

# La casa deshabitada: poesía e identidad

## The Uninhabited House: Poetry and Identity

Alfredo Saldaña Sagredo

Universidad de Zaragoza  
asaldana@unizar.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2327-4632>

### RESUMEN

El desplazamiento y la extranjería son coordenadas desde las que se ha escrito buena parte de la mejor poesía de estos últimos siglos, una poesía que cuestiona su mismidad al emplazarse en territorios donde germinan el asombro y el extrañamiento de una otredad inquietante (Hölderlin, Rimbaud, Pessoa, Celan, Valente, etc.). De ese modo, la poesía pone en riesgo el estatuto aparentemente inalterable de cualquier identidad, la indivisibilidad o la coherencia del trazo de una línea que se resiste a doblarse y se obstina en seguir avanzando. El problema entonces viene dado por la consistencia y la firmeza del escudo con las que se enfrenta esa línea al explorar los límites de un espacio que necesariamente habrá que traspasar para dar, como pedía Roberto Juarroz, con el revés de las cosas.

**Palabras clave:** poesía; crisis del estatuto identitario; diferencia; otredad.

### ABSTRACT

Displacement and foreign lands are coordinates from which much of the best poetry of recent centuries has been written, poetry that questions its identity when establishing itself in territories where astonishment and strangeness germinate from a perturbing distinctiveness (Hölderlin, Rimbaud, Pessoa, Celan, Valente, etc.). In this way, poetry puts the seemingly unalterable status of any identity at risk, the indivisibility or coherence of the stroke of a line that refuses to bend and persists in moving forward. The problem then comes from the consistency and firmness of the shield that the line encounters when exploring the limits of a space that will need to be crossed to find, as Roberto Juarroz asked for, the other side of things.

**Key words:** Poetry; Identitarian Statute Crisis; Difference; Otherness.

El desplazamiento, la migración y la extranjería son, al margen de nombrar situaciones y acontecimientos inherentes a la propia historia de la humanidad desde sus inicios, coordenadas desde las que se ha escrito buena parte de la

mejor poesía de estos últimos siglos, una poesía que comienza a percibirse con los primeros latidos de una modernidad acelerada y desasosegante y que, desde entonces, no ha dejado de poner en cuestión y trastocar su mismidad –y, con ella, los elementos más determinantes de su propia tradición– al emplazarse en territorios donde germinan el asombro y el extrañamiento de una otredad inquietante, una poesía que se aleja de tópicos y lugares comunes para ubicarse en un enclave incómodo, desconcertante y en gran medida desconocido.

Recordar a estas alturas que la poesía puede ser el dominio de la peculiaridad y la excepción es apelar a una idea que su propio discurrir se ha encargado de sancionar desde los inicios de la modernidad. Exploración de la singularidad, innovación permanente, asunción de riesgos, rupturas y transgresiones han acompañado las trayectorias de algunos destacados e influyentes poetas, desde Hölderlin o Keats, pasando por Rimbaud y Valéry, hasta Anna Ajmátova, Paul Celan, Alejandra Pizarnik o Yves Bonnefoy, por citar solo algunos nombres decisivos e incontestables. En todos estos casos, al margen de las diferencias de todo signo que entre ellos pudiéramos detectar, hay un motivo que atraviesa sus escrituras y que se sostiene sobre un extremado y riesgoso *mecanismo lingüístico* que distorsiona el lenguaje de una manera intensa y radical, desafiando sus fronteras y explorando en los márgenes de sus propios límites, ensanchándolos o difuminándolos, rompiéndolos, en cualquier caso, cuestión esta, como es sabido, a la que George Steiner prestó atención en su trabajo de 1971 *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Así, «experiencia de extranjería», «discurso de la diáspora», «poética en exilio» o «escritura extraterritorial» son «modos diferenciados de referirnos a formas lingüísticas dislocadas que identificamos con la poesía contemporánea en sus mejores versiones», aquellas que «perforan las fronteras discursivas que delimitan, de forma relativamente estable, la vida cotidiana» (Borra 2017, 34-35), metáforas, en definitiva, que pueden resultar adecuadas para nombrar una indeterminación practicada por una poesía marcada por el desarraigo y el exilio de la lengua más común, distanciada de las palabras y los sentidos de la tribu. En expresión de José Ángel Valente, un poeta de algún modo (auto)desplazado y periférico, alguien que no dejó de buscar consuelo y sentido en esos intersticios que al mismo tiempo entrelazan y destejen diferentes culturas y tradiciones: «Asumir el exilio es asumir la condición humana llevada al extremo [...]. El exilio es una nostalgia, pero toda nostalgia lleva en sí una presencia» (Valente 2018, 53).

Desde finales del siglo XVIII, con frecuencia e intensidad creciente, el *fluir* de la poesía ha derivado en una práctica en la que el pensamiento y la imaginación –y no tengo nada claro que se trate de potencias tan diferentes o alejadas la una de la otra– han ocupado un lugar central. Así, es un hecho que la pregunta por la poesía –sobre los límites de su lenguaje, su capacidad para transformar el mundo y su permanente y proteica naturaleza– aparece de un modo insistente en determinados planteamientos, hasta el punto, en algunos casos, de que esa cuestión se ha convertido en el núcleo esencial de la propia escritura.

Esa actividad crítica y reflexiva con frecuencia se ha desarrollado a través de los propios poemas y, a veces, de un modo simultáneo, en textos ensayísticos en los que los poetas han vertido sus ideas poéticas. Esto valdría como norma más o menos general para cierta poesía, llamémosle así, reflexiva, meditativa, de aliento conceptual, metafísico e incluso filosófico escrita en ámbitos lingüísticos diferentes del español (Shelley, Blake, Mallarmé, Pessoa, Valéry, Char, Celan, Ingeborg Bachmann, etc.). En el ámbito del español, a una y otra orillas del Atlántico, y teniendo en cuenta todas las excepciones (Miguel de Unamuno, A. Machado, Macedonio Fernández, Antonio Porchia, J. R. Jiménez, Luis Cernuda, Octavio Paz, Joaquín Giannuzzi, Roberto Juarroz, José Ángel Valente, Hugo Mujica, Jenaro Talens, Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, Miguel Casado, Tomás Sánchez Santiago, etc.), la poesía y el pensamiento, lamentablemente, no han sido buenos compañeros de viaje. En fin, ¿qué descubre lo poético?, ¿qué da a luz?, ¿cuál es la esencia de la cosa que revela y cómo se representa?, preguntas que de un modo inevitable surgen cuando tratamos de explorar la poesía como el lugar en el que la palabra, más que decirse, *se hace*.

En esas circunstancias, la poesía nos coloca en la tesitura de comprometer, poner en cuestión o en riesgo el estatuto aparentemente inalterable de cualquier identidad, la indivisibilidad o la coherencia del trazo de una línea que se resiste a doblarse y se obstina en seguir avanzando. Pasar de largo, traspasar una frontera, estirar la superficie de lo posible con la intención de ampliar lo real, ese es el riesgo, o el desafío, al que parece referirse Jacques Derrida (1998, 29) cuando escribe: «allí donde la figura del paso no se doblaba a la intuición, allí donde se ve comprometida la identidad o la indivisibilidad de una línea [...], el pasar la línea se convierte en un *problema*. Hay *problema* desde el momento en que la línea de la linde se ve amenazada». Se trataría de poner en crisis al sujeto, enfrenándolo a todas esas pertenencias y adquisiciones que ha ido reuniendo a lo largo del tiempo y con las que ha ido tejiendo su particular seguridad, entrar en contradicción con la propia identidad, cuestionar ese mecanismo que nos singulariza como entidades supuestamente compactas, fuertes y homogéneas, franquear esa línea que delimita el campo de juego, explorar el horizonte de la paradoja, tales pudieran ser algunos objetivos de una poesía edificada sobre la inestabilidad, dispuesta a cruzar fronteras y escuchar los latidos de la inseguridad. A la luz de las palabras citadas de Derrida, creo que pueden leerse poemas como estos de Jenaro Talens y Alejandro Céspedes, de los que copio unos versos:

Pero a menudo cruzo la frontera,  
esa línea invisible que, en su movimiento,  
estableció unos límites confusos  
y me alejó, impertérrito, de mí. (Talens 1997, 19)

¿existe la certeza  
de lo que aún no es?  
bucear

para descubrir la panza de lo escrito  
 se traza una línea sobre la superficie y se comprueba  
 que debajo de la línea no exista superficie  
 y que encima ya no haya trazo (Céspedes 2012, 14).

El *problema* entonces viene dado por la consistencia y la firmeza del escudo, la barrera y la salvaguardia con las que se enfrenta esa línea al explorar los límites de un espacio que, si queremos asistir al prodigio del acontecimiento, necesariamente habrá que traspasar para dar, como decía Roberto Juarroz, con el revés o la espalda asombrada de las cosas. La poesía, escribió el argentino, «es siempre una persecución de *lo imposible*, una búsqueda del revés de las cosas, un amoroso exorcismo de la nada» (Juarroz 2000, 39). Como un intento, pues, de alcanzar lo imposible, la poesía se materializa en un rastreo del otro lado de la realidad, una especie de –más que *antirrealidad* o *contrarrealidad*– realidad diferente que acoja lo inexplorado, lo que se encuentra más allá del *statu quo* y la apariencia, lo que vence al simulacro, lo que parece no estar y sin embargo es, nociones que Juarroz desarrolló en sus ensayos y trasladó asimismo a su poesía. En la *Undécima poesía vertical* leemos un poema que comienza y acaba con estos versos:

Lo posible es solo una provincia de lo imposible,  
 un área reservada  
 para que lo infinito  
 se ejercite en ser finito.  
 [...]  
 Tal vez pueda entonces la pieza  
 ostentar un título único:  
 solo es posible lo imposible. (Juarroz 2005b, 92-93)

El tópico insiste en que la poesía es un medio adecuado para dar voz a las experiencias del sujeto (y habría que recordar que a menudo esas prácticas se entienden en un sentido muy laxo), idóneo para recrear su realidad y expresar sus emociones, reflexiones y sentimientos, en definitiva, su lugar en el mundo. Sin embargo, a veces la poesía descuadra ese lugar, se materializa en registros con los que cuestionamos nuestros modos de representación de la realidad y afrontamos conflictos relacionados con la crisis del estatuto identitario, esa categoría cultural que utilizamos a menudo como una coraza con la que nos protegemos de los golpes ajenos, cuestiones que amplían nuestra mismidad trasladándola a los campos semánticos en gran medida inexplorados de la diferencia y la otredad. En todo caso, es obvio que la poesía no surge así, sin más, como el destello o la proyección de una biografía; cuando de ese modo se ha querido entender –y no es nada infrecuente que así suceda–, el resultado alcanzado se encuentra más próximo del relato, el documento, el panfleto, la propaganda o el testimonio más banales que del poema. José Ángel Valente (2018, 117) lo expresó con irrefutable claridad: «nunca se debe ir de la lectura biográ-

fica a un texto poético, porque es el texto lo que ilumina la vida, y no al revés». Se trataría así de invertir el movimiento, una acción que solo es posible si uno piensa no tanto que la poesía brota de la vida, sino que la poesía *es* la vida.

Como señala Jean-François Lyotard (1996, 128): «Uno no habla solo, e incluso cuando lo hace, no está solo». Alguien habla para que otro escuche (aunque ese otro sea a veces uno mismo, por ejemplo, en expresión del Sócrates que interviene en el *Hippias mayor* platónico, «este hombre que continuamente me refuta», o el machadiano «hombre que siempre va conmigo»). Hablar implica compartir (aunque ello suponga, insisto, abrir en ocasiones la grieta de la discrepancia con uno mismo), intercambiar, asumiendo, llegado el caso, los planteamientos y argumentos del otro como propios. Soy yo cuando hablo, pero no solo cuando lo hago exponiendo mis pasiones o defendiendo mis ideas ante los demás, sino también cuando soy el otro de mí mismo, mi diferente, cuando hago mía la voz del otro y mi voz ya es otra. Hablar, en estas condiciones, es salir fuera de uno mismo, ahuecarse, adentrarse en una exterioridad y una otredad extrañas por desconocidas. A mi juicio, errará quien no quiera entender que el trabajo del escritor en gran medida consiste en exponerse sin ningún tipo de garantía, mostrando sus debilidades, carencias y contradicciones, asumiendo toda clase de riesgos, incluido aquel que conlleva la pérdida de su propia identidad. Blanchot acertó de pleno al escribir:

Nous écrivons pour perdre notre nom, le voulant, ne le voulant pas, et certes nous savons qu'un autre nous est donné nécessairement en retour, mais quel est-il? [...] Ainsi, ce nom dont nous sommes glorieux ou malheureux est-il alors la marque de notre appartenance au sans nom d'où rien n'émerge: le néant public –inscription qui s'efface sur un tombeau absent. (Blanchot 1973, 53)

En efecto, quien escribe lo hace para arriesgar el rastro de su nombre, es decir, la huella o la marca con la que trata de anclar su identidad, que acaba diluyéndose en un texto del que emerge otro nombre, otra identidad. Nada sabemos de ese primer nombre, si acaso que forma parte del cúmulo de todas nuestras pérdidas; nada sabemos de ese otro nombre, una identificación sobrevenida que quiere dar cuenta de lo que ha de llegar, lo todavía innominado y la nada que finalmente ha de acogerlo todo. Es un proceso de aprendizaje que pasa por desaprender, soltar ese lastre que lentifica el movimiento y nubla la mirada, vaciar la casa y cuidar el camino. Copio parte de un poema de *Los analfabetas* de María Paz Guerrero (2020, 26):

Aprendió a leer en un idioma  
 uno como una casa vacía que había que ordenar.  
 Aprendió a ser analfabeta en ese idioma.  
 [...]
   
 Conocía, en cambio,  
 los caminos que se van calentando,  
 el aire que bulle después de atravesar un páramo.

Esa «casa vacía» puede funcionar como una formidable metáfora de un lenguaje-mundo que se resiste a ser leído, un recinto en el que *enroscarse en el lenguaje* y aprender a ser analfabeta cultivando un hueco en su interior.

La otredad es una categoría que ha adquirido una enorme potencia simbólica en algunos discursos teóricos de la posmodernidad; supone un llamado urgente a desaprender; recuerda la exigencia de aprender a vivir sin tener razón, a sospechar que quizás estamos equivocados, a pensar, en todo caso, que la razón puede ser al mismo tiempo una cuestión compartida y disputada y no necesaria y previamente ganada desde alguna de las partes en litigio. Su cada vez mayor y más intensa presencia en ciertos relatos representa un llamado a la exploración e interpretación del mundo al margen de los paradigmas de conocimiento habituales gestados al calor del imaginario occidental más extendido, ese que a menudo ha funcionado a partir de antítesis y oposiciones binarias y excluyentes. Dar consistencia y entidad a la otredad pasa por adentrarse sin coraza en el afuera, salir, en la medida de lo posible, de uno mismo para contemplarse y entenderse a una cierta distancia, renunciar a la protección de la casa, exponerse en un campo abierto y en gran medida inexplorado (Saldaña 2020).

En estas circunstancias, es necesario asumir que la identidad cultural puede ser una categoría para el reconocimiento de las diferencias, un asenso que nunca debería convertirse en excusa para legitimar estrategias basadas en la desigualdad. Así, una vez abierta la grieta de la disparidad cultural, puede avanzarse hacia lo que se oculta «más allá del simulacro» (Juarroz 2000, 24), hacia el establecimiento de una metáfora abarcadora y comprensiva de la otredad que revele tanto los efectos de la diferencia como las condiciones que pueden hacer posible la percepción del otro y, con ella, el entendimiento mutuo. De paso, habrá que asumir que toda identidad incorpora la otredad y que cualquier conocimiento de uno mismo pasa por una labor previa de desanclaje y vaciado de tópicos, tal como Juarroz muestra en uno de sus poemas:

El otro que lleva mi nombre  
 ha comenzado a desconocerme  
 [...].  
 Imitando su ejemplo,  
 ahora empiezo yo a desconocerme.  
 Tal vez no exista otra manera  
 de comenzar a conocernos. (Juarroz 2005a, 111-112)

El texto presenta a un sujeto en crisis cuya identidad se tambalea al someterse a un viaje de conocimiento que arranca a partir de una inicial acción de desconocimiento y vaciado de la propia identidad, y ello en un escenario en el que la identidad es una categoría cultural en cuya configuración se entrelazan la mismidad y la otredad, lo individual y lo colectivo, lo próximo y lo remoto, lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo extraño, el adentro y el afuera, dado que toda construcción identitaria se establece desde un punto distante del espacio

que nombra. La poesía, dada la potencia de abstracción que puede desplegar, es un lugar idóneo para explorar lo esencial de una identidad que se encuentra más allá de las construcciones subjetivas.

La frontera –ese no-lugar donde el *homeless*, el mestizo y el nómada encuentran su casa– no señala tanto el fin de un territorio como el inicio de una posibilidad que consiste en arriesgar la propia identidad. En realidad, toda frontera señala un tránsito entre dos puntos, uno que ya se ha abandonado y otro hacia el que se avanza. *Entre* lo bajo y lo elevado, *entre* lo conveniente y lo impropio, *entre* la tierra y el cielo, *entre* lo familiar y lo extraño, *entre* la cara y la cruz, *entre* lo finito y lo infinito, *entre* la realidad y la ficción, *entre* el adentro y el afuera, *entre* lo sano y lo enfermo, *entre* lo uno y lo diverso (por utilizar el título de aquel conocidísimo libro de literatura comparada de Claudio Guillén), *entre* Orfeo y Eurídice, en ese espacio que nombra la mirada que arrasa al desplegarse y entrecruzarse con otras miradas, etc., la preposición indica la compleja ubicación de la palabra poética, ese lugar intersticial, inestable y fronterizo que al mismo tiempo une y separa, entrelaza y desgarrar, ese sitio impreciso que, en su impropiedad, designa, sobre todo, un venero y una posibilidad. La frontera, ese lugar sin identidad marcada, sin pertenencia, puede ser una metáfora adecuada para nombrar el lugar en el que trabaja cierta poesía. Vivir, escribir, en la frontera implica entonces situarse lejos de la estabilidad, la fortaleza y la seguridad y nos entrena para ver en la diferencia las oportunidades que favorecen el enriquecimiento mutuo. La frontera representa el *topos* de un nuevo sentido común político articulado sobre valores como la participación, la cooperación, la solidaridad y la emancipación y, de esa manera, la vida allí responde a una permanente e inacabable tarea de hacer y deshacer (Sousa Santos 2003). Como mostrara Foucault en diversos trabajos (*Les mots et les choses*, *La pensée du dehors*, *L'ordre du discours*), la frontera indica ese punto en el que convergen el adentro y el afuera –espacios, como es sabido, intercambiables en función del punto de vista que se adopte–, un paraje, en todo caso, difícil de localizar, y ya Derrida (*L'écriture et la différence*, *La dissémination*, *L'Université sans condition*) se refirió a la permeabilidad y porosidad de cualquier límite. Ralph Waldo Emerson (2009) se dirige al poeta con estas palabras:

Toda la tierra será tu parque y tu heredad; el mar, tu espacio para el baño y la navegación, sin tasa y sin envidia; tuyos serán los bosques y los ríos; y tu dominio, aquello de lo que otros solo son arrendatarios. ¡Oh, tú, verdadero amo de la tierra, del mar, del aire! [...] Y aunque recorras todo el ancho mundo, jamás encontrarás nada fuera de tiempo y de lugar, o innoble. (Emerson 2009, 248)

Toda la tierra será la casa del poeta, su lar, pero eso es casi tanto como afirmar que en ningún lugar conseguirá echar raíces y errará de una parte a otra a la búsqueda de una identidad incierta y permanentemente diferida. Pensar así la frontera no como señal de clausura y agotamiento o índice de consunción,

sino como puerta de entrada, la indicación de que allí comienza un nuevo territorio<sup>1</sup>.

Pasar, traspasar, aun con el riesgo de entrar en un emplazamiento carente de espacialidad donde se han perdido las referencias de partida, como sucede cuando Arturo Borra escribe: «cruzo una frontera / y me quedo / al otro lado de mí / sin dónde» (Borra 2020, 80). Movimiento y transformación frente a parálisis y estatismo, una corriente que tiende a desequilibrar la sustancia y la esencia de aquello que representa. Ahí radica la ley y la verdad de la literatura, a juicio de Blanchot (1981), un código no escrito y una legitimidad amenazada por su constitución imaginaria<sup>2</sup>. En ese sentido, la frontera es, puede ser, una ocasión para el contacto y la exploración de territorios diferentes, la metáfora más significativa de un cronotopo que ha hecho de la transformación y la incerteza algunas de sus señas identitarias; en esas circunstancias, cierta poesía entiende su actividad como una oportunidad de confrontación y exposición de tensiones sociales y políticas y hunde sus raíces sobre un escenario transfronterizo en permanente construcción.

Ahora bien, y dado que esa actitud crítica no interesa casi nada a gran parte del tinglado cultural, editorial y mediático, que funciona muchas veces como el eco o el vocero de unos intereses comunes, habrá que aceptar el desafío que dicha conducta nos plantea y trabajar a favor del desmontaje, aprender a decir no, como leemos en este poema de María Paz Guerrero (2020, 66):

No y bullir.  
 No y burbujear. Bramar.  
 No y caer.  
 [...]
   
 No y desconocer el sonido.  
 Decir no. Y querer acompañarse en la madrugada.  
 No y sostenerse.  
 En el no.  
 Diga no, hija. No más.  
 Decir no y empacar todos los corotos. Irse al desierto.  
 No y la *reputa* soledad del desierto.

<sup>1</sup> Encontramos una excepción a esta regla en el desdichado final que en 1940 tuvo la vida de Walter Benjamin en Port Bou, enclave fronterizo que situó al pensador alemán entre la espada y la pared, la espada del nazismo y sus colaboradores franceses, y la pared del fascismo español, vencedor de la entonces reciente guerra civil. Es conocido el triste y trágico final de esta historia.

<sup>2</sup> Esa deriva incesante es consustancial al trabajo crítico blanchotiano desde sus inicios, y por ahí, por el desequilibrio que genera, se entiende en gran medida la complejidad de un pensador que, más que de la literatura, habla de la posibilidad de escribir, una experiencia imaginaria en la que los textos a menudo son testigos mudos.



Pero es un no que contiene un sí, un sí que no es ni más ni menos que una posibilidad, un puede ser, un quizás, un reto que consiste en leer la palabra desterrada y errante, oír la palabra del otro, el extranjero o el diferente, el que habla en otra lengua o, utilizando la misma que nosotros, lo hace de un modo distinto, un desafío que conlleva, claro, el riesgo de perder nuestra propia identidad, quizás para ganar otra más rica y compleja, en cualquier caso, diferente. Y nada vale nada si no es algo que se pueda perder.

Ahí –en ese territorio desubicado y fuera de lugar, en ese instante sin hora– trabaja cierta poesía y el poeta, despojados de una identidad marcada y al calor de un nomadismo incesante, se disuelve en la errancia imparable del poema. Escribe Edmond Jabès en la «Chanson de l'étranger»:

Je suis à la recherche  
d'un homme que je ne connais pas,  
qui jamais ne fut tant moi-même  
que depuis que je le cherche.  
[...]  
Avec les pierres, un monde se ronge  
d'être, comme moi, de nulle part. (Jabès 2005, 74)

Ser de ninguna parte o, lo que es lo mismo, ser de cualquier parte, de todas las partes. Exponerse, como sugiere Mariano Martínez (2021, 49), con el objetivo de «encontrar el sendero / en la voz extranjera», así es esta palabra poética que emerge a la intemperie, a cielo descubierto, enfrentada a los relatos hegemónicos que a lo largo de la historia han tratado de encapsular y capitalizar la vida, como si se tratara de una mercancía más, una palabra que surge con el propósito de denunciar lo devastador y lo terrible en estos tiempos de renovada miseria, una palabra, en fin, que parte a la búsqueda de una identidad sin denominación de origen ni destino marcado, como sucede en diferentes poemas de *Los analfabetas*, donde leemos: «Busca hablar otra lengua pero es muy peluda [...], anhela cerrar la boca como si fuera a pronunciar una palabra» (Guerreiro 2020, 36 y 43).

De este modo, a partir de las nociones de diferencia, incertidumbre y contradicción, la poesía puede resultar un laboratorio adecuado para comprender el alcance de estas palabras de Derrida (1998, 27): «La identidad de una lengua no puede afirmarse como identidad consigo misma sino abriéndose a la hospitalidad de una diferencia respecto de sí misma o de una diferencia para consigo». Diferencia que no surge para restar soberanía, sino para sumar conciencia de uno mismo en el naufragio del mundo, diferencia de sí que abre una hendidura por la que brote una conciencia de identidad, pero el poeta, lo recordó Keats, carece de identidad, razón por la que José Ángel Valente pudo entender algunos de sus libros ya publicados «como textos encontrados por mí mismo entre los papeles de un individuo desaparecido» (Valente 2018, 34). El poeta gallego, a la luz de la célebre sentencia del británico, insistió en reiteradas ocasiones en la idea de

aniquilación de la propia identidad que él quiso formular como una «teoría del *deshacimiento*» (Valente 2018). Ahí también, en ese deshacerse, espacio de la diferencia con respecto a uno mismo y ya no tanto con respecto al otro, en esa tierra de nadie, fronteriza, puede surgir una teoría crítica liberada que responda epistemológica y políticamente como una alternativa a las consignas, falacias y simulacros de realidad que cultiva el entramado mediático.

La poesía, en la medida en que puede presentarse como un lenguaje que «tiene como fundamento aquello que destruye su concepto, es decir, la literariedad» (Rancière 2009, 117), incorpora una amenaza permanente a su propia singularidad al desafiar la seguridad y la estabilidad de sus fronteras con su labor crítica y erosiva. Es una situación riesgosa, pero ese lance conlleva unos efectos beneficiosos para la salud de una poesía que se resiste a gramaticalizarse y pugna por «abrirle el vientre al lenguaje para extraer / la conciencia del axioma» (Céspedes 2012, 15). Poesía: explosión del lenguaje (Bachelard *dixit*), práctica de la libertad con la que es posible desplazarse para reconocer y valorar los efectos de la diferencia, con el riesgo, claro, de desorientarnos en dicho desplazamiento. A partir de ahí, se trataría de llevar a cabo una lectura liberada de prejuicios enquistados en el imaginario más extendido y aceptar que el fondo del debate, el busilis de la cuestión, consiste en esquivar esa mirada comercial y cegada por el valor de cambio que nos han enseñado a interiorizar y con la que se ven los textos poéticos no tanto como propuestas de mundos, sino como productos de consumo, esa ojeada localista, autoritaria y excluyente con la que en ocasiones se contemplan las cosas literarias del mundo.

A partir, pues, de estos planteamientos –con los que, es obvio, no puede imponerse ningún tipo de lectura que niegue el dinamismo y la complejidad del panorama poético más reciente, antes aun al contrario– y de una bibliografía crítica en la que abundan los trabajos sobre la función social de la poesía, sus diferentes registros y servidumbres, el compromiso y las relaciones entre la poesía y el saber, la poesía y el poder, las maneras de afrontar la realidad, etc., se trataría de analizar esa poesía rastreando en ella las huellas de una existencia ancha y diversa, confrontando diferentes modelos culturales, es decir, distintas opciones vitales. En mi opinión, es tiempo de acabar con esa lectura sesgada y falaz que ha dominado durante demasiado tiempo la historia de la crítica literaria según la cual los escritores o son comprometidos, realistas y partidarios de una comunicación sin fisuras con sus lectores (entregados con frecuencia ya de antemano a un código previamente pactado y naturalizado) o son irracionales, abstractos y practicantes de una escritura autorreferencial, vuelta de espaldas al mundo (como si el lenguaje no fuera parte del mundo), de tal manera que esa actitud que deriva de una interpretación del arte a partir de sus implicaciones sociales –tal como mostrara Theodor W. Adorno en su ensayo «El escritor como lugarteniente»– queda vinculada al grado de bondad o calidad que la obra pueda alcanzar en el seno de una sociedad. Ante esa situación, el poeta puede acabar aislado en su particular torre de marfil, ese laboratorio en

el que *juega* con las palabras, o convertido en una herramienta acrítica –una voz sin conciencia, desideologizada– al servicio de unos intereses más o menos comerciales, aptos para un consumidor rendido por adelantado.

Así, cierta poesía de estas últimas décadas muestra con apabullante claridad situaciones de conflicto, circunstancias que son silenciadas por determinados engranajes del poder político y cultural, quizás porque el lance contiene un poderoso y sensacional germen desestabilizador. En ocasiones –aunque no sea ese el registro más extendido–, el lenguaje poético se subleva ante una realidad demasiado convencional y uniforme, asociada con frecuencia a lo racional y condescendiente con la perversidad y la injusticia del sistema económico que nos gobierna, y se decanta por la ebriedad y la pluralidad de un mundo que permanece ahí, oculto a primera vista, agazapado tras unas imágenes enterradas bajo la superficie. Entonces la voz poética difícilmente puede valorarse como la proyección de un sujeto, no responde a una identidad subjetiva, es más bien el reflejo de una propiedad difuminada, compartida, la similitud no tanto de un individuo contemplado de manera aislada como de un tú y yo, un entre todos, un nosotros más ellos, un (nos)otros, una identidad escindida y/o colectiva que crece conforme avanza junto al otro: «Toma mi mano de la mano / y camina luego con ella» (Murua 2004, 14). Sin embargo, ha ocurrido con frecuencia que la razón que emerge de las cenizas de la modernidad se ha mostrado incapaz de proponer modelos de convivencia en un mundo excesivamente biocida e hipertecnologizado, entregado a la tiranía de los mercados y al ruido que generan los medios de (des)información y manipulación masivas. En esas condiciones, en las que una cierta posmodernidad fomenta actitudes basadas en la indolencia, la indiferencia y la neutralidad, es preciso recuperar el latido crítico que encontramos en algunas propuestas de escritura que no se resisten ante modelos de mundos excesivamente jerarquizados, autoritarios y dogmáticos. La poesía emerge entonces como un abanico de inéditas posibilidades y no tanto como un catálogo de realidades contrastadas. Sin embargo, el esfuerzo resulta a menudo un tanto vano e infructuoso, puesto que la realidad –no digamos ya la verdad– se muestra escurridiza y esquiva cuando el poeta se dispone a representarla. Escribir poesía es de este modo un trabajo insustancial e ineficaz, sobre todo cuando se entiende como un:

Actuar para implorar la representación que se sabe huidiza. La esfera blanca y vacía del escritor es, estrictamente, esto: blancura y vacío en el que pretenden cobijarse sentencias y consejos. El drama del escritor es que busca esquivar que no tiene otras cosas que decir sino que no hay nada que decir. ¿O sí? Claro: que no hay nada que decir en tanto que representación. Qué extraordinario: no hay Poeta que entienda que es el sujeto que está de más porque su oficio ha sido guillotinado. (Rodríguez García 2012, 92)

Las circunstancias resultan opresivas y asfixiantes cuando se trata de escribir poesía desde la perspectiva de un *cuerpo destrozado*, un cuerpo enfermo que

solo es capaz de escribir «la imposibilidad de la representación» (Rodríguez García 2012, 92).

La poesía contemporánea muestra con frecuencia que la (id)entidad de los sujetos es algo inconsistente, una categoría amenazada por la inestabilidad; de paso, el lugar de la poesía no puede edificarse a partir del pacto y el trato establecidos de antemano; ese punto de vista debería ser un lugar no marcado, un sitio donde el mundo asuma el riesgo de perder su imagen y su identidad dando así paso a otros mundos, un horizonte que fuese resultado de un pensar indomable e interminable. Parece evidente que se trata de un punto difícilmente localizable, impreciso e incierto, un territorio marcado por una extrañeza y una singularidad considerables. En palabras de Lacoue-Labarthe (2006), a propósito de la poesía de Paul Celan:

La poesía tiene lugar, puede tener lugar, en el arte. Pero este lugar, no es ningún lugar. El lugar de la poesía, el lugar en el que la poesía en cada ocasión tiene lugar, es el lugar sin lugar de la íntima apertura –algo que, en verdad, habría que concebir como el puro espaciamento que (no) su-ponen los lugares y que les sirve de apoyo, sin apoyo alguno. (Lacoue-Labarthe 2006, 65)

La inercia, la apuesta por una escritura apegada a una realidad cotidiana y compartida, familiar, comprensible a primera vista, la reiteración de registros expresivos y fórmulas estilísticas de éxito, el desanclaje de la teoría, el vaciado crítico y la precipitación son rasgos característicos de buena parte de la poesía en español de estas últimas décadas, trazos que alcanzan a poemas y poéticas en general muy endeble que surgen con la intención de otorgar sentido a una realidad que se quiere mostrar como un cuerpo uniforme, compacto y homogéneo, liberado de tensiones y conflictos, al margen de las desigualdades, fisuras y grietas económicas y sociales que sin embargo la atraviesan. Lo cierto es que esos rasgos –compartidos muchos de ellos por gran parte de la crítica dedicada a leer esta poesía– han generado un superávit bibliográfico de producción clónica con un valor artístico un tanto cuestionable, un exceso del que participan también una crítica a menudo languideciente y conformista y un abrumador número de antologías, utilizadas casi siempre como herramientas publicitarias de canonización y consolidación de determinadas poéticas. Como es notorio, casi todas esas antologías responden a intereses esencialmente comerciales y, en palabras de Marta Ferrari (2008, 30-31), «aplanan el debate estético e ideológico, neutralizan los posibles conflictos y terminan por imponer una lectura uniformadora que niega toda diversidad, y se nos ofrecen como un producto definitivo cuando es sabido que su valor es sólo proyectual y provisional». Se consolidan de este modo actitudes acríicas basadas en la comodidad, la reiteración de fórmulas y lugares comunes y el establecimiento de unas relaciones con lo real basadas en la aceptación y la claridad y no en la exploración y la complejidad. La exposición y el intercambio de ideas en un escenario de

oportunidades compartidas han dado paso a la imposición unilateral de determinados patrones y modelos de mundo, generalmente los más blandos, auto-complacientes y con un mayor tirón comercial, en una época, además, en la que «el arte actual vive un momento de retroceso acrítico, una suerte de olvido de su pasado inmediato más importante y se entrega a una estética de la repetición sin antecedentes» (Milán 2004, 60).

En este sentido, desde hace ya unos cuantos años se están produciendo un considerable incremento de laboratorios, talleres y escuelas de *escritura creativa* a los que asisten muchísimos aspirantes a escritores tocados por una irrefrenable necesidad de contar historias (casi siempre, *sus* historias, es decir, sus anecdóticos más insulsos) y un compulsivo deseo de fama, éxito y notoriedad. Lo preocupante, en general, es que ese desaforado afán por la escritura no se ve acompañado de una reflexión sobre el lenguaje ni de un interés por la lectura, lo cual hace que la inmensa mayoría de las propuestas de escritura que salen de esos *espacios de iniciación* –que ven la luz a menudo en sellos especializados en autoediciones y autopublicaciones, empresas que han pululado como setas en otoño– respondan a unos mismos o muy parecidos planteamientos estéticos, aquellos que dicta el mercado o, lo que viene a ser lo mismo, las expectativas del gusto social más extendido. Se escribe, sí, pero apenas se lee, con lo cual el panorama literario se empobrece enormemente y se vuelve más plano, previsible y equilibrado. Esta situación, que comenzó a fraguarse en un momento anterior al desarrollo de internet y las redes sociales, aunque con estas se haya incrementado, ha generado una sobrexposición mediática de propuestas literarias con un valor y un nervio estéticos un tanto cuestionables. A ellas se refiere V. L. Mora (2021) cuando habla de *escritura a la intemperie*, entendida, de un modo laxo, como «un conjunto abierto de prácticas –tanto creativas como editoriales y críticas–, algunas de ellas existentes antes de la red –pero potenciadas por esta–, que cuestionan modelos tradicionales, tanto de escritura como de presencia en el campo literario» (Mora 2021, 15-16), un conglomerado de usos que están generando un ecosistema literario bastante pobre y predecible. En la mayoría de esos casos, el trabajo con el lenguaje, el pudor, la honestidad y la autocritica son elementos que brillan por su ausencia. En estas circunstancias, habría que ir hacia un tipo de estudios literarios centrado en el contacto directo con los textos, esos lugares en los que –como muy bien sabía Edmond Jabès– el autor desaparece vaciándose en las palabras, una disipación a la que también prestó atención Derrida cuando habló de la ausencia del escritor generada en el escrito. En definitiva, se trataría de recuperar algo tan obvio y necesario como el latido de la página, ese lugar donde se produce la simbiosis entre el poeta, su escritura y el lector<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En un sentido distinto, con otro alcance y pensando en un tipo de literatura que forma parte de esas *escrituras a la intemperie* que se han desarrollado al calor de los avances tecnológicos, la implantación de internet y la consolidación de las redes sociales, V. L. Mora

En todo caso, contemplamos un escenario en el que muchos poemas y bastantes poetas resultan fácilmente intercambiables y en el que ese superávit de producción al que me refería más arriba no se corresponde con una diversidad significativa de modos de entender y practicar la escritura poética; por eso mismo, es indispensable sustituir el análisis de la poesía contemporánea basado en los nombres de los poetas o de las *tendencias* (dejemos esto de las tendencias para quienes tengan interés en seguir el curso de la moda) por la lectura crítica de los poemas y la valoración de las poéticas que en ellos se defienden, porque, a pesar de todo, la realidad literaria es mucho más compleja de lo que alcanzan a describir unas cuantas etiquetas más o menos afortunadas:

Hay una poesía que se pregunta por lo que le rodea, incluidos conceptos no visibles o abstractos. Y hay otra que, de un modo muy similar a la prosa y con mecanismos formales parecidos, no intenta penetrar en el concepto de realidad, sino más bien acogerlo, recibirlo con cierta *alteración* característica [...]. La primera poesía, que llamaremos *de indagación*, lleva a cabo una operación de corte intelectual, procura una sublimación con respecto al hecho mismo de fijar su objetivo en realidades tangibles o intangibles, sin negar un resultado estético. La segunda, que llamaríamos poesía *de la recepción*, no quiere establecer una gnoseología sino que acoge una fenomenología, describe lo que *ve* [...]. La primera es una poesía formal, la segunda material. [...] Aquella no es realista, esta acoge los realismos conocidos, más o menos extremos. (Mora 2006, 119-120)

Que estas palabras de Mora sirvan no tanto como una clasificación cerrada, sino como una propuesta a partir de la que se puedan distinguir las diversas relaciones que los poetas establecen, a través del lenguaje, con eso que denominamos *realidad*. Para los practicantes de esa *poesía de la recepción*, es claro que el valor estético resulta un elemento seguro, intrínseco a la propia escritura, un ingrediente que se considera fundamental. Sin embargo, nos encontramos con algunos textos que suponen además una apuesta permanente por el riesgo (incluso por aquel que abre la puerta a la posibilidad de la pérdida de sentido) pues comparten con Derrida la idea de que la literatura no sería nada sin ese riesgo, esto es, entendida únicamente como apariencia o simulacro, textos que responden a una decidida voluntad de ruptura y transgresión del sistema literario en su acepción más estereotipada (Saldaña 2009, 2013). Para esa *poesía formal*, la forma no sería solo una categoría estética, ni tan siquiera una oportunidad para desviarnos o desentendernos de la historia, sino más bien, como defiende Terry Eagleton (2010), una manera de aproximarnos a ella desde el convencimiento de que «hay una política implícita en la investigación exhaustiva del texto literario» (Eagleton 2010, 17), idea sobre la que insiste en

---

(2021, 52) se refiere a «una literatura que da sus primeros pasos desde principios de siglo [...], y que no puede ser juzgada ya desde las premisas de un arte literario que se ha mantenido, más o menos incólume, durante los últimos siglos».

otro lugar de ese mismo texto: «Hablar de la política o de la ideología de la forma es hablar del modo en que las estrategias formales en la literatura resultan socialmente significativas» (Eagleton 2010, 199).

Un poeta insoslayable de estas últimas décadas es, sin duda, Leopoldo María Panero (1948-2014), alguien que puso en cuestión la noción de subjetividad a lo largo de toda su trayectoria al construir un lenguaje desde los legítimos deseos de recuperar una identidad perdida y fundar con ella una nueva humanidad, un lenguaje que diese cuenta de esa «otra razón» que habría de luchar por abrirse camino frente a los ataques de la «razón excluyente» (Panero 1993, 135), desde el lugar en el que surge «otro tipo de hombre» (Panero 1990, 53, las cursivas son mías) caracterizado por su invisibilidad social y por la irreductibilidad de su pensamiento a los principios de identidad y de no-contradicción, un lenguaje, en definitiva, ideado sobre un escenario vacío (por inaudible, impronunciable y en cierto modo intratable), hueco, ilocalizable, orientado hacia ese *pensée du dehors* foucaultiano en el que el sujeto que habla desde la conciencia de una autoridad definida ya no tiene cabida, ha sido desalojado, multiplicándose, disolviendo su propia identidad.

Casos como este que representa Panero demuestran que la subjetividad se pierde, al igual que se disipa el sujeto como instancia de voluntad «en provecho de una subjetividad difusa, flotante y sin sustancia, ectoplasma que lo envuelve todo y lo transforma en una inmensa superficie de reverberación de una conciencia vacía, desencarnada» (Baudrillard 2009, 20). Ahí, en ese escenario en el que la otredad ya no supone ninguna amenaza, el sujeto trata de desconocerse y desubicarse (quizás con la intención de eliminar prejuicios y borrar coordenadas que impidan el movimiento), se deja atravesar por esas múltiples y desiguales líneas identitarias no tanto con la intención de dejar de ser uno mismo, sino como decía Gilles Deleuze (1995), sometiéndose a un radical proceso de despersonalización, con el objetivo de adquirir una singular y auténtica identidad.

En cualquier caso, la consistencia de ese entramado social parece no correr demasiado peligro, puesto que se trata de propuestas apenas escuchadas, concebidas con frecuencia al margen del paradigma dominante –el pensamiento lógico, discursivo e instrumental y sus registros realistas y figurativos habituales– y condenadas por lo tanto al silencio, proposiciones que son a veces una y la misma cosa con el sujeto que las ha generado, quien ha depositado todas sus expectativas de existencia junto a ellas. Así, encontramos en *Narciso en el acorde último de las flautas* (Panero 1979) una de sus propuestas más radicales al escribir desde un lugar en el 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* (eso sería lo más fácil, el recurso más socorrido) sino *desde sí*, un alegato, por lo tanto, que se presenta como la materialización de un hueco o un vacío donde se pierde la identidad. Como leemos en otro lugar: «Se agujerea el espacio hasta desangrar la identidad» (Díez 2004b, 25). De esta forma, resulta al

mismo tiempo extraordinariamente incierta y estimulante la aventura lingüística que han emprendido algunos de estos poetas: la fundación de una palabra emitida desde la desposesión y el desplazamiento, muy próxima a la oquedad y la inmaterialidad, atenta a otras sensibilidades y percepciones del mundo, una palabra construida desde la negativa a nombrar el mundo de una manera ya dada, predeterminada por la conciencia y la palabra fosilizadas y adocenadas de la tribu. Tomás Sánchez Santiago (2006, 52) aconseja a su poeta en *El que desordena*:

Pero debes seguir adelante  
con las manos abiertas, expuestas  
a las ollas del vacío  
aunque sólo te lleven a esa ventana oscura  
de las incertidumbres  
desde donde se oye desalentar.

¿Qué puede ofrecer la poesía en estas circunstancias? Nada seguro, ningún valor garantizado, tan solo una puerta por la que salir a campo abierto para explorar los registros posibles de la belleza, los espasmos inconfundibles y al mismo tiempo inciertos de la inteligencia. Construir un nuevo orden a partir del desorden. El lenguaje, *desordenado*, insumiso y rebelde con respecto a los engranajes con que trabajamos nuestra concepción de la realidad, se convierte en el mismo paisaje en el que se desarrolla una cruenta lucha por el control de la palabra que se materializa en una «guerrilla del lenguaje» (Panero *et al.* 1989, 9) que culmina muchas veces en el ruido, el murmullo o el grito, cuando no en el estado de afasia. La posmodernidad ha traído al primer plano por enésima vez el debate entre el lenguaje y la realidad, de tal manera que, hoy, poetizar el mundo pasa por cuestionar las propias estrategias retóricas de representación<sup>4</sup>. En «*Omnes et singulatim: Towards a Criticism of Political Reason*» ha insistido Foucault (1994, IV, 134-161) 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, unas relaciones que pueden llegar a ser tan estrechas que el discurso acaba convirtiéndose en el «poder del que quiere uno adueñarse» (Foucault 1980, 12). Y dado que todo conocimiento del lenguaje nos proporciona un determinado control sobre un ámbito de la realidad, todo poder tiende a manifestarse a través de un lenguaje particular. Concedor de las connivencias que se dan entre el saber y el lenguaje, sabedor del poder del lenguaje, el lenguaje del poder (político, económico, mediático, artístico, etc.) se ha preocupado siempre por desarrollar una política lingüística favorable a sus propios intereses,

<sup>4</sup> Jacques Rancière (2011, 38), se refiere a unos criterios que oponen frontalmente la poética a la retórica: «Una habla bajo la presuposición de una verdad, aunque no pretende decirla, mientras que la otra concibe el discurso como aplicación de reglas validadas por sus efectos –de sujeción o de consenso–».



basada además en la exclusión de los lenguajes críticos y discrepantes con dicha política, unos lenguajes que mantienen abiertas las vías de acceso a otro mundo posible<sup>5</sup>. Como se lee en un poema de Kepa Murua (2008, 58) titulado «No me pidas que mienta»:

Pero como en un juego sencillo  
quizá debamos mover el mundo de sitio  
y cambiar las palabras que estaban  
antes que nosotros para que el norte  
sea también algún día el sur.

En este escenario social de tensiones y conflictos permanentes, la poesía –un «oficio», decía Pavese (1980), un «anti-oficio», en expresión de Juarroz (2000, 9), «un oficio peligroso, deliciosamente peligroso», en palabras de Panero (1984, 9)– puede remover nuestras conciencias, trastocar los valores más arraigados, configurarse como un lugar radical de excepcionalidad y defender la singularidad de su identidad y el derecho a expresar su diferencia a través de una voz apenas oída y asimilada, una voz pronunciada casi siempre desde el margen, desde un lugar raramente frecuentado por esas otras voces que repiten al dictado modelos expresivos hegemónicos, una voz capaz de alumbrar esos comportamientos miserables que ponen en cuestión el buen nombre del sistema social institucionalizado, capaz de proyectar los latidos con que se manifiesta el envés molesto y desagradable de la realidad, «la realidad de los desperdicios» (Díez 2004a, 43). El lenguaje poético es así señal de una identidad que pugna por hacerse valer en un campo de batalla dominado por la alienación y el estado de narcolepsia a las que nos someten los medios de (des)información masiva, la violencia que provocan las servidumbres políticas y económicas que genera el sistema y la falacia de un universo de sueños y bienestar que esconde bajo su cáscara la realidad de un mundo edificado sobre la desigualdad y los recortes sociales. Escritura, pues, cuyo alcance teórico y político supera ampliamente la confesión y el testimonio de una situación personal determinada.

Se trata entonces de hacer un esfuerzo para reconocer que, aunque las cartas estén marcadas de antemano y las reglas de juego ya hayan sido dictadas sin escucharnos, no todo está perdido. Como denunciara Jenaro Talens (1989) al

---

<sup>5</sup> «Historia de un caballo» es un célebre relato de Tolstoi en el que un equino se convierte, con una percepción y una capacidad de individualización extraordinarias, en el relator de la propia historia. Jolstomer, un viejo, enfermo y castrado caballo utilizado como bestia de carga en una granja, cuestiona el derecho o *sentimiento* de propiedad que los hombres tienen sobre los objetos, los animales y las tierras en las que viven, y llega a la conclusión de que los seres humanos no gobiernan la vida con hechos, sino con palabras, preocupándose más por hablar con determinados registros relacionados con la barbarie, la posesión y la pertenencia (con los que afianzar su dominio y control de la realidad) que por actuar de una manera decente y honesta.

hilo del comportamiento de una crítica que se anticipó a los acontecimientos protagonizados por su propia promoción poética generando relatos e interpretaciones que precedieron a los hechos que se pretendían historiar y analizar (una actitud muy extendida en la crítica literaria contemporánea), habrá que estar vigilantes y desmontar todas esas estrategias publicitarias con las que cierta crítica convierte el escenario literario en un mercado en el que algunos disfrutan de considerables plusvalías, prebendas sociales y sustanciosos beneficios económicos, es decir, «lo que habrá que estudiar son los métodos de construcción del simulacro, del artificio, de la mentira, para destrozarnos» (Mora 2006, 70). Un esfuerzo que, de paso, nos permita reconocer que el sentido de un texto proveniente de su lectura o interpretación pasa necesariamente por el encuentro con la voz y la identidad con que es pronunciado y de donde procede, a pesar de que «un texto es siempre mudo: somos nosotros quienes lo forzamos a hablar» (Talens 1993, 24).

Y es ahí –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 ocultos, en silencio, latentes bajo la epidermis que acoge el más común y tópico de los sentidos. La lectura es una señal de desfallecimiento de la escritura y –en el tipo de textos que aquí se tratan– indica el lugar en el que la escritura abandona su nombre y pasa a denominarse literatura, donde actúa, paradójicamente, como una losa que estrangula las posibilidades del texto, y ello, como recuerda quien firma con el nombre de Johannes de Silentio el prólogo de *Narciso* (Panero 1979, 11), a pesar de que «la literatura no sirve más que para ser leída». Se trata entonces de hacer un esfuerzo para desplazarse hacia un lugar que, por no frecuentado, es un terreno incómodo de transitar, inestable, desconocido, extraño, para muchos ilocalizables, alejado del centro, periférico, excéntrico, por raro, además, un lugar «sin el suelo de ningún mundo, desde ahora, en un mundo sin mundo, como sin tierra más allá del fin del mundo» (Derrida 2009, 21).

De ahí que el desplazamiento y la errancia sean síntomas frecuentes en ciertos escritores que se lanzan a la búsqueda de inéditas identidades y renovados códigos de actuación en el tejido social, conscientes de que se trata de búsquedas interminables y permanentemente aplazadas. En palabras de Eduardo Milán (2004, 33): «El poema como errancia significa, ahora sí, el fin de la dependencia de la poesía respecto de la realidad». Con esa analogía, cabría pensar que se ha quebrado un principio sagrado durante mucho tiempo en la historia de las ideas y las prácticas artísticas, la mimesis. En este sentido, ciertas propuestas de escritura surgen de la imperiosa necesidad de mantenerse alerta frente a un mundo empeñado en castrar la posibilidad de otras razones, constituyen un singular laboratorio para explorar las conflictivas relaciones y correspondencias que se dan entre el lenguaje y el mundo, un lenguaje que lucha por no quedar reducido a la afasia y un mundo que tiende a considerarse como el único posible. Un ejemplo singular lo encontramos en *El viaje del animal*, un

libro de Mariano Martínez enraizado en la idea de que el lenguaje poético puede presentarse como una oportunidad para que surja el extrañamiento y la desubicación, el punto en el que, al margen de cualquier falacia o simulacro, dar con «la materia del alfabeto latido / que se abre al mundo» (Martínez 2021, 63).

Por lo que respecta a la poesía publicada en estas últimas décadas en España y en español, es un hecho que estos últimos años se han caracterizado por la reivindicación de una diversidad de poéticas, como si de repente se hubiese descubierto el dorado de la pluralidad, el paraíso de la variedad, la existencia de un mundo pluriforme y dialógico. Las poéticas realistas han cedido parte del protagonismo que tuvieron en la pasada década de los ochenta y hoy comparten esa posición con otras formulaciones de tal manera que la crítica se enfrenta a un escenario poético caracterizado por una cierta diversidad. Hay poesía, podría decirse, para todos los gustos y el lector tiene a su alcance muy diferentes registros, unos quizás más *convencionales* y merecedores de un interés social mayoritario, otros probablemente más *heterodoxos* y que focalizan la atención de un público más restringido. En todo caso, convendría trabajar en la formación y consolidación del *espíritu crítico* de nuestros lectores de poesía y, así, alimentar la diversidad y la convivencia en detrimento de la intolerancia y la uniformidad estética, apostar por el desvelamiento de esa otra realidad que se encuentra bajo la superficie; en esa línea de trabajo inconformista y permanentemente insatisfecha, una posible vía de salida del escepticismo reinante en cierta posmodernidad quizás radique en el impulso de una *sensibilidad crítica posmoderna* que se halla en los antípodas de esa posmodernidad blanda y acrítica en la que todo vale y establece un correlato adecuado en esa actitud que Boaventura de Sousa Santos (2005) denomina «posmodernismo de oposición» que emerge frente a todas las promesas y tareas que la modernidad dejó incumplidas y pendientes de realizar (Habermas *dixit*). Una actitud, en suma, que entiende el saber no tanto como regulación o imposición, sino como «emancipación, cuyo punto de ignorancia es llamado colonialismo y cuyo punto de conocimiento es denominado solidaridad» (Sousa Santos 2005, 105). En este sentido, la poesía, tal como la entendió Paul Celan, plantea una proyección moral evidente, no porque contenga juicios con base en determinadas reglas, sino porque recrea valores humanos, con sus diferentes sentidos y voluntades. Así, frente a la actual sobredosis de relatos, espectáculos, apariencias, simulacros y falacias sobre la que hemos decidido edificar la ficción de nuestras relaciones sociales, a cierta poesía le cabe la posibilidad de generar lugares de oxigenación, «hacer hueco: dejar espacio en el espacio» (Díez 2004a, 55), abrir vías por las que las palabras traigan a la superficie nuevos sentidos.

Lo señalado a lo largo de estas páginas podría servir para recordarnos que la poesía representa una buena oportunidad para descubrir ámbitos ocultos de lo real a los que no tiene acceso un lenguaje domesticado por el uso o el poder, cuando no narcotizado por la propia realidad que pretende revelar, una domesticación que también afecta, por supuesto, a no pocas propuestas poéticas (Sal-

daña 2018). Sin embargo, del mismo modo hay poetas que conciben la poesía como un acto indomable y contrario a ser consumido en dosis elaboradas a la medida de un *horizonte de expectativas* institucionalizado, como sucede, por ejemplo, en *La falta de lectura* (2011), de José Ramón Otero Roko, donde se despliega una enorme potencia significativa del lenguaje a partir de un uso inconformista, transgresor y libertario del mismo. A la luz de esa vieja idea que veía en la voz del intelectual la manifestación de la conciencia de todos, Otero Roko (2011, 113-114) afirma:

Vivimos en un mundo en que a cualquiera que diga que es poeta se le aprehende a reproducir y normalizar el discurso del poder [...], el problema está en los líderes, en tener líderes, en esperar que uno solo sea la conciencia de muchos, el brazo de todos, el pensamiento de algunos. En este siglo estamos aprendiendo que cien de uno en uno son más que uno y noventa y nueve. Que el poder corrompe si no lo repartimos. Que el poder de uno es una novela y el poder de todo es poesía.

Otros encomiables ejemplos encontramos en *Topología de una página en blanco* (2012) y *Voces en Off* (2016), de Alejandro Céspedes, donde la poesía mantiene una enorme coherencia simbólica con las poéticas propuestas, libros (des)articulados sobre una deliberada inestabilidad en los que lenguaje poético y reflexión sobre el lenguaje van de la mano y en los que la teoría estética emerge en unos poemas que se piensan en el lenguaje con el que se están manifestando.

En estas circunstancias, y ante una realidad cada vez más plana, castrante y dolorosa, la poesía debería esforzarse por consolidar esas grietas y fisuras por las que puede llegar a desangrarse el sistema social tal como está constituido en nuestro mundo: aunque es incapaz de ofrecernos garantías y certidumbres sobre lo que pueda ser el futuro, 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 ese mismo grupo social, es esa agua del remolino inevitablemente atraída hacia el centro y, a la vez, esa otra del estuario que busca el horizonte abierto de las orillas; la cuestión pasaría por no enredarse en inútiles controversias metapoéticas, recuperar el contacto con los poemas, dejar de lado la cuestión todavía hoy prioritaria de las *tendencias* y, en todo caso, intentar una lectura de la poesía contemporánea al margen de las atalayas y los observatorios que nos ofrecen los grandes grupos editoriales y mediáticos, lugares desde donde casi siempre se observa la misma y estrecha realidad literaria.

En cualquier caso, podría decirse que la poesía se presenta en ocasiones como un bastión de resistencias y (contra)dicciones permanentes; condenada a reinventarse sin cesar, la poesía es ese sumidero por donde se pierde el lenguaje, libre de todos sus lastres, prejuicios y sentidos, ese conducto que comunica con la posibilidad de la nada y el vacío inagotable de un mundo inédito. Y ante una situación de ese tipo, solo caben como respuestas la crítica y la lucha frente a todo *statu quo* que trate de imponerse como límite irrebable dado que

esa frontera es siempre la falacia que impide y niega la observación de un horizonte utópico. Crítica y lucha con las que está comprometida una poesía elaborada a partir de un lenguaje indomable, insurgente, a menudo incomprensible, vinculado con la denuncia de lo insoportable, dotado en ocasiones de una extraordinaria fuerza simbólica e imaginaria, volcado hacia el cuestionamiento del código lingüístico (asumiendo el riesgo, claro, de perder *el sentido*), una poesía convencida de que solo ese lenguaje podrá facilitarnos la pérdida de referencia, la vía de salida hacia una realidad distinta, una poesía que no rebla frente al estado de cosas consolidado, negándose a aceptarlo como el final de un viaje que nos ha traído hasta aquí, entendiendo este *aquí* como la imagen o la representación de un mundo que no es, ni mucho menos, el mejor de los mundos posibles, convencida, en definitiva, de que la utopía sí es un lugar, de tal manera que el futuro sea resultado de la polémica y la conquista y no un regalo caído del cielo y así podamos hacer nuestras las palabras de René Char: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament» (Char 1980, 102). Nuestra herencia, en efecto, no procede de ningún patrimonio o regalo que hayamos recibido sin ganarlo o merecerlo, nuestro legado se funda en una paradoja, está por conquistar.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Baudrillard, Jean. 2009. *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, traducido por Gabriela Villalba. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Blanchot, Maurice. 1973. *Le pas au-delà*. París: Gallimard.
- Blanchot, Maurice. 1981. *De Kafka à Kafka*. París: Gallimard.
- Borra, Arturo. 2017. *Poesía como exilio. En los límites de la comunicación*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Borra, Arturo. 2020. *Desde lejos*, pról. Alfredo Saldaña. León: Eolas ediciones.
- Céspedes, Alejandro. 2012. *Topología de una página en blanco*. Madrid: Amargord.
- Char, René. 1980. *Fureur et mystère*, pref. Yves Berger. París: Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Conversaciones*, traducido por José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1998. *Aporías. Morir – esperarse (en) «los límites de la verdad»*, traducido por Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques. 2009. *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*, traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díez, Víctor M. 2004a. *Voz fuera de campo*. Barcelona: Icaria.
- Díez, Víctor M. 2004b. *Ser no representable*. Mérida: de la luna libros.
- Eagleton, Terry. 2010. *Cómo leer un poema*, traducido por Mario Jurado. Madrid: Akal.
- Emerson, Ralph Waldo. 2009. *Obra ensayística*, traducido por y pról. Carlos Jiménez Arribas. Valencia: Artemisa Ediciones.
- Ferrari, Marta. 2008. «Un error necesario: sobre las antologías poéticas españolas de la década de los 90». En *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, ed. Laura Scarrano, 27-44. Granada: Diputación, col. Maillot amarillo.
- Foucault, Michel. 1980. *El orden del discurso*, 2.ª ed., traducido por Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets.

- Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits 1954-1988*, 4 vols. París: Gallimard.
- Guerrero, María Paz. 2020. *Los analfabetas*, dibujos por Alejandra Hernández. Bogotá: La Jaula Publicaciones.
- Jabès, Edmond. 2005. *El umbral. La arena. Poesías completas 1943-1988*, traducido por Julia Escobar. Castellón: Ellago Ediciones.
- Juarroz, Roberto. 2000. *Poesía y Realidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Juarroz, Roberto. 2005a. *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé.
- Juarroz, Roberto. 2005b. *Poesía vertical II*. Buenos Aires: Emecé.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2006. *La poesía como experiencia*, traducido por José Francisco Megías. Madrid: Arena Libros.
- Lytard, Jean-François. 1996. *¿Por qué filosofar?*, 1.ª reimpr., traducido por Godofredo González, intr. Jacobo Muñoz. Barcelona: Paidós – I.C.E.-U.A.B.
- Martínez, Mariano. 2021. *El viaje del animal*, pról. Alfredo Saldaña. León: Eolas ediciones.
- Milán, Eduardo. 2004. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, Vicente Luis. 2006. *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby Editores.
- Mora, Vicente Luis. 2021. *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Universidad, col. interlecturas, 1.
- Murua, Kepa. 2004. *Las manos en alto*. Madrid: Calambur.
- Murua, Kepa. 2008. *No es nada*. Madrid: Calambur.
- Otero Roko, José Ramón. 2011. *La falta de lectura*, pról. Virgilio Tortosa, epíl. Constantino Bértolo. Barcelona: DVD.
- Panero, Leopoldo María. 1979. *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Visor.
- Panero, Leopoldo María. 1984. *El último hombre*. Madrid: Libertarias.
- Panero, Leopoldo María. 1989. *Globo rojo. Antología de la locura*, recopilación y prólogo por L. M.ª Panero. Madrid: Hiperión.
- Panero, Leopoldo María. 1990. *Aviso a los civilizados*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- Panero, Leopoldo María. 1993. *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- Pavese, Cesare. 1980. *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, traducido por Esther Benítez. Barcelona: Bruguera.
- Rancière, Jacques. 2009. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, traducido por Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Rancière, Jacques. 2011. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, traducido por Javier Bassas Vila. Barcelona: Herder.
- Rodríguez García, José Luis. 2012. *El hilo truncado (Realidad y representación)*. Zaragoza: Eclipsados.
- Saldaña, Alfredo. 2009. *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Saldaña, Alfredo. 2013. *La huella en el margen. Literatura y pensamiento crítico*. Zaragoza: Mira Editores.
- Saldaña, Alfredo. 2018. *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*. Santiago de Chile – Barcelona: RiL Editores.
- Saldaña, Alfredo. 2020. «Poesía y otredad». *Piedras lunares. Revista Giennense de Literatura*, 4: 235-251. <https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/areaC/cultura/revista-piedras-lunares>
- Sánchez Santiago, Tomás. 2006. *El que desordena*. Barcelona: DVD.

- Sousa Santos, Boaventura de. 2003. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*, traducido por J. Herrera Flores, F. A. de Carvalho Dantas, M. J. Sabariego Gómez, J. A. Denent de Frutos y A. M. Médici. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2005. *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*, presentación Juan Carlos Monedero. Madrid: Trotta.
- Talens, Jenaro. 1989. *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- Talens, Jenaro. 1993. *El sentido Babel*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- Talens, Jenaro. 1997. *Viaje al fin del invierno*. Madrid: Visor.
- Valente, José Ángel. 2018. *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, editado por Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Fecha de recepción: 26 de enero de 2022.

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2022.

