

Alfredo Saldaña\*

## ⇒ Poesía y poder en la España contemporánea

### 1. Elementos para un debate

Numerosos acontecimientos políticos, económicos y culturales de estas últimas décadas han mostrado que la razón surgida de la Ilustración se ha revelado incapaz de ofrecer valores de convivencia en un mundo como el nuestro, excesivamente biocida, tecnologizado e irracional en muchos de sus aspectos, un mundo en que las injustas relaciones económicas y la tiranía del mercado y de los medios de comunicación de masas, la artificialización de la naturaleza y la indistinción entre realidad real y realidad virtual se han hecho con el lugar de privilegio que ocupaba esa razón y han llegado a elaborar modelos de referencia. El siglo XX nos ha proporcionado demasiados ejemplos –guerras mundiales, exterminios étnicos en forma de holocaustos, campos de concentración, gulags, continuas hambrunas y epidemias en el denominado Tercer Mundo, sistemas sociales y económicos basados en la explotación de seres humanos, genocidios, deportaciones, desplazamientos obligados de refugiados, etc.– que apuntan hacia un desgaste de la razón ilustrada y su sustitución por una “sinrazón asesina” (Steiner 2001: 14), una sinrazón –como hemos tenido oportunidad de comprobar en recientes conflictos bélicos– capaz de escoger a sus víctimas, preparada para cometer asesinatos selectivos (que se convierten a veces en indiscriminados debido a errores cometidos en los cálculos). Hoy, probablemente más que nunca, es necesario revelar la existencia de esa sinrazón y rebelarse contra ella. En estas condiciones, dada la raíz dialógica, social y política de todo discurso, nos encontramos con que la posmodernidad ya no permite la indiferencia y la neutralidad puesto que se constituye como un debate en torno a un proyecto ideológico en el que detrás de las diferentes propuestas de escritura laten distintos intereses y determinadas y, en ocasiones, enfrentadas actitudes políticas, un debate articulado sobre un escenario que viaja a la deriva, como vapor esparcido en el viento.

De este modo, nos enfrentamos a una situación social contemporánea preocupante dado el férreo control a que han sido sometidas la razón y la imaginación por parte de quienes detentan el poder político, económico y militar –en realidad, distintas máscaras de un mismo poder–. Por eso mismo, tal como señala Bourdieu (2001), es urgente reac-

---

\* *Profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza. Su campo de especialización oscila entre la crítica de la cultura y la estética literaria contemporáneas. Ha publicado, entre otros ensayos, Modernidad y posmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética (1997) y El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria (2003), y los libros de poesía Fragmentos para una arquitectura de las ruinas (1989), Pasar de largo (2003) y El que mira las palabras (2004). Contacto: asaldana@unizar.es.*

cionar frente a los modelos de análisis y las producciones ideológicas de los *think tanks* conservadores, esos gabinetes de expertos en especulación financiera, bancos de reflexión y comités de asesores que trabajan para los poderosos, y oponer a esos discursos las producciones de redes críticas que transformen y agrupen a intelectuales específicos en un intelectual colectivo, un intelectual que sea capaz de “crear las condiciones sociales de una producción colectiva de utopías realistas” (Bourdieu 2001: 41). Así pues, frente a esos discursos aparentemente liberadores pero en el fondo espurios, que surgen casi siempre al dictado de unos mismos intereses políticos y económicos, una posible vía de salida del escepticismo reinante en la posmodernidad quizás radique en las actitudes de algunos artistas y teóricos que no se resisten a ofrecernos sus propuestas críticas y alternativas, elaboradas contra (o al margen de) cualquier tipo de canon estético, ideológico, político o social dominante. Artistas y teóricos que –convocados bajo el denominador común del “intelectual colectivo” (Bourdieu 2001: 40)– encarnan una misma imagen de resistencia y pensamiento crítico, partidarios de hablar de un modo y desde un lugar distintos a los acostumbrados, artistas y pensadores que configuran sus discursos desde el otro lado de la razón instrumental y el poder económico, conscientes de que esos discursos jamás deben servir de excusa para legitimar prácticas de dominación artística e intelectual, concedores de que, como recuerda Pierre Bourdieu, “el pensamiento político crítico está pues por reconstruir” (2001: 41).

Desde comienzos del siglo XIX, los límites de lo artístico se amplían de manera incontestable a otras esferas alejadas del espacio descrito por el concepto clasicista de belleza; el empleo de algunas categorías negativas (Friedrich 1974: 21 y ss.) provoca la escritura de una lírica disonante basada en el desconcierto, la incertidumbre y el enigma. Entre esas categorías negativas, lo feo, lo maligno, lo subversivo, lo mordaz, lo repugnante, esto es, todos aquellos contenidos no valorados hasta entonces desde un punto de vista artístico, entran a formar parte de la nueva estética triunfante, una estética que trata de mostrar que el Bien (la belleza) y el Mal (la fealdad) comparten muchas veces unos mismos territorios artísticos, un mismo espacio, tierra de frontera, es decir, tierra de nadie. Esas categorías forman parte de lo que en otro lugar (Saldaña 1999) he denominado “estética de la otredad”, que aparece como resultado del desbordamiento del canon clásico de belleza y del posterior tratamiento de territorios artísticos inexplorados por ese canon. Esta estética particular supone ya no la pérdida o el desprestigio de determinados materiales y contenidos sino la inclusión de otros nuevos que adquieren a partir de ese momento valor artístico e intervienen en la configuración de otro canon de belleza, un canon cuya jerarquía ya no responde a un determinado orden vertical sino a un escenario horizontal y simultáneo en el que conviven en permanente lucha distintos valores. Esta “estética de la” desarrolla los planteamientos de Baudelaire de una poética de la extrañeza, la extravagancia y el capricho, ve en la poesía –como quería Rimbaud– un acto de indagación en lo desconocido, de desajuste de los sentidos, extraordinariamente enigmático, representa un buen banco de pruebas para mostrar los continuos desarreglos que se producen entre la realidad y el lenguaje, supone una crítica del canon clásico de belleza, una ampliación cualitativa de la temática artística y somete a un profundo cuestionamiento todo lo relacionado con el arte. Lo feo –y con ello todos esos contenidos que acabo de citar con los que comparte unos mismos territorios artísticos– es incorporado al texto literario como un material cultural más y alcanza de esta manera valor estético. Con lo feo, como ya sabemos, lo grotesco (que da cuenta de esos otros lados de la natu-

raleza humana ignorados, cuando no despreciados, por el canon clásico de belleza) es también valorado como otro material estético central de una posmodernidad crítica que rechaza el mencionado canon, y ambos se presentan como elementos de un estilo deformante capaz de transformar nuestra percepción de la realidad y ofrecernos otra imagen de la misma no por más distorsionada menos representativa.

## 2. Sobre el estatuto teórico y el alcance político del lenguaje poético

En este contexto, nos encontramos con que la poesía española contemporánea se ha configurado como un paisaje en el que poetas, editores de poesía, críticos literarios y profesores de literatura están llamados a ser prácticamente sus únicos habitantes<sup>1</sup>, un paisaje removido en los últimos años con excesiva frecuencia por la aparición de numerosas antologías poéticas<sup>2</sup>, instrumentos ya no sé si de periodización, canonización o confusión literarias, un paisaje, en todo caso, en el que un buen número de antólogos, editores, críticos, profesores y poetas se ha esforzado por dibujar un panorama poético utilizando únicamente las etiquetas del realismo, la figuración, el sentimentalismo o la experiencia –en sus sentidos más alicortos y ramplones–. Esas marcas dan cuenta sólo de algunos de los itinerarios por los que ha transcurrido la poesía española contemporánea, con lo cual se han dejado al margen otros desarrollos basados en la recuperación de parte de la vanguardia histórica (surrealismo, irracionalismo, neosimbolismo, poesía visual), o de tendencia minimalista, con una propensión hacia una poética del silencio, o de la abstracción, o de aliento épico y registro marcadamente discursivo o narrativo, o, en fin, de intención política, aunque, claro, cabría preguntarse qué tipo de poesía no responde a una u otra intención política.

Dadas, pues, la diversidad, complejidad y confusión de este panorama poético –y una primera y ajustada aproximación al mismo encontramos en Jordi Gracia (2000)–, es preciso impulsar la exploración y la crítica de dicho panorama con objeto de descubrir los diversos intereses a que responde. En este sentido, entre las filas de esos artistas y teóricos que no cesan de abrir vías de indagación y poéticas de exploración sobre el lenguaje y de demandar un pensamiento crítico y alternativo se encuentran Ignacio Prat (1945-1982), Jenaro Talens (1946), Leopoldo María Panero (1948), Andrés Sánchez Robayna (1952) y, entre los más jóvenes, Jorge Riechmann (1962), Antonio Méndez Rubio (1967), Enrique Falcón (1968), Agustín Fernández Mallo (1967) y Vicente Luis Mora (1970), estos dos últimos, autores de dos libros extraordinarios publicados en 2005, *Joan Fontaine Odisea* y *Construcción*. Por lo que respecta a Leopoldo María Panero, construir un lenguaje como se fabrica una bomba de relojería programada para estallar dentro del propio lenguaje, tal parece haber sido uno de los objetivos prioritarios de este escritor a lo largo de sus casi cuarenta años de actividad literaria y ensayística,

<sup>1</sup> Dejo deliberadamente de lado a los “lectores” porque considero que éstos se encuentran integrados en las especies citadas anteriormente; y fue Andrés Trapiello quien no hace muchos años cuantificó en quinientos el número de lectores de poesía en España.

<sup>2</sup> *Selección Nacional: última poesía española*, antología preparada en 1995 por José Luis García Martín, es ya casi un objeto de anticuario frente a *Milenio: ultimísima poesía española*, antología editada por Basilio Rodríguez Cañada sólo cuatro años después.

desde 1968 –mítico año en el que apareció su primera y escasamente distribuida entrega editorial, la “plaquette” malagueña *Por el camino de Swann*– hasta la fecha, de tal modo que de él podría decirse algo muy parecido a lo que Foucault afirmara en “L’obligation d’écrire” (1964) acerca de Gérard de Nerval, alguien que mantuvo “un rapport continu et déchiqueté au langage” (Foucault 1994: I, 437). Construir un lenguaje a la manera de un virus capaz de hacer saltar por los aires el sistema inmunológico –las defensas– del propio lenguaje, dentro pero también al margen de ese mismo lenguaje y emitido para ser escuchado más allá de sus fronteras, en un territorio donde la razón, la verdad y la belleza presentan rostros extraños, diferentes de los habituales. Construir un lenguaje en el que las normas sintácticas, gramaticales y retóricas –entendidas como baluartes de un determinado sistema lingüístico– se asaltan una y otra vez, un lenguaje hecho de gritos, aullidos, ruidos, exabruptos, muecas, risas, murmullos, lamentos y silencios enormemente significativos, restos, fragmentos, residuos, escombros, despojos de un habla que, a pesar de resultar impronunciable y sorda para la mayoría de los hablantes –esto es, un habla que sólo se dice y se oye con serias dificultades–, supone un duro y pesado aldabonazo en las conciencias. Construir un lenguaje obligado por la necesidad, acuciado por un instinto de supervivencia, excluido su autor del banquete social y convencido de que ahí precisamente –en el lenguaje que se deriva de esa exclusión– radica el único lugar donde es posible concebir la vida –el cuerpo convertido en texto, la sangre transformada en tinta, la biografía reducida a escritura–, un lugar que es en realidad un no-lugar dado que es siempre un edificio en construcción, amenazado en todo momento por el riesgo de la demolición. Construir un lenguaje a la manera de un gueto, un cobijo, un escondite, un refugio desde el que entender la vida como un acto resistente frente a tanta agresión justificada en nombre del bien y el sentido común, con la única pretensión de otorgar significación al caos –como diría Artaud–, un caos cuyo sentido se desvanece una y otra vez a fuerza de ser interpretado, esto es, de ser vaciado de sentido.

Se trata, pues, de construir un lenguaje desde el confinamiento, desde la inexistencia a la que ha sido condenado quien ya no desempeña ningún papel en el macabro teatro de las relaciones sociales y no renuncia sin embargo a los legítimos deseos de recuperar una identidad perdida y fundar con ella una nueva humanidad: “Nunca cedamos en nuestra pretensión no ya de una nueva sociedad, sino de una nueva humanidad. Que sigan hablando, ya no importa. Que sigan excluyendo, nosotros haremos de la uniformidad de esa exclusión la garantía de una diferente universalidad” (Panero 1990: 86). Construir un lenguaje que dé cuenta de esa “otra razón” que ha de luchar por abrirse camino frente a los ataques de la “razón excluyente” (Panero 1993: 135), desde el lugar en que surge “otro tipo de hombre” (Panero 1990: 53; las cursivas son mías) caracterizado por su invisibilidad social, por su no-existencia y por la irreductibilidad de su pensamiento a los principios de identidad y de no-contradicción. Construir un lenguaje, en palabras de Antonin Artaud, como “un moyen de folie, d’élimination de la pensée, de rupture, le dédale des déraisons” (1970: I, 330). Construir un lenguaje desde el recuerdo que conserva quien un día dispuso de la palabra: “Tuve la voz, trovador fui” (Panero 1984: 28), la voz, ese sonido en el que pudo resumirse toda una existencia, todavía con la esperanza de que ese mismo lenguaje, antes de evaporarse, vaya a ser percibido y descifrado por alguien –un hermano, un semejante, un alma gemela, una mitad perdida, quizás un enemigo– que lo haga suyo o lo rechace, dado que “no hay existencia ni conciencia ni discurso fuera de su circulación social” (Panero 1990: 69). Construir un lenguaje sobre un

escenario vacío, orientado hacia esa “pensée du dehors” foucaultiana en la que el sujeto que habla ya no tiene cabida, ya ha sido desalojado.

Y a pesar de todo: “Hablamos para nada, con palabras que caen / y son viejas ya hoy” (Panero 1980a: 29), nos empeñamos inútilmente en certificar la vida con palabras que proceden de la muerte –“Yo no sé cómo puede ser tan inmensa mi muerte, / [...] / ni por qué he escrito esto, ni si hay algo escrito / si no están las letras en la acera borradas / de toda la cultura” (Panero 1980b: 51); y en otro lugar: “Y la muerte nos llama desde el poema como su única posible realidad” (Panero 2000: 9)–, con palabras que “son todas de antaño, y de otro país, y caen / de la boca sin dientes como un líquido / parecido a la bilis” (Panero 1980b: 18), palabras cuyos sentidos han sido abolidos, desautorizados y han quedado reducidas a meros sonidos condenados a errar en una permanente caída en el abismo, sin cielo que contemplar ni suelo en que posarse. Como un eco o una mueca torcida de lo que pudo ser en otro tiempo, así, la palabra se dice y se desdice en una errancia sin fin. Ciframos y articulamos mensajes confiando todavía en la remota posibilidad de que esos mensajes puedan ser percibidos por alguien cuya voz escuchamos y sin embargo raras veces logramos descifrar; elaboramos siempre discursos desde el poder –aunque lo hagamos contra él– porque no podemos soportar el riesgo de un mundo sin rostro y sin sentido conocidos –el sentido, “ese / asesino que al crepúsculo hablaba y al / insomnio susurraba palabras y cosas” (Panero 1980b: 18)–, porque no podemos renunciar a la construcción de un mundo configurado a nuestra imagen y semejanza; hablamos, en fin, y apenas decimos nada e ignoramos que el silencio es casi siempre el grito más molesto, el aullido no escuchado que al vacío de la vida nos convoca.

Algunos textos de Panero constituyen un buen banco de pruebas para medir las relaciones que este escritor mantiene con el lenguaje, unas relaciones teñidas a menudo de una cierta violencia en las que el sujeto que se expresa lucha de una manera denodada por diluir los contornos de su propia identidad y ser ya otro. Túa Blesa habla en este sentido de “desprendimiento de la identidad e inquisición de identificaciones” (1995: 63); y en otro lugar (Blesa 2001) encuentra en la destrucción y la violencia dos de las claves principales de la poética paneresca: “Oh destrucción mi Beatriz segura” (Panero 2000: 34), ira y agresividad que han de verse como resultado de un doble proceso de autocontemplación y autodestrucción (Saldaña 1989). Así, consciente tanto de las posibilidades como de las limitaciones del lenguaje, ese mismo sujeto intenta insistentemente con su decir romper los barrotes de la cárcel del lenguaje nietzscheana, situarse en un lugar *otro* no contaminado por la mudez de un hablar fosilizado y de este modo poder significar –poder significarse, en definitiva, poder ser– proporcionando renovados sentidos a lo que enuncia: “podríamos decir que la definición de mi poesía es la de darle sentido a la locura, ponerla sobre el papel” (Arencibia/Panero 1992: 56). Panero habla así no desde la lógica, la norma y el pensamiento racional sino desde la mentalidad prelógica, la transgresión y la locura, y su discurso –extremadamente lúcido– resulta de este modo no ya asocial sino profundamente social –antisocial, si se quiere– en la medida en que cuestiona muchos de los fundamentos políticos, económicos, religiosos y artísticos sobre los que se asienta el tejido social. He escrito “desde la locura” pero debiera haber escrito mejor “desde el enloquecimiento” ya que, como defiende Panero, no hay locos sino enloquecidos: “La locura es una reacción *normal* ante determinadas situaciones de *jaque mate* social o microsociales” (1993: 15). De hecho, en lo que supone de aislamiento y exclusión sociales, la locura implica una pérdida de la palabra, que es lo que precisamen-

te nos une al otro. Así pues, frente a ese derecho fundamental que es la libertad de expresión, la privación de la palabra implica la exclusión social.

En cualquier caso la consistencia de ese tejido social parece no correr demasiado peligro puesto que se trata de un discurso apenas escuchado, concebido al margen del paradigma dominante –el pensamiento lógico y racional– y condenado al silencio, un discurso que es una y la misma cosa con el sujeto que lo ha generado, quien ha depositado todas sus expectativas de existencia junto a él. Escribe Panero: “como yo soy lo que digo, y en tanto que hemos convenido que la civilización no conoce otro ser que el del cogito, entonces si lo que digo no es, yo no soy y muero junto a ello” (1990: 54). A juicio de Jenaro Talens (1992), encontramos en *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) –posiblemente su mejor libro– una de las propuestas artísticas más radicales de Panero al escribir desde un lugar en que el yo no encuentra fácil acomodo:

El Johannes de Silentio que abre el volumen y asume su autoría es ya un ‘otro’ que interioriza su desdoblamiento como forma y como sustancia [...]. Quien habla no es ahora un muerto ficticio sino una voz ‘otra’, que ocupa ese ‘otro’ lugar no convencional, extemporáneo y en continua mutación del fuera-de-juego” (Talens 1992: 48).

Es un lugar en que lo autobiográfico se presenta como un efecto y una consecuencia de sentido y no como una referencia, causa o fuente del mismo, resultado de un discurso que ha optado deliberadamente por hablar no ya *de* sí sino *desde* sí, un discurso, por lo tanto, que es ya más la expresión de un lugar que la manifestación de una identidad. De esta forma, no resulta nada grata y placentera la aventura lingüística que ha emprendido Leopoldo María Panero: la fundación de un habla emitida desde la desposesión y el desplazamiento, atenta a otra sensibilidad y otra percepción del mundo, un habla construida desde la negativa a nombrar el mundo de una manera ya dada, predeterminada, desde la certeza que proporciona saber que el mundo será otro si es otro el lenguaje que lo nombra, un habla cuyos significantes se muestran en ocasiones irreductibles al significado, opacos e impermeables a la razón más lógica y convencional.

El lenguaje, desde este punto de vista, ya no es sólo la herramienta con la que modelamos el paisaje del mundo sino que se convierte en el mismo paisaje en el que se desarrolla una cruenta lucha entre las voces que acceden a ese escenario, una lucha en la que cada voz –junto a la conciencia que la respalda– trata de alcanzar posiciones de privilegio y de poder eliminando otras voces y conciencias que se le enfrentan en su camino, una lucha por la posesión y el control de la palabra que se materializa en una “guerrilla del lenguaje” (Panero 1989: 9) que culmina muchas veces en el triunfo del ruido, el murmullo o el grito cuando no en el estado de afasia. En “*Omnes et singulatim: Towards a Criticism of Political Reason*” (1994: IV, 134-161) ha incidido Foucault en las inevitables y a veces perversas relaciones que se dan entre la razón, el arte, el lenguaje, el saber y el abuso de poder, y el mismo Foucault ha señalado en otro lugar cómo en cualquier sociedad se tiende a controlar, seleccionar, gestionar y redistribuir la producción de discursos “por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1980: 11). Pueden llegar a ser tan estrechas las relaciones entre el discurso y el poder, nos avisa Foucault, que el discurso, además de ser aquello a través de lo cual se (d)enuncia y se lucha, se convierte en el “poder del que quiere uno adueñarse”

(1980: 12). Una dialéctica así entendida no es otra cosa que un implacable “ejercicio de decapitaciones” (Panero 1989: 9), una labor de anonadamiento y exterminio del sujeto tras la que queda un escaso margen para la supervivencia social. Y dado que todo conocimiento del lenguaje nos proporciona siempre un determinado control sobre un sector de la realidad, todo poder tiende a manifestarse a través de un lenguaje particular. Ningún ámbito escapa a estas reglas, reglas que rigen el funcionamiento de la actividad política, económica, artística, etc. Conocedor de las connivencias que se dan entre el saber y el lenguaje, sabedor del poder del lenguaje, el lenguaje del poder (político, económico, artístico, etc.) se ha preocupado siempre por desarrollar una política lingüística favorable a sus propios intereses, basada además en la exclusión de los lenguajes críticos y discrepantes con dicha política, unos lenguajes que mantienen abiertas –como dejara escrito Kierkegaard en otro contexto– las “heridas de la posibilidad” de un mundo distinto.

En este estado de guerra no declarada aunque sí de hecho, un sujeto peligroso –alguien que practica una actividad como la literatura, “un oficio peligroso, deliciosamente peligroso” (Panero 1984: 9)<sup>3</sup>–, un sujeto, decía, peligroso, insumiso y rebelde desde el punto de vista social como Panero tiende a defender la singularidad de su identidad y el derecho a expresar su diferencia a través de una voz multitudinariamente escuchada y leída pero apenas oída y asimilada, una voz pronunciada desde el margen, desde un lugar raramente frecuentado por las voces que repiten al dictado modelos expresivos hegemónicos. En la introducción de *Locos*, Panero se refiere una vez más a la locura como el lugar del misterio y la exclusión, el lugar en que el ser humano tiende a esconder todo lo que de sí mismo desea ocultar a la mirada pública, un lugar, por otra parte, en donde surge una voz apenas perceptible: “porque es preciso pegar el oído muy suavemente para conocer el secreto y la voz de la locura” (Arencibia/Panero 1992: 9). El lenguaje es así índice, señal y bandera de una identidad individual marcada que trata de hacerse respetar en un campo de batalla dominado por la alienante autoridad del Gran Hermano orwelliano (y del otro más reciente y televisivo también), la agresividad del Panóptico foucaultiano y la falacia del Estado de Bienestar tras la que se esconde el Estado de administración total del que hablaba Marcuse, una identidad individual que, en todo caso, genera en el texto una reflexión que desborda los límites de una experiencia biográfica particular. Escritura, pues, cuyo alcance teórico y político supera ampliamente la confesión y el testimonio de una situación real determinada.

Se trata entonces de hacer un esfuerzo para escuchar el latido original de la palabra, de restaurar el perdido orden del discurso –la expresión está tomada de Foucault (1980)–, que pasa por reconocer que el sentido de un texto no proviene de su lectura o interpretación –actividades que nos dan cuenta ya de una realidad desviada, de un mundo distinto–, sino del encuentro con la voz y la identidad con que es pronunciado y de donde procede el texto, a pesar de que “un texto es siempre mudo: somos nosotros quienes lo forzamos a hablar” (Talens 1993: 24). Y es ahí –en el orden del significante, en ese escenario donde se produce el intercambio de relaciones entre la escritura y la lectura– donde surgen los posibles sentidos del discurso, que permanecen latentes bajo la epidermis que acoge el más común y tópico de los sentidos. La lectura –es una idea que aparece en

---

<sup>3</sup> Es idea sobre la que Panero vuelve en otro lugar: “La literatura no es nada si no es *peligrosa*” (1993: 15), y que ha hecho suya Jorge Riechmann: “La poesía es esencialmente *peligrosa*” (1998: 23).

diferentes lugares de la obra de Panero— no es sino una señal de desfallecimiento de la escritura, actúa, paradójicamente, como una losa que estrangula las posibilidades del texto, y ello, como recuerda Johannes de Silentio en el prólogo de *Narciso* (Panero 1979: 11), a pesar de que “la literatura no sirve más que para ser leída”. Y ese encuentro con la voz y la identidad que se produce al leer un texto, señala Panero en “Entender la poesía” (1993: 21-23), no puede establecerse desde la gramática o la retórica —ciencias que nos hablan de un lenguaje reglado, por tanto, fosilizado, vaciado de vida—, ya que el texto literario es una propuesta lanzada en el abismo, “un poema es una creación en el vacío, y no tiene otra regla que sí mismo” (Panero 1993: 21). Del mismo modo que no se posee lo ya de por sí heredado sino lo que uno se ha arriesgado a perder y después ha conquistado —“Por no haberte arriesgado a perder el sentido, he aquí que careces de él” (Panero 1993: 15)—, la escritura de Panero es un ejemplo de esa pérdida y búsqueda permanentes de sentido, una hendidura en el rostro del sentido común y la razón social, una grieta abierta en el muro de la infamia y el silencio institucionales.

Por eso, frente al mutismo cómplice con el orden político, económico y artístico vigentes —y casi siempre injustos— que impera en esa cárcel de oro que para muchos intelectuales y artistas es la posmodernidad, es preciso —como creo que hace este escritor— fomentar el establecimiento de diálogos, recrear la elaboración de discursos e impulsar la producción de sentidos. Diálogos, discursos y sentidos que reflejen la complejidad y diversidad del mundo, que traten de llenar de contenido ese vacío radical y ontológico que parece asolar al ser humano y se orienten hacia la restauración de la razón comunicativa y la vida civil entendidas como procesos colectivos. Se trata entonces de hacer un esfuerzo para desplazarse hacia un lugar que, por no frecuentado, es un no-lugar, un lugar desconocido, indefinido, para muchos ilocalizable, un lugar alejado del centro, periférico, excéntrico (por raro, además), un lugar donde el movimiento circular continuo se transforma en rectilíneo alternativo, donde el trazado del círculo vicioso se reescribe en forma de zigzag discontinuo; un desplazamiento del centro hacia un margen por donde transitan con enorme dificultad tanto los metarrelatos perseguidores de la verdad gestados en la modernidad como los grandes discursos posmodernos de la información y el conocimiento (Saldaña 1997). De ahí que, a falta de valores y discursos fuertes y seguros, el desplazamiento y la errancia sean síntomas característicos de ciertos sujetos y movimientos artísticos posmodernos que se lanzan a la búsqueda de nuevas identidades y renovados códigos de actuación en el tejido social, sabedores de que se trata de búsquedas interminables y códigos siempre aplazados. En este sentido, toda la escritura de Leopoldo María Panero, la literaria y la ensayística, surge de la imperiosa necesidad de mantenerse alerta frente a un mundo empeñado en castrar la posibilidad de otras razones, constituye un singular laboratorio para explorar las conflictivas relaciones y correspondencias entre el lenguaje y la locura, un lenguaje que lucha por no quedar reducido a la afasia y una locura que tiende a ser ocultada como un cáncer social.

### **3. Sobre la necesidad de un cambio de paradigma ético y estético**

La posmodernidad ha supuesto, entre otras muchas cosas, unos cambios en el sistema de relaciones entre el ser humano y el arte; conceptos como arte, crítica artística, literatura, poesía, autor, texto, obra, valor estético, etc., son adaptados al momento presente



en un esfuerzo por comprender y valorar las producciones artísticas de esta época. Por lo que respecta a la poesía, estos últimos años han conocido por parte de algunos antólogos, editores y críticos la reivindicación de una diversidad de poéticas, como si de repente hubiesen descubierto el dorado de la pluralidad, la existencia de un mundo pluriforme y dialógico. Ante tal situación, una posible vía de salida del escepticismo y la apatía reinantes en la posmodernidad quizás radique en el desarrollo de una nueva y necesaria sensibilidad crítica posmoderna, una sensibilidad inconformista y combativa que, a mi juicio (Saldaña 1997), se encuentra en las actitudes de algunos artistas y teóricos que no se resisten a ofrecernos sus discursos críticos, disidentes y alternativos, elaborados al margen de (o contra) cualquier modelo estético, ideológico, político o social dominante. Algunas obras poéticas de estos últimos años representan, en este sentido, propuestas adecuadas puesto que atentan contra las diferentes escalas de valores políticos, culturales, morales, religiosos, sexuales, etc., que rigen nuestros comportamientos en el mundo, contra siglos de existencia basada en la intolerancia, la dominación y la injusticia; propuestas comprometidas con la realidad más salvaje y destructiva de su tiempo, que denuncian la soledad del hombre y su desarraigo del mundo, la falta de solidaridad y la ausencia de todo sentimiento positivo compartido; propuestas, en definitiva, que condenan y recriminan sin desmayo situaciones de intolerancia, barbarie y opresión y que dan testimonio de la situación en que se encuentran aquéllos que viven “sur le dos tourmenté de la terre” (Char 1980: 198). Y todas esas empresas las llevan a cabo de muy diferentes maneras porque saben que la realidad –al igual que sucede con la verdad, como dejara escrito Bertolt Brecht– puede disfrazarse con distintos ropajes y, por lo tanto, puede ser representada de diversas formas. En algunos casos, además, determinados textos suponen una apuesta permanente por el riesgo (incluso por el riesgo que supone la posibilidad de la pérdida de sentido) y, de acuerdo con esa “estética de la otredad” a la que me he referido, no aceptan la idea de la literatura como apariencia o simulacro y responden a una férrea voluntad de ruptura y transgresión de lo que podríamos denominar “competencia literaria institucional”. No de otra manera ha de entenderse –me parece– ese “cambio de aliento” que para Paul Celan significaba la poesía, un cambio de aliento capaz de hablar “en nombre de una causa *ajena* [...], en nombre de la causa *de eso Otro*, quién sabe si de un otro *totalmente Otro*” (1999: 505). Dado que la poesía española posmoderna se presenta como un panorama artístico extraordinariamente plural y complejo –Juan José Lanz (1998) habla de “pluralidad de corrientes estéticas codominantes”–, conviene, si queremos alcanzar un conocimiento mínimamente riguroso y preciso de dicha poesía, distinguir las diferentes líneas que recorren ese panorama, no sólo las más aplaudidas o encumbradas por una crítica frecuentemente aletargada, sino también esas otras situadas en sus márgenes, desplazadas del centro hacia una periferia que raras veces se contempla con la necesaria atención.

Mediante el tratamiento sorprendente, innovador y en ocasiones rupturista de unos determinados campos temáticos que son redescubiertos debido a los registros originales con que son presentados, esa sensibilidad crítica posmoderna ya aludida contribuye a dinamitar los cimientos de la “competencia literaria institucional” y desarrolla los postulados de una “estética de la otredad”. La sexualidad y el erotismo son algunos de esos espacios imaginarios o campos temáticos en los que se manifiesta con particular intensidad esta sensibilidad crítica posmoderna a la que me vengo refiriendo, y ello es debido a la apertura artística a estos territorios experimentada en la modernidad y a la labor de

erosión del tabú sexual que supusieron las teorías psicoanalíticas freudianas. Así, el tratamiento de temas, asuntos y motivos sexuales y eróticos infrecuentes que encontramos en determinados textos poéticos de estas últimas décadas, ligado en ocasiones a lo subversivo y a lo escatológico, representa, en cualquier caso, la puesta en tela de juicio de un orden institucional y de un sistema de poder dominantes y hegemónicos. En este sentido, más que ante una “literatura de la amoralidad” (Navajas 1987: 29), nos encontramos ante una literatura de la moral *otra*, una literatura que no renuncia a la adquisición de unos determinados compromisos con valores habitualmente considerados desde una “ética del poder” como disidentes, alternativos y condenables. Un poeta con voz propia en la recreación del erotismo –aunque también en otros asuntos– es José María Fonollosa (1922-1991), descubierto casi *post mortem* –razón por la que lo cito aquí– a partir de la publicación de obras como *Ciudad del hombre: New York* (1990), *Ciudad del hombre: Barcelona* (1996) y *Destrucción de la mañana* (2001), un poeta caracterizado por una imaginería verbal y expresiva deslumbrante y por la elaboración de un discurso confesional sin concesiones ni medias tintas, escorado hacia la recreación del mal y la transgresión como registros de una realidad muchas veces caótica e incomprensible.

Dado el alcance de esos cambios de sensibilidad, se hace necesaria una labor epistemológica que redefina y adapte al momento actual determinados conceptos artísticos. Así, sólo aceptando las singularidades históricas de nuestro tiempo estaremos en condiciones de analizar las realizaciones artísticas posmodernas como fenómenos de época y no únicamente como manifestaciones de un determinado estilo. En este sentido tendremos que valorar la inclusión creciente de prosaísmos, registros coloquiales y de *argot* en la poesía de los ochenta y noventa, frente al deliberado esfuerzo de selección y depuración retóricas practicado por una buena parte de la promoción poética anterior. Esto, siendo cierto, no puede, sin embargo, considerarse como una aportación distintiva y original de la poesía española de estas últimas décadas, puesto que, aunque podamos hallar ejemplos significativos que ilustren esta poética (Isla Correyero, Ángel Petisme, Roger Wolfe, Jorge Riechmann, Eva Vaz, David González), con anterioridad otros poetas ya la habían llevado a la práctica en lo que sin duda debe considerarse como uno de los desarrollos de la “estética de la otredad”. Así, frente a esa “poética culturalista” biensonante, preciosista y perfumada que ha tenido sus cultivadores en la poesía de este período, nos encontramos con una “poética de la alteridad” que ha hecho de la disolución de la identidad, la exploración del otro y la ruptura de los límites sus asuntos artísticos más consolidados y ha violentado el léxico poético tradicional, con lo que ha extremado los márgenes de la tensión disonante de la que hablaba Hugo Friedrich (1974).

Así las cosas, parece claro que conceptos como centro, canon, soberanía, y sus contrarios, periferia, excepción, subordinación, son en todo caso ideas condicionadas por diversos factores, nociones convencionales, adoptadas por acuerdos sociales, con un alcance limitado tanto en el tiempo como en el espacio; ideas en consecuencia no trascendentales, absolutas y eternas sino finitas, relativas y surgidas con fecha de caducidad, ideas, en definitiva, históricas, comprensibles cada una de ellas a la luz de sus respectivos contrarios: algo es ilegal porque así ha sido sancionado por la Ley; algo se sitúa en la orilla porque se ha decidido ubicar el centro en otro sitio; una conducta es inmoral porque atenta contra los principios morales que rigen una determinada comunidad; un texto es poético porque responde a unas determinadas convenciones artísticas. Ello obliga a introducir detalles, percibir matices y reconocer la extensión siempre limitada (muchas

veces parcial) de nuestros discursos y valoraciones. En efecto, hablamos con frecuencia de la posición central o marginal de algo sin tener en cuenta que dicha posición es lo que es (central o marginal) precisamente frente a otra que ocupa un lugar distinto. Hablamos, claro, de modelos canónicos y modelos alternativos, coexistentes y complementarios, necesarios tanto unos como otros para dibujar de forma completa el mapa de una determinada realidad social.

Todo esto debería servir para recordarnos que la poesía es siempre resultado de conflictos, tensiones y enfrentamientos de distintos tipos. Además de unos valores estéticos y unos componentes imaginarios, la poesía desarrolla diversas funciones como discurso social: aunque es incapaz de ofrecernos garantías y certidumbres sobre lo que pueda ser el futuro, se escribe para conocer mejor el horizonte del lugar que se habita (y ello después de haber aceptado la orfandad y la desolación radicales con respecto a cualquier paraíso perdido). La poesía sirve para dotar de cohesión a una determinada comunidad pero a la vez también para abrir fracturas en los cimientos sobre los que se asienta esa misma comunidad; fomenta unidad y proporciona señas de identidad a un cierto colectivo al mismo tiempo que es un lugar idóneo para practicar la crítica de todos los valores y modelos que regulan la vida social de ese mismo colectivo; es el agua del remolino inevitablemente atraída hacia el centro y, a la vez, el agua del estuario que busca el horizonte abierto de las orillas. Por todo ello, no le falta razón a Jorge Riechmann cuando apuesta por dejar de lado estériles y agotadas disputas, “intentar pontificar menos y leer más y mejor [poesía]; dedicar más atención a la poesía y menos a las controversias metapoéticas” (1998: 17). En cualquier caso, también como discurso social, podría decirse que la poesía supone un viaje de regreso hacia la soledad y el silencio, sus auténticos lugares de origen, hacia la pérdida —cuando no la negación— de su propia voz y su propio rostro dado el lugar absolutamente marginal y periférico que ocupa dentro de las Humanidades, disciplinas a las que ya de por sí se les dedica un espacio más bien reducido en el circuito de las construcciones culturales. La situación de la poesía en dicho circuito es así similar a la situación que ocupan las castas inferiores en la organización social de la India: tendencia a la eliminación dentro de la exclusión, marginación redoblada. Y ante una situación de ese tipo —y porque el presente siempre es mejorable—, sólo caben como respuestas la resistencia, la crítica y la lucha frente a todo *statu quo* que trate de imponerse como frontera irrebalsable dado que esa frontera es siempre el espejismo que oculta la visión de un horizonte utópico.

## Bibliografía

- Arencibia, Luis/Panero, Leopoldo María (1992): *Locos*. Madrid: Casset.
- Artaud, Antonin (1970): *Oeuvres complètes*. 3 Vols. Paris: Gallimard.
- Blesa, Túa (1995): *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- (2001): “La destruction fut ma Béatrice”. En: Panero, Leopoldo María: *Poesía completa. 1970-2000*, pp. 7-22.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Celan, Paul (1999): *Obras completas*. Ed. bilingüe. Trad. de José Luis Reina Palazón. Prólogo de Carlos Ortega. Madrid: Trotta.
- Char, René (1980; <sup>1</sup>1948): *Fureur et mystère*. Préface de Yves Berger. Paris: Gallimard.

- Foucault, Michel (1980): *El orden del discurso*. 2ª ed. Trad. de Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets.
- (1994): *Dits et écrits: 1954-1988*, 4 Vols. Paris: Gallimard.
- Friedrich, Hugo (1974): *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral.
- García Martín, José Luis (ed.) (1995): *Selección nacional: última poesía española*. Gijón: Llibros del Peixe.
- Gracia, Jordi (2000): “La poesía”. En: *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento. (Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Vol. 9/1). Barcelona: Crítica, pp. 97-121.
- Lanz, Juan José (1998): “La joven poesía española. Notas para una periodización”. En: *Hispanic Review*, 66, pp. 261-287.
- Navajas, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Panero, Leopoldo María (1979): *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor.
- (1980a): *El que no ve*. Madrid: La Banda de Moebius.
- (1980b): *Last river together*. Madrid: Ayuso.
- (1984): *El último hombre*. Madrid: Libertarias.
- (ed.) (1989): *Antología de la locura. Recopilación de textos de enfermos mentales del Sanatorio de Mondragón*. Madrid: Hiperión.
- (1990): *Aviso a los civilizados*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- (1992): *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*. Edición de Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.
- (1993): *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- (2000): *Teoría del miedo*. Prólogo de Leopoldo María Panero. Epílogo de Túa Blesa. Tarra-gona: Igitur.
- (2001): *Poesía completa. 1970-2000*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor.
- Riechmann, Jorge (1998): *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez Cañada, Basilio (ed.) (1999): *Milenio: ultimísima poesía española*. Madrid: Celeste/Sial.
- Saldaña, Alfredo (1989): “Leopoldo María Panero, poeta vitalista”. En: *Turia*, 11, pp. 36-52.
- (1997): *Modernidad y posmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme.
- (1999): “Poesía española y posmodernidad: ideología y estética”. En: *interlitteraria*, 4, pp. 132-149.
- Steiner, George (2001): *Gramáticas de la creación*. Trad. de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Siruela.
- Talens, Jenaro (1992): “De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada ‘Leopoldo María Panero’)”. En: Panero, Leopoldo María: *Agujero llamado Nevermore*, pp. 7-51.
- (1993): *El sentido Babel*. Valencia: Episteme.