

# LA METÁFORA DEL HAMBRE EN LA POESÍA DE ANNE CARSON: UNA POÉTICA DE LA INCORRECCIÓN<sup>1</sup>

THE METAPHOR OF HUNGER IN ANNE CARSON'S POETRY:  
A POETICS OF WRONGNESS

**María Elena HIGUERUELO**

Universidad de Granada  
mehigueruelo@ugr.es

**Resumen:** La obra de la canadiense Anne Carson plantea nuevos retos a nuestro modo de entender la poesía. En este artículo se propone un acercamiento a su poética a partir de algunas de las ideas teóricas que podemos rastrear en sus ensayos, entrevistas y poemas. De manera más específica, se estudian problemas literarios como la metáfora, la hibridación de géneros o el papel del sujeto en el poema a la luz de lo que aquí llamamos una poética de la incorrección, desarrollada principalmente en su poema ensayístico "Essay on What I Think About Most". En particular, se explora cómo se presentan estas cuestiones en su poesía a través del análisis intracomparatístico y de la interpretación de la metáfora del hambre como mecanismo poético que solapa de forma sinestésica las experiencias del cuerpo y de la mente, dos planos semióticos tradicionalmente separados y opuestos.

**Palabras clave:** Anne Carson. Poesía y poética. Error. Metáfora. Cuerpo y sujeto.

**Abstract:** The oeuvre of Canadian writer Anne Carson poses new challenges to our understanding of poetry. This article approaches Carson's poetics by discussing some theoretical ideas that can be traced in her essays, interviews, and poems. More specifically, this paper addresses literary questions such as metaphor, genre hybridization, and the role of the subject in the poem, in the light of what we call here a poetics of wrongness, which is developed mainly in her poem "Essay on What I Think About Most". We explore these issues by means of intracomparative analysis which leads us to interpret the metaphor of hunger as a figure that combines through synaesthesia bodily and mental experiences, two traditionally separate and opposed semiotic realms.

**Keywords:** Anne Carson. Poetry and poetics. Mistake. Metaphor. Body and subject.

---

<sup>1</sup> Esta investigación está financiada por una de las Ayudas FPU 2020 concedidas por el Ministerio de Universidades de España y se vincula además al proyecto "Políticas de la literatura: biopolítica y subjetividad en la era postsecular" (Junta de Andalucía/Fondos FEDER, A-HUM-732-UGR20).

## 1. LA INCORRECCIÓN POÉTICA DE ANNE CARSON

Usar el hambre o la sed como metáfora del anhelo podría ser un lugar literario común, tradicional, tanto como el empleo de ciertos alimentos o bebidas para designar los objetos que habrían de satisfacer el deseo: básicos y sencillos como el pan y el agua, si la necesidad es de índole espiritual o emocional; víveres más exuberantes, como el vino, la fruta o la miel, si han de reportar otros placeres. No es el caso de Anne Carson (Canadá, 1950), poeta, académica y traductora célebre por sus composiciones eclécticas y heterodoxas, que suponen en múltiples sentidos un ejercicio de renovación: de la tradición clásica, de los géneros literarios y del estilo poético. Tampoco es convencional, por supuesto, su uso de la metáfora.

Paul Ricoeur distinguía, en su teoría de la metáfora, entre dos formas de concebir esta figura literaria. Por un lado, existiría una forma clásica, propia de los tratados de retórica de inspiración aristotélica, según la cual la metáfora es un recurso ornamental resultado de la sustitución de una palabra por otra que mantuviera con la original una relación de semejanza. Sustituir necesidad por hambre, placer por pan. La metáfora moderna —la metáfora viva—, en cambio, revela relaciones inusitadas entre elementos inesperados: es semánticamente incongruente, genera significados extraños (Ricoeur, 1980). Este entendimiento de la metáfora es el que encontramos en la poesía de Anne Carson, a menudo desconcertante en sus imágenes, las cuales, a través de la yuxtaposición de signos inconexos, generan una tensión semántica. De hecho, al margen de la praxis literaria, Carson también ha reflexionado explícitamente sobre la teoría de la metáfora en su ensayo *Eros the Bittersweet* (1986, 105-108), donde encuentra en la formulación aristotélica un modo de entender esta figura que ya contendría las ideas de teóricos modernos como Cohen y Ricoeur. Para Carson, la generación de nuevo sentido que se produce en la metáfora a través de lo que Cohen llama “impertinencia semántica” (Cohen, 1966), se explica por el concepto aristotélico de *epiphora* o ‘transferencia’:

How does the new pertinence emerge? There is in the mind a change or shift of distance, which Aristotle calls an *epiphora* (*Poet.* 21.1457b7), bringing two heterogeneous things close to reveal their kinship. The innovation of metaphor occurs in this shift of distance from far to near, and it is effected by imagination. A virtuoso act of imagination brings the two things together, sees their incongruence, then sees also a new congruence, meanwhile continuing to recognize the previous incongruence through the new congruence (Carson, 1986: 106).

La lectura de Carson contempla la coexistencia de la incongruencia y la nueva congruencia semántica originada por el contexto de la metáfora; es decir, el nuevo sentido no resuelve la impertinencia semántica, sino que convive simultáneamente con ella. El sujeto reconoce al mismo tiempo la semejanza y la diferencia entre los elementos del enunciado metafórico y esto da lugar a una situación paradójica, lo que Carson llama un “punto ciego”, equiparando esta experiencia a la que subyace en el análisis que hace

Foucault de *Las Meninas* de Velázquez (Foucault, 2010: 21-34). Este punto ciego, que es al que la mente se enfrenta “when we try to think about our own thinking” (Carson, 1986: 103), es un motivo fundamental del pensamiento poético de la canadiense. Podría decirse que su poesía no busca otra cosa que reproducir y explorar este punto ciego por diversas vías. Una de ellas es, precisamente, la lectura deconstructiva a la que Carson somete múltiples textos y mitos de la cultura clásica, originando un solapamiento o una “visión estereoscópica”<sup>2</sup> donde el clasicismo y la teoría moderna o, incluso, posmoderna de la cultura se superponen generando nuevas *impertinencias*, un efecto estético complejo, aparentemente contradictorio y difícilmente reductible, que algunos críticos han descrito como “curious discursive amalgams of classical scholarship with modern thought” (Peponi, 2021: 56) o “a postmodern conservatism, a conservative postmodernism” (Finglass, 2021: 167), por ejemplo. El modo de lectura que Carson aplica a los textos en su propia praxis poética contiene en sí mismo los mecanismos de la metáfora: reúne paradigmas intelectuales alejados entre sí para producir la emergencia de nuevos significados poéticos *impertinentes*<sup>3</sup>.

Dicha impertinencia adquiere mucho sentido dentro de lo que podríamos llamar una poética de la incorrección en la escritura carsoniana, una poética que tiene que ver con una actitud lectora —y escritora— indisciplinada (Jansen, 2021), errática (Stanton, 2003) o, incluso, deliberadamente equivocada (Sze, 2015; 2021), afín al concepto de *misreading* de Bloom, “una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación” (Bloom, 1991: 41). Se trata, en definitiva, de una forma de aproximarse a los textos que nace de la obsesión por conceptos que desafían la idea de lo correcto, como son el error o la mentira: “Lying and error are the same word for the Greeks, which is interesting. That is, ‘to be wrong’ could have various causes: you wanted to lie, or you just didn’t know the truth, or you forgot, and those are all one concept” (Carson, 2003: 17). El concepto integrador de lo no-correcto impregna la poesía de Carson. Esta poética está de alguna forma enunciada en el poema “Essay on What I Think About Most”<sup>4</sup> (Carson, 2000: 30-36; en adelante, EWTAM), incluido en el libro *Men in the Off Hours*, donde Carson diserta —a la manera poética, indisciplinada— sobre las relaciones entre poesía y error. En un momento retoma su interpretación de la metáfora aristotélica, de manera que la impertinencia semántica vuelve a adquirir protagonismo al identificarse como uno de los errores que caracterizan lo poético:

<sup>2</sup> Carson habla de estereoscopia para describir el esquema donde se superponen lo factual y lo potencial: “The difference between what is and what could be is visible. The ideal is projected on a screen of the actual, in a kind of stereoscopy” (Carson, 1986: 36). Para ahondar en el concepto de estereoscopia en la poética de Carson, ver Fisher (2015).

<sup>3</sup> Los estudiosos de la obra de Carson han utilizado varias etiquetas para tratar de nombrar este particular ejercicio poético. Robert Stanton (2003) propone el concepto de “errancy”; Laura Jansen habla de su “erudite *indiscipline*” (2021: 2); Rebecca Kosick (2021) llama a este procedimiento “poetic reading” y Gillian Sze se refiere a este ejercicio como “erring” (2015; 2021).

<sup>4</sup> Debido a la extensión del poema, se ha optado por reproducir solamente los fragmentos relevantes para la argumentación.

Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself

in the act of making a mistake.

He pictures the mind moving along a plane surface

of ordinary language

when suddenly

that surface breaks or complicates.

Unexpectedness emerges.

At first it looks odd, contradictory or wrong.

Then it makes sense (Carson, 2000: 30-31).

El modo en que Carson explica la metáfora recuerda necesariamente a las ideas de Shklovski acerca del extrañamiento de la lengua poética: frente al *lenguaje ordinario*, la metáfora se presenta como *rotura*, *complicación* o *sorpresa*, una interrupción del automatismo —de la lisura de la superficie del lenguaje— que, por fuerza, debe “aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Shklovski, 1978: 60). El error es, como explica Carson en la entrevista antes citada, un procedimiento para acabar con la inercia de la percepción: “You can’t think into something you’ve heard that many times, I don’t believe, unless it’s thrown at you from a *wrong angle*” (Carson, 2003: 20; cursivas agregadas). Así, podemos llegar a la conclusión de que, para Carson, el error es lo que Lucy Alford llama una forma de atención poética, tanto transitiva, ya que ayuda a percibir las cosas desde nuevos ángulos, como intransitiva, puesto que permite reflexionar sobre la propia atención como proceso (Alford, 2020: 4-5). La escritura de Carson, que se orienta hacia fuera y hacia sí misma a la vez, teórica y estética al mismo tiempo, dinamita la distinción tradicional entre discurso intelectual y discurso sensible (ver, por ejemplo, Baumgarten, 1999 [1735]: 27-28) y hace de su poesía un ejemplo de hiperfrontalidad, concepto con el cual Vicente Luis Mora se refiere a “la característica que parecen tener algunos poemas contemporáneos en los que se advierte una especial *conciencia de la conciencia* del poeta” (Mora, 2021: 340) o, lo que es lo mismo, poemas donde se presta atención a un proceso cognitivo de manera artística. Tal es el caso del breve pasaje que estamos comentando, donde asistimos a una reflexión poética sobre la semiosis en la situación lingüística de una metáfora.

## 2. PUNTOS CIEGOS

Para Riffaterre, la poesía no es un ejercicio mimético sino semiótico, ya que a través de múltiples desvíos, desplazamientos y distorsiones el poema constituye un nuevo sistema de significación compuesto de una serie de “agramaticalidades” (Riffaterre, 1978: 4). Dicho proceso de semiosis constaría, para Riffaterre, de dos fases o momentos: en un primer instante el sujeto reconoce esta agramaticalidad con extrañeza (lectura heurística) y, solo después, procede a otorgarle significado (lectura hermenéutica) (1978: 5-6). Este

proceso cognitivo es el mismo que encontramos en los versos de Carson: “breaks”, “complicates” y “unexpectedness” son palabras que representan las agramaticalidades del poema, *errores* en la superficie del lenguaje ordinario. En la fase heurística, el intérprete (“the mind”) se topa con estas distorsiones y siente un momento de desconcierto: “At first it looks odd, contradictory or wrong”; es entonces cuando, en un segundo momento, el intérprete dota de sentido a estas protuberancias del lenguaje, asignándoles un significado y culminando así la lectura hermenéutica: “Then it makes sense”.

Para Carson, el fenómeno metafórico es un proceso semiósico, con la diferencia de que en su poética no existe tal diferencia entre las ideas de mimesis y semiosis que contraponen Riffaterre. En otro pasaje de EWTAM, Carson hace de nuevo una *lectura incorrecta* de la noción tradicional de la mimesis aristotélica, entendida como *copia* o *imitación verosímil*; en su lugar, introduce en este concepto el origen de lo erróneo. Podríamos entender la mimesis como una *epiphora* —transferencia— del mundo real al mundo del poema; en tal caso, la mimesis sería en sí misma un ejercicio metafórico y, por tanto, la experimentación de un error. Así parece entenderlo Carson al escribir en EWTAM que “Imitation (*mimesis* in Greek) / is Aristotle’s collective term for the true mistakes of poetry” (Carson, 2000: 35). No habría, por tanto, ninguna diferencia entre el modo carsoniano de entender la mimesis y la semiosis; todo ejercicio mimético implica por necesidad un proceso semiósico porque toda mimesis es una forma de error: la mente compara el poema y el mundo factual y constata que son dos cosas distintas, pero, al mismo tiempo, reconoce también una semejanza. Al corroborar ambas verdades, el yo queda instalado en un punto ciego donde el poema es real y falso al mismo tiempo, paradoja recogida en la definición de Carson de mimesis: “true mistakes”; una incorrección correcta, un error verdadero.

La contradicción que la poesía entraña en sí misma en cuanto mimesis es ya una forma de agramaticalidad que requiere de semiosis. Este punto ciego es el que encontramos en el concepto de signatura, definido por Foucault<sup>5</sup> como aquellas marcas visibles que ponen de manifiesto una relación de semejanza oculta entre las cosas (2010: 45). Para Agamben, las signaturas son aquello que tiene lugar en el hiato entre semiología y hermenéutica, permitiendo el pasaje entre ambas, lo que quiere decir que la signatura “no es un carácter del signo singular, sino de su relación con los otros signos” (Agamben, 2010: 79); es decir, distingue en el lenguaje, siguiendo las ideas de Émile Benveniste, un plano semiótico, donde opera el signo, y un plano semántico, que afecta al discurso: el primero debe ser reconocido y el segundo, comprendido (80). Dicha conclusión coincide con el esquema semiósico propuesto por Riffaterre: el plano semiótico correspondería al momento heurístico de la semiosis, mientras que el semántico necesita del momento hermenéutico. La signatura es lo que permite el pasaje de la semiótica a la hermenéutica, del signo al discurso y, por tanto, lo que posibilita la semiosis en el poema, el paso del reconocimiento de la agramaticalidad a su interpretación. Aunque Carson no alude al

<sup>5</sup> Foucault aborda este concepto precisamente en *Las palabras y las cosas*, misma obra donde hace el análisis de *Las Meninas* que inspira a Carson su reflexión sobre la metáfora y el punto ciego.

concepto de signatura en ningún momento —como tampoco menciona el término *semiosis*—, la idea de brecha entre dos planos o momentos y el carácter procesual de esta escisión está muy presente en su pensamiento poético. Está, de hecho, en la base de su teoría del eros: entre los amantes siempre media una distancia que los separa y los une al mismo tiempo (Carson, 1986: 36). Y la experiencia del deseo es a menudo en Carson una analogía de la lectura como fenómeno: “what the reader wants from reading and what the lover wants from love are experiences of very similar design. It is a necessarily triangular design, and it embodies a reach for the unknown” (148).

¿Cómo salvar esta distancia? ¿Cómo dar el paso imposible de un plano a otro? ¿De dónde surge la interpretación? Estas son preguntas que permiten que el pensamiento se mantenga en movimiento, nuevos puntos ciegos que Carson, por supuesto, no trata de desvelar. Su representación de la semiosis es puramente descriptiva: “At first”; “Then”. ¿Qué ha ocurrido entre estos dos momentos? En algunas de las citas anteriores, no obstante, Carson ya nos daba algunas pistas: se han contrastado las semejanzas y las diferencias entre las dos partes (metáfora) o se ha superpuesto lo factual y lo posible (mimesis). A primera vista, el modo en que Carson presenta ciertas operaciones cognitivas sigue, en apariencia, un razonamiento excesivamente lógico para tratarse de un poema —aún más, un poema que ensalza el error y la contradicción entre otros subterfugios—. Hay, por supuesto, en todo esto un gesto irónico, otra forma de incorrección. La misma ironía se esconde en la decisión de titular “ensayo” a un poema y en la de introducir errores de diversa naturaleza en un texto que presenta la forma propia del género expositivo. Así pues, no puede ser sino un ejercicio irónico el hecho de que la ilustración del proceso de semiosis se asemeje al funcionamiento algorítmico de un programa informático: la mente recorre la superficie del lenguaje del mismo modo que un programa, al ejecutarse, recorre su código. Al comparar el funcionamiento del intelecto humano y el de una inteligencia artificial, aceptamos la invitación de Carson a este ejercicio metafórico: reconocemos las semejanzas, pero también las diferencias, pues las reacciones de una y otra inteligencias al localizar una agramaticalidad son muy distintas. Allí donde un programa informático dejaría de compilar, “the mind” consigue, gracias a su capacidad pragmática, dar el salto, cruzar el punto ciego, interpretar el error: “Then, it makes sense” (Carson, 2000: 31).

Como explica Terence Cave, “thoughts and ideas are functions of a biological substratum, not a computer-like logic” (2016: 2), y esta parece ser una preocupación de fondo en la poética de Carson: una reivindicación de lo humano articulada, precisamente, a través de la defensa de los puntos ciegos de lo que ser humano significa. “The fact of the matter for humans is imperfection” es una de las conclusiones principales de EWTAM (35). ¿Por qué pensar sobre el error *más que sobre ninguna otra cosa*, como confiesa el título? ¿Qué tienen que ver el error y la poesía, después de todo? A través de este hermanamiento, Carson pone de manifiesto las brechas e incongruencias del ser humano, su incapacidad para alcanzar un conocimiento perfectamente lógico, racional, exacto y definitivo sobre las cosas —especialmente sobre las cosas que tienen que ver con la propia

condición humana—. Pero, lejos de mostrar “fear, anxiety, shame, remorse / and all the other silly emotions associated with making mistakes” (Carson, 2000: 35), Carson celebra la fuerza y el potencial de esta naturaleza imperfecta. Así lo explica en otro lugar de su obra: “I was trained to strive for exactness and to believe that rigorous knowledge of the world without any residue is possible for us. This residue, which does not exist—just to think of it refreshes me” (Carson, 2016: s. p.). No es misión de la poesía ser perfecta ni rigurosa, sino ahondar en este residuo, participar de él; habitar el punto ciego de la subjetividad. Ya se conciba como dicción (metáfora) o como ficción (mímesis)<sup>6</sup>, Carson identifica la poesía con el error —“what we engage in when we do poetry is error, / the willful creation of error” (Carson, 2000: 35)— y, al hacerlo, la presenta como un lenguaje vivo, inquieto, inestable; un lenguaje radicalmente humano.

### 3. LAS DOS MITADES DEL *SYMBOLON*

Lo importante de la incorrección poética de Carson, que adopta múltiples formas en su poesía, es que es un gesto voluntario. Hay en ello, de nuevo, otra paradoja, pues los errores son, por definición, accidentales, indeseados, contingentes. En la poética de Carson, en cambio, los errores no se cometen (en inglés, el verbo que se usa es *to make a mistake*), sino que se crean (“the willful creation of error”). Un error que se crea a voluntad, como un poema, es en el fondo una mentira, algo que de alguna manera insinuaba Carson en la entrevista antes citada. Por supuesto, la apropiación de la idea de mentira frente a la de ficción para hablar de la literatura es otro gesto desafiante. Monique Tschofen, quien también estudia el uso de la metáfora en la poesía de Carson, la pone en relación, por su parte, con el interés de la canadiense por “the ethics and aesthetics of fraud”: la superposición entre realidades distintas da lugar a “the poetic lie that can transport us”, creando una realidad nueva, ampliada (Tschofen, 2004: 35). En cualquier caso, de lo que se trata es de un ejercicio sintético que trata de superar las jerarquías dicotómicas para originar algo nuevo, más complejo, combinación de ambas partes. Por ejemplo: sería fácil pensar que, al ensalzar el error y la imperfección, Carson aboga por una poética irracionalista, pero resulta difícil sostener tal afirmación cuando los aspectos formales de su escritura se acercan más al ensayo académico, con su enunciación lógico-discursiva, que a corrientes estéticas como el surrealismo o a prácticas como la escritura automática o el flujo de conciencia. De hecho, en esta posición aparentemente insostenible entre lógica y antilógica —y, de alguna manera, entre *logos* y *mythos*— reside gran parte del interés de la escritura poética de Carson.

Analicemos el caso de “Essay on What I Think About Most” para comprender esto. Si atendemos solo a la dicción lingüística, EWTAM guarda perfectamente la forma de un ensayo en verso: se plantea un tema; se exponen ideas al respecto; se argumentan, aunque sea brevemente, de forma ordenada; se cita textualmente a otros autores; se hace una

<sup>6</sup> Planteo aquí dos concepciones teóricas de la poesía a partir de las dos vertientes que analiza Sultana Wahnón en su trabajo “Ficción y dicción en el poema” (1998).

pequeña crítica literaria de un poema (el fragmento 20 del poeta griego Alcmán); se recapitulan algunas conclusiones, etc. Sin embargo, podemos justificar por diversas vías la naturaleza poética del texto. En primer lugar, Carson reproduce en el cuerpo del texto el mismo error estructural que imputa a Alcmán: introducir un cuarto elemento en una enumeración de tres, “fourth in a series of three” (Carson, 2000: 32). Este gesto dinamita por completo la premisa dianoética del ensayo y lo convierte en algo imperfecto que se contradice a sí mismo: un poema. Otra forma de justificar la poeticidad del texto es entender el error como paradigma interpretativo. El paradigma, como explica Agamben, es una forma de conocimiento analógica que se rige por ejemplos: “el paradigma implica un movimiento que va de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de esta, transforma cada caso singular en *ejemplar* de una regla general que nunca puede formularse *a priori*” (Agamben, 2010: 29). Tiene sentido hablar de un paradigma interpretativo, pues el propio Agamben explica que el círculo hermenéutico es en realidad un círculo paradigmático, dado que “la inteligibilidad no precede al fenómeno” y es el fenómeno el que “muestra la totalidad de la cual es paradigma” (36).

Al proponer el error como paradigma interpretativo estamos siguiendo, en realidad, algunas de las ideas de Riffaterre, para quien la significancia del discurso poético se constituye en torno a una palabra o segmento clave, de manera que se produce una equivalencia entre el texto poético y dicho núcleo de significación. Para articular esta idea, usa el concepto de matriz, una estructura hipotética de sentido de la que el poema revela marcas a partir de variaciones sucesivas de la misma (Riffaterre, 1978: 19). En el caso del error, estaríamos hablando, también en términos de Riffaterre, de un signo poético idioléctico, ya que su valor poemático se constituye en un poema específico —por oposición a los signos convencionales, cuya poeticidad es exógena ya que sería reconocible en toda obra poética, como puede ser el uso de la rima o el símbolo—. Así pues, en EWTAM se aprecia con facilidad la relación matricial entre la palabra paradigmática *error* (que, no en vano, es la palabra que inaugura el poema y la que predomina) y la estructura del texto, que presenta diversas formas de incorrección como la ironía, la lectura errónea, la metáfora, contradicciones aritméticas, encabalgamientos, etc. En cuanto a este último procedimiento, podemos entender el encabalgamiento como una forma de incorrección siguiendo las ideas del propio poema, ya que, según Carson, Alcmán se sirve del encabalgamiento para generar sorpresa al introducir en su secuencia de tres el cuarto elemento imprevisto. Asimismo, también es posible apoyar esta idea con algunas de las notas de Agamben sobre esta figura que considera fundamental para la poesía, ya que se trata de la posibilidad de no coincidencia entre la secuencia fónica y la semántica (Agamben, 2016a: 249), una falta de correspondencia que podemos interpretar como una suerte de error rítmico que introduce una pausa donde no procedería según la norma. En definitiva, teniendo en cuenta tal despliegue de incorrecciones y formas de incorrección en el texto, es posible, incluso, ver en esto una manifestación del principio de equivalencia de Jakobson (1981), para quien el predominio de la función poética que caracteriza a un texto literario consiste en la proyección de un paradigma sobre la



secuencia sintagmática; en este caso, el error redunda como sema y como forma. Paradigma, matriz o equivalencia son, por tanto, conceptos que sirven para comprender la manera en que las incorrecciones se significan en el cuerpo del texto, constituyendo así su cualidad poética.

Como se viene argumentando, la poética de Carson es una poética del punto ciego, de la paradoja, de la contradicción. Su forma de entender la metáfora, la mimesis, la intersección de géneros, de los que escoge las características aparentemente más irreconciliables: todas estas son ideas en las que observamos un movimiento en común, a saber, la superposición de dos realidades que, al encontrarse, interactúan originando significado nuevo pero sin llegar nunca a establecerse o estabilizarse, poniendo a prueba a menudo las divisiones dialécticas del mundo contemporáneo, como las de razón/emoción, lógica/contradicción, conocimiento/error, verdad/mentira, realidad/ficción, academia/literatura, antigüedad/modernidad, etc. Como señala Tschofen, “Carson issues a challenge to the difficult legacy of Cartesian dualism” (2004: 33). En efecto, binomios como los de cuerpo/mente u objeto/sujeto son también dualismos que entran en conflicto en la poética de Anne Carson, como vamos a ver en la última parte de este artículo. Para ello, se analizará la recurrente metáfora del hambre en la poesía de Carson, construida en todos estos casos a través de otra figura literaria que tiene que ver con la superposición o desplazamiento entre dos planos semánticos: la sinestesia. Stuart J. Murray ha estudiado con anterioridad la función de la sinestesia en la poesía de Carson, analizándola a la luz de las ideas de la fenomenología de Merleau-Ponty:

Merleau-Ponty claims that our primordial experience in the lifeworld is a synaesthetic experience, a natural commingling of the senses; however, this experience has been forgotten, and it has been replaced by logic and an overly analytical attitude. It is difficult to reactivate [...] It is in the synaesthetic experience that the thing is most originally presented to us. [...] Carson’s poetry is a beautiful instance of phenomenological synaesthesia (Murray, 2005: 110-111).

La sinestesia es, pues, no solo una forma de enlazar dos mundos —en los casos que vamos a estudiar, el físico y el intelectual—, sino otra forma de atención poética, una vía para renovar la percepción y perturbar las categorías fosilizadas en las que se ha distribuido, como diría Rancière (2011), el reparto de lo sensible. Carson recurre varias veces en sus escritos al concepto griego de *symbolon*, que inicialmente designaba un hueso de caña partido en dos mitades que dos personas portaban como prenda de identidad, de manera que solo al unirse componen un significado completo (Carson, 1986: 108). La vocación de totalidad solo puede realizarse si se logra borrar la línea que demarca la separación anterior de las dos mitades. Esta es en parte la empresa poética de Anne Carson: difuminar los contornos excesivamente definidos que dividen lo real en dos trozos perfectamente separados, pero sin dejar de reconocer la existencia de esas dos mitades.

#### 4. EL SIGNIFICADO DEL HAMBRE

En “Essay on What I Think About Most”, Anne Carson trata de dilucidar qué función cumple el error de Alcman en su poema. ¿Por qué querría Alcman jugar con las expectativas de sus lectores? Esta es una de las preguntas que Carson se plantea: no solo por qué el error tiene tal poder estético o cuál es la explicación teórica de su efecto poético, sino qué representa. ¿Cuál es el significado del error? Hasta el momento hemos abordado, con Carson, diversos aspectos de la poética de la incorrección a nivel cognitivo, político y estético. Ahora, hemos de preguntarnos por su valor referencial. Si, como propone Carson, mimesis es el concepto que engloba a los errores de la poesía, cabe preguntarse qué tratan de imitar estos errores. En el caso de Alcman, la respuesta que da Carson es el hambre:

Alkman lived in Sparta in the 7<sup>th</sup> Century B.C.  
Now Sparta was a poor country  
and it is unlikely  
that Alkman led a wealthy or well-fed life there.  
This fact forms the background of his remarks  
which end in hunger.

Hunger always feels  
like a mistake.  
Alkman makes us experience this mistake  
with him  
by an effective use of computational error (Carson, 2000: 32).

Esta es la interpretación que propone Carson: la primavera aparece como un cuarto elemento inesperado en una enumeración de tres, generando una contradicción aritmética que trata de replicar el efecto paradójico que provoca la constatación de la nueva estación en el poeta, quien no comprende cómo es posible que la naturaleza provea nuevos frutos y sin embargo no sea posible comer en abundancia. La sinrazón de esta circunstancia es lo que el error trata de representar, así como el vacío, físico y a la vez emocional, que el hambre provoca en el cuerpo y en el ánimo. De nuevo nos hallamos con que el error no es una cuestión puramente lógica, abstracta o mental, sino algo que arraiga en el *bios*, una experiencia vital que interconecta las distintas facultades del ser humano, su inteligencia conceptual y su percepción sensorial.

La asociación de hambre e incorrección, “Hunger always feels / like a mistake”, podría ser una ocurrencia aislada, si no fuera porque el hambre es una cuestión recurrente en la poesía carsoniana. En *Eros the Bittersweet* ya encontramos algunas comparaciones entre el deseo y el hambre a través de citas de Simone Weil, referente notable de Carson como sabemos por su obra *Decreation* (2005). En varios de los textos que Carson escribe en las décadas siguientes a su primer ensayo, la metáfora del hambre reaparece, como anunciábamos, en forma de sinestesia. No es esta un hambre que busque sustentarse de

pan ni de manjares. Más compleja, esta hambre codicia víveres extraños —la luz, las piedras, la pintura, las páginas de los libros— que, lejos de saciarla, la hacen pervivir en el estado paradójico de quien se alimenta pero no encuentra nunca del todo colmada su necesidad. No es, tampoco, una metáfora que pueda reducirse definitivamente al significado de estímulo intelectual, pues, como veremos a continuación, el sujeto que se ve afectado por esta negatividad no es solo mental, ya que siempre interviene un cuerpo inseparable del acontecimiento representado.

Las implicaciones biopolíticas de esta metáfora sinestésica se aprecian de manera evidente en el poema en prosa “Short Talk on Autism” (*Plainwater*, 1995)<sup>7</sup>, donde la luz se convierte en un comestible en la pregunta “*what does it eat, light?*” [en cursiva en el original]. A través de la fragmentación y la reiteración obsesiva, esta pregunta participa de la lógica incoherente del flujo de conciencia adscrito a un sujeto neurodivergente, como sugiere el título de la pieza. La pregunta se va adelgazando en las primeras apariciones a medida que pierde palabras (“*what does it*”, “*what does*”, “*what*”), pero luego el foco de la obsesión se desplaza a otro elemento de la pregunta: el verbo “*eat*” se repite intercaladamente hasta cinco veces, en un intento desesperado de alimentar este lenguaje que se va desintegrando, hasta terminar con el segmento “*eat light?*”, como si la luz fuese lo que hay que dar de comer a este lenguaje para que la interrogación pueda persistir. Aunque todo el texto se caracteriza por una gramática del error (ausencia de puntuación, yuxtaposición sintáctica), la presencia de estos fragmentos balbuceantes incrementa el desconcierto al interrumpir la secuencia natural de las oraciones, generando un momento de incompreensión o falta de sentido.

La compleja sintaxis del poema hace difícil interpretar quién es el sujeto “*it*” que come luz. Este *it* podría hacer referencia al lápiz que se menciona en el poema justo antes, lo que subraya el tema del lenguaje, absolutamente fundamental en el texto. El sujeto neurodivergente del poema, cuyo lenguaje es oscuro y farragoso, no puede evitar obsesionarse con ese lápiz que se alimenta de luz, signo de claridad y, convencionalmente, de la razón lógica (en inglés, la etapa de la Ilustración se conoce como *Enlightenment*) que se contrapone a su experiencia. Por otro lado, este *it* también podría hacer alusión a la doctora, reducida por el uso de este pronombre a una entidad no humana: la institución psiquiátrica a la que representa. Asimismo, esta no humanidad gramatical apunta mordazmente al carácter deshumanizante de la terapia entendida, en términos foucaultianos, como dispositivo de poder. Esta lectura vendría legitimada por todo el vocabulario de violencia que plaga el texto (“*cuts*”, “*blades*”, “*damage*”); a la vez que el lenguaje, el sujeto también se somete a un proceso de fragmentación donde alcanza

---

<sup>7</sup> *Short Talks* se publicó en un primer momento como libro independiente en 1992. Tres años más tarde, una selección de estos poemas fue incluida como parte del volumen *Plainwater* (1995). Tiempo después, la versión completa fue editada de nuevo como libro autónomo en 2015 por Brick Books. La edición española de *Plainwater*, traducida como *Agua corriente* en la editorial Cielo Eléctrico, incluye no obstante el total de *Short Talks* tal y como se publicó en 2015, resultando así la suma de ambos libros. El lector en español de *Agua corriente* debe tener en cuenta, por tanto, que algunos de los poemas del bloque “Short Talks” que en esta edición se incluyen no están presentes en el libro original.

estados límite (“cuts herself off at the root”, “wayland”, “membrane”, “blades” “asunder”). El voraz dispositivo psiquiátrico se alimenta de luz, signo aquí de la integridad espiritual del individuo. En cualquiera de las interpretaciones, la oposición entre el sujeto neurodivergente y la norma es una constante, lo que da lugar a un malestar que se manifiesta en el lenguaje pero que, como nos recuerda el verbo *eat*, no está desubicado, sino que acontece en un cuerpo.

“Canicula di Anna” (*Plainwater*, 1995; en adelante, CA)<sup>8</sup> es otro texto donde encontramos un desplazamiento semiótico entre la corporalidad y la intelección a través de la isotopía del hambre. En este conjunto de poemas, Carson construye dos mundos: el de la cultura, ámbito masculino constituido por un grupo de filósofos y por el yo poético, artista contratado para retratarlos, y otro mundo, femenino, integrado por una única representante *in absentia*, Anna, objeto de deseo del pintor al que solo tenemos acceso a través del pensamiento del artista. La posición de otredad en la que se sitúa Anna queda subrayada por su vinculación con el mundo animal: *canicula* significa en latín ‘perra pequeña’ o ‘perrita’.

En estos poemas el motivo de los perros aparece siempre asociado a la imaginación, el inconsciente o lo irreal, una esfera de experiencia que pronto relacionamos con la propia literatura, ya que estos perros oníricos o fantásticos se invocan cuando el yo se dispone a inventar el personaje de Anna, introduciendo la idea de ficción (o mentira): “They do not know her here. That is, / I am free to invent her! sweet / dogs” (CA, 3). A esta idea de ficción cabe añadir además la de cierto formalismo: los perros también son un símil del que Carson se sirve para referirse a un lenguaje hambriento y, por tanto, marcado por la oquedad, vacío de significado:

What does man eat? ask the phenomenologists.  
Like the dogs, names,  
down there,  
starving (CA, 10).

Ficción más forma nos conducen necesariamente al concepto de literatura. El hambre será el punto de encuentro entre estos dos mundos: por un lado, se presenta como una pregunta filosófica en boca de los fenomenólogos y como la marca del lenguaje literario, lo que traslada el hambre, instinto natural, al mundo de la cultura; por otro, vamos a ver que los sujetos culturales también sienten el hambre primitiva de los “perros salvajes” (CA, 2).

Con la ironía cómica que la caracteriza, Carson propone el almuerzo como superación de la subjetividad: “There may be an overcoming of subjectivity. / There may be lunch” (CA, 11). Filósofos y artista interrumpen sus preocupaciones acerca del problema de la representación para almorzar: el cuerpo se impone. Según Carson, “the language spoken by the phenomenologist / at lunch” está “one step back”, como una sombra, un revés de

---

<sup>8</sup> Citaré los versos de este conjunto referenciando el número del poema en lugar de la página para que el lector pueda localizarlos más fácilmente con independencia de la edición cotejada.

“the language / spoken by the phenomenologist / in his proper sense” (CA, 12). El lenguaje del almuerzo —del cuerpo, del ocio— es la otra cara del lenguaje filosófico — el lenguaje productivo de la razón—. Y este lenguaje ocioso —*inoperoso*, en términos agambenianos<sup>9</sup>— y corporal es el lenguaje de la literatura: los perros de la poesía portan en sus fauces “bloody syllables” (CA, 2), un lenguaje que, lejos de la abstracción, sangra como un cuerpo vivo. Como las dos caras de una moneda, o las dos partes de un *symbolon*, estos dos mundos: el mundo de lo masculino, de la cultura, de la humanidad, de la razón, frente al mundo de lo femenino, de lo animal, del cuerpo, del reverso negativo de la razón lógica. Entre ambos media un hambre sinestésica. Aquí es clave la aparición de la palabra *brushstroke*:

No brushstroke  
can be just cool.  
Or we would eat  
many more paintings (CA, 11).

En “Essay on What I Think About Most”, Carson concluía que Alcán lograba, con su error aritmético, escribir dos caracteres “using a single brushstroke” (Carson, 2000: 36), contradiciendo así a un proverbio chino según el cual este gesto es imposible. Publicado cinco años después que *Plainwater*, ETWAM ofrece la respuesta a la pincelada ideal con la que se fantasea en estos versos de “Canicula di Anna”: un error poético consigue unir los dos mundos en la imagen sinestésica de comer pinturas o cuadros. Como se señalaba al comienzo de este artículo, es propio de Anne Carson revelarse contra las dicotomías jerarquizadas. En este sentido, podría verse la escritura de Anne Carson como un ejemplo de la escritura femenina que Hélène Cixous<sup>10</sup> trataba de plantear en *La risa de la Medusa*: una escritura que busca deconstruir las oposiciones binarias heredadas de la cultura occidental, como hombre/mujer, *logos/pathos*, razón/sentimiento, cultura/naturaleza, etc. En efecto, lo que intenta hacer en “Canicula di Anna” no es reincidir en la separación tradicional entre estas categorías, que no es sino irónica. En su lugar, procura generar un espacio donde ambos mundos puedan deslizarse uno en el otro. No se trata de un rechazo de la cultura, sino de una idea convencional de cultura, en contra de la cual Carson propone otra manera ampliada de entenderla donde tengan cabida otras formas de subjetividad, de expresión y de conocimiento.

<sup>9</sup> Para Agamben (2016b), todo acto de creación se caracteriza por un resto *inoperoso*, un aspecto que permanece deliberadamente sin desarrollar, de manera que el sentido de la obra de arte permanece siempre inagotable, sin estar nunca clausurado del todo. La poesía es, además, el discurso que mejor representa una poética/política de la *inoperosidad*, según Agamben, ya que en ella la función referencial del lenguaje (la literalidad, el sentido inmediato) queda en suspenso para abrirse a otros significados. Más ampliamente, el concepto agambeniano de *inoperosité* pretende caracterizar ontológicamente al ser humano como ser “sin obra” o sin *télos*, lo que conlleva una reivindicación de la idea de ociosidad. Así pues, la poesía sería una forma de ociosidad del lenguaje al liberarlo de su valor instrumental.

<sup>10</sup> Como señala Peponi, el pensamiento de Carson está muy influido por la teoría literaria francesa de segunda mitad del siglo XX, incluida Cixous (Peponi, 2021: 54).

Como vemos, la poética de Carson rehúye continuamente lo positivo y lo certero, explorando siempre formas de negatividad<sup>11</sup> a través de las que vehicular experiencias de privación, pérdida o incertidumbre. El error, la mentira, la paradoja o la metáfora son manifestaciones de este impulso. No es raro que dentro de su indagación en experiencias humanas no constreñidas por las reglas de la razón lógica —como el amor o el duelo— aparezca con frecuencia la mística. Un ejemplo de esto es el conjunto “Kinds of Water” (*Plainwater*, 1995), diario poético donde Carson ficcionaliza su paso por España en el Camino de Santiago<sup>12</sup>. Uno de los ejes articuladores de este texto es una metáfora construida sobre un error: “I often mistake stones for bread. Pilgrim’s hunger is a curious thing” (Estella, 25<sup>th</sup> of June). El potencial creativo del hambre logra transmutar las piedras en panes hasta rozar la literalidad cuando el yo empieza a recoger piedras del camino para comer: “I have been trying to curb this habit by picking up pieces of bread from along the roadside to gnaw as I walk” (Arzúa, 12<sup>th</sup> of July); un estado alucinatorio que se desvanece al contacto con la realidad: “You reach out your hand for bread and grasp a stone” (Astorga, 14<sup>th</sup> of July).

¿Puede el camino ser o no fuente de alimento? Solo si se mantiene una actitud poética. Las piedras y el pan se asemejan por el color: “Spanish bread is the same color as the stones that lie along the roadside—gold” (Estella, 25<sup>th</sup> of June), pero se distinguen por el binomio dureza/ternura, atributos que denotan una cualidad física, pero también emocional. La metáfora *comer piedras* sintetiza esta oposición dicotómica que da cuenta de la dialéctica en la que se mueve el camino: a veces consuelo, a veces penitencia. Cuando el pan se endurece, la ternura se desplaza hacia otros elementos del paisaje. Por ejemplo, en un determinado momento Carson escribe: “Poppies flash along the roadside, amid dark chunks of rusted bread” (Astorga, 14<sup>th</sup> of July). En este caso, el pan ya no es tierno: se ha echado a perder y su dureza está presente en los sonidos del lenguaje que lo rodea: en la africada /ch/, las oclusivas /k/ y /t/ y las vibrantes /r/. Entre los negruzcos mendrugos de pan, la delicada imagen de las amapolas, cuyo equivalente en inglés tiene además un sonido casi infantil, “poppies”, es la que hereda su extinguida ternura.

En este movimiento pendular entre la dureza y la ternura, entre la piedra y el pan, aparece un nuevo elemento que triangula la metáfora: el corazón. En un momento de ira, el corazón se asemeja al pan duro: “you can look right down the heart’s core. See it crumble like old dry bread” (To León, 11<sup>th</sup> of July). Para que el camino alimente, el corazón, en comunión con el paisaje, debe mantenerse tierno. La escritura de Carson siempre nos redirige hacia un problema lingüístico: en este caso, la necesidad de comunicación. En cierto momento, podemos leer: “What is the conversation of lovers?”

<sup>11</sup> Como explica en *Economy of the Unlost*, una negación es un acto de imaginación que consiste en contrastar lo existente y lo ausente, lo que permite tener una visión más amplia de la realidad en cuanto que no se asume lo positivo tal cual es, sino en su potencialidad (Carson, 1999: 102). Para Carson, este modo de negatividad, propio de la poesía, entraña una forma de sabiduría que se opone a la idea de verdad o certeza perseguida por otras formas de conocimiento académico insertas en un paradigma positivista.

<sup>12</sup> De nuevo, para facilitar la localización de los pasajes, citaré el lugar y la fecha de la entrada del diario en vez de la página.

Compared with ordinary talk, it is as bread to stones” (To Burgos, 2<sup>nd</sup> of July). Estamos ante una metáfora proporcional: la conversación de los amantes es al habla ordinaria lo que el pan a las piedras. Contrapuesta a la lengua ordinaria, la conversación amorosa es, mediante otra triangulación, equivalente a la poesía, una forma de lenguaje donde tiene cabida la imperfección. La conversación de los amantes es un error poético del lenguaje, como lo es el pan respecto a las piedras. En este caso, la metáfora del hambre no solo interconecta semas opuestos, sino que al hacerlo actúa al mismo tiempo como una metáfora de la comunicación —entre amantes, entre quien escribe y quien lee, entre el yo y lo que no es yo—, comunión en la que el corazón-piedra se convierte en corazón-pan para poder compartirse y servir de alimento, ya sea en sentido erótico, intelectual o espiritual.

Por último, vamos a ver cómo funciona la metáfora del hambre en un texto que reúne muchas de las preocupaciones carsonianas que han ido apareciendo. “Decreation: How Women Like Sappho, Marguerite Porete, and Simone Weil Tell God” (*Decreation*, 2005) es un ensayo poético —o un poema disfrazado de ensayo— que aúna crítica literaria y política de la literatura, ya que reflexiona sobre la escritura en relación con cuestiones como la mística, la corporalidad y la espiritualidad, el deseo y la privación, las contradicciones y los errores, etc., a la vez que pone en valor la escritura de varias mujeres que se caracterizaron a lo largo de la historia por su actitud —vital y estética— disidente respecto a la norma y las convenciones sociales de su tiempo, sufriendo en su cuerpo las consecuencias de este *ethos*. De Marguerite Porete, en particular, escribe Carson que fue quemada en la hoguera por ser una mujer “filled with errors and heresies” (Carson, 2005: 180).

En este texto, Carson replica el error aritmético de Alcman introduciendo una cuarta sección en lo que se presenta como un ensayo de tres partes, un gesto con el cual nuestra autora se suma al comportamiento contradictorio que atribuye a las tres que ella misma estudia. Para Carson, esta contradicción es inherente a la pulsión creativa, pues la escritura surge del deseo de apartar la propia subjetividad para mostrar una verdad sobre el mundo, pero al mismo tiempo escribir implica una manifestación inevitable del yo. Siempre hay alguien detrás de la letra; es lo que Carson quiere decir, y con ello parece contestar a la primera frase de su ensayo *Economy of the Unlost*, en la que se hacía eco de las críticas que recibía su escritura académica: “There is too much self in my writing” (Carson, 1999: vii). Ni siquiera los textos que se pretenden objetivos pueden prescindir de un residuo de subjetividad, insinúa Carson. La escritura objetiva es, pues, una apariencia y lo que Carson admira de estas tres escritoras es que sus obras, también criticadas por no adecuarse a la idea de verdad de sus respectivas épocas, alumbran otra forma de verdad a través de lo incorrecto: “they know love is the touchstone of a true or a false spirituality” (Carson, 2005: 180).

Este amor sigue la lógica del error, pues Carson se sirve de la contradicción aritmética una vez más para explicar ahora no el hambre, sino la naturaleza de los celos: “Jealousy is a dance in which everybody moves because one of them is always extra—three people

trying to sit on two chairs” (168-169). Asimismo, Carson traza un camino que va desde un amor erótico a un amor místico: Safo siente celos del acompañante de su amada; Porete se desdobra, de manera que la Porete enamorada de Dios siente celos de la Porete amada por Dios, escindidas y aparentemente irreconciliables; Weil siente celos de la realidad creada por Dios, considerándose a sí misma un estorbo entre ambos. Este es el deseo de decreación en su máxima expresión: ¿cómo eliminar el sujeto para que acontezca la verdad en estado puro? Para Weil, este es un estado de beatitud donde mirar es comer: la necesidad del cuerpo se autoabastece con el espíritu. Carson traslada esta metáfora a la lectura, transmutándola, como hacía en “Kinds of Water” con las piedras, en una acción literal:

I had to be restrained from eating the pages. It is interesting to speculate what taste I was expecting from those pages. But maybe the impulse to eat pages isn't about taste. Maybe it's about being placed at the crossing-point of a contradiction, which is a painful place to be (175).

La acción física de comer páginas no está motivada por un deseo físico, sino por una vocación hacia lo incorrecto. Es, por tanto, una acción poética. Distinguir la verdad espiritual o emocional de la verdad aparente de lo razonable: este es el proyecto compartido por las tres autoras según Carson, al que se suma ella misma con este ensayo de tres partes que acaban siendo cuatro, un error que en EWTAM se identifica con la poesía. Este es el juego de apariencias del que participa Carson, su particular *mentira*: presentar como ensayo un texto que alardea de su error, lo que, según las reglas dispuestas por la poética de Carson, lo convierte en poesía. Como ya advertía en *Economy of the Unlost*, es importante distinguir la estructura real (aquí, el error poético) de la aparente superficie retórica (dicción ensayística)<sup>13</sup>. Sin llegar a incluirse explícitamente en esta nómina de autoras “mentirosas” o “equivocadas”, Carson parece señalarse a sí misma con cierta ironía en la advertencia final de “Decreation”:

So in the end it is important not to be fooled by fake women. If you mistake the dance of jealousy for the love of God, or a heretic's mirror for the true story, you are likely to spend the rest of your days in terrible hunger. No matter how many pages you eat (181).

<sup>13</sup> En varios momentos de su ensayo, Carson elogia la poesía de Simónides por emplazar su valor en la estructura interna del poema, a diferencia de la retórica sofista, que cifra su valor en las apariencias: “His poems are paintings of a counterworld that lies behind the facts and inside perceived appearances” (Carson, 1999: 60); “Here is a difference of bone structure, not just technique” (62); “Simonides renders the impassioned facts of the story as structure rather than surface rhetoric” (91). También reconoce esta cualidad en Paul Celan, señalándola como una virtud que todo poeta debería tener: “To understand and to keep, in however diminished a form, some picture of the inside crystal of things [...] is a poet's obligation” (70). La importancia que Carson concede a la estructura de los textos está también presente en EWTAM, donde califica a Alcman como “a master contriver” por su uso del error (Carson, 2000: 35).



## 5. CONCLUSIONES

En definitiva, la poesía de Carson dialoga constantemente con su poética, manifiesta en ensayos, trabajos académicos, entrevistas y, por supuesto, en sus propios poemas, muchos de ellos situados en la borrosa línea que Carson difumina entre poesía y otras formas de escritura. Su poética de la incorrección se concretiza en determinadas figuras literarias, como la metáfora, la sinestesia, la yuxtaposición agramatical, la paradoja y la contradicción numérica; en haces temáticos como el hambre, el duelo amoroso, el lenguaje y la búsqueda mística, así como en un *ethos* irónico, mentiroso e irreverente que atraviesa su obra invitando al lector a entrar en un universo textual que dispone sus propias reglas y reformula las convenciones literarias. Inconforme con la separación radical y exacta del mundo en dos mitades contrapuestas y ordenadas, el yo poético de los textos de Carson, hambriento y nunca satisfecho, juega a descabalar todo dualismo o partición estable de la realidad, mezclando poesía y ensayo, creación y crítica, naturaleza y cultura, cuerpo y mente, subjetividad y objetividad, razón y emoción, lógica y antilógica, estructura y superficie, inmanencia y transcendencia; todo ello, con el fin de abordar la experiencia humana en su complejidad, llena de posibilidades imaginativas gracias a su resistencia a ser encerrada en categorías últimas.

El hambre, elemento temático que representa estructuralmente el vacío o punto ciego a la vez que actúa como vaso comunicante, reaparece en estos poemas y textos poéticos como representación sucesiva de un error poético: un pliegue deleuziano<sup>14</sup> encargado de restituir el mundo como continuo, paradójicamente, a través de un pequeño cortocircuito semántico entre dos planos semióticos independientes, interrupción que renueva además nuestra atención y nuestras expectativas ante el lenguaje y su forma de significar. Los mismos versos dedicados a Alcman al final de “Essay on What I Think About Most” pueden aplicarse, en definitiva, a Anne Carson y su escritura del hambre como error:

At the end of the poem the fact remains  
and Alcman is probably no less hungry.

Yet something has changed in the quotient of our expectations.  
For in mistaking them,  
Alcman has perfected something.  
Indeed he has  
more than perfected something.  
Using a single brushstroke (Carson, 2000: 35-36).

---

<sup>14</sup> El concepto de pliegue en Deleuze, tomado a su vez de Leibniz, es una herramienta para comprender lo que llama “el laberinto del continuo”, que, para el filósofo, no se descompone en partes separables “como la arena fluida en granos”, sino que es “como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito” (Deleuze, 1989: 14).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*, F. Costa y M. Ruvituso (trads.). Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (2016a). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, E. Dobry (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- \_\_\_\_ (2016b). *El fuego y el relato*, E. Kavi (trad.). Madrid: Sexto Piso.
- ALFORD, L. (2020). *Forms of Poetic Attention*. New York: Columbia University Press.
- BAUMGARTEN, A. G. (1999 [1735]). “Reflexiones filosóficas en torno al poema”, C. Terrasa Montaner (trad.). En *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, 23-78. Barcelona: Alba Editorial.
- BLOOM, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CARSON, A. (1986). *Eros the Bittersweet*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_ (1995). *Plainwater. Essays and Poetry*. New York, NY: Vintage.
- \_\_\_\_ (1999). *Economy of the Unlost: Reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_ (2000). *Men in the Off Hours*. New York: Knopf.
- \_\_\_\_ (2003). “Gifts and Questions. An Interview with Anne Carson”, K. McNeilly (entrev.). *Canadian Literature* 176, 12-25.
- \_\_\_\_ (2005). *Decreation. Poetry, Essays, Opera*. New York: Knopf.
- \_\_\_\_ (2016). “Variations on the Right to Remain Silent”. En *Float*. New York: Knopf.
- CAVE, T. (2016). *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, A. M. Moix y M. Díaz-Diocaretz (trads.). Barcelona: Anthropos.
- COHEN, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion.
- DELEUZE, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*, J. Vázquez y U. Larraceleta (trads.). Barcelona: Paidós.
- FINGLASS, P. J. (2021). “The Stesichorean Ethos”. En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 157-168. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- FISHER, J. (2015). “Anne Carson’s Stereoscopic Poetics”. En *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, J. M. Wilkinson (ed.), 10-16. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- FOUCAULT, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, E. C. Frost (trad.). Ciudad de México: Siglo XXI.
- JAKOBSON, R. (1981). “Lingüística y poética”. En *Ensayos de lingüística general*, 347-395. Barcelona: Seix Barral.
- JANSEN, L. (2021). “Introduction: On Anne Carson/Antiquity”. En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 1-12. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- KOSICK, R. (2021). “Carson for the Non-Classicist”. En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 39-50. London: Bloomsbury Publishing Plc.

- MORA, V. L. (2021). "Poetas viéndose pensar: supuestos de *frontalidad* metacognitiva en poesía española contemporánea". *Revista de Literatura*, 83.166, 335-359.
- MURRAY, S. J. (2005). "The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red*". *ESC: English Studies in Canada* 31.4, 101-122.
- PEPONI, A. E. (2021). "Écriture and the Budding Classicist". En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 51-62. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura*, M. G. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo (trads.). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RICOEUR, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- RIFFATERRE, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- SHKLOVSKI, V. (1978). "El arte como artificio", A. M. Nethol (trad.). En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), 55-70. Ciudad de México: Siglo XXI.
- STANTON, R. (2003). "'I am writing this to be as wrong as possible to you': Anne Carson's *Errancy*". *Canadian Literature* 176, 28-43.
- SZE, G. (2015). *The Erring Archive in Anne Carson*. PhD Dissertation: University of Montreal.
- \_\_\_\_ (2021). "Erring and Whatever". En *Anne Carson/Antiquity*, L. Jansen (ed.), 63-74. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- TSCHOFEN, M. (2004). "'First I Must Tell About Seeing': (De)monstrations of Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's *Autobiography of Red*". *Canadian Literature* 180, 31-50.
- WAHNÓN, S. (1998). "Ficción y dicción en el poema". En *Teoría del poema. La enunciación lírica*, F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), 77-110. Ámsterdam: Rodopi.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 12/09/2023