

El arco y la flecha: ciencia y poética en la escritura de Clara Janés // L'arc et la flèche : science et poétique dans l'écriture de Clara Janés

écrit par Antonio Ortega

En su voluntad por comprender y penetrar en la naturaleza y dimensiones fundamentales de la materia del universo y del ser humano, la escritura poética de Clara Janés[1] viene mostrando una fascinación e interés crecientes por las teorías científicas en su tentativa de «desvelar» aquello que, ya sea por demasiado diminuto y pequeño, ya sea por demasiado grande, se muestra oculto al ojo y a la comprensión del hombre. Son por eso evidentes las frecuentes interacciones de su poesía con el pensamiento y el conocimiento científicos en la incorporación a su poética de los campos abiertos por la ciencia actual, siendo ésta una constante que, aunque ya estaba presente de algún modo en sus obras anteriores, muestra un punto de inflexión con la publicación de *La indetenible quietud*[2], al que siguen otra serie de libros decisivos, como así ha sido reconocido por la propia poeta:

Lo cierto es que el paso dado con *La indetenible quietud* procede de mi renovado interés por la ciencia que se afianza progresivamente. Partiendo de este libro llego hasta el último escrito, *Orbes del sueño* –hay otro posterior hecho al alimón con Jenaro Talens, *Según la costumbre de las olas*, pero yo me ocupé solo de las imágenes–. He pasado por *El libro de los pájaros*, *Resonancias*, *Paralajes*, *Fractales*, *Los números oscuros* y *Variables ocultas*. (*Poética*, 33)

No obstante, *Orbes del sueño*, publicado en 2013, ya no es, en el momento de la redacción de este artículo, el último libro fruto de su «renovado interés por la ciencia»: al año siguiente de estas declaraciones, obtuvo el IV Premio Universidad de León de Poesía por su obra *ψ o el jardín de las delicias* (2014), una continuación del empeño científico de su escritura poética que, junto al erotismo (el deseo es una forma de resistencia frente a la entropía y frente a la periodicidad de los sistemas) y al misticismo, es un paso más en su aproximación al conocimiento «en cuanto tentación del paraíso» (Janés, *Epílogo*, 357); y más recientemente, en 2017, ha visto la luz *Estructuras disipativas*, libro en cuyo título se hace referencia directa al término con el que el físico Ilya Prigogine definió el mecanismo por el cual la materia alcanza un nuevo estado, pasando del orden al desorden, y ese modo de creación que surge justamente del caos es el que le permite adquirir propiedades inéditas, pues los procesos de la realidad dependen de un enorme conjunto de circunstancias inciertas.

Como el conjunto de su escritura poética es «una obra por completo unitaria», a pesar y gracias a «todas las diferentes apuestas estéticas, directrices y líneas de escritura que una obra tan amplia como la de su autora pueda tener y que, juntas, constituyen el mapa de su mundo» (Siles, 8), la ordenación estructural de la obra de Janés es similar a la de

los sistemas no lineales, asunto evidente en la superposición de movimientos, en las yuxtaposiciones y en los contrastes, que construyen un sistema análogo al de la dinámica de las olas. Por eso es también reconocible que, en la casi totalidad de su escritura, la trama de sus libros se teje con una impresionante cantidad de hilos, y el hilo científico ocupa buena parte de su obra poética, donde hace uso de esa estrategia discursiva denominada «mutación disciplinaria», una modalidad textual «que deriva básicamente de los procesos de “interdisciplinarietà” e “interculturalidad” que caracterizan gran parte de la discursividad propia de la ciencia, la filosofía y las artes» (Carrasco, «Mutación disciplinaria», 63), a partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX. Una discursividad que, consciente de los avances científicos, alcanza definición expresa en «una nueva visión del mundo» (Nicolescu, 35) que, a diferencia de la interdisciplinarietà, de la pluridisciplinarietà y de la multidisciplinarietà, «se interesa por la dinámica engendrada por la acción de varios niveles de Realidad a la vez», creando una nueva teoría del conocimiento denominada *transdisciplinarietà*, que «comprende, como el prefijo “trans” lo indica, lo que *está* a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las diferentes disciplinas y *más allá* de toda disciplina. Su finalidad es la *comprensión del mundo presente*, y uno de sus imperativos es la unidad del conocimiento» (Nicolescu, 37-38).

Como veremos más adelante, Janés se integra en esta teoría transdisciplinaria del conocimiento, pues el modo de expresión textual característico de la poesía de Janés, surge como un hecho inducido por la influencia que ejerce una determinada disciplina del conocimiento sobre otra, y que de alguna forma viene a modificar sus modos de concepción, experimentación y representación, esencialmente como resultado del «traslado o uso de reglas, modalidades, materias y procedimientos de conformación de textos de otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición» (Carrasco, «Mutación disciplinaria», 64). Las alusiones, citas, referencias y lecturas, remiten a una materialidad específica: un conjunto de textos que están sujetos a un proceso de recontextualización, reconfiguración, resemantización y representación. En esa especie de retroalimentación, es evidente que lo científico aparece como tema o como alegoría en el texto poético, alegoría en tanto en cuanto el texto literario, poético en nuestro caso, es visto como representación o expresión de alguna teoría, concepto o fenómeno físico. Con relativa frecuencia, este proceso consiste en el uso de determinadas percepciones y conocimientos científicos que virtual y teóricamente representarían rupturas epistémicas análogas a las que pudieran tener lugar en la poesía, porque ambos saberes, tanto el poético como el científico, favorecen las rupturas con determinados modos conceptuales, provocando los cambios correspondientes y modificando la visión que se posee de la realidad. Así pues, las rupturas epistemológicas provocan la superación de modelos preestablecidos de adquisición del conocimiento y de representación del mundo[3]. Esta especie, llamémosla así, de base epistémica, es la que permitió a Umberto Eco caracterizar la poética como metáfora epistemológica:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del

conocimiento científico, como «metáfora epistemológica», es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad. (*Obra*, 88-89)

Dentro de este marco de enunciación, y aunque este tipo de mutaciones y de tra(n)slaciones se establecen de modo reflejo y biunívoco entre ciencia y literatura, para el caso que nos ocupa incidiremos más exactamente en las que tienen lugar como resultado de la incorporación de elementos y modos de disciplinas científicas en la escritura poética de Clara Janés, atendiendo a lo que Felix K. E. Schmelzer (229) infiere que podrían llamarse «vibraciones asociativas» dentro de la red compleja de la escritura poética y de la investigación científica. Como ha puesto de manifiesto Pierpaolo Antonello, «il primo livello di costruzione metaforica nella scienza è quello catacretico» (79). La ciencia puede, cuando quiere dar cuenta a través del lenguaje natural de sus proposiciones y desarrollos conceptuales, crear o establecer imágenes y metáforas que tienden a realizar una función de reemplazo o de «asimilación interdisciplinaria» (Galindo, 155) consistente en rellenar los huecos y las carencias de la lengua natural, equilibrando y adaptando el lenguaje a las estructuras causales de la realidad científica del mundo. De igual modo, la poesía asume la figura retórica de la catacresis empleando objetos y conceptos científicos para referir y designar objetos y conceptos que carecen de nombre o expresión en el lenguaje poético y literario, es decir, la poesía hace uso metafórico de términos, conceptos y palabras científicas para designar una realidad que carece de un término específico en la lengua natural o en el lenguaje literario o poético. Antonello deja claro que «il dislocamento contestuale operato dal trasferimento delle catacresi in ambito letterario non può quindi che restituire “profundita” metaforica alle stesse», y esto es posible porque es evidente que «le metafore letterarie attivano meccanismi di bi-sociazione senza doverli ricomporre successivamente all’interno di interrelazioni logiche e causali come è “costretta” a fare la ciencia» (81-82). La ciencia contribuye así a crear una textualidad en la que la «mutación disciplinaria» tiene un apoyo esencial en el uso retórico de la catacresis. Igualmente esta es una cuestión que fue expuesta y evidenciada por Roland Barthes:

Existe una figura retórica que restituye el vacío del término comparado cuya existencia está enteramente sometida a la palabra del término comparante: es la catacresis (no hay otra palabra posible para denotar las «alas» del molino o los «brazos» del sillón y, sin embargo, las «alas» y los «brazos» son ya, inmediatamente metafóricos): figura fundamental, quizás mucho más que la metonimia, puesto que habla alrededor de un término comparado vacío: figura de la belleza.(27)

Hace pocos años se descubrió que, en el interior del átomo, existen partículas subatómicas formadas al parecer por pequeñas cuerdas de energía que vibran (teoría de

cuerdas), lo que lleva a pensar en la posibilidad de que no estemos formados por partículas físicas, y que la materia sea acaso sólo una ilusión. Y eso puede significar que el mundo material se compone principalmente de vacío. Einstein ya dijo que el mundo físico no es sino una manifestación del mundo inmaterial, así que las emociones y los pensamientos pueden entonces generar ondas que logran alcanzar materialización en el mundo físico. Todo, incluida la materia, se compone de partículas y haces de energía[4] que vibran, y las vibraciones, que son información codificada, se organizan en sistemas. Somos un todo y todo está interconectado, pues de hecho, la física cuántica ha demostrado que nuestros componentes más pequeños se comunican entre sí y con el resto del universo al mismo tiempo. Es el llamado fenómeno del entrelazamiento cuántico: «su última realidad son unas partículas elementales que de hecho son procesos, condensaciones, se diría que su ser consiste en estar a punto de llegar a ser; el mundo es una telaraña dinámica; el vacío está lleno de vibraciones» (Janés, *Aventura*, 102). Estos haces, correlaciones o entrecruzamientos de partículas y de energía, el entrelazamiento cuántico -que parecía inimaginable y que se mostraba contradictorio con nuestros modos corrientes de entender la realidad pero que, sin embargo, concordaba con las leyes de la mecánica cuántica, donde sí es un fenómeno real, aunque sólo posible y explicable dentro de los postulados cuánticos- ha sido recientemente confirmado gracias a una investigación internacional encabezada por David Kaiser, del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), en la que han participado físicos de la Universidad de Viena y de otras entidades[5]. El experimento realizado es una sólida demostración del entrelazamiento cuántico y una superación de las desigualdades y de los límites entre partículas, lo que viene a dejar claro que, como veremos más adelante a propósito de la función de onda, el experimentador tiene libertad de elección en sus configuraciones experimentales, y puede determinar el tipo de partículas elegidas para el entrecruzamiento o el tipo de mediciones a llevar a cabo sobre las partículas seleccionadas. Como expone Jennifer Chu en la noticia que da cuenta del comunicado de los científicos en el que explican sus investigaciones y los resultados obtenidos, la confirmación de esa descubierta libertad de elección también plantea algunas interrogantes que parecen buscar respuesta:

The freedom-of-choice loophole refers to the idea that experimenters have total freedom in choosing their experimental setup, from the types of particles to entangle, to the measurements they choose to make on those particles. But what if there were some other factors or hidden variables correlated with the experimental setup, making the results appear to be quantumly entangled, when in fact they were the result of some nonquantum mechanism? (Chu, 1)

Por otro lado, se conoce como «Océano de Dirac» o «Mar de Dirac» al modelo teórico del vacío que sería semejante a un mar infinito de partículas con energía negativa. El famoso físico Paul Dirac[6] viene a decir, con su también famosa ecuación, que el vacío no está vacío, dando a entender, por tanto, que en ese mismo vacío se está creando materia que obtiene la energía del futuro. Esta materia estaría formada por partículas y

antipartículas, ambas con las mismas características pero con cargas contrarias. Ya antes de su descubrimiento experimental en 1932, el positrón, la así llamada antipartícula del electrón, fue originalmente concebida como una laguna, un agujero o un hueco en el mar de Dirac, pues como el propio científico se atrevió a proponer en 1931, «un hueco, si existiera, sería una nueva partícula, desconocida para la física experimental, con igual masa que el electrón y carga opuesta» (Dirac, 61), una partícula que más tarde conoceríamos como el antielectrón. La ecuación de Dirac arrojaba un resultado absurdo, pero el poder de la belleza movilizaba la creatividad y alimentaba la persistencia de su autor. Salvando las distancias, de una manera parecida podría darse cuenta del vacío textual, un vacío que es también conceptual y significativo. A este respecto, Jaime Siles expone con precisa claridad en su introducción a la antología de Clara Janés, *Movimientos insomnes*, y citando como referencia el estudio de Michèle Ramond[7], que ese vacío o «realidad de la ausencia» -así lo nombra la propia poeta-

focaliza su atención en la imagen *anapoiética*, en la que nos encontramos -dice- «frente a una figura y a un proceder inauditos cuya función es aludir a un acontecimiento repudiado por el sujeto y, a la vez, fuertemente convocado hacia él por la escritura». Lo que se traduce en un procedimiento que lo que hace «es enmendar una pérdida por una actividad imaginaria y, a menudo, alegórica que va creando progresivamente, mirando hacia lo abolido y valiéndose de impresiones difusas sobrevivientes, una ficción necesaria, una pieza protética de absoluto reemplazo». Esta interesante observación permite comprender tanto los mecanismos como el origen mismo de su obra [...]. Por eso la escritura de Clara Janés es, en gran parte, un campo de supervivencia, construido sobre un sistema perceptivo muy singularizado que somete el objeto a una serie de sustituciones progresivas con las que el sujeto lírico se puede identificar. (Siles, 13-14)

Gracias a estas «sustituciones progresivas», la obra de Janés es ejemplo preciso de una textualidad magmática, ya que los textos nunca permanecen cerrados, no tienen límites[8] definidos -pues como bien dice en varios de los poemas de *Orbes del sueño* (45-49), «de las palabras en tanto / los límites se retiran», o «llegar al límite / y quedar suspenso / en el desvanecerse / de los límites»- y sin embargo, toda su escritura puede leerse en clave de relato único al ser fruto de una recursividad interna constante, dentro de la cual se van ramificando los versos y las ideas, componiendo una red semántica que da unidad al conjunto de sus poemas y de sus libros[9]. Como ya se ha apuntado anteriormente, la obra poética de Clara Janés, y de modo determinante en sus últimos títulos, destaca por su talante transdisciplinar[10] e integrador, manejando una magnitud de datos, nombres y teorías científicas asombrosa, un conjunto importante y decisivo de fuentes científicas a través de citas, referencias, intertextos e iconotextos, interpolaciones, acotaciones y notas insertadas en un discurso híbrido en el que, junto al discurso de la ciencia, incluye de manera constitutiva y vertebradora otros discursos que van desde el estrictamente literario y poético al místico, pasando por el arte, la filosofía o la música:

Su poesía es un átomo con tres electrones: lo terrenal-sensorial, lo místico-pasional y lo científico-racional. Tres fueron también los encuentros literarios que determinaron su rumbo: el hallazgo de santa Teresa de Jesús, en su niñez; la lectura de san Juan de la Cruz, en su juventud; y la experiencia de Vladimír Holan, en su adultez. Y el tercer tres (sic) determina nuevas rutas y estilos: Holan, a comienzos de los años setenta; Gunnar Ekelöf, que la animó a contar historias en los noventa; y Johannes Bobrowski en este siglo. (Manrique, 1)

En la cita anterior se refleja la importancia del encuentro con los místicos[11], que viene a reunirse con la importancia del ámbito científico en libros como *Orbes del sueño*, ψ o *el jardín de las delicias* y, el más reciente de ellos, *Estructuras disipativas*. A propósito de ellos Janés dice:

Una analogía, casi diría una equivalencia, se fue formando en mi mente entre lo que investiga la física y las cuestiones de la mística, por lo menos en tres puntos fundamentales: un plano fuera del tiempo, la unicidad y el saber del «no saber». El primero estaría representado por la teoría de la relatividad, el segundo por la función de onda y el tercero por el principio de incertidumbre. («Epílogo», 356)

Clara Janés tiene la convicción de que existen percepciones del inconsciente que crean en el ser humano un conocimiento que no alcanza explicación, y ese modo de percepción es el que la ha llevado hasta el misticismo[12], ofreciendo una visión del saber y del ser sin categorizaciones ni restricciones, pues en la cercanía de los actos de habla del lenguaje místico, encuentra un camino de alejamiento de la objetivación a través de un proceso poético que vacía al yo de limitaciones convencionales y donde es posible la creación de zonas de incertidumbre en las que las separaciones y divisiones entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro, se disuelven. Como dice la propia poeta en una de las prosas poéticas finales de ese poema-relato que da forma y sentido a *Variables ocultas*, « [...] ir perdiendo materia hasta estar solo en el vacío. Irse vaciando en el vacío y llegar a ser pura energía oscura. Este es el *placer sin esperanza*. Acaso surja entonces la vibración creadora» (Janés, *Variables*, 128). Un camino que encuentra también un punto de convergencia en la ciencia, y que le permite penetrar en la insondable, profunda, y a veces misteriosa, realidad de la materia, en sus fuerzas, tensiones y contrastes dialécticos, pues como deja claro Mariarosa Scaramuzza Vidoni a propósito de *La indetenible quietud*, es en el relato de esas tensiones, donde «se desvelan así intersecciones entre el mundo de la ciencia y de la poesía. Aquí la poeta retoma la concepción del origen del universo que se expande a partir del *big bang* y cuyos cuerpos celestes están destinados a colapsar en los denominados “agujeros negros”» (*Espacios*, 516).

Su visión de la realidad suma, a la experiencia vital, una concepción del tiempo y del espacio, de la materia y de la naturaleza que, proveniente de la ciencia, supera las nociones tradicionalmente usuales sobre estos conceptos de una poesía y de un arte realistas y figurativos en los que el tiempo es lineal y contable, único y enclaustrado, y donde el espacio está dimensionalmente fijado y delimitado, siendo la expresión palmaria de una realidad demasiado cercana a lo contingente y a lo circunstancialmente cotidiano, una realidad atada a esa especie de «tiempo sin tiempo» de un presente que Graciela Speranza describe como «homogéneo», «devorador, instantáneo y efímero» (15-16), y donde la flecha del tiempo -concepto que más adelante veremos- dibuja una trayectoria estancada que no conoce su dirección. Janés, por el contrario, como así lo expresa Graciela Speranza en referencia al artista Adrián Villar Rojas, digamos que «crea figuras topológicas que se añejan al instante, enloquecen la flecha del tiempo» (15) y la lanzan a recorrer un camino en el que el tiempo y el espacio se pliegan y se despliegan, se expanden y se contraen, tensando la flecha de tal modo que otorga otro espesor dimensional al tiempo, lo rescata de la cronología y lo abre a un horizonte direccional más amplio: el tiempo fluye de una manera lineal pero de un modo asombrosamente complejo, poblado de rupturas, aceleraciones y detenciones. El poema es capaz entonces de «componer una constelación de elementos muy diversos y distantes, capaz de desmontar la historia como se desmonta un reloj, para después remontarla y abrirla a sentidos nuevos» (Speranza, 12). Una poética que, como de nuevo demanda Graciela Speranza, «sea capaz de abrir el presente a otros tiempos, convertir la mezcla de fascinación y rechazo frente a la instantaneidad del mundo virtual en fuente de tensión creativa, volver a hacer de la experiencia una matriz de temporalidades conflictivas» (212), una tensión creativa, poética en el caso de Janés -de cuya naturaleza más adelante hablaremos-, en la que nuestra poeta quiere, además, hacer converger de un lado una cierta tradición mística y filosófica, y del otro un conjunto de concepciones científicas. Éstas son reinterpretadas desde la poética del vacío ya citada, pero un vacío que, como «dice el físico Basarab Nicolescu, está lleno de vibraciones, reales o virtuales, es un vacío informacional» (Janés, *Indetenible*, 22) que poéticamente se constituye y erige como un vacío surcado de vibraciones: «Vibra el vacío / en invisible movimiento / e invita a orientación» (Janés, *Indetenible*, 29). Un vacío vibrante del que surgen las representaciones, las fuerzas y tensiones del universo, y que, sin embargo, como una invisible materia oscura, se resiste a ser ocupado, pues la realidad que aparece en el poema no está dada de una vez, está a la vez ahí y en ninguna parte, la materia convive con la antimateria, lo que es con lo que no es, lo que se dice con lo que no se dice o con lo que lo contradice:

No quiere ser poblado el vacío
pues dejaría de ser,
y así teme la montaña
la concavidad forzada
que devora
su impenetrabilidad,
mas la piedra abre sus venas
y engendra un claustro de sombras,

negro agujero quedo
que todo lo apacigua.
(Janés, *Indetenible*, 36)

Ese gran intertexto que es su escritura, como indica Antonio Gamoneda[13] en una de las cartas publicadas en el libro de Janés *Variables ocultas*, se apropia de sus referentes hasta hacerlos suyos. En su poesía parece, como pone de manifiesto Iván Carrasco a propósito del *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal, que lo que se produce es, «al modo de Teilhard de Chardin, una evolución de la materia hacia el espíritu» (*Cántico*, 34), aunque en Janés más propio sería hablar de una cuestión de transcendencia en la inmanencia: por un lado la transcendencia, un ir más allá de algún límite o superar las restricciones de un determinado ámbito, donde el prefijo «trans» delimitaría ese ir más lejos, y donde el origen etimológico de «scando» señalaría la intención de escalar y de subir, de atravesar y de superar; y por otro lado, la inmanencia, eso que se sabe es inherente a los seres o forma parte inseparable de su sustancia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella. Esa oposición o supuesta dualidad es la que la escritura de Janés anula y supera[14], y esa evolución superadora está cimentada en los desarrollos e impulsos que proceden tanto de la física clásica como de la física cuántica y la astronomía contemporánea, desde la gravitación clásica y universal a los más recientes descubrimientos de la mecánica, y tiene como autoridades y referentes, entre otros más aquí no citados, a científicos, principios y teorías como éstas:

Nicolás Copérnico, Galileo Galilei, Johannes Kepler, Isaac Newton, Max Plank, Albert Einstein, Erwin Schrödinger, Werner Heisenberg, Ilya Prigogine, Edward Lorenz y Benoît Mandelbrot. Cada uno [...] con su hallazgo fundamental, ya fuera el sistema heliocéntrico, las representaciones de las manchas del sol, el diámetro de la órbita lunar, la ley de la gravitación, el primer destello de la mecánica cuántica, la teoría de la relatividad, la función de onda, el principio de incertidumbre, las estructuras disipativas, el caos armónico o la geometría fractal. (Janés, *Poética*, 33-34)

El suyo es una especie de isomorfismo simbólico capaz de crear un mundo poético totalizador en el que, tanto el significado como las contradicciones de la física moderna, se reflejan en el significado y las contradicciones del texto poético. Una poesía en la que «el alto grado de abstracción del concepto físico en cuestión hace posible su transferencia discursiva, y así deviene en clave hermenéutica decisiva» (Schmelzer, 219). Ese contenido científico pasa a formar parte del imaginario del poema -de la materia y de los flujos lingüísticos que componen su «campo de gravedad», de su escritura sometida a variaciones y «flujos cuánticos»-.

En el orden de las transferencias discursivas más generales, puede señalarse, para empezar, que la poeta ha puesto de manifiesto en diversas ocasiones[15] su

convencimiento de que nos enfrentamos a una realidad relativa. Ante la pregunta de si la realidad es lo que está fuera, en el exterior, o es lo que está en el interior, lo que tenemos dentro, la respuesta para Janés es que la realidad es lo que tenemos adentro, aunque haya elementos exteriores, del ahí afuera, que la soporten. En esto su posición recuerda mucho a la de Erwin Schrödinger, que cuestionaba en su obra poética[16] la realidad del mundo externo no menos que en su trabajo científico, y donde el papel del lenguaje era esencial para determinar su visión del mundo. Esta realidad del lenguaje quizás pueda entenderse como una posible reformulación, o acaso refutación, de la teoría de Niels Bohr[17] que establece la unicidad del lenguaje clásico, consecuencia del concepto central de su tesis, el llamado principio de complementariedad, que conlleva una nueva visión de la relación entre el conocimiento del ser humano (codificado en una descripción lingüística) y la realidad. La unicidad del lenguaje de la física clásica, que es necesaria para la explicación de los fenómenos físicos, viene determinada, según observa Bohr, por la estabilidad de la materia, pues «sin esa estabilidad no podríamos tener cuerpos materiales, ni podríamos tener eventos, ni relaciones causales, ni tendría sentido la idea de espacio ni de (sic) la de tiempo» (Roldán, 138). Hay que tener presente de igual modo que Bohr nunca se preguntó, ni aclaró, cuál podría ser el origen y naturaleza de ese lenguaje, pues al parecer «para él lo importante es que ha sido desarrollado para orientarnos en el espacio y en el tiempo y para encontrar relaciones causales entre unas cosas y otras» (Roldán, 138). El problema estriba en que los procesos y los fenómenos cuánticos no pueden describirse con el lenguaje clásico de la física, un lenguaje donde los conceptos de la física cuántica no encuentran un modo preciso de encuadramiento, pues su a veces declarada ambigüedad no permite la exactitud ni la pulcritud conceptuales propias del lenguaje clásico. Como ya dijera Werner Heisenberg, «todo experimento físico (incluidos los relativos a los átomos) debe ser *descrito* con conceptos de la física clásica; pero estos conceptos no son adecuados a la naturaleza de los fenómenos a explicar por la teoría cuántica» (*apud* Pacho, 52-53). Esto es así porque la continuidad de la acción de la física clásica propone que «una descripción objetiva ha de describir al objeto a través de una serie de propiedades que sólo le corresponden a él y que nada tienen que ver con el científico ni con sus observaciones; la descripción objetiva es la que siempre se refiere a la realidad física independiente del sujeto» (Cadenas, 30). Sin embargo, como hemos visto a propósito de los recientes experimentos que confirman el entrelazamiento cuántico, y como veremos más adelante a propósito de la función de onda de Edwin Schrödinger y de las estructuras disipativas de Ilya Prigogine, el científico –y el poeta en nuestro caso– interactúa con el objeto que describe, desmintiendo la presumible objetividad de esa descripción y del principio clásico de observación, que es el que establece tanto la posibilidad de defender una objetividad vinculada a la realidad física independiente como la de construir un lenguaje representativo que se adecue a esa realidad.

ψ o el jardín de las delicias es un libro en el que –fruto y consecuencia de otros anteriores– el tiempo rompe su evolución lineal y, ya desde el título, se hace evidente una evocación mística que nace de la búsqueda de la verdad en la fertilidad del instante y se inscribe en la interacción entre ciencia y lírica. En este poemario, la «mutación disciplinaria» con el pensamiento científico se hace patente en el uso catacrético de buena parte de su núcleo metafórico. La letra griega *ψ*, además de representar la

actividad mental o el alma, representa la función de onda en la mecánica cuántica. Sin embargo, en los poemas, un empeño claro se hace también patente, el de la aspiración de las palabras no a significar sino a ser, la posibilidad del poema de trazar un camino que vaya del sentido al ser. De algún modo parece que el poema haga suya la flexibilidad del espacio y el tiempo para dotar de espacio propio a una escritura que hace de la vibración un modo de expansión. Este funcionamiento analógico se sitúa en una coyuntura que Alicia Rivero explica así: «Einstein's relativity and the Copenhagen interpretation of quantum mechanics presented a new worldview, which reconceptualised time, space and other aspects of classical physics, while metamorphosing the art, literature and philosophy of the twentieth century» (137). Tal como ponen de manifiesto los descubrimientos en la teoría cuántica desde la primera parte del siglo XX, la fuerza atractiva de la gravedad, al modo en que la describió Newton, no puede explicar de manera precisa y aceptable lo que les ocurre a los cuerpos en movimiento. Sucedió entonces que «el mero poder discursivo de descubrimientos como la teoría de la relatividad de Einstein, el principio de incertidumbre de Heisenberg y la dualidad onda-partícula de la luz» (Weintraub, 146) –que fue enunciada por primera vez en el año 1924 por el físico francés Louis-Victor de Broglie, junto con la función de onda de Erwin Schrödinger– marcó el cambio de modelo del universo clásico a la cosmovisión cuántica y posrelativista. Y esta última es la que proporciona claves analógicas[18] para la textualidad poética de Clara Janés, pues «la analogía es el nombre de la estructura relacional básica que filtra nuestra comprensión», una «potencia que cuando es llevada a su extremo de depuración proporciona un ahormamiento científico del mundo, y en su versión más arrebatada y libre segrega metáfora» (Gamoneda, 5-6).

El poema, entonces, como muestra y ensayo de la incertidumbre. Janés alude con frecuencia, en los libros integrantes del –digámoslo así– hilo científico-poético de su trama de escritura, al principio de incertidumbre o de indeterminación de Werner Heisenberg. Éste es uno de los tres puntos fundamentales, citados más arriba, de la analogía o equivalencia que la poeta establece entre la ciencia y la mística en su propia poesía: «Respecto al principio de incertidumbre de Heisenberg, que cabe resumir diciendo que no se puede saber dónde se halla una partícula (combinación de posición y velocidad) pues la luz modifica su velocidad, para mí está cerca de un saber del “no saber”» (Janés, «Epílogo», 356). Janés no duda en relacionar intuitivamente este «saber del no saber» con el de San Juan de la Cruz. Siguiendo en esta concepción las ideas de uno de sus más altos referentes poéticos y filosóficos, María Zambrano[19], ese principio de incertidumbre o de indeterminación viene a confirmar que, tanto las palabras del místico como las palabras de la poeta, tienen su origen en un punto, en un espacio o en un límite en que se hace imposible cualquier decir. Y así lo deja patente la propia María Zambrano al afirmar que el poeta que se enfrenta a lo indecible está en la misma posición que el místico:

Postula un imposible, decimos, la palabra del místico. Pero también decimos que tal es, y no otra, la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible, que lleva la palabra a su extensión máxima –arco infinitamente tendido que contiene su flecha y su blanco– al forzarle a decir en su

misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir. (Zambrano, 78)

José Ángel Valente también viene a afirmar, a propósito de San Juan de la Cruz, que con su escritura es el creador, como la propia Janés igualmente lo es, de una «palabra, pues, que se niega a una función utilitaria, que niega el lenguaje como pura instrumentalidad, que apunta esencialmente a un saber del no saber, a un entender del no entender y cuyo solo entendimiento es -para utilizar las palabras del Cusano- un *intelligere incomprehensibiliter*: un entender incomprensiblemente» (Valente, 66). Esa incertidumbre del «saber del no saber», esa aceptación de un decir en el que se hace imposible cualquier decir, es recogida por Clara Janés -en «Resonancias de Chillida, génesis de unos poemas», texto incluido al inicio de *La indetenible quietud*- como palabra constituida en modo análogo al de la materia: «la esencia de la materia es su actividad, aunque su extremo soporte sean esas partículas cuya posición no se puede determinar porque la luz modifica su velocidad, estableciendo la incertidumbre, y cuyo ser consiste en estar a punto de llegar a ser, en mera posibilidad» (Janés, 23). Un poema que ejemplifica lo hasta ahora expresado, esa realidad variable y fluyente que parece entonces imposible de alcanzar, es éste que ahora transcribimos, y que es de capital importancia en el libro que lo contiene:

En la dimensión blanca
se esbozan los trayectos
que no decide el peso
sino el cuerpo,
la centella escondida en su almendra
y el celo de su aura.
Y son puntos de voz, inminencias del ser
o ramas quebradizas
condensadas de ondas
que se aproximan y alejan
hasta perderse en el abrazo curvo,
absortas en la trama
del aire cauteloso.

(Janés, *Indetenible*, 31)

Como señala con precisión Candelas Gala, «Clara Janés writes of the body as the referent for all the images in consciousness» (2-3). Así pues, quien decide es el cuerpo[20], dice el poema arriba transcrito, pues los elementos determinantes son los de una naturaleza que interactúa con esa corporeidad y materialidad mostradas por la voz del poema. Siguiendo la línea creativa de Eduardo Chillida, para Janés «la forma artística tiene todo que ver con una dinámica transcendencia de límites, una creación que evoluciona de esa misma destrucción de barreras» (Pasero, 47). Y en esa dinámica, las

palabras no son sino puntos de voz, ondas condensadas y proximidades del ser, esbozos de «trayectos», vibraciones que perturban las fronteras discursivas del mismo poema desde el momento en que es un texto que aspira, en ese ir y venir que se aproxima y se aleja hasta «perderse en el abrazo curvo», a cuestionar la experiencia-límite de la escritura. Un «abrazo curvo» que «is the poetic rendition of de cosmic web of space-time that the air cautiously weaves in its coming and goings» (Gala, 138), y que por tanto, sería la traslación poética de esa red cósmica de espacio-tiempo donde todo aparece conectado. Esa corporeidad sería, de un modo similar al modelo alternativo que en cosmología se denomina «teoría del estado estacionario»[21], la de un universo ocupado por materia, y en el que el espacio-tiempo fuera curvo, mientras que el espacio tridimensional se mantendría euclidianamente plano. Digamos entonces que lo que el poema hace, o intenta hacer, es aportar esa materia, crear con el lenguaje una especie de «tensor de creación» (Sellés, 284), cuya función sería dar naturaleza y materia a esa «dimensión blanca», esa que tiende a perderse en la curvatura del abrazo, y que es donde se esbozan los trayectos del poema. Una posible dimensión donde enfrentarse, sin negarla, a la indeterminación y la incertidumbre gracias a una especie de «cosmología poética» (Scaramuzza, «Cosmologie», 239) que, además de estar relacionada con una tradición mística y filosófica que incluye desde el neoplatonismo al sufismo, asienta también sus raíces en teorías y modelos de la ciencia moderna:

Tali sono ad esempio la concezione relativistica che vede lo spazio e il tempo come non assoluti e come inscindibili, e ancora la concezione dello spazio curvo, il principio di indeterminazione di Heisenberg, le tesi sull'universo in espansione e sull'collasso della materia astrale (i cosiddetti buche neri), la teoria fisica del *boothstrap* secondo cui il cosmo è come una ragnatela di evento tutti in relazione tra loro, il che sembra rimandare al principio dell'unità del Tutto, all'idea indù del cosmo come danza perenne che comporta insieme nascita e morte. (Scaramuzza, «Cosmologie», 239)

Esa telaraña de eventos y de acciones, esa «web» de sucesos, es coincidente con la idea o metáfora central que N. Catherine Hayles establece en su libro *The cosmic web*, precisamente la de una «red cósmica» que sería posible describir como una red de hilos o de hebras que coexisten en el espacio, imaginando «that the web is composed of articulated joints, much as a spider's web is» (Hayles, 21), una red de araña entretejida entonces por juntas, piezas o pedazos, o como en el caso de la poesía de Janés, por esos puntos de voz, esbozos de trayectos o vibraciones señaladas anteriormente. Este replanteamiento y esta relectura poética de la ciencia[22], alcanzan representación en las fuerzas y tensiones creativas de una escritura que establece nuevas asociaciones semánticas que dan sentido a la polivalencia de la metáfora poética, pues el poema no busca eliminar las ambigüedades sino, más bien, situarse justo ahí, en esa telaraña de eventos donde comienzan las ambigüedades: «certidumbre de incertidumbres», dice un verso de *Orbes del sueño* (41). Se trata del variable y mudable proceso de un universo en movimiento. Lo temporal y lo espacial experimentan otras posibilidades, no existe la

secuencialidad, quedan rotas las estrategias de sentido que el lenguaje quiere imponernos. Es la búsqueda de un lenguaje capaz de representar, por sí mismo y analógicamente, estados de energía y estados del ser. Son «constelaciones» pobladas de tensiones temporales y espaciales:

Diáfana es la hora
y trazan los vencejos en lo alto
los campos oscilantes,
el serpenteo de las partículas
que se cruzan y entrelazan
en finos filamentos
de movilidad inmóvil,
y queda luego el gris arcano, detenido.
Tiempo es espacio o vibración,
quietud, vacío.

(Janés, *Indetenible*, 43)

La poesía rechaza la concepción instrumental del lenguaje, rechaza que éste sea simplemente denotador de realidades externas a sí mismo, la poesía lo pone en funcionamiento fundamentalmente autorreferencial, lo convierte en un reflejo de sí mismo. Y un modo de descodificar ese lenguaje autorreferencial es aplicando como herramienta la función de onda de Erwin Schrödinger. Volviendo de nuevo a los tres puntos fundamentales, ya varias veces citados, que forman parte esencial de la analogía o equivalencia que establece la poeta entre la ciencia y la mística en su propia poesía, y en concreto al referido a la función de onda, dice Janés:

El segundo punto llamativo es el que gira en torno a la ecuación de ondas, hallada por Erwin Schrödinger, que describe el movimiento de la onda que acompaña al electrón (representado por la letra griega *psi*: ψ) e indica la probabilidad de encontrarlo -el electrón- en un lugar preciso. El hecho es que la función de onda también se filtra por el espacio. Es decir, nos habla, en cierto modo, de la unidad del todo. Einstein reconoció la posibilidad de que, en la cuántica, una perturbación pueda afectar instantáneamente a distintas partes del universo, lo cual calificó de una «espeluznante acción a distancia». Se le dé a este fenómeno el nombre de «conectividad», «telaraña de sucesos» o «*bootstrap*», se le puede relacionar con la «unicidad» de la mística. (Janés, «Epílogo», 356)

La función de onda[23] es una descripción matemática del conjunto de posibilidades que pertenecen a un sistema cuántico dado. La posición y momento de esas partículas elementales representan un sistema o un conjunto de posibilidades. Para medir la

posición de una partícula, Schrödinger dice que hay que desenmarañar o desenredar la posición desde el momento lineal o desde el impulso, pues éste es el único camino para reunir y recoger la mayor información o para poder medir el sistema. Cuando interaccionamos con un objeto, por ejemplo, esta interacción introduce siempre algún cambio en la propiedad que estamos tratando de determinar y, por lo tanto, este principio de la función de onda tiene profundas aplicaciones sobre el modo que tenemos de ver el mundo, desautoriza el punto de vista determinista de la concepción del universo y, en consecuencia, de la realidad: «Caer hacia arriba, entrar y salir de la nada, carece de materia, pero esa función de onda de cada ser se extiende por todo el universo...», dice Janés en uno de sus poemas en prosa (*Variables*, 133).

Lo fascinante de esta dinámica de la función de onda, considerándola desde el punto de vista de una posible analogía con lo poético, es que el acto de desenmarañar o desenredar un sistema cuántico implica mucho más que su simple observación: el físico, y en nuestro caso la poeta, interactúa con el sistema cuando lo mide y se filtra en él, cuando crea su propio sistema. La consecuencia es que no se puede medir objetivamente el sistema dado. Esta suma de posibilidades es tal suma hasta que el sistema, del modo que sea, es medido; o hasta que un observador se integra o se enfrenta a ese sistema; hasta el momento en que se produce un salto o una «vibración» que colapsa el sistema de posibilidades: es decir, cuando una posibilidad cae (recordemos el poema en prosa citado más arriba), las demás posibilidades se renuevan o actualizan por el acto mismo de la observación, por el acto mismo en el que el observador se integra en el sistema de contingencias probables. Es esa contingencia o fugacidad la que es descrita de modo preciso en el poema «Calcedonia», del libro *Lapidario*, cuando señala que la naturaleza de esa transitoriedad es un proceso que «como la voz / rebasa de los labios el momento / para tornarse espacio en vibración sonora». Si no hay ningún observador que mida el sistema, entonces, como argumenta y deduce el físico Gary Zukav, el universo existe como una «profusion of possibilities» (79). Con frecuencia, en diferentes conversaciones y coloquios, Clara Janés ha expresado su creencia y convencimiento de que la famosa paradoja del gato de Schrödinger no pasaba de ser un ejemplo anecdótico y hasta una broma del científico, pero nos sirve para dar visibilidad al papel desempeñado por el observador, del que depende, en este caso, el destino final del gato, pues no sabremos si está vivo o muerto hasta que el observador mire dentro de la caja y, sólo entonces, se vea cumplida una de las posibilidades: una cae y desaparece, y la otra se actualiza, toma condición de presente. Hasta ese momento de colapso, únicamente hay una función de onda, una única especie de limbo representado. Un momento que Janés describe, precisa e interiormente, de este modo: «Agoniza la línea con el día / y entra en el negro, / en el infinito colapso del secreto» (Janés, *Indetenible*, 34).

La tercera parte de *ψ o el jardín de las delicias*, titulada «Alegría», gira en torno a la función de onda, como explica Janés en las notas finales que acompañan al texto de los poemas. Estos poemas muestran una vía que puede ser entendida, esencialmente, como una compleja función de onda verbal, una vía que busca y encuentra su camino entre un conjunto de posibilidades. De los diez poemas que componen esta sección del libro escogemos cuatro, haciendo uso de nuestro papel de «observador» que selecciona, y principalmente porque ejemplifican con cierta claridad lo expuesto en relación con la función de onda y con gran parte de las ideas desarrolladas desde el inicio de estas

reflexiones:

6

Y así se conforma el universo
en boca única,
aliento que enlaza
y tiende lazos al infinito;
rapto que nos rapta
hacia la constelación del gozo
ni tuyo ni mío,
sino del ser
que en lo más ignoto
con nexos inconexos
nos sustenta.

7

Un exhalar del arpa
y el canto en tres colores
salta de las cuerdas a los vientos,
nube en giro,
alientos creadores
que se mueven
en el difuso espejo del aire
al que todo asciende;
vórtice donde se mezclan
los caminos y los orbes;
y el lobo morado
y la jirafa blanca
custodian la rotación;
y pasan las aves migratorias;
y somos las aves
y los árboles donde se posan
y el firmamento y la tierra que acoge
la dulce cornalina,
pluriexistencia sin lindes,
nimbos destramados
abriéndose
a cuanto sin cesar
amanece.

8

Voz una vez más, y fuerza
navegando los espacios.
Con mis imanes convoqué

a las cigüeñas
y a los meteoros,
la llamarada azul
que los guía;
y convoqué tus huesos y tu carne
y los circuitos de tu cerebro
y a aquél que florece
con las rosas...
¿O eres tú quien me evoca
y en esta algarabía superior
me engendras y me encarnas
en lo desconocido?

9

Todas las estrellas descienden al ponto
y las olas las mecen
y ofrecen negra cuna para su fulgor.
Y es tan amoroso ese ondear
que cierran los párpados
para entrar en su clausura.
Y cantan las aguas y las luces
en su interior ceguera,
deshechos los nudos,
en tanto nuestras miradas,
clavadas en su propio reflejo,
mutuamente traspasándose,
provocan
el total desvanecimiento.

(Janés, ψ , 46-49)

Tomando en parte los versos de los poemas arriba transcritos, vemos cómo estos precisan de una «boca única», de un observador y de un lector que les otorgue existencia material, y de un ritmo casi danzante (véase el juego aliterativo de unos versos que forman constelaciones de «nexos inconexos», esas constelaciones que Graciela Speranza demandaba como necesarias para abrir el presente a otros tiempos y que son fuente de tensión creativa) capaz de medir la realidad del tiempo, un equilibrio entre la ciencia y la emoción, entendiendo así que lo que «conforma el universo» no es sino un «aliento que enlaza / y tiende lazos al infinito». Una danza rítmica y cósmica que describe las interrelaciones entre la consciencia y percepción humana y la materia misma. Un desarrollo rítmico que solicita y requiere un lector activo, un lector que, una vez «deshechos los nudos», participe en ese acto de desenmarañar o desenredar del que hemos hablado a propósito de la función de onda, y que sea también capaz, como la poeta, de dar cuenta de una «pluriexistencia sin lindes, / nimbos destramados / abriéndose / a cuanto sin cesar / amanece». Es en esa urdimbre de versos tejida por los poemas de Janés donde se abren las esclusas del sentido, y es donde el lector tensa el

arco y lanza la flecha de su mirada enfrentándose y buscando respuesta a la pregunta planteada: «¿O eres tú quien me evoca / y en esta algarabía superior / me engendras y me encarnas / en lo desconocido?». Es una danza cósmica por cuya «boca única» habla el universo, y aunque a través de elementos, palabras y expresiones muy diversas y distantes, lo hace sin embargo en un mismo idioma, que es el del ser, un centro dinámico y fluido donde todo se mezcla en un caos armónico, en una «pluriexistencia sin lindes». De ese modo de creación que surge justamente del caos, de esas oscilaciones dinámicas, de esas fluctuaciones amplificadas, nace su hasta ahora último libro, *Estructuras disipativas*. La función de onda de Schrödinger es aquí la clave y la llave para abrir la puerta de la lectura y de la interpretación, pues el lector, de igual modo que en nuestro caso la poeta, interactúa con el sistema y entra a formar parte de él, y a través de su lectura crea el suyo propio. El lector es el que induce un salto o una «vibración» que colapsa el sistema de posibilidades, y son así «deshechos los nudos, / en tanto nuestras miradas, / clavadas en su propio reflejo, / mutuamente traspasándose, / provocan / el total desvanecimiento».

El azar y la indeterminación son las características fundamentales de la realidad describable. Y más importante aún es que el observador no sólo está involucrado, sino que también crea el mundo que percibe. Stephen Hawking y Leonard Mlodinow, en *The Grand Design*, al utilizar un modelo de comprensión dependiente de la realidad con el fin de eludir las dificultades (el sueño de una teoría unificada) para combinar la gravedad y la física cuántica, muestran la importancia de la mirada personal, de una perspectiva propia para la comprensión tanto del mundo como del universo pues, como dejan claro, «There is no way to remove the observer -us- from our perception of the world, which is created through our sensory processing and through the way we think and reason» (62). La ciencia y la poesía no son estrictamente teorías del mundo, ni son mundos en sí mismas, pero digamos que ambas nos ofrecen formas de significado y de conocimiento incluso antes de llegar a la información o a la realidad misma: cuando un científico lleva a cabo un estudio sobre un sistema real, diseña y perfila de él un modelo que lo represente, y lo hace por medio de un lenguaje a veces artificial, y siempre específico y formalizado, pero cuando ese modelo de representación se traslada o transfiere al lenguaje natural, tanto la ciencia como la poesía proceden, a nivel lingüístico, de la misma manera, pues sus proposiciones se hacen con el lenguaje y con parecido registro de abstracción. Nelly Cherry, aunque no deje en muy buen lugar a la poesía, afirma que «the challenge of using science in poetry lies in using it in a way that results in stronger poetry, a poetry that incorporates as much as possible of the real world» (27).

Es aquí donde encontramos explicación a esa «resacralización del universo» que lleva a cabo la poesía de Clara Janés, porque «esa *resacralización* es fruto de la nostalgia del absoluto producida por la atomización de la realidad y las sucesivas conquistas de la ciencia: no se identifica, pues, con un determinado credo religioso sino con una profunda necesidad, presente en la poesía moderna desde Mallarmé e, incluso, desde antes de él, desde los románticos alemanes» (Siles, 12). El suyo es un intento de desvelar el enigma del universo y del ser humano, de mostrar lo que se oculta al conocimiento desde la convicción de que es posible encontrar -debajo de lo a la vez visible y múltiple de las cosas- modelos y pautas, simetrías y correspondencias que avalan y atestiguan la unidad última del mundo. Así lo intuye el final del poema tres de la segunda parte de *ψ o el*

jardín de las delicias, titulado «Conocimiento», donde se hace un uso preciso de las palabras de Nicolás de Cusa al final del poema:

[...]

No hay lago donde ver cabeza abajo
la incertidumbre,
no hay en la cumbre caminos
ni espejos;
y en el salto mortal sobre la nieve
se unen los contrarios, y *la línea infinita*
es línea, círculo y esfera y triángulo...

(Janés, ψ , 30)

Si una flecha puede representar al poema y el arquero al poeta[24], entonces, cuando un arquero tensa la flecha de su arco y piensa en el blanco, ese blanco está y es antes de que la flecha inicie el movimiento que la libera para dirigirse hacia él. El movimiento es entonces un instante que, en sí mismo, está completo en ese ahora, porque desde su tensa posición el arquero domina el acontecimiento, el acto mismo en su integridad. Podríamos decir que el arquero ha llegado al blanco con el simple gesto de dirigir hacia él su mirada. Pero el arquero, para poder llegar a serlo, tiene la obligación de soltar las flechas, porque además, el blanco sólo alcanza a ser el blanco cuando es llevada a cabo la acción de apuntar y de disparar. El blanco emerge gracias a la posibilidad de una flecha que al recorrer el espacio se hace tiempo. La pregunta sería entonces si son el mismo blanco el de antes de lanzar la flecha y el de después del lanzamiento. La flecha no tiene más remedio que, perdido lo alcanzado, desear otra nueva posición, pues su naturaleza misma de flecha lanzada la condena a ser siempre pérdida y deseo infinitos. Pero aun así, en la sucesión de cada uno de los movimientos y vibraciones que tienen lugar en el intervalo hasta llegar a su blanco, mantiene el poder de un pasado que, ahora, se extiende hacia el futuro que representa la diana. La certeza de la pérdida, si el movimiento y la vibración existen, tiene que acarrear la seguridad del tiempo recuperado, porque, de no ser así, entonces cada instante, cada momento o cada intervalo no serían más que un abismo. La pregunta vuelve a ser, entonces, si son el mismo blanco el de antes de lanzar la flecha y el de después del lanzamiento. La flecha, disparada hacia la seguridad del blanco, se descubre rápidamente consumando un acto imposible y acaso desolador: imposible por la misma naturaleza infinita del tiempo, y desolador porque a cada instante se afirma y se afianza en su ser móvil, en su mirar el todo, porque si se niega a hacerlo, en ese mismo momento cae y se desvanece. La flecha que se mueve seguramente pueda no llegar al blanco, como de igual forma el blanco podría moverse. Y aun así, sigue adelante, y cuanto más avanza, más se da cuenta del infinito que está obligada a recorrer y a atravesar. En el conjunto de posibilidades que tiene la flecha, sólo hay una capaz de colapsar su movimiento, y será entonces cuando, acaso, encontrará su centro. Recordemos la afirmación de María Zambrano de que, como las del místico, las palabras del poeta tienen su origen en un punto, en un espacio o en

un límite en que se hace imposible cualquier decir, y es en ese imposible donde, como un «arco infinitamente tendido que contiene su flecha y su blanco», la palabra llega a su extensión máxima.

La escritura poética de Clara Janés siempre está en movimiento, siempre tensando el arco en busca de la vibración de las palabras, como queda patente, de nuevo, en los poemas de *Estructuras disipativas*, donde, además, vuelve a conjugar texto e imagen, que es también un modo de pensar el mundo. Es en el poema titulado «Vórtice», inspirado por una escultura de Adriana Veyrat, donde se da cuenta de la realidad del ser, de ese (su) tiempo fuera del tiempo que busca en el movimiento la posible fantasía de su significado, el acceso al «nivel del salto» que se produce cuando la flecha del poema es lanzada y quiere alcanzar, en su vuelo, una respuesta a la pregunta final planteada:

¿Adónde va esta ola?
Si vuelve sobre sí misma
me rechaza y desaparece,
si me envuelve, me abarca
y desaparezco,
si se detiene, se niega como ola.
Cuando alcanza el nivel del salto
advierte:
fuera del propio ser
queda la realidad,
que está en el tiempo,
y el movimiento es su fantasía,
pero fuera del tiempo,
¿qué significa la quietud
y el ahora en punto
del día?

(Janés, *Estructuras*, 47)

Tal y como consignara Ilya Prigogine, hay un orden que no deviene de un orden anterior, sino que es un orden generado por un estado de no equilibrio, y a esos estados que van del no equilibrio a un nuevo estado de orden, a los que dio el nombre de estructuras disipativas[25], son los que Janés da cabida en su escritura. En el poema titulado «Y la quietud» (Janés, *Estructuras*, 15-16), ese referente poético recurrentemente nombrado en los libros que hemos ido analizando, alcanza o quiere alcanzar un nuevo lugar, un nuevo orden en el espacio, pues la quietud es, ahora, «el punto microscópico / del movimiento / elevado al infinito», la pura y «alta fantasía» de la resonancia del propio ser que «busca manantiales ocultos / incluso en campo baldío». Es únicamente entonces cuando –perseguidas «las líneas / de su movimiento, / aunque sólo movimiento / alcances»– la boca del poema, esa «boca única» que, como he visto anteriormente precisaba de existencia material y poética, «se llenará / de aliento de vida / y de números

y flores...». De esta manera se pone de manifiesto que somos seres móviles en el espacio y en el tiempo, habitantes de un universo también móvil que buscan nuevos modos de encuentro.

Hay un proceso de apertura en el poema pues, cuando se enfrenta a eso que la teoría del caos[26] denomina punto de bifurcación, es decir, cuando el poeta se sitúa en esos momentos de cruce en los que existen iguales probabilidades o posibilidades tanto de integración y continuidad como de escisión -en los que la acción puede acabar en la disolución o muerte del sistema, o puede dar lugar a un nuevo orden o modo de creación y organización-, es entonces cuando el poema lleva a cabo un proceso de integración de posibilidades y se abre al movimiento del ser y del universo, y el «abrazo curvo» se hace «abrazo abierto» gracias a ese proceso indetenible que expresa el poema «El árbol (Serie Raíz) 1985», inspirado en las esculturas del artista Martín Chirino:

Podría seguir.
Aquí me bifurco en dos
y os digo:
el dos es uno
y el uno es dos
y el dos no se detiene.
Es el aquí y el allí,
el tú y el yo,
la luz y la oscuridad,
el lugar de lo animado
y aquel que no conocemos.
Pero ahora
mira el gesto,
quietud y movimiento,
acaso la curva recta,
el abrazo abierto.
No,
no me detengo.

(Janés, *Estructuras*, 57)

El equilibrio que nace de los contrarios hace desaparecer las fluctuaciones de un sistema obligándolo a mantener un estado único y, por tanto, a conservarse estático; sin embargo, el no equilibrio permite la disipación, la desorganización, el caos, lo impreciso, lo indeterminado, el desorden, lo irreversible, que sumergen al sistema (al poema) en la flecha del tiempo, otorgándole una historia lineal que imposibilita el regreso al origen. Ningún acontecimiento vuelve a repetirse. La vida es un tiempo irreversible, una materia animada envuelta en un acontecer que afianza el salto, justo en el instante mismo en el que nace el poema:

Da un paso
y se torna mano,
coge un puñado
de aire
vida
y de otro lado
afianza
el salto.
El brote
es el mero instante
que enarbola
en equilibrio
entre futuro y pasado
firme
sobre el hilo
soterrado
del ser.
Vivir, dice,
es
tensar el arco,
estar
en la danza
y sostenerla
en la cuerda
del funámbulo.

(Janés, *Estructuras*, 55-56)

El tiempo no es una ilusión ni una dimensión más en el universo, está en el interior de los seres, y la «danza» del vivir es, precisamente, «tensar el arco» para sostenerla y sostenernos «en la cuerda / del funámbulo». La vida, como el poema mismo, es un hecho o fenómeno natural y escritural irreversible, y es en estos procesos irreversibles donde la flecha del tiempo se manifiesta. La mera existencia de esa flecha de tiempo es la expresión indudable y cierta de la unidad del universo. Por eso la apertura del poema, porque en él se «cifra el espacio» y se establece «la curva / entre el origen inalcanzable / y el infinito» (Janés, *Estructuras*, 61). Lejos de ser un producto únicamente de la razón, la flecha del tiempo es esencialmente un principio creador, es la productora de las fluctuaciones a través de las cuales va enriqueciéndose la realidad. La flecha del tiempo es el mecanismo impulsor de la evolución creadora, un tensor de creación.

Los postulados y teorías sobre el caos, los sistemas no lineales y las estructuras disipativas, conllevan un salto epistemológico, en tanto en cuanto establecen otros principios de análisis para la ciencia y, de igual modo, cambios en la estructura y en las condiciones del conocimiento. Un conocimiento que, para Prigogine, precisa de la

efectiva interacción entre el sujeto que conoce y el objeto cognoscible, y por otro lado, de una clara distinción entre el pasado y el futuro del objeto que se muestra y aparece, y sobre el que el sujeto dirige su mirada:

La ciencia es un diálogo con la naturaleza. (...) Toda medición, previa a la generación del conocimiento, presupone la posibilidad de ser afectado por el mundo, y los afectados podemos ser nosotros o nuestros instrumentos. Pero el conocimiento no sólo presupone un vínculo entre el que conoce y lo conocido; exige que este vínculo cree una diferencia entre pasado y futuro. La realidad del devenir es la condición *sine qua non* de nuestro diálogo con la naturaleza (Prigogine, *Fin*, 173)

Como ya habían anticipado Schrödinger y sobre todo Heisenberg, sujeto y objeto forman un sistema inseparable e irreductible a cualquiera de sus partes. Del mismo modo, para Prigogine la función (lo particular o lo propio) es la que establece y constituye el sistema, por lo que función y sistema son inseparables, de tal manera que cada operación o movimiento repercuten en la totalidad del sistema. Por eso todo sujeto (toda persona, el poema en nuestro caso) está en relación recíproca con el mundo que le rodea, lo de afuera está conectado con lo de adentro e, igualmente, lo de adentro está conectado con lo de afuera, en un proceso decisivo de retroalimentación. La función (el salto en la poética de Janés) es el lazo que sirve para anudar y conectar las cosas entre sí, impidiendo entes aislados, por lo que el conocimiento ya no es una acción apartada y solitaria de un sujeto, sino que forma parte del sistema. En este escenario epistemológico, todo parece volverse provisional, pues el conocimiento, la ciencia, y la poesía misma van a estar determinadas por el fin de las certidumbres. La realidad asume distintas interpretaciones, asume la simultaneidad de significados y la variedad de puntos de vista sobre un mismo objeto, constituyéndose en un tejido de hilos y de hebras, constelaciones de una red entretejida, como en la escritura de Janés, con puntos de voz, trayectos y vibraciones, una red cósmica de espacio y de tiempo donde todo aparece conectado en una cosmología poética múltiple, y donde «al descubierto quedaban la ficción / y su intento» (Janés, *Estructuras*, 13).

Clara Janés plantea su escritura como un sistema abierto, porque justamente ahí, en ese centro común propio de la complejidad y de la creatividad, es donde se sitúan los fenómenos que construyen la vida como una combinación de orden y de desorden, en un estado de no equilibrio que es una especie, también, de caos creativo con capacidad de autoorganización y de autocreación. Como afirmó Ilya Prigogine:

Así el no equilibrio crea correlaciones de largo alcance. Yo suelo afirmar que la materia en equilibrio es ciega, cada molécula sólo ve las primeras moléculas que la rodean. En cambio, el no equilibrio hace que la materia «vea». Aparece entonces una nueva coherencia. La variedad de estructuras de no equilibrio que se van descubriendo resulta asombrosa. Estas estructuras revelan el papel creador fundamental de los fenómenos irreversibles, y, por lo tanto, la flecha del tiempo. (Leyes, 28)

Como decíamos al comienzo, apoyándonos en las palabras de Jaime Siles, el conjunto de la escritura poética de Janés es un sistema unitario, a pesar de las diferentes apuestas estéticas, directrices y líneas de escritura que una obra tan amplia viene a mostrar y que, juntas, constituyen el mapa de su mundo, pues su ordenación estructural es similar a la de los sistemas no lineales, una cuestión patente en la superposición de movimientos, en las yuxtaposiciones y en los contrastes sobre los que se construye la unidad integrada de una escritura que se muestra como el equivalente analógico de una estructura disipativa. Una escritura que evoluciona y adquiere capacidades de autoorganización, articulando el desorden de la experiencia personal y poética a través de una nueva forma de creatividad, resultado de una actitud conscientemente específica, pues sus poemas explican cómo desde el caos se alcanza la vida, el sentido del tiempo y, por tanto, el sentido de la existencia. Su poética se constituye en un sistema en evolución donde cada libro y cada poema progresan e interactúan entre sí, creando su propia red, una red que se despliega siguiendo un proceso de auto-regeneración siempre en desarrollo, un sistema donde cada parte necesita de las otras y donde esas partes evolucionan concertadamente juntas. Por tanto, la poética de Janés es un proceso, como lo son los sistemas complejos adaptativos, y como también lo son el propio lenguaje humano y la propia poesía. Un proceso que sigue «la vía irreversible / atrapado por otro / discurrir / el tempo del pulso / inocente / del sinsentido» (Janés, *Estructuras*, 95). Un proceso que cuenta con su propia duración, es decir, con su propia flecha del tiempo, y este concepto de duración es el que permite comprender, al lector y a la propia poeta, la idea de proceso como un todo, un proceso en el que se «abre un camino / que no necesita pasos, / puro fluir en esa hora / del ahora», y en el que será posible que se «empiece a contar / los números del alma» (Janés, *Estructuras*, 23). Un lugar donde encontrar, como diría el propio Ilya Prigogine, una forma más sutil de realidad.

Bibliografía

Angeloni, Roberto, *Unity and continuity in Niels Bohr's philosophy of physics*, Firenze, Leo S. Olschki, 2013.

Antonello, Pierpaolo, «Metafora e immaginazione in campo scientifico e invenzione letteraria», in Carmelina Imbroscio (ed.), *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, Clueb, 2003, p. 75-98.

Barthes, Roland, *S/Z*, México, Siglo XXI Editores, 11ª ed., 2001.

Cadenas Gómez, Yolanda, *Epistemología, ontología y complementariedad en Niels Bohr*, tesis dirigida por Ana Rioja, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2004. En línea [<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t27024.pdf>] (consultado el 20 de mayo de 2017)

Carrasco Muñoz, Iván, «¿Mutación disciplinaria en la expresión literaria mapuche?», *Lengua y Literatura Mapuches*, nº 10, 2002, p. 63-74.

Carrasco Muñoz, Iván, «Cántico cósmico de Cardenal: un texto interdisciplinario», *Estudios Filológicos*, nº 39, septiembre 2004, p. 129-140.

Carter, Steven, «Robert Duncan and Erwin Schrödinger: Esthetics of the Wave Function», *Studies in the Humanities*, nº 17, 1, 1990, p. 36-48.

Cherry, Nelly, «The Two Cultures at the End of the Twentieth Century», in Kurt Brown (ed.), *The Measured World: On Poetry and Science*, with an introduction by Albert Goldbarth, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 2001.

Chu, Jennifer, «Stars align in test supporting “spooky action at a distance”. Physicist address loophole in tests of Bell’s inequality, using 600-year-old starlight», *MIT News*, February 6, 2017. En línea: [http://news.mit.edu/2017/loophole-bells-inequality-starlight-0207] (consultado el 9 de mayo de 2017)

Dirac, P.A.M., «Quantised Singularities in the Electron Magnetic Field», *Proceedings of the Royal Society of London A (PRSLA)*, Vol. 133, nº 82, 1 September 1931, p. 60-72.

Eco, Humberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 2ª ed., 1984.

Edelstein, José D. y Andrés Gomberoff, «Antimateria, magia y poesía. Paul Dirac, el poeta de la física», *Métode. Revista de Difusión de la Investigación de la Universidad de Valencia*, nº 70, verano 2011. En línea: [http://metode.cat/es/Revistas/Articulo/Antimateria-magia-i-poesia] (consultado el 29 de febrero de 2016)

Gala, Candelas, *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Galindo, Oscar V., «Interdisciplinidades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales», *Estudios filológicos*, nº 39, sep. 2004, p. 155-165.

Gamoneda, Amelia, «Inscripción poética del cuerpo», in Miguel Casado (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamerica-Vervuert, 2009, p. 155-174.

Gamoneda, Amelia (ed.), *Espectro de la analogía. Literatura & Ciencia*, Madrid, Abada, 2015.

Handsteiner, Johannes (et al.), «Cosmic Bell Test: Measurement Settings from Milky Way Star», *Physical Review Letters*, Vol.118, nº 6, February 2017, p. 060401(1-8). En línea: [https://journals.aps.org/prl/abstract/10.1103/PhysRevLett.118.060401] (consultado el 9 de mayo de 2017)

Hawking, Stephen and Leonard Mlodinow, *The Grand Design*, London, Transworld Publishers, 2011.

Hayles, N. Catherine, *The cosmic web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

Heisenberg, Werner, «Language and Reality in Modern Physics», in *Physics and Philosophy. The Revolution in Modern Science*, London, George Allen & Unwin University Books, 2nd imp., 1963, p. 145-160.

Janés, Clara, *Límite humano*, Madrid, Oriens, 1973.

Janés, Clara, «La aventura», in *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, p. 99-120.

Janés, Clara, *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Siruela, 2008.

Janés, Clara, *Variables ocultas. Con dos cartas de Antonio Gamoneda*, Madrid, Vaso Roto, 2010.

Janés, Clara, *Orbes del sueño*, Madrid, Vaso Roto, 2013.

Janés, Clara, *ψ o el jardín de las delicias*, León, Universidad de León-Everest, 2014.

Janés, Clara, *Poética y poesía: La tentación del paraíso*, Madrid, Fundación Juan March, 2014.

Janés, Clara, «Epílogo. Enséñame a hablar, hierba», in *Movimientos insomnes: Antología poética (1964-2014)*, edición de Jaime Siles, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 347-358.

Janés, Clara, *Movimientos insomnes: Antología poética (1964-2014)*, edición de Jaime Siles, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

Janés, Clara, *Estructuras disipativas*, Barcelona, Tusquets, 2017.

Janés, Clara, *Una estrella de puntas infinitas. En torno a Salomón y el Cantar de los cantares*, Madrid, Vaso Roto, 2017.

Manrique Sabogal, Winston, «Clara Janés: El viaje hacia el amor es conocimiento», *El País, Babelia*, 6 de noviembre de 2015. En línea: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/28/babelia/1446046103_712547.html] (consultado el 28 de febrero de 2016)

Marín, Juan Miguel, «Mysticism in quantum mechanics: the forgotten controversy», *European Journal of Physics*, Vol. 30, nº 4, July 2009, p. 807-822.

Moreno, Javier, «Entrevista a Basarab Nicolescu», *Micro-Revista*, febrero 07, 2014. En línea: [<http://www.microrevista.com/entrevista-a-basarab-nicolescu/>] (consultado el 27 de

febrero de 2016)

Nicolescu, Basarab, *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, traducción Mercedes Vallejo Gómez, Sonora, México, 7 Saberes-Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., 2009. En línea:

[<https://bejomi1.wordpress.com/2012/12/05/la-transdisciplinariedad-manifiesto-basarab-nicolescu/>] (consultado el 8 de mayo de 2017)

Pacho, Julián, «Contra qué compite Aquiles o los límites de traducción del lenguaje matemático al lenguaje natural», *Ontology Studies*, nº 10, 2010, p. 47-59.

Pasero, Anne M., «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés: una representación femenina», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 33, 2015, p. 45-50.

Prigogine, Ilya, *¿Tan sólo una ilusión?: una exploración del caos al orden*, traducción de Francisco Martín, Barcelona, Tusquets, 3ª ed., 1993.

Prigogine, Ilya, *El fin de las certidumbres*, traducción de Pierre Jacomet, Madrid, Taurus, 1997.

Prigogine, Ilya, *Las leyes del caos*, traducción castellana de Juan Vivanco, revisión de Javier García Sanz, Barcelona, Crítica, 1997.

Ramond, Michèle, «La anapoiesis de Clara (sobre un caso de ruptura con la función metafórica) » in Gilles Luquet (ed.), *Linguistique hispanique (Actualités de la recherche)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoge et du Limousin, 1992, p. 189-198.

Rivero, Alicia, «Heisenberg's Uncertainty Principle in Contemporary Spanish American Fiction», in Evelyn Fishburn and Eduardo L. Ortiz (eds.), *Science and the Creative Imagination in Latin America*, London, Institute for the Study of the Americas, 2005, p. 129-150.

Roldán Ch., Jairo, Yoav Ben-Dov, Germán Guerrero P., *La complementariedad: una filosofía para el siglo XXI*, Cali, Colombia, Programa Editorial-Universidad del Valle, 2004.

Sánchez, Antonio, *Tiempo y sentido: una reflexión sobre las dificultades que se le plantean al pensamiento que cree posible concebir el tiempo*, Madrid, Biblioteca Nueva-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Espacios translúcidos: la poesía visual de Clara Janés», in Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, Vol. 2 (CD-ROM), p. 514-521.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa, «Cosmologie poetiche. Clara Janés e Eduardo Chillida»,

in Antonella Cancellier y Renata Londero (coord.), *Atti del XIX Convegno (Associazione ispanisti italiani): Roma, 16-18 settembre, 1999, Vol. 1, Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Padova, Unipress, 2001, p. 235-244.

Schmelzer, Felix K. E., «*Vibra el vacío: interpretación de un poema de Clara Janés, a partir de la física cuántica*», in Christoph Strosetzki (dir.), *Wort und Zahl = Palabra y número*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2015, p. 219-230.

Schrödinger, Erwin, *Candentes cenizas. Seguido de un fragmento inédito de Galileo*, traducción de Felix Schmelzer y Clara Janés, fotografía de Adriana Veyrat, Madrid, Salto de Página, 2014.

Sellés García, Manuel, *Introducción a la historia de la cosmología*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.

Siles, Jaime, «Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras», in *Movimientos insomnes: Antología poética (1964-2014)*, edición de Jaime Siles, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 7-39.

Speranza, Graciela, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.

Valente, José Ángel, «Conocimiento y comunicación», in *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 19-29.

Valente, José Ángel, «Sobre la operación de las palabra sustanciales», in *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983, p. 51-59.

Weintraub, Scott, «Berne-Copenhague-Madrid-París-Santiago: Interpolaciones relativistas, variaciones cuánticas e impactos cósmicos en *Altazor* (1919-1931)», *Revista Chilena de Literatura*, nº 76, abril 2010, p. 129-149.

Zambrano, María, *De la Aurora*, Madrid, Turner, 1986.

Zukav, Gary, *The Dancing Wu Li Masters*, New York, Bantam, 1979.

Notas :

[1] En su libro *Poética y poesía: La tentación del paraíso*, es posible encontrar un repaso personal a su obra, junto con una bibliografía extensa y pormenorizada. De igual modo, en la iluminadora introducción de Jaime Siles, «Clara Janés: Vida secreta de y en las palabras», como en el epílogo de Clara Janés, «Enséñame a hablar, hierba» ambos en *Movimientos insomnes: Antología poética (1964-2014)*, encontrará el lector excelente información sobre los ejes que conforman su pensamiento, sobre cómo ha evolucionado su obra, y sobre los momentos históricos y biográficos más significativos de su vida.

[2] De *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, originalmente compuesto de 32 poemas de Clara Janés y 6 grabados de Chillida, se publicaron 100 ejemplares numerados en Barcelona, Boza Editor, 1998. Como era un libro inaccesible para el lector, se editó de nuevo en Madrid, Siruela, 2008, con un apéndice titulado «Sondas al infinito», que reúne artículos y otros poemas sobre el artista vasco, una entrevista y dos cartas.

[3] Candelas Gala, en su libro *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain*, lleva a cabo un más que interesante estudio sobre el proceso creativo de una serie de escritores y artistas españoles del siglo XX, incluida Clara Janés, reflexionando sobre la naturaleza misma de ese proceso creativo a través de las interacciones en la escritura del pensamiento y la realidad, de lo físico y lo psicológico, del cuerpo y la mente, de lo emotivo y lo cognitivo, de lo objetivo y lo subjetivo, para así acceder a nuevos niveles de conocimiento de la escritura y el arte, del ser y del mundo. El libro muestra una comprensión profunda de los últimos avances en campos como la ciencia cognitiva, la neurobiología, la astrofísica o la fisiología, además de la filosofía, dentro del amplio espectro de los estudios sobre el conocimiento humano.

[4] José Ángel Valente, en «Conocimiento y comunicación», texto incluido en su ensayo *Las palabras de la tribu*, donde da cuenta de la complementariedad y los intereses propios tanto de la ciencia como de la poesía, ya hablaba de «haces de energía» cuando textualmente dice que «ha desaparecido la vieja oposición entre ciencia y poesía, construida a base de asignar a la primera el sólido reino de lo que se ve o se toca, de la materia como algo inmediatamente perceptible. Y esa oposición ha desaparecido, además, gracias a la evolución de los supuestos de la ciencia misma, pues es ésta la que ha sustituido la materia sólida por haces de energía que operan en campos de fuerzas invisibles» (20).

[5] Para el detalle pormenorizado de los experimentos y de las confirmaciones teóricas realizadas puede consultarse el artículo encabezado por Johannes Handsteiner y firmado por todos los miembros del equipo investigador, «Cosmic Bell Test: Measurement Settings from Milky Way Star», *Physical Review Letters*, Vol. 118, nº 6, February 2017, y la explicación divulgativa que de este artículo se hace en «Confirman el entrelazamiento cuántico gracias a la luz de una estrella», noticia científica publicada en la revista digital *Tendencias21* el lunes, 13 de Febrero de 2017, accesible en línea:
[http://www.tendencias21.net/Confirman-el-entrelazamiento-cuantico-gracias-a-la-luz-de-una-estrella_a43705.html]

[6] «Grandes científicos, tan dispares como Dirac y Feynman, encontraron en la belleza una motivación esencial para la construcción de sus teorías. Dirac afirmaba que el

investigador, “en sus esfuerzos por expresar las leyes de la naturaleza, debe preocuparse principalmente de la belleza matemática. Debe tomar la simplicidad en consideración, pero subordinada a la belleza”. Paradójicamente, él era incapaz de apreciar la poesía. Una vez le dijo a su amigo Robert Oppenheimer: “En física intentamos explicar, en términos simples, algo que nadie sabía antes. La poesía hace exactamente lo contrario”. Feynman, por su parte, se quejaba de un amigo artista que le decía que los científicos reducían todo a elementos básicos, despojándolos de su belleza. Le respondía que, muy por el contrario, él podía apreciar en una flor la misma hermosura. Sin embargo, también podía apreciar la belleza de sus células, sus procesos biológicos y su historia natural. La belleza, según parece, no es monopolio del arte» (Edelstein y Gomberoff, s. p.). Este artículo ha sido ganador en 2012 de un premio FECYT de Comunicación Científica en la categoría de Prensa Escrita, otorgado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología.

[7] «La anapoiesis de Clara (sobre un caso de ruptura con la función metafórica)» en Gilles Luquet (ed.), *Linguistique hispanique (Actualités de la recherche)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 1992, p. 189-198.

[8] Eso que podríamos llamar «rechazo» de los límites, sean estos de cualquier tipo -humanos, espaciales, corporales, psicológicos, espirituales o literarios-, es algo evidente ya desde su libro *Límite humano* (1973), pues su actitud es la de «rechazar a destajo / el límite / de nuestra naturaleza» (31-32), buscando nuevas vías y modos «siempre por un camino/desconocido» (56) a través del cual llegar a la raíz y a la sustancia de las cosas, para poder así, acaso, «poseer la esencia, / lo absoluto, / lo eterno» (80). Esa manera esencial de profundización se va a ir haciendo cada vez más evidente a lo largo de su obra, y esa apertura poética es ya evidente en los libros aquí citados y estudiados, como en esa «indetenible quietud» plena de vibraciones que, claramente, está en relación con la noción y comprensión heideggeriana de la liminalidad, y que es decisiva también en los estudios transdisciplinares. Véase con relación a estas referencias y comentarios: «Creative Quietude. A Transdisciplinary Encounter: Clara Janés, Eduardo Chillida and María Zambrano», capítulo 5 del libro de Candelas Gala, *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain*.

[9] Los conceptos, modelos e investigaciones llevados a cabo por la física cuántica, junto con los procedentes de ámbitos como la filosofía, las matemáticas o la neurociencia, por especificar sólo alguno de estos campos de influencia, y como señala de nuevo Iván Carrasco (*Mutación disciplinaria*, 65), «han contribuido a la creación» y génesis, desde diferentes modos y maneras, del «género discurso» de obras tan señaladas, por ejemplo, como el *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal, puesto aquí como muestra o modelo de una larga lista de obras y de autores.

[10] En los contextos científicos el término «transdisciplinariedad» es usado de varias maneras. Aquí nos referimos a la defendida por Basarab Nicolescu, y entendida como un principio de unidad del conocimiento más allá de las disciplinas. En tanto que principio de formas integradoras de investigación, la transdisciplinariedad comprende una familia de métodos para relacionar el conocimiento científico, la experiencia extra-científica y la práctica de la resolución de problemas. En esta comprensión la investigación transdisciplinar se orienta hacia los aspectos del mundo real, más que a aquellos que tienen origen y relevancia sólo en el debate científico. Preguntado Basarab Nicolescu en una entrevista por el nombre de novelistas o poetas transdisciplinarios, su respuesta fue una lista que incluía a Clara Janés, Adonis, Roberto Juarroz, Michel Camus y Vintila Horia (Moreno, Javier, s. p.). La influencia de Nicolescu en la obra de Clara Janés es manifiesta, y de él, además, ha traducido buena parte de los teoremas poéticos (Basarab Nicolescu, *Teorema poéticos*, selección y traducción de Clara Janés, fotografías de Kart Blossfeldt, Madrid, Salto de Página, 2013).

[11] Véase en este sentido su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, *Una estrella de puntas infinitas. En torno a Salomón y el Cantar de los cantares*, una reflexión acerca del poema bíblico a través de cuatro nombres esenciales, Fray Luis de León, Arias Montano, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, y donde se habla de ese «estado alterado de conciencia» *que es consustancial* a la sensibilidad de los místicos.

[12] El historiador Juan Miguel Marín, de la Universidad de Harvard, publicó en 2009 un artículo titulado «Mysticism in quantum mechanics: the forgotten controversy», donde expone la controversia entre misticismo y materialismo que, en los inicios del siglo XX, tuvo lugar a partir de los descubrimientos de la física de partículas, y se pregunta qué pensarían muchos físicos actuales, opuestos a considerar que la conciencia tenga un papel en la teoría cuántica, ante la manera en que Heisenberg y Schrödinger, pero sobre todo Wolfgang Pauli y Hermann Weyl, describían conceptos como el de «campo» en sus artículos, pues buscaban modos y vías para unificar mente y física, un camino que hoy parece olvidado.

[13] En concreto en la carta fechada en «León, 16, enero de 2010» (147), y en referencia a las citas del libro, Gamoneda dice textualmente: «lo que ocurre es que las has hecho tan tuyas, que mi lectura no lograba desprenderlas de tu lenguaje, tuyas son, pues, aunque las compartamos y, como tuyas, adquieren otro valor y otro sentido que como mías».

[14] Sobre esta superación de la dualidad materia-espíritu, que Clara Janés declaradamente desbanca, junto con filósofos como Spinoza y Heidegger, entre otros, véase las reflexiones de Candelas Gala desarrolladas en la introducción (1-17) y en el capítulo dedicado a Clara Janés, Eduardo Chillida y María Zambrano (121-164), en su libro *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain*.

[15] Tras ser elegida miembro de número de la Real Academia Española, y coincidiendo con la publicación de su antología poética *Movimientos insomnes*, Clara Janés concedió varias entrevistas a diferentes medios de comunicación, entre ellas la realizada por Winston Manrique Sabogal, «Clara Janés: “El viaje hacia el amor es conocimiento”», para el diario *El País*, de donde entresacamos estas reflexiones de la poeta.

[16] Véase en este sentido lo que Clara Janés viene a decir en «Los límites del mar. Erwin Schrödinger: conocimiento y gozo», publicado como apéndice en Erwin Schrödinger, *Candentes cenizas. Seguido de un fragmento inédito de Galileo*.

[17] Un libro de referencia para comprender la importancia del trabajo científico y filosófico de Niels Bohr es el de Roberto Angeloni, *Unity and continuity in Niels Borh's philosophy of physics*.

[18] Para profundizar en el marco teórico de la analogía, en el funcionamiento del conocimiento analógico y en las relaciones entre literatura y ciencia, es imprescindible consultar *Espectro de la analogía. Literatura & Ciencia*, un libro esencial que, editado y coordinado por Amelia Gamoneda e impulsado por el equipo *ILICIA: Inscripciones literarias de la ciencia: ámbitos interdiscursivos, transferencias conceptuales y procesos semióticos*, vinculado a la Universidad de Salamanca, reúne un conjunto de ensayos que indagan y reflexionan sobre el mecanismo cognitivo de la analogía, entendida como método y objeto de pensamiento, y sobre sus implicaciones lingüística y literarias.

[19] Sobre la influencia determinante del pensamiento de María Zambrano en la obra de Clara Janés, son decisivas las aportaciones de Candelas Gala en el capítulo dedicado, precisamente, al encuentro transdisciplinar con Eduardo Chillida y María Zambrano en la *Indetenible quietud* de Janés: «Creative Quietude. A Transdisciplinary Encounter: Clara Janés, Eduardo Chillida, and María Zambrano», en *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain*. Gala yuxtapone su reflexiva y científica lectura del texto poético en cuestión con un reconocimiento de su lugar en el discurso crítico de pensadores y filósofos canónicos como Spinoza, Wittgenstein o Heidegger, y concretamente en la colaboración con el pintor Eduardo Chillida, donde la presencia del pensamiento de Zambrano es manifiesta y declaradamente concluyente, pues como apunta la propia Gala, «Studying Janés and Chillida's collaboration led me to

philosophers like María Zambrano and Heidegger. Janés knew Zambrano personally and has written about philosophical thought; the philosopher's concepts of the heart as the site of the proto-word provide to a great extent the theoretical background for Janés' poetic elaboration. Chillida met Heidegger and collaborated with him on a book. Both Zambrano and Heidegger impacted the work of Janés and Chillida in ways that relate very closely with notions of space, matter, and body» (3).

[20] La poesía de Clara Janés demanda un estudio y una reflexión desde el punto de vista de las «escrituras del cuerpo», un modo de análisis que, aunque surgido de los estudios de género, hoy en día, como explica Amelia Gamoneda en su artículo «Inscripciones poéticas del cuerpo», se articula «en torno a una perspectiva interdisciplinar», y que desde los estudios de poética, «pondría el acento no en el cuerpo sino en el texto, y buscaría una huella o inscripción del cuerpo en el texto que determina sus modos de hacer poéticos» (155-156).

[21] Como explica Manuel Sellés García en su *Introducción a la historia de la cosmología* (284), fue en 1948 cuando Fred Hoyle, Hermann Bondi y Thomas Gold, propusieron un modelo alternativo conocido como la «teoría del estado estacionario», una teoría que «se basaba en el que llamaron principio cosmológico perfecto, que añadía a la condición del principio de Milne de que el universo debía presentar el mismo aspecto desde todos los lugares la restricción adicional de que esto debía ser así cualquiera que fuese el instante de tiempo en que se lo observase. En un universo en expansión, cuya densidad decrece por ello con el transcurso del tiempo, es necesario aportar nueva materia. Hoyle introdujo esto en las ecuaciones relativistas sustituyendo el término cosmológico por un “tensor de creación”, cuya función era aportar la materia necesaria para mantener constante la densidad».

[22] Esta re-lectura «poética» de la ciencia, en sus diversos aspectos y desarrollos, es explicada por Clara Janés en el capítulo titulado «Aventura» de su ensayo *La palabra y el secreto* (99-120), que trata sobre los diferentes caminos de la creación poética.

[23] Estas reflexiones sobre la función de onda, siguen y reelaboran, poniéndolas en relación con la obra poética de Clara Janés, las ideas y conceptos expuestos por Steven Carter en «Robert Duncan and Erwin Schrödinger: Esthetics of the Wave Function».

[24] Seguimos aquí las reflexiones sobre la búsqueda del sentido del tiempo expresadas por Antonio Sánchez en el «Proemio» a su libro *Tiempo y sentido* (19-20).

[25] En *¿Tan solo una ilusión?: una exploración del caos al orden*, dice textualmente Ilya Prigogine: «Consideremos, en primer lugar, el nivel termodinámico. La característica nueva de mayor relieve es que, cuando nos apartamos mucho de las condiciones de no equilibrio, se originan nuevos estados en la materia. Llamo a estos casos “estructuras disipativas”, porque presentan estructuras y coherencia, y su mantenimiento implica una disipación de energía. Es curioso que los mismos procesos que, en situaciones próximas al equilibrio, causan la destrucción de estructuras, en situaciones lejanas al equilibrio generan la aparición de una estructura. Las estructuras disipativas generan transiciones de fase hacia el no-equilibrio, algo parecido a las conocidas transiciones de fase hacia el equilibrio» (189).

[26] La dinámica no lineal y la teoría del caos muestran un carácter claramente transdisciplinar, pues sus postulados y teorías pueden ser aplicadas en diversos ámbitos y campos de conocimiento, desde la psicología hasta las neurociencias.

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XVI

Télécharger l'article au format PDF : [8 DEFINITIVO ANTONIO ORTEGA](#)