



UN LUGAR SIN LUGAR: ENTREVISTA CON ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

RAÚL MOLINA GIL

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Antonio Méndez Rubio (Fuente del Arco, Badajoz, 1967). Poeta, ensayista y crítico cultural, actualmente reside en Valencia, en cuya Universidad es profesor del Departamento de Teoría del Lenguaje y Ciencias de la Comunicación. Es, además, coordinación de diversos grupos de acción cultural como la Unión de Escritores del País Valenciano (UEPV). La aparición en 1995 de El fin del mundo (Premio Hiperión de Poesía 1995), tras la publicación de sus dos primeras tentativas literarias Llegada a Dublín (1988) y Fugitivo tesoro (1993), marca el inicio de una nueva concepción personal sobre el hecho poético. Desde este momento, la experiencia otra que planteará a través de una escritura en la frontera, abocada a lo invisible, es transversal a toda su obra: Un lugar que no existe (1998), Trasluz (2002), Por más señas (2005), Para no ver el fondo (2007), Razón de más (2008), Extra (2010), Cuerpo a cuerpo (2010) y Siempre y cuando (2011). Parte de esta ha sido incluida en diferentes antologías, como Once poetas críticos en la poesía española reciente o Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio. Paralelamente, ha publicado ensayos de crítica cultural, por ejemplo La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social (1997) o La desaparición del exterior: Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad (2012), y sobre poesía, entre los que se pueden señalar Poesía y utopía (1999) o Poesía sin mundo: Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003 (2004). La radicalidad crítica planteada, tanto en su poesía como en su obra ensayística, ha hecho que sea ubicado bajo el heterogéneo manto de la “poesía de la conciencia” junto a otros importantes

nombres como Jorge Riechmann, Enrique Falcón o Miguel Casado, pese a las evidentes diferencias entre sus planteamientos artísticos.

Dos tazas de café y la Primavera Valenciana. Así empieza nuestra conversación. Sin embargo, muy pocos minutos después ha aparecido la poesía. Entonces le comento que lo que quiero es hacerle una entrevista sobre la cultura actual, la poesía en esta sociedad, su propia obra poética y crítica... Me dice que le parece perfecto, pero que mejor buscar otro lugar porque estaremos más tranquilos. Sin duda, pienso, a estas horas la cafetería es un hervidero.

Siempre me ha resultado curioso cómo empiezan los poetas a escribir poesía, qué hace que se despierte esa vena creativa en ellos y por qué deciden que es poesía el arte que quieren cultivar. Creo que es una buena forma de empezar, así que me lanzo con la primera pregunta:

Pues una experiencia de soledad, sin más, provocada a la edad temprana en que veo que las expectativas que tengo puestas en el mundo no se cumplen y que este no me da lo que necesito de él. Aquel adolescente de clase trabajadora tenía muchas preguntas, interrogantes que quizá todos nos hacemos alguna vez, y la música ayudaba a contestarlos, o como mínimo a formularlos. Incluso intenté entrar en ese mundo con proyectos colectivos e informales. El techno era un estilo de vanguardia a principios de los ochenta, pero la falta de recursos me impidió seguir, ya que no podía adquirir un sintetizador potente o un equipo de sonido. De haberlos conseguido quizás me hubiera inclinado hacia la música. La cercanía de la poesía se convirtió entonces en una cuestión táctica. Claro que empecé a través de los clásicos, que se estudiaban en bachillerato, de la poesía popular y de las letras de las canciones de aquel momento, te estoy hablando de los quince o dieciséis años. Sentí que podía y necesitaba jugar con los sonidos, los sentidos, las palabras. A fin de cuentas, la poesía parecía hecha para gente como yo, sin demasiados recursos, quizá sin futuro, pues con lápiz y papel podías ejercitarte en un mínimo espacio creativo, crítico y autocrítico. Empecé a leer y escribir, y con el tiempo se fue convirtiendo en una pasión vital, una necesidad respiratoria.

**Apenas con veintiún años publicas tú primer poemario, *Llegada a Dublín*¹.
¿Con qué ojos lo ves hoy en día?**

Llegada a Dublín..., la verdad es que tenía pruebas escritas, escasas y dispersas, así que reuní ese material con un esquema ficticio, lo presenté al concurso de la Universidad de Valencia y hubo suerte. En aquel momento fue una ilusión enorme: “¡Ya soy poeta!”. Ahora, cuando hablo con gente más joven, insisto en que hay que poner bajo llave o al menos en reposo el ansia de publicar y de compartir lo que se crea. Al fin y al cabo, si lo que haces dispone de energía lo más probable es que acabe saliendo a la luz. No hay que tener prisa, porque publicar tan joven...luego relees y piensas que no es lo que querías hacer... Con esto no quiero decir que sea un error, sino que es como si lo hubiera hecho otra persona, alguien para el que tanto *Llegada a Dublín* como *Fugitivo tesoro* fueron toda una alegría. Sin embargo, desde el presente se ven fuera o antes de la poética que he querido proponer.

Exacto, poco tiempo después la superas y empiezas a plantear la que ha vertebrado el resto de tu obra. Ese cambio de visión del hecho poético debe tener alguna causa.

Sí, una toma de conciencia justamente de que la clave radica en el lenguaje. En el lenguaje, en sus tensiones y fisuras, en el trabajo técnico, se decide de una forma no necesariamente visible el rumbo del efecto lírico. Claro, eso al principio puede que fuera solamente una intuición, pues sabes que estás trabajando con la materialidad de la lengua, no en sentido metapoético ni formalista, sino referido a las palabras, los ritmos, las pausas... Esa intuición va creciendo conforme uno va creciendo, aprendiendo. Estudié filología porque quería comprender mejor cómo era ese terreno de juego. No me enseñaron mucho, pero algo aprendí o creí entender en esos años. Es entonces, en esa época desde los 20 a los 25 años, que tú conoces tan bien, –asiento– cuando vas dando pasos hacia un abismo hasta que acabas cayendo, incluso sorprendido, y te das cuenta de que esa intuición se convierte en certeza. Descubres que se decide todo en los mínimos detalles: en cada sonido o giro, palabra o corte de verso. Es quizá angustioso, pero es así. Además, en esos años se da en mí, y supongo que es algo común a esa edad,

¹La referencia bibliográfica completa de todas las publicaciones que se nombran a lo largo de la entrevista y cuya consulta pueda ser de interés para el lector, aparezcan o no citas literales de ellas, se puede encontrar en el apartado final “Referencias Bibliográficas”.

una toma de conciencia política, en sentido amplio. La crisis del mundo, de lo social, de lo personal... Entonces me caigo, definitivamente, del burro, o eso creo visto desde el presente: me doy cuenta, primero, de que la poesía tiene que ser crítica si es poesía porque se hace cargo de la crisis personal y social y, segundo, de que, precisamente por eso, necesita suficiente humildad como para ser en todo momento tentativa, autocrítica. Es decir: no basta con hacer una poesía crítica con el mundo si el lenguaje que se usa no está en crisis también.

Por tanto, el poeta debe unir el trabajo sobre el lenguaje y la crítica social.

Realmente no es que uno los quiera unir, es que van unidos. El lenguaje en sentido amplio (tu manera de decir, de portarte, de relacionarte, de ser...) es social, de manera que lo que quieras hacer con la sociedad y el mundo, al mismo tiempo lo tienes que hacer con tu lenguaje y lo que quieras hacer con tu lenguaje, hasta en la soledad de tu habitación, lo estás haciendo con el exterior más invisible o más insoportable. Esto es elemental, pero avanzar en ello es lo que he procurado ir haciendo, siempre desde la inseguridad porque es un terreno resbaladizo, quebradizo. Pero de eso se trata.

En este sentido, ¿la poesía en tanto lenguaje elaborado la restringe a una élite cultural, o más bien parece inherente que es para esa élite?

No, no es inherente. Si se toman adivinanzas, frases populares o canciones infantiles puede apreciarse que son a menudo enigmáticas, hasta tal punto que no está nada claro su sentido, o ni siquiera está claro que tengan un sentido. Esto se da en todas las culturas, ya que siempre hay cierta oscuridad en la música y la poesía popular (los símbolos, la forma de referirse a la realidad, las connotaciones o insinuaciones, una voz que aparece y desaparece...). Visto así no es inherente el elitismo, sino el carácter enigmático de lo poético, tanto en la poesía popular como en la no popular. Lo que ocurre es que el diseño cultural en el que estamos coloca los enigmas en una posición minoritaria, vendiendo la falsa verdad de que lo bueno es lo claro, lo que tiene un significado más o menos unitario. Y repitiendo la cháchara de que lo minoritario es elitista mientras que lo mayoritario es más democrático. Este *chip* le hace el juego a los discursos de la opinión pública, que son tan superficiales, transparentes y engañosos, o a la propaganda mediática, política, etc. Es decir, hemos asumido en la sociedad contemporánea que lo más mayoritario o popular es lo más claro, es lo mejor, cosa que

me parece una trampa letal. ¿Por qué lo oscuro no es popular? Oscuridades tenemos todos, ¿por qué no las podemos compartir? ¿Por qué el sistema educativo no se plantea esto? A lo mejor se debería educar a la gente no sólo para saberes instrumentales sino también para entender un valor abstracto, el arte, la libertad, el pensamiento, el reto de aprender a hacer preguntas... ¿Por qué es tan importante aprender por encima de todo informática, inglés, etc.? ¿No está a la vista que lo que se espera de nosotros es que sirvamos para producir y para consumir, y poco más, que no se espera nada de nosotros en el ámbito creativo, crítico, intelectual o personal? ¿Qué pasaría si fuera tan importante enseñar a los niños el código Celan, Lorca..., como el código Windows?

Sin duda hoy está mejor visto, de cara al gran mercado, haber sido educado en esos valores que te convierten en una máquina.

Tengo hijos pequeños y justamente aquí creo saber de qué estoy hablando. No se lo puedo decir a ellos porque entonces los hundo –*risas*–. Es una especie de cultura del exterminio ¿no?, del exterminio de la creatividad, de la capacidad crítica, como lo quieras llamar. Cuando lo ves con cierta perspectiva, si es que eso es posible sin rabia, es imposible no acordarse de lo apuntado por Stig Dagerman en *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable*: que este orden de cosas no puede aceptarse “mientras pueda oponer el poder de mis palabras a las del mundo, puesto que quien construye cárceles se expresa peor que quien construye la libertad” (1997: 6).

Al hilo de lo anterior, estoy recordando un sofisma de Vicente Nuñez: “Bajo el fondo del fondo sigue estando la forma” (Nuñez, 2001: 55). Esto sí que sería inherente a la poesía.

Sí, siempre y cuando tomes la definición clásica de Jakobson, la de función poética: cuando el lenguaje se centra en sí mismo y se vuelve a la vez contra sí mismo, llama la atención sobre su propia forma o manera de hacer y deshacer el mundo. También Jakobson advertía que sería un problema reducir función poética a poesía, ya que función poética puede haber en una conversación, una película, una forma de bailar, un ritmo inesperado, una imagen entrevista...

Sí, comparten la nomenclatura, pero son diferentes. Pienso que en la poesía siempre hay función poética, pero no siempre la función poética es poesía.

No siempre la función poética se da en (lo que llamamos) poesía...

Sí, puede haber función poética en otros lugares. Pero en la poesía siempre la hay.

Quisiera estar seguro de eso. Se encuentran hoy poéticas que no comparten esta visión. Para mí han olvidado la importancia del lenguaje en sus dimensiones más provocativas: la forma, el sonido, el silencio, el ritmo, la música y sus límites más allá de lo que Idefonso Rodríguez llama “la superstición silábica”... Hay una poesía desde luego literaria que circula públicamente con facilidad y que resulta muy respetada. Con el adjetivo “literaria” me refiero a que resulta inercial en su discurso, lineal en su estructura, rítmicamente monótona... Puede ser cierto que también ahí se da la función poética pero la poesía que más resplandece ha dejado un tanto de lado esta espesura de la forma, de los signos, de los sonidos..., y se ha volcado más hacia el mensaje, el contenido o el estilo ya cristalizado, redundante, que se transmite y acepta por convención. Últimamente se habla de “poesía entendible” para ensalzar como supuestamente cercana una poesía previsible, que ha neutralizado sus momentos de crisis y no se cuestiona a sí misma, es decir, que ni cuestiona nada ni molesta a nadie. Es una poesía reconocible y de aplauso fácil porque el sistema literario (como cualquier otro sistema institucional) se alimenta de nuestra cobardía. Es en fin una poesía posible pero que, desde mi percepción, se aleja de lo que Rimbaud o algunas vanguardias como el primer surrealismo o el dadaísmo consideraban una “vida poética”. De hecho, en la voluntad de vivir más allá de la supervivencia, en el cruce cotidiano y libertario entre creatividad personal y social, es donde Raoul Vaneigem consideraba como situacionista que “la poesía raramente se ha convertido en poema. La mayor parte de las obras de arte traicionan a la poesía” (Vaneigem, 2008: 238).

Es algo que ya hemos señalado anteriormente: cada uno tenemos nuestras propias oscuridades y la poesía no deja de ser un medio en el que nos plasmamos nosotros mismos para comprender esto o para ayudarnos a superar aquello. Por tanto, crear una poesía tan transparente cuando realmente somos tan oscuros...

Es como si no estuviéramos aún preparados para saber que la materia ordinaria representa únicamente el 4% del contenido del universo, mientras que el resto lo constituyen las llamadas por la física teórica “materia oscura” o “energía oscura”.

Científicamente se puede ya hablar de “materia invisible” o “energía del vacío” mientras que esto mismo, tal como ya se configuró en la lírica china antigua de la era Tang, se despacha en la poesía actual como mera “abstracción” o mero “nihilismo”. En efecto, también es cierto que tenemos transparencias, pero enseguida se enturbian y acristalan, se empozan por el miedo o porque las acucia el deseo. Por otra parte, en los momentos de claridad o de seguridad puede que la sed de poesía se atenúe. En mi caso, la poesía, su escritura o su lectura, hace falta en los momentos tan cotidianos en que falta el aire, cuando se atraviesa por momentos un desierto... cruzando ese “desierto de lo real” el pulso poético arraiga en la vida, en lo más vivo y más imposible de lo real. Ese arraigo, como ha explicado recientemente Jorge Alemán en *Soledad: común*, excava al mismo tiempo una vía de salida de la “psicología de masas” y un pasadizo hacia una “poética política” por venir, por decidir, por construir.

Entonces ¿por qué esas poéticas más accesibles, posibles o visibles?

Pueden ser un síntoma de una cierta compensación o búsqueda legítima de seguridad, de confort, de resistencia al azar. Con frecuencia perseguimos certezas y la poesía que promete seguridades, aunque sean equívocas, es mejor recibida en los circuitos editoriales o institucionales, se promociona y vende mejor y alcanza pronto el reconocimiento mediático o académico. Puede incluso tener muchos lectores. En realidad, la sensación ahí es que algo ha sido expulsado, no comprendido, tachado. Sin embargo, frente a un ambiente cultural así, todavía puede decirse, como Paul Éluard en *Capital del dolor*: “lo que ha sido comprendido ya no existe” (2006: 225).

En relación a lo que estamos hablando, acabo de recordar un pasaje de *Poesía sin mundo*: “Lo que al menos una parte de las vanguardias planteaba no era una desconexión de lo real sino, más bien, una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto, y no de claridad o de reconocimiento” (Méndez Rubio 2004: 40). A título personal, me recuerda a *Poeta en Nueva York*, principalmente por la forma de conjugar la crítica social con experimentación del lenguaje. Pienso que algo de esto queda en la poesía actual y, por supuesto, en la tuya, ¿no es así?

Queda, queda, felizmente hay poesía que se hace cargo de estos páramos, de estos agujeros. Perviven poéticas insumisas que todavía siguen explorando la herencia de las vanguardias, también en sentido político. En este sentido hay aún mucho que

aprender del espacio latinoamericano porque allí, por lo afilado de la misma realidad colectiva, late con más fuerza la relación entre crítica social y experimentación del lenguaje.

Vallejo, Pignatari, Haroldo de Campos...

Es una labor de muy extendida en la poesía sudamericana, también en cierta parte de la poesía norteamericana al menos desde William Carlos Williams. Sin embargo, en España, los 40 años de dictadura y de fascismo nos han dado un golpe muy duro a la posibilidad de que se despliegue lo que Kristeva llamó “la revolución del lenguaje poético” en su ensayo de título homónimo. Ha habido casos con toda la oscura energía de lo excepcional. Si bien la Generación de los 50 y 60 tiene esa vocación autocrítica y experimental, a partir de la llegada de la supuesta democracia esto se perdió de vista. Tan sólo podemos encontrar excepciones muy valiosas. Pienso, entre otros, en Antonio Gamoneda, por la relectura que hace de la Dictadura y la Transición, de la historia política de este país en general, en un poemario como *Descripción de la mentira*. En este punto hay una conexión muy fuerte entre la poética de Gamoneda y la de García Lorca. Pero pueden ser casos puntuales las escrituras que han sabido conjugar el conflicto poético o formal con el conflicto social o político. Rara vez se observa que se haya asumido la crisis sugerida por Walter Benjamin en su “Experiencia y pobreza”, escrito y publicado el mismo año de la subida al poder del fascismo en Alemania. Allí explicaba de forma singularmente lúcida cómo el nuevo tiempo de catástrofe conllevaba una experiencia de la destrucción cuyo reverso sería la destrucción de la experiencia. A principios del siglo XXI, pensar esto es todavía arriesgado por no decir improbable. Más bien parece que sigue siendo válido el interrogante de Primo Levi en *Si esto es un hombre*: “¿Cómo vamos a pensar? No se puede pensar ya, es como estar ya muertos” (2008: 21). Es decir, parece que sigue siendo operativa la presión insidiosa, avasalladora del fascismo, aunque eso sí, reformulado en clave de mercado libre y consenso democrático globalizado.

Aquí estamos hablando, en parte, de la relación entre lenguaje y realidad. Recuerdo otro fragmento de *Poesía sin mundo*, que sintetiza tu concepción particular esta cuestión: “La realidad no es aquí sólo ni fundamentalmente una especie de a priori que el lenguaje debe aspirar a fotografiar sino, más bien, un

mundo percibido y construido, inseparable de los efectos de sentido que el lenguaje proyecta” (2004: 55). Esta idea también está de alguna forma en las vanguardias, no obstante ¿de dónde la tomas?

¡Eso mismo digo yo! (*risas*). En realidad creo que no es una idea cartesiana, clara y distinta, es más bien un aprendizaje diario. Obviamente es una cuestión que obsesiona a la historia de la filosofía occidental desde Platón, que en realidad pensaría metafísicamente lo contrario, hasta Wittgenstein y la filosofía contemporánea, así como a los filósofos del 68 como Foucault, Deleuze o Derrida. Estas lecturas siguen siendo de una ayuda impagable aunque, a mi entender, creo que el poder configurador de mundo que conllevan las palabras es algo que se descubre por el hecho de vivir. En algunos clichés negativos, no es inocente o neutral llamar a alguien “moro” en vez de “árabe” o “panchito” en vez de “latino”...

Así estás categorizando la realidad...

Efectivamente, bloqueas de hecho la irrupción de una realidad nueva. Al oír “latino” la sola palabra puede atraerte, porque el término es como un imán que convoca parte de nuestra historia común y diferente al mismo tiempo, lo que nos lleva a pensar que es alguien de quien puedes aprender porque viene de otro lugar... La elección de esa palabra puede contribuir a que tengas ganas de estar con esa persona. Si oyes que a alguien se le designa como “panchito” entras en otro orden de cosas, porque a este término, por el uso que de él hacen determinados colectivos, se le han otorgado acepciones despectivas. Usar una palabra u otra es, en definitiva, construir la realidad a través de los efectos de sentido que el lenguaje proyecta. Esto valdría para cualquier otro lenguaje, por ejemplo el lenguaje musical: ¿es lo mismo hablar del mundo, aunque se trate del “mismo mundo”, como lo hace David Guetta y como lo hace Radiohead? De uno a otro las continuidades se vuelven discontinuas, la estabilidad se vuelve inestable, lo que se cierra parece reabrirse... y así sucesivamente.

En definitiva, podemos hacer un resumen diciendo que con el lenguaje se crea, en cierta manera, la realidad. Además, conjugando lo dicho con el tema político, para Bourdieu, como podemos leer en una cita introductoria del poemario *Once poetas críticos de la poesía española actual* en el que se incluyen algunos poemas tuyos, los escritores y artistas deben “otorgar fuerza simbólica, a través del

arte, a las ideas y los análisis críticos, y dar una forma sensible a las consecuencias invisibles de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales” (Falcón, 2007: 6).

Sí. La apertura y la precariedad de lo poético es a la vez un muro de contención contra los dogmas y la clausura de las mentalidades. Es una versión actualizada y en voz baja del “¡No pasarán!”. La poesía, para conjugar a Bourdieu y Bauman, nos ayuda a volver a aprender a ver y a oír, porque parece que se nos ha olvidado, o que aún no hemos empezado a cuestionarnos nuestros esquemas de percepción, las bases supuestamente intocables de nuestra subjetividad bajo máxima presión en los tiempos en que el capitalismo se ha confundido con la realidad como tal. Sin ese cuestionamiento todo lo que quieras hacer, denunciar, movilizar... se da pero tal vez va sobre premisas condenadas al colapso. En ese sentido preconsciente o inconsciente, la poesía (una vez más en un sentido amplio de la poesía como práctica social) hace un trabajo infraléve, como decía Duchamp, va a lo más básico de lo básico, alcanza hasta el fondo sin fondo de lo que no estamos dispuestos a renunciar.

Pero ¿cómo hacer que la denuncia llegue al pueblo? Al final el objetivo es intentar cambiar la sociedad a partir de la poesía, pero resulta difícil hacerlo cuando se ha convertido en un objeto tan restringido. Quizás tenga que llegar a los círculos de intelectuales y que de ahí se expanda...

Es la pregunta del millón y está relacionada con lo que hemos tratado antes sobre la claridad y la oscuridad, sobre los saberes que se enseñan hoy en día. Hay dos cosas unidas en este punto: primero el acto de lectura y escritura, es decir, el momento más creativo de la poesía, y segundo los cauces de difusión que tenemos para que eso llegue a la gente. Ocurre que esos medios no están tomados por poetas o lectores ni por personas interesadas en qué significa la sensibilidad o la libertad de experiencia y pensamiento, sino que están en manos de la publicidad, de empresas mercantiles, de la industria cultural en definitiva..., o bien están en manos de individuos altamente instruidos pero que, deliberada o no deliberadamente, actúan como aliados de la lógica exhibitiva y comercial. De ahí, como apuntaba el colectivo Alicia Bajo Cero en *Poesía y poder*, que la cuestión poética no pueda no ser al mismo tiempo una cuestión de poder.

En parte tenían razón Adorno y Horkheimer... –Dije mientras él continuaba–.

Por ejemplo, para el mundo de los negocios la creatividad libre o la crítica frontal es secundaria, incluso prescindible. Por eso el gran negocio editorial no tiene un gran interés por la poesía, de hecho la desprecia. Prefiere otros formatos más asequibles, digamos *best-sellers* o lecturas para grandes audiencias, que reducen al mínimo la capacidad imaginativa y vivencial. De nuevo Adorno, ¿verdad?, –ahora asentí yo– solo que Adorno recae en un elitismo que no le deja ver la poesía invisible en la música popular o en la vida cotidiana de quienes habitan espacios subalternos. En ese sentido no creo que la poesía sea elitista sino que quizá haya que clarificar, primero, que la poesía no se da únicamente en el género literario que denominamos *poesía*, y segundo, que esta poesía escrita y leída es hoy un espacio socialmente no necesariamente elitista sino minoritario, pero que no siempre o en todas las culturas ha sido así, ni tiene por qué ser así siempre. Hay un apunte de Robert Desnos que recordaba José-Miguel Ullán en una entrevista: “Para el analfabeto el alfabeto es hermético” (Calderón, 2008: 46). Al final la clave está en disponer de los códigos que te permitan entender el alfabeto. Pero si las instituciones creen, por una cuestión de política económica y educativa, que lo más importante es el saber que se vuelve rentable, es decir, el que está dirigido al mercado laboral, si sistemáticamente se abandona el cuidado de la creatividad o el libre pensamiento, la poesía se vuelve incomprensiblemente oscura y elitista. Por tanto, la cuestión es quién decide qué códigos son los importantes y cuáles se deben aprender. Esto, en suma, no es un problema de la gente ni de los poetas, sino que atañe en primer lugar a quienes desempeñan el papel de mediadores: gobiernos, políticos, mercados culturales, industrias culturales, medios de comunicación... ¿No crees razonable verlo así?

A veces tengo la sensación de que nos han transmitido que ya estamos en el máximo nivel cultural posible. Las humanidades son lo que hemos sido, lo que nos ha hecho ser como somos hoy. Ahora ya no hay que ahondar en el pasado. Vivimos en una sociedad tecnológica en la que la única “cultura” es la de masas, la hecha para ser consumida por todos de forma pasiva.

Es así. Ese discurso se ha realizado históricamente y llevándose a cabo ha puesto de manifiesto la relación que tiene con su precursor: el discurso fascista clásico que siempre odió la cultura. Una de las frases célebres del nazismo alemán era: “Cuando oigo la palabra cultura saco la pistola”. También “¡muera la inteligencia!”, como se decía en versión castiza. Lo que ocurre es que ahora el desprecio de la cultura no viene de un estado totalitario, sino de un mercado que ha integrado en sí mismo al poder político. Esto da lugar a un nuevo fascismo democrático, un *fascismo de baja intensidad* (Méndez Rubio, 2012) en el que se sigue reproduciendo un autoritarismo criminal a gran escala, con otros medios pero con la misma intención: se vocea la nueva gloria de la práctica, el trabajo, la producción..., lo que llamaban los nazis un “hombre de acción”... tal como lo anotó detalladamente en sus diarios V. Klemperer, de modo que cada día, de una forma más irresistible, la socialdemocracia actual está delatando su lado más secreto e irrenunciable, ese *wild side* que constituye históricamente su raíz fascista.

Es exactamente esta raíz fascista la que no quiere que se ahonde en el pasado, aunque desde el arte se realizan constantes reivindicaciones. Incluso, si la memoria no me falla, en *Siempre y cuando* tratas un episodio de la Guerra Civil en tu Extremadura natal. En torno a este tema se ha dicho que la responsabilidad recae sobre los artistas cuando muere el último de los testigos...

Pienso que en el sentido actual del término tiene la misma responsabilidad que cualquier otra persona, bien sea parado, estudiante, fontanero, inmigrante... Aunque el artista, el poeta, como lo quieras llamar, tiene una responsabilidad en el sentido etimológico: *respondere*. Comprender la relación entre el pasado y el presente parece hoy prohibido. Se ha visto en España con el caso Garzón, justamente porque el estudio del pasado haría que aparezcan preguntas sobre el presente que podrían dismantelar la inercia del sistema político, económico y judicial. El presente es la antesala o el umbral hacia el futuro. Esto lo convierte en un terreno de vigilancia extrema, como un campo de concentración rodeado de torres de vigilancia armada en el que cualquier movimiento tiene que ser regulado en todo momento.

Además, en el caso de España también habría que tener en cuenta que lo que se trata de investigar son hechos muy recientes. Todavía hay hijos de, nietos de...

Sí, sin duda. Esto es anteayer. En mis antepasados más cercanos hay también desaparecidos, y supervivientes que quedaron más muertos que vivos. Además, hay que tener en cuenta que en la recuperación de la memoria histórica, concretamente en los casos de fosas comunes, se abre al menos una doble dirección: las personas que están relacionadas directamente con las exhumaciones buscan consuelo y tienen derecho a encontrarlo, ya que es un derecho que debería estar más protegido e impulsado políticamente. Sin embargo, existe otro plano cultural y existencial más amplio, es decir, lo que se desentierra al exhumar es asimismo el desconsuelo, en el sentido de que reverbera una herida abierta que no se puede cerrar hasta que el mundo no tenga otra forma. Los discursos sobre reconciliación que se vendan los ojos ante esta última perspectiva recaen en un conformismo entre ingenuo y reaccionario. No sé si es bastante poder al fin decir “Aquí está mi muerto”. Eso es válido desde una óptica estrictamente privada, pero desde un sentido colectivo de la memoria y del futuro queda pendiente la urgencia de cuestionarse por qué murió. Así quizá pueda hallarse que la causa de muchas de esas muertes sigue viva: la lucha por la justicia, por la libertad, por la igualdad. Para la vida en sociedad, las exhumaciones son las llaves que ayudan a descubrir para qué dieron su vida los exhumados. Las preguntas, en fin, se precipitan por no ahogarse unas contra otras: ¿Nuestro cuerpo realmente está vivo?, ¿Esto es una forma de vida o somos muertos en vida?, ¿Dio alguien la vida para que yo viva así?...

Para que algo así entre en el arte debe existir un lenguaje en crisis. No obstante, ¿es ese lenguaje en crisis una relación directa de la forma de entender el mundo actual?

A un lenguaje en crisis, por ejemplo, le cuesta convertir la pobreza en tema porque la lleva en su propio cuerpo, es decir, un lenguaje que se haga cargo de la pobreza del mundo es un lenguaje que, de alguna forma, tiene que plantearse la pregunta por la pobreza en su léxico, en la sintaxis, en el trabajo con las pausas... Eso sí, pobre no quiere decir simple, sino precario, esto es, que le falta más de lo que tiene, lo que le hace entrar en un espacio de vacío, de tanteo, de ausencia. Esto se produce en

poéticas que no se consideran “comprometidas”, como Emily Dickinson, o que ni siquiera se consideran “poéticas”, como sucede con Samuel Beckett o con Paul Klee. Me resulta más fértil en casos así que en poetas convencionalmente aclamados por cómo han tratado la cuestión social. El reciente título *Donde no hay* de Eduardo Milán escenifica este desafío de lo ausente en toda su potencialidad desconcertante, sobrecogedora. Cuando la crisis y la crítica se materializan en el *modus operandi* del poema, su mecanismo se asemeja al ojo proyectado por Buñuel en *Un chien andalou*: se nos introduce en un estallido del que nadie consigue salir indemne.

Si tenemos en cuenta que la retórica del poder lo copa todo, ¿podemos decir que incluso en la poesía crítica hay una subordinación a la retórica del poder?

Estamos sujetos al poder. Una vez aceptado sabes cómo te atrapa, lo que te permite trabajar sobre ello para despejar el terreno, hacer sitio al máximo viable de libertad. Convertirnos así en sujetos ya no sujet(ad)os. En lo que una vez más Benjamin llamaría “caracteres destructivos” (2010: 346-347). Es decir, traspuesto este enfoque a poesía, en tiempos oscuros como los nuestros se nos plantea el conflicto de realizar un trabajo sobre/desde el poema que ayude a cuestionar esa misma lógica de sujeción. Sin duda es una labor microscópica, microfísica, pero también radicalmente concreta, biopolítica.

Por lo tanto, teniendo en cuenta esta fuerza que el poder utiliza en su propio beneficio, parece lógico que la gran mayoría de la gente no conozca el actual intercambio dialéctico en la poesía española. Sin embargo, me resulta curioso que tampoco se interesen por ello una gran mayoría de estudiantes y lectores jóvenes, sobre todo en esta facultad.

Desde cierto punto de vista resulta normal, ya que la opinión pública funciona de forma muy similar a la lógica de la institución académica y a lo que se suele llamar *crítica*, aunque de crítica tenga cada vez menos, pues estamos llamando *crítica* al imperio incontestado de la propaganda y la publicidad. No solamente en literatura sino en otras áreas de la cultura actual como la música popular, por ejemplo, la revista *Rolling Stone* desde los años 80 es una revista corporativa y no de crítica musical. Por lo que es lógico que, dada esta producción acelerada de ignorancia o invisibilización de los

agujeros negros, no se conozcan estos debates que en realidad son síntomas específicos de las nuevas fracturas sociales.

Se plantea la necesidad de un cambio, ya que antes habíamos hablado de la instrucción, tan necesaria como inexistente, en el lenguaje del arte. Quizás la clave esté aquí. Recuerdo lo que planteabas en el apartado de *Poesía sin mundo* “Des(a)punte sobre poética, política y configuración” (2004: 35-47) sobre alguien que despertó las alarmas entre sus vecinos porque vivía en la oscuridad total. Cuando avisaron a la policía descubrieron que era un ladrón que se entrenaba así para luego moverse con facilidad en las casas que asaltaba. Aprendía a ver en la oscuridad viviendo en ella.

Ese es un camino: la escena debe (o al menos puede) ser una escena subterránea, o por lo menos nebulosa, y si en algún momento el foco te señala debes estar preparado para decir algo nuevo. Hay que tener en cuenta que las únicas huellas que no se borran son las de los espectros.

A modo de conclusión general: ¿Qué lugar ocupan la cultura, lo político y lo poético en el mundo actual?

Un lugar sin lugar. Un lugar crucial en nuestra capacidad emocional, corporal, activa para tomar decisiones. Ante un fascismo de baja intensidad es necesaria una lucha de intensidad máxima, avivar por todos los medios formas de vida que vuelvan imposible un mundo donde otros tomen decisiones por nosotros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMÁN, Jorge (2012): *Soledad: común (Políticas en Lacan)*, Madrid, Clave Intelectual.

BAJO CERO, Alicia (1997): *Poesía y poder*, Valencia, EBC.

BENJAMIN, Walter (2007): “Experiencia y pobreza”, en *Obras (Libro II/vol. 1)*, Madrid, Abada Editores, pp. 216-222.

— (2010): “El carácter destructivo”, en *Obras (Libro IV/vol.1)*, Madrid, Abada Editores, pp. 346-347.

CALDERÓN, Manuel (2008): “Cuando todos opinan de todo, alguien tiene que reservarse para escuchar”, *La Razón* (Madrid), 10 de abril de 2008, pp. 46-47.

DAGERMAN, Stig (1997), “Nuestra necesidad de consuelo es insaciable”, en <http://es.scribd.com/doc/34150378/Stig-Dagerman-Nuestra-necesidad-de-consuelo-es-insaciable> (25/10/2012)

ÉLUARD, Paul (2006): *Capital del dolor*, Madrid, Visor.

FALCÓN, Enrique, ed. (2007): *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Baile del Sol.

GAMONEDA, Antonio (2006): *Descripción de la mentira*, Madrid, Abada Editores.

GARCÍA LORCA, Federico (2010): *Poeta en Nueva York*, M. C. Millán ed., Madrid, Cátedra.

KLEMPERER, Victor (2003): *Quiero dar testimonio hasta el final*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

KRISTEVA, Julia (1974): *La révolution du langage poétique: l'avantgarde à la fin du XXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, París, Editions du Seuil.

LEVI, Primo (2008): *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1988): *Llegada a Dublín: (1986-1988)*, Valencia, Universitat de València.

— (1993): *Fugitivo tesoro*, Murcia, Carabelas.

— (2004): *Poesía sin mundo (Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003)*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.

— (2011): *Siempre y cuando*, Madrid, Abada.

Literaturas transnacionales: ponerse en las escrituras de los otros

— (2012): *La desaparición del exterior (Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad)*, Zaragoza, Eclipsados.

MILÁN, Eduardo (2012): *Donde no hay*, Madrid, Amargord.

NÚÑEZ, Vicente (2001): *Nuevos sofismas*, Valencia, Germania.

VANEIGEM, Raoul (2008): *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama.