caminar”, “caer”, “dar el paso”, “abandonar”), más el sufijo *-miento*, que indica el resultado de la acción. El término latino, pues, pertenece al mismo campo semántico del griego *méthodos*, “método”, derivado de la unión de *meta-*, “hacia”, y *hodós*, “camino”, que literalmente significa moverse “a través de un camino para llegar a un resultado” e indica siempre una búsqueda. Pero, ¿de qué camino, de qué búsqueda estamos hablando? En el reverso de la página donde aparece impreso el título de este segundo apartado, hay una cita del poeta español –de poca producción y prácticamente desconocido– Luciano Fera: “Texto: laboratorio”. Aparentemente escondida, por ser muy breve y en una posición poco evidente, estas palabras son la clave para entender el objetivo poético al que apuntan los textos de este apartado: ser un laboratorio continuo del lenguaje, lenguaje siempre operante.

Que la escritura poética sea un laboratorio se ve ya desde “Poemas en estratos” compuesto –como si fuera una estratigrafía, no tanto geológica, sino del tiempo– por diferentes estofas cada una con una fecha diferente y progresiva que acaban incorporándose todas al propio texto. En él se lee “[...] Escribo para / llevarme la contraria, con ganas / de anular la voluntad.” (28). La escritura poética es un proceso que el sujeto pone en acción precisamente para anular su voluntad y así volverse apenas una parte, una simple función, del mismo proceso al que cede toda voluntad. Es el proceso de escritura, por lo tanto, que “le” quiere y “le” necesita –necesita el “yo” lírico en tanto que función lingüística– para que su procedimiento sea finalmente completo. Por su parte, el sujeto es perfectamente consciente de ser un simple engranaje del trabajo del lenguaje. El mismo poema es también una estratigrafía de la percepción visual, de la visión, la contemplación: “veo el mundo creado por reproducción / asistida. De ahí esta sensación de inautenticidad” (28-29). De ahí, las preguntas que constituyen el poema “De naturae rebus”, encabezado por una cita del filósofo griego Anaxagoras donde se apunta a la primacía del hombre entre los seres vivos “porque tiene manos”.

Como ha mostrado Heidegger, el latín *manus* está en la raíz de términos como *manifestatio*, *-onis*, es decir, “manifestación” que, entre sus diferentes significados, también contempla lo que del mundo que rodea al sujeto se le revela precisamente por estar al alcance de su mano. En el último poema citado, todas las preguntas –que siempre representan el comienzo de un proceso de búsqueda y verificación– ponen en tela de juicio justamente la primacía del hombre dentro del universo: “[...] Qué nos dicen / las manos de los grandes simios?” (30). La conciencia y la auto-conciencia del sujeto en el proceso de escritura son temas fundamentales a los que se vuela varias

veces a lo largo del libro. El poema “Fractal del *Tiempo* (2009)”, por ejemplo, es una esquirra de memoria que se desprende del libro *Tiempo* del mismo Vicente Luis Mora, publicado por Pre-Textos en 2009, y que se encuentra filtrada por un nuevo algoritmo poético en esta sección. Algo parecido ocurre con “Bibliomaquia”, ejemplo perfecto de este mecanismo de construcción de un poema que se compone enteramente por citas, todas –o casi todas– relacionadas con la escultura. Dentro de la metáfora artística, el sujeto está perfectamente consciente de que, en el procedimiento de representar el mundo a través de la escultura (y del arte en general, en particular de la escritura), él –al igual que nosotros, sus lectores– somos apenas “la estatua en que la muerte nos transforma” (34).

En sus poemas, el sujeto lírico recorre a varios recursos literarios, como el *mise en abyme* (“El cielo interior”, “Exterioridad”), la epifanía de procedencia mística (“El bosque súbito”), la relatividad de la percepción (“Kaspar Hauser”) e ideas muy contemporáneas como el multiverso. Tampoco en la tercera parte, titulada “Al ras”, renuncia a utilizar estos procedimientos lingüísticos combinatorios –como en el caso del wittgsteiniano “Gramatica generativa” de la sección anterior– y en el poema titulado “Variaciones sobre tema dado” se pregunta qué es la “[...] poesía autentica” (55). En “La mano habla” apunta una vez más a lo concreto de la acción de escribir preguntándose si “[...] quizá la menor variación del trazo / afecta a la escritura” (57). Tal vez, la respuesta haya que buscarla en el hecho de que la percepción humana responde a la ley de “figura” y “fondo” formulada por la psicología de la Gestalt y que se encuentra incorporada en varios poemas. En relación al tema central que recorre esta sección, es decir, el de la poesía, esta visión gestáltica siempre sorprendente encuentra su ápice –no

sin carga irónica— en el poema titulado “Verdadera poesía” (62). El punto de vista de una mirada poética, de hecho, es siempre diferente, su forma de pensar pone al descubierto las estructuras, las configuraciones del mismo lenguaje, reflexionando sobre él, encerrándolo en una reflexión continua, como en el caso del poema que “Piensa el pensamiento”. Y, sin embargo, a la pregunta “¿Para qué?” se escribe poesía, el poema más breve del libro responde de forma contundente y definitiva: “Para abrir una salida / a la tormenta interna / del lenguaje” (65).

No sin razón el último apartado se titula “Alucinaciones”. En la cita de Salvador Elizondo que encabeza la sección se dice expresamente “[...] la mente humana [es] una máquina generadora de figuras [...]” (72). Aquí están en tela de juicio los mismos mecanismos del pensamiento, cómo se forma y se desarrolla en la mente un pensamiento particular, esas imágenes con las que nos representamos el mundo y finalmente intentamos comprenderlo. En esta sección, hay cuatro poemas en prosa: “La vida kafkiana”, “Por qué Newton acabó en el esoterismo y tú en la poesía”, “El despliegue de las aguas” y “Fósiles”. En el que protagoniza el físico inglés, al final del poema se lee: “Aunque me muevo desesperadamente hacia la compresión, y ella viaja a la velocidad de la luz hacia mí, nos encontramos cada vez más lejos” (77). El cuestionamiento de si se puede comprenderse a sí mismos y el mundo a través de los mecanismos mentales que se ponen en movimiento a partir de la percepción y la memoria sigue en pie dando a la consciencia del sujeto una manera siempre diferente de mirar: “Y ya no puedo mirar / como antes” (80) se lee en “Entre”. Su extrema soledad, sin embargo, está en el fondo de la inexorable y continua expansión del universo; pero lo acepta: como el sabio ermitaño que se retira en una gruta solitaria rodeado de la naturaleza,

ahora el sujeto lírico descubre definitivamente sus cartas y en “Aceptación” escribe: “Este es mi bosque de las letras; / esta vacía, sosegada biblioteca, es mi naturaleza [...]” (84) que, por ser literatura, es “[...] la nada más pura” (84). En la última estrofa del último poema, titulado “Con esto basta”, parafraseando la célebre frase de Emmanuel Kant –“El cielo estrellado sobre mi cabeza, la ley moral en mi corazón”– se lee: “La indeterminación del universo / sobre la cabeza / y la incertidumbre en el corazón” (86).

Al final, en su anhelo de conocimiento el sujeto acepta la indeterminación y la duda en su forma más radical como condición de partida para toda construcción experiencial del mundo y el sí. Una vez más, a través de estos poemas Vicente Luis Mora pone al descubierto tanto las fibras musculares, las venas, los huesos, como los cables, las tuberías y la estructura de carga; así como los engranajes, los transistores y los píxeles de su escritura poética. Hace la misma operación realizada arquitectónicamente por Renzo Piano y Richard Rogers con el Centro Pompidou en 1977 diseñando el edificio con los elementos funcionales, conductos, escaleras, etc., visibles desde el exterior. Como los dos arquitectos, también el autor de *Mecánica* está perfectamente consciente de la operación que está conduciendo: la suya es una poesía que “realmente” se escribe –es decir, construye sí misma en y por el lenguaje– al mismo tiempo en que se busca a sí misma mostrando –casi abriendo quirúrgicamente el lenguaje poético– sus entrañas, los mecanismos y las leyes que la constituyen y la rigen. Una escritura como sistema complejo en continua construcción que intenta reproducir la experiencia viva de un sistema yo/mundo igualmente complejo y que continuamente se está expandiendo.