

◆ Epílogo

¿Gesto o escritura experimental?

Jenaro Talens

Ever tried. Ever failed. No matter. Try
Again. Fail again. Fail better.

Samuel Beckett

Wir sind nur Original, weil wir nichts
wissen.

Friedrich Hölderlin

En el volumen de entrevistas con David Hayman, *Vision à New York*, y a la pregunta de qué pintor de vanguardia era su preferido, Philippe Sollers respondió sin dudar un instante que Velázquez.¹ Lo que en boca del gran provocador que siempre fue el otrora cabeza del grupo *Tel Quel* pudiese parecer una suerte de *boutade*, ponía sobre el tapete un tema que merece la pena traer a colación a la hora de reflexionar sobre los trabajos que con el título *Ensayo/error* aparecen casi cuatro décadas más tarde en *Hispanic Issues online*.

En efecto, lo que Sollers implícitamente reconocía, un año antes de clausurar *Tel Quel*, era la ambigüedad con que el término vanguardia se asocia con las prácticas experimentales del inicio del siglo XX y con las sucesivas excrecencias neo- del arte y la cultura posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Si, como afirmaban los situacionistas de Mayo 68, el dadaísmo fracasó por haber pretendido destruir el arte sin construirlo y el surrealismo por buscar construirlo sin destruirlo previamente, lo que podríamos avanzar como hipótesis explicativa de tan vaporosa descripción de ambos fenómenos es lo que sigue: no debemos confundir una propuesta con una realización o, lo que

Ensayo/Error

Hispanic Issues On Line 21 (2018)

es lo mismo, una cosa es el *gesto rupturista y/o innovador* y otra muy diferente, una *ruptura y/o innovación de facto*. Lo que permitió la ósmosis entre la plástica y la escritura literaria en el cambio de siglo que dio origen a las vanguardias históricas, que tan acertada como eruditamente abordan varios de los participantes del volumen, fue el ascenso al nivel protagonista de la materialidad discursiva misma con que toda práctica está obligada a trabajar: la lengua para la literatura, los volúmenes para la escultura, las masas de colores—y no la figuratividad—para la pintura, la escenografía y el trabajo con los actores para el teatro.² Nietzsche había afirmado que la filosofía era un problema de gramática. El pensamiento filosófico nos es posible fuera de los límites que impone la lengua en que dicho pensamiento puede ser formulado, esto es, existir.

En alguna medida, lo que ese *turning point* que atraviesa epistemológicamente el cambio de siglo evidencia es la importancia de un hecho hoy incontestable: el sentido final de una práctica no reside en lo que se conoce como contenido expreso, sino en la estructura que lo articula o, lo que es lo mismo, en la prioridad que debe ser concedida al estudio de la mediación retórico-material de cada discurso.

Ese desplazamiento tiene, por supuesto, implicaciones políticas y hermenéuticas. Pensemos, en principio, en el origen mismo—religioso—de lo que podríamos denominar la teoría de la interpretación y acudamos al Libro fundamental de nuestra cultura judeocristiana, la Biblia y, dentro de él, al que narra la huida de los judíos desde su esclavitud bajo los faraones hacia la tierra prometida a través del desierto del Sinaí: el Éxodo.

En efecto, uno de los grandes problemas con que se enfrenta el análisis del discurso es el de definir sus límites de pertinencia. Para una tradición que, con mayor o menor consciencia, sigue el modelo puesto en circulación por la metáfora bíblica de la zarza de Moisés, se trataría, sobre todo, de un trabajo de desvelamiento. Alguien—“Yo soy el que soy”—cifra e inscribe en un conjunto de signos—gráficos, sonoros, gestuales o del tipo que sea—un determinado mensaje y la labor del hermeneuta radica en descifrar lo que, de todos modos, ya está dicho con antelación, como la nota del arpa becqueriana, esperando la mano de nieve que sepa arrancarla.

En cierto sentido, esta tipología de interpretación tiene una base religiosa y otorga al mediador un estatuto de poder institucional. Recordemos, por ejemplo, la manera en que uno de los textos fundacionales de la cultura judeocristiana, el conocido como *Evangelio de Mateo*, instaura el procedimiento. El texto canónico que asume ese nombre—aunque hoy sepamos que se trata de un texto anónimo, redactado hacia finales del siglo primero de nuestra era—, se inscribe en el debate entre las dos comunidades que se disputan la herencia—no sólo ideológica—mosaica, judíos y cristianos, o lo que es lo mismo,

entre sinagogas e iglesias. En ese sentido, los paralelismos estructurales entre la figura de Moisés y la de Jesús, en ese texto concreto—algo que no se da en los otros tres Evangelios del canon oficial—, son extremadamente sutiles, pero obvios: en ambos casos hay una matanza de inocentes; en ambos casos hay un período de retiro al desierto antes de regresar para predicar la buena nueva; la subida al Monte Sinaí se refleja en el Sermón de la Montaña; los diez mandamientos se convierten en diez bienaventuranzas, etc. La manera en que el relato se estructura—11 bloques que contienen relato y exposición doctrinal, de forma alternada—concentra todas las parábolas en el bloque central (núm. 6) y son precisamente esas parábolas, donde se expone lo que se supone es el mensaje evangélico clave del Reino de los cielos, lo único que en el relato queda sin explicar—la parábola lo es, precisamente, por su carácter de trasmisión de un mensaje no explícito—. Cuando al final del libro, tras el episodio de la resurrección, Jesús habla a sus discípulos del Reino de los cielos, delega en la figura de Pedro—“tú eres Pedro y sobre esa piedra edificaré mi iglesia”—y de la Institución que en lo sucesivo él representará, la interpretación y explicación de las parábolas. Esto es, la explicación/interpretación de los mensajes queda sometida a la mediación de quien sabe, de antemano, que se esconde detrás de las metáforas, alguien que podrá sancionar o negar como desviación—herejía—cuanta lectura se separe de lo institucionalmente establecido.

Casi toda la tradición hermenéutica, en que se basa el discurso crítico-universitario canónico—proveniente, como sabemos, de la misma Iglesia que era quien otorgaba o no la bula para que la Universidad pudiese existir—ha interiorizado ese modo de proceder. Interpretar es, entonces, descubrir, no tanto en su sentido azaroso de apertura a lo desconocido, sino en el más lato de destapar, dejar al descubierto el producto de una ocultación. Como en el célebre relato de *La belle au bois dormant* (La bella en el bosque que duerme), el beso del príncipe azul no produce un efecto, sino que permite una vuelta al origen; no la inicia en una sexualidad que es siempre un aquí y un ahora, sino que la devuelve a un tipo de sexualidad, en lo que tiene de pura ensoñación y entelequia descorporeizada e infantil. Es curioso, desde esa perspectiva, que la traducción haya desplazado el hecho de dormir, muy claramente asociado en el texto de Perrault con el bosque—el contexto—a la bella—protagonista inesperada y a todas luces inconsciente de la representación: La bella durmiente del bosque.

Comentar un texto—un poema, un cuadro, una escultura, una pieza dramática—como besar a una princesa, es, así, un acto de doble redundancia: se dice—se hace—de nuevo lo que ya estaba dicho o hecho—normalmente mejor y de modo más escueto—y se reconoce con ese gesto, no sólo la autoridad sobre lo cifrado de quien lo cifró, es decir, su carácter de propietario, cuanto la

propia, la que nos confiere el instaurarnos como filtro mediador: todo hermenéuta es siempre una suerte de sacerdote que oficia de aduanero, para evitar el contrabando de significados no sometidos al control de calidad. Pero huir del desvelamiento que implica una cierta esencialidad previa a la lectura/interpretación, no significa decir cualquier cosa que se nos ocurra tomando como pretexto un objeto discursivo cuya lógica interna no permita que le acusemos de lo que no propone.

Cuando se reflexiona sobre el desarrollo del arte y la literatura que protagonizaron el siglo XX suele plantearse una pregunta supuestamente obvia ¿qué es lo que ocurrió en las prácticas definidas como artísticas—plásticas y/o literarias— durante el último siglo? A la que la crítica historiográfica suele responder desde otra pregunta muy distinta. Esa otra pregunta, bastante tautológica, puesto que lo único que convoca es la linealidad de una sucesión, podría formularse así: ¿qué es lo que—*se*—ha sucedido en dichas prácticas durante el siglo XX, visto desde estos albores del tercer milenio? La respuesta es obvia: las poéticas, los poetas y los pintores, los poemas y los cuadros, en suma: la objetualidad. A mi modo de ver, el sustrato epistemológico que hace posible la inserción de ese “*se*”, dando lugar al cambio de planos entre acontecer y sucesividad, fundamenta la matriz hermenéutica siguiente: el análisis de la *historia* del arte en sus diversas manifestaciones se ha constituido como análisis del *depósito acumulable y unitario* del establecimiento de las conexiones entre *sujeto* y *sentido*. A su vez, ello presupone y asume una concepción de la escritura como transmisión de mensajes conservados por la memoria y cuyo fundamento es la relación entre un significante sensible y un significado profundo. En el fondo estamos ante lo que en *De lenguaje y Literatura* Foucault llamó “una mitología temporal del lenguaje”.³ Con ella se hace *imposible* pensar el *espacio* de la escritura, ese espacio en el que las diferentes modalidades en que dicha escritura se manifiesta, en el hueco de sí misma y vinculada a ese fragmento de espacio que es el libro—naturalmente Foucault se refiere a *El Libro* mallarmeano—, *nace como tal* al plantear la pregunta de lo que *ella misma es*.

Aunque Foucault se refiere estrictamente al ámbito de lo literario, podríamos extender su planteamiento a todo el amplio espectro de las prácticas artísticas, sobre todo cuando abordamos un período y unas tipologías de escritura que hicieron de la ósmosis y el diálogo más o menos consciente su punto de partida, como ocurre en este volumen.

En ese sentido, es precisamente en una crítica deudora de esa mitología temporal del lenguaje donde halla su centro lo que podríamos llamar un proceso de doble disolución, la (di)solución *hermenéutica* y la (di)solución *historiográfica*. Dicho proceso operó, como siempre ha hecho, sobre aquellas poéticas que desde—y a través de—su ser conscientes de la práctica artística

como *lugar* de conflicto problematizaron la ordenación dominante del conocimiento que regulaba las relaciones entre el lenguaje y el mundo o, lo que es lo mismo, cuestionaron el *orden del discurso* y, aunque la respuesta a ese mismo cuestionamiento asumió en cada caso una deriva distinta, en todas ellas puede detectarse un pensamiento del desorden, una alteración de las relaciones entre sujeto, lenguaje y sentido que permite poner al descubierto la tarea que el academicismo ha reservado siempre para lo que considera el horizonte natural y lógico de todo arte: el realismo: preservar a las conciencias de la duda a través de la estabilización de los referentes.⁴

Por ello, el análisis de esta situación se ha solido emprender mayoritariamente desde la óptica de las guerrillas generacionales y del enfrentamiento entre supuestos modos transgresores—llámeseles vanguardistas o con cualquier otra denominación—y modos, también supuestamente *naturales*. Ello ha dado lugar a una lectura de la historia de las prácticas artísticas del siglo XX y primeros tres lustros del siglo XXI como lectura de un movimiento pendular que implica una óptica de la historia como distensión temporal. Sin embargo, el problema debería plantearse, en cambio, donde realmente se establece, esto es, en el terreno epistemológico, en el análisis de las relaciones entre saber y poder. Para ello es imprescindible vincular la práctica historiográfica a la historia de los sistemas de pensamiento. En este sentido, no puede obviarse la radical transformación que el pensamiento de la postmodernidad implica con respecto a nuestros modos de auto-comprensión del mundo y al que, si yo no me equivoco, resulta ligada la posibilidad misma de un análisis de ese *discurso* del desorden.

Desde esta perspectiva, se hace necesario indagar en las fallas y rupturas que atraviesan el suelo de nuestra cultura occidental para evitar la tentación de conservarlo supuestamente inmóvil y silencioso: *puesto en orden*. Si algo hemos aprendido de Foucault es que la mejor forma de que el suelo que pisamos no se inquiete bajo nuestros pies es no acosar su episteme.

Recordemos la anécdota que sirve de base argumental a un film de éxito de Peter Weir, *Dead Poets Society* (1989): el director del colegio de donde acaba de ser expulsado el profesor de Literatura (Robin Williams), —acusado por la conservadora Asociación de padres de haber provocado el suicidio de uno de sus alumnos, al cometer la imprudencia de inocularle el virus de lo poético como forma de realización personal—, entra en el aula para restablecer el orden supuestamente transgredido. Tras anunciar que él se hará cargo de la clase hasta la llegada de un nuevo enseñante, pide a los estudiantes que lean en su cuaderno los nombres de los grandes poetas de la tradición. Al comprobar que los estudiantes sólo conocen a los poetas románticos, pregunta indignado, “¿Dónde están los realistas?” El alumno cómplice de la falsa acusación contra el profesor, al que su “diferencia” convierte en particularmente incómodo

para los muy convencionales responsables de la institución, contesta que su profesor los había eliminado del programa, a lo que el director, convencido de haber encontrado el origen del mal, replica: “Pues ahora vamos a restablecer el orden y volver a hacer las cosas como siempre han sido y como deben ser”.

Es esta necesidad de orden la que recorre de punta a punta la doble disolución a la que me estoy refiriendo. Lo importante, en cualquier caso, tiene que ver, no con el *por qué*, sino con el *cómo* se lleva a cabo esa operación disolutoria. En todo esto existe una explicación, perversa, pero explicación, al fin y al cabo. De acuerdo con Foucault, la cuestión asociada al carácter *temporal* de la escritura trataba de asumir el lenguaje como depósito de una memoria *personal*, asociada a un *sujeto*, para el que el texto—escrito, pintado o puesto en escena—no sería sino el lugar donde aquélla se inscribe para su transmisión. El conjunto de sucesividades de esa transmisión conformaría el objeto del trabajo historiográfico y el carácter de ruptura con la convención, el punto de partida para su interpretación. Lo que Mallarmé llamaba *El Libro* es importante por ello, para una mirada contemporánea, no porque separe el lenguaje del mundo, sino porque desvincula el lenguaje de esa memoria individualizada y, coherente con la propuesta de “poesía impersonal” de Lautréamont, propone lo literario como un lugar donde el lenguaje mismo, en tanto murmullo del mundo, habla, circula, como un fluir en el que el sujeto ya no es el centro de nada, porque el principio agrupador del discurso no es el sujeto, sino el motor que mueve la maquinaria. Desde esta perspectiva, lo que dice Mallarmé puede ser leído desde una concepción marxiana de *Historia sin sujeto*. La noción espacial de “lugar”, al desplazar el problema teórico, permitía poner en evidencia que un cuerpo, un sujeto, son también estructuras en proceso y no objetos cerrados en sí mismos, estructuras atravesadas por vectores y fuerzas—ideológicas, políticas, sentimentales, etc.—en continuo cambio, es decir, un proceso ininterrumpido, en sentido estricto, de constitución de la subjetividad, para decirlo en términos deleuzianos. Eso nos llevaba a la idea nietzscheana de cuerpo—tal y como lo leía, por ejemplo, Klossowski en su *Nietzsche y el círculo visioso*—y a la noción lacaniana de sujeto, en tanto ambas nociones—ya sé que simplifico mucho ahora, pero permítanme que lo haga para entendernos—suponen una concepción del cuerpo y del sujeto como *lugar*, es decir, en términos de una espacialidad donde ocurren cosas en proceso continuo de constitución y no de entidad cerrada y ya constituida de una vez por todas; y todo ello sin salirnos de un planteamiento radicalmente materialista.

En este orden de cosas, el *gesto vanguardista* que suele considerarse como ejemplo de subversión radical, no pasaría de ser una variante del mismo discurso que pretendía superar, en tanto en cuanto, necesitan del referente subvertido para significar. La inclusión de un urinario en un museo no elimina la existencia misma del museo, aunque transgreda su funcionalidad. En una

palabra, su gesto vanguardista es más una mera declaración de intenciones que una elaboración de lenguaje nuevo. Actúa sobre el territorio de la percepción, no del discurso “plástico”. El dispositivo retórico se acerca más al lenguaje de la publicidad que al estrictamente poético.

Bien es verdad que lo que ambiguamente se ha venido denominando “poesía visual”—como acertadamente analiza María Salgado en este volumen—ha quedado casi siempre fuera del radar de la crítica hegemónica, para la que la oposición vanguardia-tradición es prácticamente identificable con la de hermetismo-trasparencia. En esa estructura diádica, toda la problemática relacionada con esas formas no canónicas de abordar la práctica de la escritura no ha solido encontrar un lugar dentro del discurso crítico a la altura de su indudable importancia. Que ello haga necesario abordarlo con rigor y seriedad está fuera de toda duda. Sin embargo, ello no necesariamente implica que su reivindicación se haga otorgándole una función anti-conventional que no siempre posee. En cierto modo, muchas de las obras y los nombres que son traídos a colación forman parte de una cierta institucionalización alternativa, pero institucionalización al fin y al cabo.

Una vez, Jan Knott dijo que si alguien quería un dramaturgo idealista, eligiese a Brecht y si lo prefería realista, se inclinase por Beckett. Aunque no comparto la primera parte de su afirmación, asumo de modo total la segunda. Cualquiera estaría dispuesto a aceptar que nuestra percepción del mundo funciona, muy a menudo, por yuxtaposición de imágenes inconexas, como en el discurrir del sueño. Sin embargo, a un poema formado por medio de yuxtaposición de imágenes se le considera vanguardista, no realista. Hay una tendencia muy extendida a definir como “realista”, por una parte, no a lo que habla de lo real, sino a lo que parece no necesitar esfuerzo de comprensión; por otra, a lo que tiene un referente objetual preciso. En ese sentido, nada menos realista que la novela negra norteamericana, cuyo modelo ha servido de plantilla para algunas de las narrativas más abierta y testimonialmente “realistas” del mundo reciente. En el mundo real, sin embargo, la mayor parte de los crímenes quedan sin resolver; en una novela negra, jamás. Cuando el Antonioni de *L'avventura* se atrevió a utilizar el esquema del relato de intriga y luego cambió de tema dejando el enigma inicial—la desaparición del personaje de Lea Massari—sin resolver, se le definió como intelectual y pedante. A mí me parece que reflexionar sobre el mundo real sólo resulta posible si uno no se somete a la lógica decimonónica del “todo debe cuadrar”. El mundo real es mucho más incoherente que todo eso. El lenguaje, por otra parte, no es transparente. ¿Por qué, pues, negar carácter realista a las escrituras que se enfrentan con ese problema en cuanto tal? José Ángel Valente lo expresó muy bien cuando afirmaba que “La forma, en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. La última significación de

la forma es su nostalgia de la disolución, de reinmersión en lo amorfo. Être la matière! como escribió Flaubert”.⁵

No se trata, por tanto, de establecer linealidades, sino sistemas de relaciones que coexisten en el entramado del aquí y ahora de la lectura. Puede parecer algo caótico, pero quizá convenga recordar que lo natural es el caos, no el orden. El desorden es constitutivo de lo real. Hay un ejemplo que he citado en muchas ocasiones y que comentaba un biólogo californiano en un trabajo científico sobre el cerebro.⁶ La cita dice así: “Supongamos, por ejemplo, que representamos nuestras partículas submicroscópicas con bolas de billar. Imaginemos que algunas de estas bolas están pintadas de negro y otras de blanco. Metamos cincuenta bolas negras y cincuenta bolas blancas en un saco y agitemos. Nos quedaríamos completamente boquiabiertos si al abrir el saco viésemos todas las bolas negras en un lado y todas las bolas blancas en el otro. Sin duda nos sentiríamos empujados a buscar una explicación. Sin embargo, si viésemos al abrir el saco todas las bolas bien mezcladas, no nos sorprenderíamos. Esto es lo que esperábamos y no encontraríamos necesaria ninguna explicación . . . Una vez más intuimos que sólo hay un resultado “natural” —el desorden, la mezcla—y que cualquier otra disposición requiere su explicación”. Pensar el desorden me parece, por ello, lo más realista que haya bajo el sol y si las prácticas artísticas buscan dar testimonio, ¿qué mejor testimonio que dejar entrar en la escritura el desorden, como quería Beckett? No se trata de reproducirlo, sino de “pensarlo”, es decir, de analizar, ya que no sus causas—eso sería territorio de la Física y la Filosofía o también, visto lo visto, de la Teología—, si sus efectos y los modos de navegar por él y de rearticularlo para intervenir en el mundo al que sirve de fundamento. Teorizar lo *poético*, en sentido amplio, a la manera de Octavio Paz, como *La casa de la presencia*, no es la única a la que nos conduce el fin de la idea de arte moderno y el concepto de historia que esa misma estética pone en juego.⁷ En vez de establecer lo poético como lugar privilegiado de la *manifestación* de la verdad ontológica, podemos asumirlo—en realidad es a lo que nos invita el espacio de la postmodernidad—como apertura discursiva de *intervención* en la configuración de nuestros modelos de autocomprensión.

En este sentido, es útil seguir el rastro que propone Jean-François Lyotard cuando sitúa la fuente del arte moderno y la lógica de los axiomas de las vanguardias en la estética kantiana de lo sublime.⁸ Ello nos permitirá detectar el sustrato desde el que emerge, con toda radicalidad, ese pensamiento del desorden, como las distintas inflexiones en su formulación. La modernidad, sostiene el filósofo francés, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin romper con la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que tiene la realidad, descubrimiento evidentemente asociado a la invención de nuevas realidades. A la hora de responder a la pregunta ¿qué significa este

poco de realidad? más allá de una lectura únicamente historizadora, Lyotard emparenta la expresión con el nihilismo nietzscheano pero encuentra una modulación muy anterior a la perspectiva de Nietzsche en el tema kantiano de lo sublime.

En la filosofía kantiana el sentimiento de lo sublime vendría ser una afeción fuerte y equívoca, contradictoria: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no terminó de cuestionar, este sentimiento se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto: entre la facultad de *concebir* una cosa y la facultad de *presentar* una cosa. Para la filosofía kantiana hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y, si, acto seguido, se pueden establecer ciertos “casos” de la experiencia que se “correspondan” con éste. Hay belleza si, en ocasión del “caso”—la obra artística—, dado inicialmente por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer es independiente de cualquier interés que provoque que esta obra suscite hacia ella un consenso universal de principio. El hecho de que el gusto atestigüe que puede experimentarse en el modo del placer un acuerdo no determinado o regulado, da lugar al juicio reflexivo kantiano entre la capacidad de concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto.

Lo sublime se dará, por el contrario, cuando la imaginación fracase y no consiga la presentación de un objeto que, aunque sólo sea en principio, pueda establecerse de acuerdo con un concepto. Por ejemplo, dice Lyotard, tenemos la Idea del mundo—la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. De esta forma, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad—la experiencia—, ya que prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, *impidiendo la formación y la estabilización del gusto*. Por consiguiente, puede decirse de ellas que son *impresentables*.

Lyotard llama moderno al arte que consagra su técnica a presentar qué hay de *impresentable*—*in-presentable*—en el mundo: “hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver” y explica cómo la propia filosofía kantiana nos dicta la dirección a seguir a la hora de responder a la pregunta ¿pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? cuando establece su análisis tanto en términos de lo *informe*, de la *ausencia de forma*—en términos, en definitiva, de un índice de lo impresentable—, como cuando radica la posibilidad de esa presentación en una presentación negativa: así la *abstracción* vacía que experimentaría la imaginación en su búsqueda de una presentación de lo infinito—otro impresentable—sería ella misma—esa abstracción—una presentación del infinito, su presentación negativa.

Ahora, si se traslada la lectura de este último punto al problema del estatuto del lenguaje poético, en sentido amplio de *poiesis*, pueden empezar a

introducirse matizaciones, a mi juicio decisivas, sobre dos aproximaciones teóricas distintas. Para la primera de ellas, la que aboga por lo poético como casa de la presencia, lo *poético* se establece como lugar de manifestación del Ser. Esto supone, ni más ni menos, que el poema deje de configurarse como propuesta de producción de sentido para convertirse en el lugar de una *revelación*. De ahí que en ésta aproximación sea necesario plantear en primer plano el carácter inconmensurable de la realidad que se busca expresar en relación con el concepto que la expresa y también que, se quiera o no, el estatuto de la palabra poética siga siendo entonces el de un simple *medium* comunicativo. La conciencia queda fuera de juego como centro privilegiado que controla el sentido—el sujeto queda destronado de la enunciación, la escritura se impersonaliza—, pero a cambio de establecer una nueva ilusión, a saber, la de la personificación del lenguaje poético como palabra del Ser. De ese modo, siendo la realidad del Ser inconmensurable en relación con su conceptualización sólo será posible decirlo negativamente, como *silencio*.

Si se asume el “ahora” del que habla Paz como apertura discursiva de intervención en la configuración de nuestros modelos de auto-comprensión, las cosas cambian. En la lectura de Lyotard sobre el sublime kantiano encontramos formulado ese espacio como la inflexión decisiva que marca el *lugar* postmoderno, esto es, como *aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma* negándose al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la *nostalgia* de lo imposible.

Desde esta perspectiva, ese “ahora” que postula Paz no es una esencia inherente al objeto sino el síntoma de una operación de lectura, resultado, a su vez, de la desarticulación de todo el sistema de relaciones entre el saber y el poder propuesto por la modernidad. No en vano, como afirmaba el filósofo español Quintín Racionero en el texto fundamental “No después sino distinto”, el gran malentendido con respecto al concepto de “postmodernidad” reside en hacer de ésta última una noción fundamentalmente histórico-cronológica, evidentemente no tanto porque desde un nivel pragmático la postmodernidad no pueda ser leída en esos términos, sino porque el hecho de radicar la cuestión de su especificidad en esa significación pragmática implica pensar la condición postmoderna desde la hermenéutica de la modernidad neutralizando las potencialidades efectivas de aquélla al hacerla funcionar bajo una lógica que le es fundamentalmente ajena. Y es que, precisamente en torno a la lógica moderna del *continuum* auto-reflexivo, esto es, en una configuración de la historia basada en la idea de sucesión o linealidad temporal, es en donde resulta imprescindible establecer de forma clara los términos de nuestra reflexión, puesto que desde ella juegan en el fondo su partida todas y cada una de las lecturas que, con todas las matizaciones y variantes que se quiera, acaban por *reducir* el *espacio* de la postmodernidad a un *tiempo* histórico, a saber, ese

tiempo—el nuestro—sucesivo a la crisis de la modernidad y con respecto de la cual el verdadero problema reside en saber si la Modernidad puede darse o no por terminada.

Racionero subraya que la dimensión constitutiva de la postmodernidad no es una noción *histórica* sino *polémica*. Desde la perspectiva que él plantea, es esta dimensión controversial y agonística la que con más contundencia señalaría el texto de Lyotard *La condición postmoderna* precisamente a través de la idea de “condición”, ajustada de antemano al objetivo de deshacer el malentendido de una interpretación histórica: no una época, sino una actitud, una sensibilidad, una cultura.⁹ Esa “condición”—que no una “teoría”—se presenta entonces no como el resultado de un tránsito de la “modernidad” a la “postmodernidad”, sino como el lugar desde el que poder oponer la “modernidad” a lo “moderno”.

Desde esta perspectiva, podemos ya establecer que cuando hablamos de postmodernidad, el prefijo *post* no remite a un nuevo episodio de la distensión temporal, ni estriba, por tanto, en un *después* con el que codificar la situación que sigue al tiempo de la modernidad. Ese *post* designa, por el contrario, una neta impugnación de la idea tradicional de historia, entendida como una sucesión cronológica de hechos que se despliegan conforme a principios inmanentes de orden y cuyo conjunto está dotado de sentido. Precisamente a partir de las tesis de Foucault, de su crítica al concepto tradicional de historia, Racionero plantea cómo mientras para esa idea *positivista* de la historia el problema más importante estriba en determinar los nexos de relación significativa entre distintos acontecimientos o situaciones, localizándolos linealmente en torno a un eje estructural que los articula como “antes” y “después”, el argumento de Foucault permite formular ante nosotros las preguntas cruciales: ¿qué valor tiene el que se proponga ese eje? Y ¿qué o quién lo legitima *otorgándole un significado propio*?

Se hace entonces necesario concluir, con Foucault, “que no existe *la historia*, sino series múltiples—a veces consecutivas, a veces superpuestas—de discursos acerca de lo legítimo y en contra de lo prohibido, cada una de las cuales aspira a identificarse con la historia puesto que de todas maneras cumple el rol de generar una topología de sus propias reconstrucciones y proyecciones en el tiempo”. De esta forma, eso que llamamos historia viene a ser el *relato* que de sí mismos hacen los discursos de dominación como legitimación de su autoridad y permanencia. De aquí se sigue que tendremos que aceptar que haya tantas historias como discursos de dominación y que la relación de cada una de ellas con respecto de las otras sea de negación y violencia, en tanto que todas compiten por el dominio. El punto decisivo que tenemos que considerar es que, si bien una vez planteado el problema en estos términos la tarea crítica del pensamiento *estribaría en analizar qué relaciones inconscientes*

mantienen los discursos del saber con respecto del poder, este esquema no es aplicable al relato de la modernidad en la medida en que la episteme moderna se constituye precisamente sobre el reconocimiento de la reflexión como su valor fundamental, de forma que el relato de la modernidad *es*, él mismo, el relato de la reflexión, ocupando en la continuidad de su desarrollo el control de la historia misma.

En este contexto, la praxis de una poesía como pensamiento del desorden que asuma por entero el fin de la idea de arte moderno ha de jugar la partida desde la necesidad de enfrentarse al discurso en su propio terreno, esto es, mostrando la dependencia entre juegos de verdad y estructuras de poder. Su espacio no es, por tanto, el de una revelación, sino una apertura discursiva de intervención.

La noción de fragmento, vinculada a la de desorden, puede ser contemplada desde una perspectiva radicalmente distinta. Como apunta Pilar Carrera, a propósito de las *Rêveries d'un promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau, “el paseante solitario de Rousseau ejecutaba su paseo—durante el que recolectaba las piezas de su colección, las plantas que, desecadas, entrarían a formar parte de su herbario—y su escritura en un estado de desprendimiento, término cuya dimensión procedimental o metódica no hay que subestimar. Este desprendimiento podría parecer cercano al “olvido de sí” del místico si no fuera porque, en este caso, convive con una hiperconciencia del yo, cuyas exigencias, no obstante, violenta metódicamente, obligándolo a salir de sí para hacerlo entrar en la escritura. Lo que Rousseau enuncia en *Las ensueñaciones* no es un sentir, un estado de ánimo, sino un dispositivo narrativo”.¹⁰

A mí siempre me ha parecido una frivolidad la asociación que se hace tan a la ligera entre “lo postmoderno” y el “pensamiento reaccionario”, o entre el fragmento y una supuesta ausencia de relato estructurado. Entre otras cosas, porque me da la sensación de que se habla de oídas, citando de tercera mano y reduciendo de modo interesado lo que, en los textos a que se remite, en la mayoría de los casos, cuando existe, es mucho más complejo y razonado. Pasa con Lyotard, con Foucault, con Derrida y, en general, con el hoy tan menospreciado como poco leído, postestructuralismo francés. Lo que Lyotard definía como “condición postmoderna”, no remite a una disolución del pensamiento moderno, sino a una radical reformulación de ese mismo pensamiento. Ello no supone una apolitización de lo político, sino una forma política *diferente* de repensar los problemas no resueltos de la Modernidad. En ese sentido, si el *post* no alude a una marca cronológica temporal—*después*—sino a una posición teórica—*distinto*—, sustituyendo la relación lineal causa-efecto por otra de tipo estructural, la manera en que el relato de la historia literaria reciente ha utilizado el concepto de “postmoderno” para descalificar, sin entrar en debate alguno, todas aquellas propuestas que desestabilizaban la supuesta

“naturalidad” de lo literario, no es sólo políticamente torticero, sino epistemológicamente falso.¹¹ Si se acepta esta hipótesis, la postmodernidad no conlleva necesariamente la desideologización—o el conservadurismo—que se le achaca y que es propia, más concretamente, de la lógica que articula la sociedad globalizada en cuanto tal; una sociedad que es el resultado lógico de una forma histórica de funcionar un sistema—el capitalismo—. La postmodernidad sería una manera diferente de pensar cómo intervenir de forma más efectiva en dicho proceso. Quienes consideran lo postmoderno como un planteamiento equivocado y retrógrado, lo hacen, en palabras de Lyotard, “cegados por la representación paradisiaca de una sociedad orgánica perdida”.

Para centrarnos en el debate que debería hacerse—y no se hace—, diría que conviene volver, dejando juicios de valor aparte, sobre lo que estaba en juego y no asumir que existen criterios estéticos “naturales” desde los que leer la totalidad. Visto con cierta distancia, se cuenta una historia, como en los westerns, con dos bandos enfrentados: en uno estarían los elitistas y absurdos vanguardistas experimentalistas—como si éstos, a su vez, no compusiesen un *puzzle* complejísimo y contradictorio—. En el otro, quienes, habiendo aprendido de los errores de sus mayores, habrían decidido volver al cauce de la “normalidad”. Ese dispositivo puede ser útil para el lenguaje informático—que juega con ceros y unos—, pero no creo que sirva para dar cuenta del entramado de opciones culturales en conflicto.

Se sigue “pensando” el tema en términos de “canon” y no, como debería hacerse, en términos de los presupuestos ideológicos que subyacen a la idea misma de “canon”. Nadie quiere perder el tren del relato historiográfico, esa metáfora curiosa de linealidad temporal, y por eso se discute de quienes están y quiénes no en los libros y antologías y en los manuales, en los museos y en las retrospectivas pero casi nunca se discute de lo que implican determinadas propuestas de escritura/lectura. Se me ocurre que si fuese posible—aunque parezca ciencia ficción—hacer una antología de textos sin firma alguna, o una exposición de cuadros sin especificar el nombre de los autores para que el lector y/o espectador de a pie y los jóvenes hipotéticos lectores y/o espectadores de mañana se acercasen sin saber quién asume la paternidad de cada poema o de cada cuadro, guiado sólo por la posible propuesta de sentido que cada texto ofreciese en su estricta singularidad, todo el debate y la polémica se esfumarían en el aire. Supongo que lo que eso pone en evidencia es la importancia de nociones tales como “autor”, “sujeto”, “mercancía”, etc., tienen en este asunto.

Las prácticas artísticas, en tanto discursos que se dirigen a grupos concretos—porque lo de escribir para todos es una falacia, ya que el colectivo “todos” es la suma de muchos “pocos”—pueden, por supuesto, encontrar más eco en unos que en otros, y mucho más en cuanto menos problemas plan-

teen. Es uno de los fundamentos de la cultura masiva. Desde esa perspectiva, en efecto, un poema—escrito o visual, si queremos definirlo así—o un cuadro donde, en vez de ser cuestionado, el lector/espectador pueda reconocerse son menos conflictivos. Los espejos son más efectivos para ello que los interlocutores, sobre todo porque no contradicen, ni discuten. Edoardo Sanguineti lo decía de manera muy lúcida en una entrevista con Guillermo Piro que publicó la revista argentina *Diario de poesía*: “A menudo la gente, como es natural, es muy perezosa; le gusta sentir en la poesía algo que ya les suena, que ya conoce con anterioridad. A mucha gente le gustan ciertas canciones porque le recuerdan otras canciones que ya conoce. Esta pereza es muy común tanto en la cultura como en la vida. Los hábitos se vuelven un elemento importante: Leopardi hablaba de *assuefazione*—costumbre, hábito—, algo que también es muy importante en la experiencia de los hombres. Un niño debe habituarse a vivir en nuestra sociedad, a sentarse de cierto modo—los japoneses se sientan de un modo diferente—. Un niño entonces es educado para que se habitúe, pero es igualmente importante romper esos hábitos, porque si vivimos una historia tan llena de contradicciones y conflictos, el problema consiste en representar y darle sentido a esas contradicciones y esos conflictos”.

Se puede ser muy consistente en la defensa de unas posiciones estéticas y publicar infinidad de artículos que lo atestiguan, pero la cantidad, en sí misma, si se limita a exponer y no a demostrar, no implica nada especial, salvo que se acepte que “the message is the message” (el mensaje es el mensaje), para decirlo vulgarmente con MacLuhan. Como afirmada el Molloy beckettiano, “a fuerza de llamar a esto mi vida, terminaré por creérmelo; es el principio de toda publicidad”. Recuerdo lo que escribía en una conferencia (“¿Por qué respira mal la literatura?”) pronunciada en l'École Normale Supérieure de Paris, hace casi siete décadas, Julien Gracq. Tras apuntar que aunque nos gusta que el radar del crítico sea de largo alcance, también nos gustaría que en su pantalla algo distinguiera una isla del tesoro de un iceberg, analiza un problema similar al que estamos discutiendo ahora, pero en Francia, y concluye que obras de tendencia opuesta pueden perfectamente coexistir porque los imperativos estéticos a los que declaran adscribirse las grandes obras de nuestro tiempo—hablaba del siglo XX, pero podemos mantenerlo si nos referimos a hoy mismo—no son uno ni dos, sino muchos. Y concluye afirmando que “la receptividad sin límites del público, esa especie de indiferencia confesional, no nos sorprende normalmente, pero sí sorprende todavía vivamente a los que podríamos llamar fundadores de órdenes, éstos para quienes la aparición de una estética significa todavía esencialmente la muerte de todas las demás”. Yo no creo, como Gracq, que la cuestión estética sea la causa del comportamiento casi inquisitorial de los

que él llama “fundadores de órdenes”, sino más bien el efecto, pero, de todos modos, su conclusión sigue siendo válida.

A menudo se discuten conceptos desde sistemas a los que no pertenecen o de los que sólo se han oído referencias o se ha leído un resumen en una solapa. Pensar que la crisis de la Modernidad se salva negando la mayor y manteniendo, contra viento y marea, el cazurrismo de Habermas, no lleva mucho más allá del muro de las lamentaciones. A todos los que nos educamos en la tradición del pensamiento crítico se nos tambalearon los puntos de referencia con la caída del muro de Berlín y el hundimiento de la Unión Soviética, entre otras cosas, y eso no nos ha llevado necesariamente a decir que cualquiera tiempo pasado fue mejor. La nostalgia suele ser mala consejera. Los cambios operados social, política, económica y culturalmente en la sociedad global en que estamos nos obligan a renovar los instrumentos de análisis y tendremos que seguir reflexionando y estudiando. El materialismo histórico se planteaba como objetivo teórico el análisis concreto de una situación concreta, no elaborar una plantilla exportable a cualquier época y situación. Seguir escribiendo poemas, visuales o no, como si aún estuviésemos dentro del paradigma del cambio de siglo que llevó a la Gran Guerra es un poco anacrónico. Este mundo es otro, posiblemente peor, pero distinto en cualquier caso y necesita de una mirada también distinta. Me temo que en la crítica artístico-literaria actual, en lo que al discurso mediático y académico se refiere, un replanteamiento tan radical no encuentra lugar donde articularse y así seguimos discutiendo si poesía de la comunicación o poesía del conocimiento, si figurativismo o abstracción, si vanguardismo elitista o compromiso con la gente normal—signifique eso lo que signifique—.

En el fondo toda esta confusión tiene mucho que ver con eso que llaman “crisis de las Humanidades” y que yo prefiero entender como crisis de un determinado modelo histórico de entenderlas—de ellas mismas en general y de la Filología, en particular—. Cuando la crítica textual busca reconstruir la lógica interna de un manuscrito incompleto para poder rellenar los huecos que faltan, está proyectando sobre el manuscrito unas reglas que presuponen un modo de leer. Yo no creo que eso tenga necesariamente que desaparecer, pero si leemos de manera diferente y desde una concepción que no dé por descontada la fijación y estabilidad del sentido, la “lógica interna” de los textos será también menos fija y menos estable, pero no por ello dejaremos de *hacer* Filología. Lo que ha dejado de ser operativo y de marcar la pauta es el paradigma filológico del siglo XIX. Y en literatura española seguimos a grandes rasgos, con más citas al pie y más bibliografía secundaria, el camino trazado por Menéndez y Pelayo en su memoria de oposición, aunque nadie quiera reconocerlo de manera explícita. Eso, más de cien años después y con todo lo que ha llovido resulta, cuando menos, extraño. Tras la irrupción de las Filosofías

de la sospecha, de la Filosofía analítica, del giro lingüístico o de lo que Sergio Sevilla prefiere llamar “giro retórico”, es una ingenuidad que nosotros no nos podemos permitir. Si hay algo claro hoy día es que, eliminada la creencia—y su correlato, la fe—como argumento de autoridad, lo artístico se define, no como esencia sino como algo contextual y culturalmente consensuado en el interior de una tradición específica y por ello, hablar de “políticas de lectura”—que entiende el sentido en tanto resultado—, y no de “hermenéuticas de la lectura”—que lo presupone inscrito en la textualidad—, me parece una manera excelente de poner el dedo en la llaga.

En ese sentido, y aún reconociendo la necesidad historiográfica y teórico-crítica de dar al César lo que es del César, esto es, de otorgar el lugar que merecen en el relato de la práctica artística del período 1960–1980 en España nombres como Joan Brossa, Julio Campal, José Luis Castillejo, José Miguel Ullán, el Ángel Crespo introductor de los concretistas brasileños o los proyectos colectivos como el grupo ZAJ, una operación de ese calado no debería hacernos olvidar que también en la escritura de los márgenes puede instalarse una cierta institucionalización. El canon ha solido privilegiar una tipología de prácticas poéticas que excluye las abordadas en este volumen. Recuperar lo marginado tiene, por ello, un valor *per se*. Sin embargo, en esa operación de rescate y revalorización hay un peligro sobre el que me gustaría reflexionar en estas páginas finales: entender la experimentación y la radicalidad como sólo posible cuando se desarrolla en los márgenes de lo canónico y no en su propio interior. Imaginemos el conocido poema de Brossa titulado Homenaje al Che, consistente en un abecedario del que se han eliminado las letras *c*, *h* y *e*. Una vez constatado el *gesto* de dicha eliminación, ¿dónde queda el efecto de sentido, más allá de lo que podríamos considerar más cercano a lo publicitario que a lo poético?

Recuerdo un anuncio del whisky JB aparecido en la TV norteamericana en fechas navideñas. Unos niños cantaban “ingle ells, ingle ells”. En sobreimpresión aparecía una frase afirmando que faltaba algo: en efecto, faltaban la J y la B, nombre de la marca de la bebida y al mismo tiempo primera letras de las palabras de la canción, “jingle bells”. Es a ese tipo de experimentación con el lenguaje a lo que he llamado *gesto*. Sin embargo, a menudo, lo experimental está donde no se lo espera, dentro de un discurso en apariencia convencional, pero en el que se han introducido elementos que cuestionan su misma viabilidad, incluso en tiempos muy anteriores a las vanguardias históricas, como sería la poesía de Licofron (s. III a. de C.) por lo que se refiere a la escritura caligramática o, como apunta Pilar Carrera, la pintura de Joachim Patinir (s. XVI): “Si recordamos las obras de Patinir, en ellas encontramos ríos o mares que, de acuerdo con la convención, están coloreados de azul. El problema surge cuando el pigmento—el color azul—rebasa los límites de mares y ríos y

“contamina” a personajes y montañas . . . el azul, desbordados los límites del contrato referencial, invade la obra, generando una segunda capa de sentido más allá del paisaje representado y sus potenciales derivas simbólicas que se superpone a esta: la torna inquietante, hace planear sobre ella una atmósfera de contaminación, de viralidad, la vuelve infecciosa y agorera. Que en Patinir el mal solo necesite de un color desbocado, que ese azul fuera de los “límites de pertinencia” resulte más inquietante, mucho más “impertinente” que las monstruosidades de El Bosco, debería darnos que pensar acerca de dónde se establece el canon y qué significa subversión en términos discursivos”.¹²

En ese sentido, el presente volumen es importante, no sólo por el hecho de rescatar gestos, acciones y propuestas que durante mucho tiempo han sido silenciadas en el ámbito académico, sino porque, al hacerlo, deja entrever que, como escribía el gran don Luis de Góngora, a menudo “también la erudición engaña”.

Notas

1. Sollers, Philippe, and David Hayman. *Vision à New York: entretiens avec David Hayman*. Paris: B. Grasset, 1981.
2. No en vano, es entonces cuando, por ejemplo, Adolphe Appia, o Gordon Craig, como escenógrafos; Konstantin Stanislavsky, o Erwin Piscator como directores escénicos o Serguei Diaghilev como coreógrafo; los impresionistas o los pintores abstractos como pintores no figurativos toman el relevo del teatro como texto dramático-literario o del cuadro como representación en sustitución de lo pictórico como imitatio naturae. Tampoco es casual que, en el mismo período la propia filosofía empiece a interesarse por el territorio mismo del lenguaje como tema central de su reflexión.
3. Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
4. Falcó, José Luis y Antonio Méndez Rubio. “De la poesía como pensamiento del desorden.” *Canon de la crítica, crítica del canon. Poesía española (1980–2005)*, Prosopopeya 5 Número 2007: 73–108.
5. Fernández, Teresa. *El silencio y la escucha: José Angel Valente*. Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995. 263.
6. Smith, C. U. M. *El cerebro*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
7. Paz, Octavio. “Los hijos del limo” en *La casa de la presencia, Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
8. Lyotard, Jean-François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Ge-

- disa, 1985. 19–26.
9. Lyotard, Jean-François, Geoffrey Bennington, y Brian Massumi. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
 10. Carrera, Pilar. *Las moradas de Walter Benjamin*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017. 74–75.
 11. Racionero, Quintín. “No después, sino distinto. Notas para un debate sobre postmodernidad y ciencia.” *Revista de Filosofía XII* (1998): 135–155.
 12. Carrera, Pilar. *Las moradas de Walter Benjamin*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017. 66.

Obras citadas

- Carrera, Pilar. *Las moradas de Walter Benjamin*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- Falcó, José Luis y Antonio Méndez Rubio. “De la poesía como pensamiento del desorden.” *Canon de la crítica, crítica del canon. Poesía española (1980-2005)*. Prosopopeya 5 Número 2007: 73–108.
- Fernández, Teresa. *El silencio y la escucha: José Angel Valente*. Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- Lyotard, Jean-François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1985.
- . Geoffrey Bennington, y Brian Massumi. *The postmodern condition : a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Paz, Octavio. “Los hijos del limo” en *La casa de la presencia, Obras Completas I. Barcelona*: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- Racionero, Quintín. “No después, sino distinto. Notas para un debate sobre postmodernidad y ciencia.” *Revista de Filosofía XII* (1998): 135–155.
- Smith, C. U. M. *El cerebro*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Sollers, Philippe, and David Hayman. *Vision à New York: entretiens avec David Hayman*. Paris: B. Grasset, 1981.

Talens, Jenaro. “¿Gesto o escritura experimental.” *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 205–222.