

TÚA BLESA, ARDOR POÉTICO

TÚA BLESA, POETIC ARDOR

Alfredo SALDAÑA
Universidad de Zaragoza

Resumen: Se aborda aquí la original y relevante contribución de Túa Blesa a los estudios literarios en nuestro país, una aportación que lo ha convertido en un hermeneuta excepcional, es decir, en la excepción de la hermenéutica literaria.

Palabras clave: Túa Blesa, pensamiento literario, crítica literaria, poesía contemporánea.

Abstract: The original and relevant contribution of Túa Blesa to literary studies in our country is analyzed in these pages, a contribution that has made him an exceptional hermeneutic, that is, the exception of literary hermeneutics.

Keywords: Túa Blesa, literary thought, literary criticism, contemporary poetry.

Tú ¡ay!, el enálage perfecto¹
T. B.

Vuelven las lluvias, es abril, muy pronto
florecerá en el jardín la primavera²
T. B.

D desde el poema a la poética» (Blesa, 2004: 11).

José Ángel Zacarías Blesa Lalinde, Túa, es una marca registrada con denominación de origen en la crítica literaria de estas últimas décadas, representa una actitud y una sensibilidad extraordinarias —y digo bien, extraordinarias— en el trato que los lectores más o menos preparados han mantenido con la literatura y, de un modo especial, la poesía. Él se ha referido en diferentes ocasiones a cómo muchos de los textos poéticos de los que se ha ocupado han supuesto acontecimientos decisivos en su vida, acompañándole a lo largo de los años hasta hacer de él precisamente lo que es y no otra cosa, un hermeneuta excepcional, esto es, la excepción de la hermenéutica literaria. Yo soy testigo de que eso ha sido así y de ello quiero aquí dar testimonio y, como se verá más adelante, *testimonio*.

Las solapas y contracubiertas de sus libros señalan, entre otras cosas, que es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza, fundador en 1990 de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, de la que es codirector, editor de un buen puñado de volúmenes colectivos (actas de congresos, seminarios y reuniones científicas), crítico literario en diferentes medios y autor, entre otros muchos, de títulos como *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat* (1990), *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995), *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), *Tránsitos. Escritos sobre poesía* (2004), *Gimferrerías* (2010), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (2011) y *Leopoldo María Panero, poeta póstumo* (2019), volumen en cuya contracubierta se anuncia «de próxima publicación» *Maurice Blanchot. La pasión del errar*, estudio que da cuenta del interés permanente que Blesa ha mostrado por una escritura que ya hace unos cuantos años veía como un «producto del fulgor de la oscuridad misma» (Blesa, 2001b: 165). En paralelo, aunque se trata de una actividad que apenas ha aireado, es poeta —sobre todo de versos burlescos y satíricos—, cantante y guitarrista del grupo Doctor Túa y Los Graduados.³

¹ Palabras con las que se inicia «Original y copia», texto mecanuscrito de poco más de un folio perteneciente a OC.

² Versos con los que se cierra «Muchacha del invierno», poema incluido en *Hijo del siglo XX*.

³ A la importancia de la música en su vida, el propio Blesa se ha referido en reiteradas ocasiones, sin ir más lejos, en una entrevista realizada en 2019: «En el año 63 yo ya sabía quiénes eran *The Beatles* y, en aquellos años bastante rancios de cultura franquista, aquella música nos abrió los ojos [...] a otras dimensiones culturales que no tenían nada que ver con las que nos habíamos educado. En mí vive esa dimensión de profesor universitario e investigador con esa dimensión musical, fruto de lo que supuso para mí el descubrimiento del *rock*. Y, dentro de la historia del *rock*, el momento *punk* supuso una gran renovación de las cosas. Entonces, yo,

Pero, en fin, siendo cierto lo que acabo de anotar acerca de la labor docente, editorial, investigadora y artística de Túa Blesa, quizás resulte más conveniente y significativo recordar que nos encontramos —al margen (pero no del todo) de todo eso—, en esencia, ante un lector, esto es, alguien que se sitúa, mira y ve palabras y, en este caso, además escribe con radical singularidad unos textos críticos que, como los literarios de los que suele ocuparse, algún día serán objeto de la atención de otros textos críticos. Y me gustaría pensar que esta es una excelente oportunidad para continuar esa conversación —in(in)terrupta, abonada de silencios— que él y yo venimos manteniendo desde hace cuarenta años⁴. En cualquier caso, el epígrafe que da título a este apartado, «Desde el poema a la poética», condensa muy bien el sentido y el desarrollo del trabajo crítico blesiano, llevado a cabo sin prejuicios que limiten la extensión del *campo* literario, orientado siempre desde la práctica hacia la teoría, desde los textos literarios hacia las ideas, esto es, desde los hechos hacia las interpretaciones, a partir de la convicción de que el orden de los factores, en este caso, sí desvirtúa el resultado de la investigación.

Resulta que esa cualidad de finísimo lector ha acompañado a Túa Blesa desde el comienzo de su actividad investigadora, de tal manera que muchos de sus trabajos, al margen del objeto de estudio perseguido en cada caso, responden a una intensa y singular reflexión sobre el hecho literario, sus condiciones y sus mecanismos de producción, una cavilación con un hondo calado teórico de orientación postestructuralista (Blanchot, Derrida, Deleuze, sobre todo) en la que el texto se percibe como una entidad discursiva que —estirándose hasta el extremo, deshilvanándose, entregándose al saber de la linde— se resiste a la delimitación. En esas circunstancias:

[...] ha de hablarse de una doble operación: textualizar, trasladar del mundo uno de sus fragmentos al texto, y *testimoniar*, por la cual se remite desde el texto al mundo. Y no tanto una y otra operación como formando una secuencia, sino en simultaneidad; no organizadas como si testimoniar fuese efecto de la causa textualizar, sino en relación de mutua exigencia; camino de ida y camino de vuelta que se trazan sin que medie un tiempo entre la partida y la llegada, no otro tiempo que el de la palabra misma, por la cual se da lo uno y lo otro. (Blesa, 2000: 76)⁵

Si hay un poeta que muestra una lectura personal y crítica del imaginario cultural hegemónico en los años sesenta y setenta del siglo pasado, ese, ¡ay!, no es otro que el demasiado pronto malogrado Ignacio Prat (1945-1982), un escritor explosivo y singular donde los haya, coetáneo de los novísimos, a quienes dedicó algunas afiladas e ingeniosísimas diatribas verbales que raras veces

que disfrutaba escuchando a *The Beatles* y a *The Rolling Stones*, tenía un deseo de poder tocar y cantar y, ¿por qué no hacerlo? Sé que canto muy mal, que no toco la guitarra particularmente bien y que mis canciones son muy pedestres, pero, aun así, de vez en cuando, me doy el gustazo de actuar. Y lo único que te puedo decir es que me lo paso muy bien, los músicos que me acompañan y los amigos que vienen a verme también» (Iglesia, 2019). Una muestra del *savoir faire* musical y punkarra de Doctor Túa y Los Graduados puede verse en este concierto de diciembre de 2008 celebrado en el C. C. Delicias de Zaragoza: <https://www.youtube.com/watch?v=QeT4sGsFiR8>

⁴ En este trance, trataré de evitar ese vicio tan español, al decir de Leopoldo María Panero, que consiste en creer que la anécdota personal tiene un alcance y una validez universales. Así pues, hablando, como no puede ser de otro modo, *desde* mí mismo intentaré no hacerlo *de* mí mismo.

⁵ Desarrolla estas mismas ideas en un trabajo de ese mismo año (Blesa, 2000a).

encontraron eco, contestación o réplica (quizás porque no fueron entendidas o, también es posible, porque los destinatarios andaban en otros asuntos), y en quien la imaginación, la fantasía y la experimentación verbales actúan al servicio de una escritura aparentemente desprovista de sentido (encerrando, como a menudo es el caso, muchos sentidos) y que encuentra en la tradición cultural bastantes de sus elementos constitutivos, renovados aquí por el peculiar tratamiento al que fueron sometidos. «La página negra (notas para el final de una década)» (Prat, 1982), «Contra ti (notas de un contemporáneo de los *novísimos*)» (Prat, 1983: 161-166) y, entre otros textos, «Álbum de versos antiguos», el poema de inspiración juanramoniana que transcribo íntegro a continuación, son clarísimos ejemplos de esos zarpazos in(teli)gentes que Prat, «¡Qué espíritu más inspirado!» (Prat, 1983: 145), dedicara a aquella poética veneciana y pomposamente culturalista con la que algunos *novísimos* se dieron a conocer en la sociedad literaria del momento:

Los místéricos rosas, las azules
 Y, no pudiendo, no diré *¡ab mutis!*
 ¡Y vi la libertad definitiva!
 Los «horrores» del Año Nuevo tornan
 ¡Qué pureza atronadora y selvaje!
 Como un pálido, no, mustio jacinto
 Entre, pudiera, al cerco de los látigos
 Beben las aguas verdes la tintura
 Oídme la canción de la lantaca (Prat, 1983: 65).

(Entre paréntesis, por las similitudes que encuentro con la escritura práctica, reproduzco aquí un texto que apareció, y brilló, como *solapa* en *Los placeres permitidos*, una antología de, entonces, 1987, joven poesía aragonesa que editó Olifante, y que firmó —como podrían haberlo hecho Odiseus Himnó, Omar de Pursewarden, T. Walters, el bidireccional y musicalizado Lord Nackor o algún que otro rapsoda de estirpe áurea—, así, *in crescendo* en la intensidad de la herida ocasionada, un tal Blessé, Tué:

Álbum de versos modernos¹
 (y un poema más)

Cada presente elige su novedad, borra y escribe olvidos. Y toda flor afirma su muerte, su imagen (y etc., etc.). Hoy, con todos los horrores representados y la utopía desterrada al sueño (o al poema), cada voz reconstruye su unidad y refleja su sentido, y su lectura nos entrega un mundo o su proyecto. Cada una de sus verdades es un misterio y escribe una palabra o una página en la procesión (de los misterios). Aquí el silencio se abre y es blanco, pero acierta a acallar el ruido de correr de muebles, que es de un color entre horroroso y horrendo (o extinto). En este mar las olas no están escritas pero sus nombres las muestran (como las mostraban otras), de ahí que el riesgo no es otro que el que los versos exigen ese yo y lo imponen sobre otro (u otros). Erigir nuevas construcciones con las ruinas de la nada, ofrecerlas, flores en el hielo, flores que hablando de lo divino dan lo humano. Si el poema está en el presente, ¿qué dice lo que será futuro? Como a quien que no existe(s) se te hace la referencia y el discurso se te dirige. Esto es ya tu forma, de la que con el tiempo tejes tu sustancia: un yo y los fragmentos de su hoy, no hay nada más, no lo habrá. Más que este olvido, más que este engaño, no se quiere ni puede (supongo que Á. G. y T. R. M. no han elegido para esto al más a propósito, ¿o no es que son también modernos y entonces entro yo(h) mismo a formar parte de la —suya, mía, de ellos sobre todo, claro— teoría?). Todos, mutis para el acto práctico: Altavoz del Murmullo.

BLESSÉ, TUÉ²

¡Dame el dardo! Me da, *ella* me da el dardo. ¡Dado!

1. *RIP*, n.º 3.
2. *Απότο Aut o biografía*, aut hic.)⁶

Túa Blesa (1989) descubrió el *cebo* práctico dispuesto en forma de acróstico e inició su trayectoria crítica con un primer apunte sobre la obra poética del aragonés, una obra sobre la que puntualizaba:

[...] imanta al lector a un mundo (poético) en el que impera la *fascinación por la oscuridad* hasta llegar a la destrucción del lenguaje que sitúa al poema ante el abismo de la abolición y de la vida: este es el riesgo de leer los poemas de IP. (Blesa, 1989: 5, la cursiva es mía)⁷

Una obra extremadamente compleja que ilustra con nitidez e intensidad ese rasgo característico del imaginario cultural contemporáneo como actividad endogámica, en la que la poesía se nutre de la imaginación poética cristalizada en la tradición cultural (autóctona y foránea) en forma de mitos y motivos artísticos consolidados, una obra a la que poco después dedicaría un pormenorizado y revelador análisis:

[...] leer los textos de Ignacio Prat es partir hacia un universo de sinsentido, una patria donde se habla la confusión de lenguas, hacia una escritura que llegará a devorarse a sí misma — en su afán por deglutir los textos de otros—, y es también releer la poesía de las últimas décadas y, en este ejercicio, queda recompuesta la historia de las mismas al resultar Ignacio Prat como uno de aquellos poetas que más profundamente llevaron adelante la transformación, la ruptura, en este período, el de la escritura «novísima» (Blesa, 1990: 16).⁸

Autor de una poesía concebida para ser *vista* y no solo leída u oída, que también, la de Ignacio Prat, ejemplo como pocas de ese tipo de escritura que Gaston Bachelard caracteriza como una «explosion du langage» (1988: 7), ofrece, como demuestra Blesa en su estudio, numerosos casos en los que unos textos (ya propios o ajenos) se superponen a otros, en los que la materia textual es sometida a continuas reelaboraciones logrando así un universo de formas y de sentidos abierto casi *ad infinitum*. Así, el título de un poema, «Bastante contrapeso», se convierte en el último verso de otro titulado

⁶ Buscando en *el baúl de los recuerdos* encuentro *Rerum concordia discors*, volumen colectivo de 1988 que vio la luz en Lola Editorial en su colección Cancana; digo «vio la luz» pero tendría que precisar que fue una luz *escasa* ya que se trató de una edición artesanal y no venal que apenas circuló entre un grupo muy reducido de lectores. Ahí, en ese volumen, pueden leerse unos poemas de Odiseus Himnó agrupados bajo el título *¡Olor de rabanitos!* (*Pénte poihmata apóto. Aut(o)biografía*). Los poemas, de indudable fermento práctico, se titulan «Horror anónimo», «¿Situación o narración ambigua?», «Sir I. Raco», «Creta» y «Primer ejercicio de abril», que comienza con estos versos: «No leyendo, oyendo quizá una / traducción de algunos versos de E. / Le Narcisse, poesía de versos os / curos, cuyo sentido (en cuyas voces) / lo oculta la mano y, cultísima, / lo descubre la pluma», unos versos que remiten a otros de E. Le Narcisse alumbrados por la oscuridad.

⁷ Una oscuridad que, como ya he recordado, Blesa encontrará más adelante en otro escritor por el que se sentirá enormemente atraído, Maurice Blanchot, cuya obra verá como un resplandor de la oscuridad. El fragmento citado forma parte de un texto titulado «Preparativos», n.º 9 de *RIP*, un título que, como es sabido, contiene el título general que Ignacio Prat dio a su obra poética.

⁸ Sobre la tan cacareada *ruptura novísima*, las polémicas que generó y el papel desempeñado por la antología castelletiana de 1970, puede consultarse un trabajo fundamental de Túa Blesa (2001d).

«Trenza», poema final a su vez del libro homónimo. Por su parte, «El delirio de Pratheln», poema en cuyo título encontramos, aunque oculto, el nombre del autor (cosa que también ocurre en el texto titulado «La crisis de Pratteln», ahora sin hache), y que dice: «¡La bala de Schubert partió la leche! / ¡Bien le sienta lo neutro á Europa!» (Prat, 1983: 47), es reescrito en las baladas 26 y 32 para el zar Alexis, en las que leemos: «Salir de tu boca una sílaba de Schubert y derramarse la leche, todo fue una cosa (rusa)», y «¡Bien le sienta lo neutro a él, a Europa!» (1983: 146). De igual modo, «Vulcano barato ¿qué serías sin Uwe?», primer verso del poema «Del aire hermoso (Traducciones)» (1983: 50), pasa a ser en la balada 13 para el zar Alexis «¡Vulcano barato! ¿qué serías sin V?» (1983: 145). Por último, y quizás sea este uno de los ejemplos más sólidos de intertextualidad y actividad endogámica que encontramos en la escritura práctica, el relato titulado «Escohotado» es reescrito en el que lleva por título «Primera faquies al cubo», pero de tal modo que, como advierte Blesa (1990: 102):

Ignacio Prat reescribe a Ignacio Prat, y citando, reproduciendo su texto, crea —más verdad que nunca— uno nuevo, añadiendo una pirueta a la historia de la experimentación, de la innovación auténtica, en la literatura.

Sobre *Logofagias. Los trazos del silencio*, un análisis imprescindible centrado en algunas formas poéticas escasamente atendidas por la crítica, escribí poco después de su publicación:

El texto de la logofagia escribe la libertad entre sus márgenes, dibuja un territorio de fronteras permeables donde el exceso ha suplantado a la contención y al orden, donde cada autor graba su firma en un lugar que desconoce las reglas y los tópicos [...], donde —frente a la rigidez de un discurso monolingüe casi siempre previsible— la discontinuidad y la ruptura aparecen como rasgos de una escritura hecha de trazos y de trozos que se presentan como imágenes o representaciones de la unidad. El silencio de la logofagia desencadena un ataque demoleedor contra la aparente perfección de un sistema lingüístico estructurado, racional e inteligible, un silencio que se materializa por defecto en el desfallecimiento y la amputación de la palabra, como sucede en los textos aquí denominados óstracon, leucós y tachón, un silencio que se textualiza por exceso en la diseminación de la unidad y en la aparición de un discurso desparramado, descentrado, multiplicado, que es uno y varios a la vez, como ocurre en los textos ápside y adnotatio, un silencio, en fin, que requiere un extraordinario esfuerzo por parte del lector —a quien no siempre premia con la recompensa de la comprensión— y que en ocasiones encuentra su voz en la expresión de significantes desprovistos de significados, así en los textos hápax, criptográfico y babélico. (Saldaña, 1998-1999: 521)

Sirva la extensión de la autocita como recordatorio de un libro que no debiera pasar inadvertido a ningún interesado por la poesía contemporánea, en general, y no solo por las peculiares formas a las que se presta atención en el ensayo. Si en las logofagias el silencio se textualiza, se hace visible en la escritura, en el análisis de un libro como este debería verbalizarse, deslizarse hacia el verbo, hacerse presente en el no-decir de la oralidad. Sin embargo, se trata ahora de romper no una lanza ni el aire ni las aguas sino el silencio con la palabra para hablar, precisamente, de cómo el silencio actúa como un cáncer que va restando territorio a la palabra, un tumor, en cualquier caso, que da paso al sentido, como muy a menudo ha recordado el propio Blesa (1998a: 135):

El silencio es ese intento de suprimir la comunicación que, a la vez, configura un sentido que excede a la propia comunicación, que va más allá del acto comunicativo, de la idea de lo comunicable. El silencio lleva el que es ya fantasma del hecho discursivo a una dimensión distinta, nueva, en la que ya se ha desvanecido el concepto mismo del lenguaje, donde emisor y receptor son meros arcaísmos, *cenizas*. (La cursiva es mía)⁹

Es un silencio —ese cuyos trazos aquí se dibujan— que atenta siempre contra la voz autorizada, la voz izada del autor, la voz de la autoridad (sea esta del signo que sea, lleve o no lleve uniforme, distintivo de mando o jerarquía), un silencio que es negación de un discurso carente de sentido al surgir ya con un sentido previamente marcado, un silencio que es crítica radical de un lenguaje lógico y referencial que se muestra incapaz de cuestionar sus propias estrategias de conocimiento. Para un lenguaje de este tipo —y para las instituciones culturales y políticas que lo sustentan—, se trata de un silencio inquietante y acusador al que hay que hacer callar. Y ahí precisamente radica una de las características esenciales de este silencio logofágico, un silencio que amenaza con devorar el discurso y restituir el mundo a su estado natural: lo inefable y mudo. Frente a un lenguaje excesivamente encorsetado, estrecho, fosilizado, cuando no anonadado por un rumor monótono y letal o por un sí es no es —este es el lenguaje que se emplea habitualmente en la práctica literaria y en la práctica social—, el lenguaje que se escucha y se lee en el silencio de la logofagia es un lenguaje «productor de discurso» (Blesa, 1998: 25), o sea, generador de sentidos, y este silencio —que no es un callar diciendo sino un decir callando— contiene un valor sémico y un potencial significativo que con frecuencia merece la pena descubrir, y su presencia en el texto —cuando el silencio adquiere cuerpo en el texto, cuando se textualiza— nunca supone cierre o clausura sino apertura o inicio de otras lecturas y otros sentidos, contemplación de las *heridas de la posibilidad* (Søren Kierkegaard *dixit*), esas que se abren cuando la linde aparece y da noticia de lo que hay más allá, allí donde el autor se muestra al diluirse y «la linde que dictaba las limitaciones se ha borrado» (Blesa, 1998: 227-228).

Hace aproximadamente ciento setenta y dos años un espanto recorría Europa: el fantasma del comunismo. Contra ese espectro, recordaban entonces Marx y Engels en *El manifiesto comunista*, «se han conjurado en santa jauría todas las potencias de la vieja Europa, el Papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales franceses y los polizontes alemanes» (Marx y Engels, 1987: 41). Túa Blesa parte en su logofágico estudio de la posible existencia de un «fantasma que estaría recorriendo la textualidad literaria» (Blesa, 1998: 13), un fantasma que, como todos ellos, se deja y no se deja ver, cuyos contornos aparecen difusos, cuyas cadenas indican el lugar de una presencia que se resiste a ser encontrada. Ese fantasma es la logofagia, un espectro que —como el del comunismo— ha de vencer todavía poderosos intereses hasta ver llegada su hora.

Seguir la trayectoria de ese silencio requería un lector inteligente, buen conocedor de las diversas prácticas literarias, que actuara sin prejuicios (artísticos o de otro tipo), paciente y tenaz,

⁹ En «Original y copia», texto mecanuscrito ya citado en n. 1, se lee: «Se tienen por el clasicismo, doctrina única o humo de risas disueltas en aguas iguales a *zen* y *izas!* de eternidad, martirio, otro ya no mar, visiones, ensueños, unidos a palabras, a paisajes, a páginas imaginadas hoy (¿oídas?)» (la cursiva sigue siendo mía).

dispuesto a volver una y otra y otra y otra vez más sobre un mismo texto hasta dar con alguna clave de interpretación, alguien que hiciera del riesgo un compañero de viaje con el que adentrarse en este laberinto de palabras entrecortadas, tachadas o borradas, un territorio virgen hasta entonces no explorado en profundidad, carente de itinerarios anteriormente trazados y donde la única condición impuesta es la libertad, un lector, en suma, capaz de denunciar la afonía y el ruido de la voz más autorizada y de escuchar y desvelar los sonidos y los sentidos del silencio. *Lecteur, encore un effort*. La logofagia encontró a ese lector en Túa Blesa.

Según Friedrich Schlegel (1994: 56): «La poesía es un discurso republicano; un discurso que es su propia ley y su propio fin, en el que todas las partes son ciudadanos libres y tienen derecho al voto», es decir, la poesía es uno de los dominios privilegiados de la imaginación creadora, un territorio adecuado donde ejercer la libertad, una libertad valorada por la propia poesía en tan alta estima que allí el lenguaje es libre incluso respecto de sí mismo (Bachelard, 1992), y este rasgo consustancial se aprecia con una intensidad asombrosa en la textualidad logofágica, donde es frecuente encontrar modalidades de escritura mestiza, híbrida, signos convencionales o inventados en lugar de letras, sílabas o palabras, significantes y sonidos puros, carentes de significados conocidos, signos de hablas sin lenguas, expresiones que no responden a las normas gramaticales. De este modo, el lenguaje de la logofagia conecta en sensibilidad e intereses con algunas de las primeras vanguardias históricas, cuyo legado ha sido justamente valorado y reivindicado por Túa Blesa en diferentes ocasiones, unas vanguardias caracterizadas, según Apollinaire (1994), por la incorporación de un *esprit nouveau* basado en la sorpresa. El lenguaje de la logofagia encierra así en su silencio la enzima de una potencia incalculable, el boceto de la geografía de un paisaje desconocido, el reto de alcanzar y traspasar la última frontera.

La escritura logofágica muestra con una enorme nitidez el dinamismo y la transformación continua del mundo (*omnia mutantur, nihil interit*, afirma el Pitágoras ovidiano de las *Metamorfosis*, XV, 165), la vitalidad del lenguaje, su naturaleza proteica, mutante, su cualidad de ser vivo, es decir, mortal, una vitalidad que supone, claro está, creación y destrucción, crecimiento y deterioro, principio y final, movimiento y diseminación siempre. La escritura logofágica —en la medida en que es también una práctica política y social— se presenta como un claro alegato contra un mundo que ha hecho de la pureza, la uniformidad y la exclusión algunos de sus valores prioritarios.

En este sentido, la logofagia recupera ideas *autorizadas* de la Antigüedad (Hesíodo, *Teogonía*; Ovidio, *Metamorfosis*) que, por diferentes razones, han sufrido un cierto descrédito a lo largo de la historia, ideas según las cuales en el origen se encontraba el caos, el primer rostro de la Naturaleza, una masa informe y ruda en la que convivían lo caliente y lo frío, lo húmedo y lo seco, lo blando y lo duro, lo pesado y lo ligero, algo parecido a lo que sucede en los textos ápside, adnotatio, babélico, hápax y criptográfico de la logofagia, en los que encontramos escritura palimpséstica, multilingüe, textos hechos de otros textos, textos que se extienden a lo largo de diferentes versiones y variantes, casos todos ellos que prueban el mestizaje cultural que alienta la logofagia; así pues, la escritura logofágica que aquí se lee y no se lee surge a la luz de una tradición antigua que desconfía de una

creatio ex nihilo: en el origen no era la nada, sino el caos, el desorden, y el caos es todavía un mundo sin imágenes, sin rostro, es decir, no representable. Frente al mito de la creación divina que sostiene la tradición judeocristiana y se lee en el *Génesis*, frente a la falacia del autor literario como creador de mundos originales, una idea asumida sin complejos y sin ningún tipo de ambigüedad, defendida con particular intensidad a lo largo de este ensayo, hasta el punto de que no su autor sino quien lo firma hace suya, radica en que todo texto es siempre reescritura de otro texto anterior: «en este momento estoy en plena labor de reescritura, siempre reescribiendo» (Blesa, 1998: 91), de tal manera que la fórmula que Linda Hutcheon (1985: 32) propone a propósito de la parodia, «an extended repetition with critical difference», bien pudiera servir para la literatura, en general.

La escritura de la logofagia es silencio en un doble sentido, silencio redoblado. Lo es, como cualquier otro tipo de escritura, porque abre una multiplicidad de posibilidades que solo se materializa en el proceso de la lectura y la interpretación (Lledó, 1992), pero lo es también porque incorpora el silencio entre sus márgenes al convertirlo en texto, y una forma habitual de ese silencio, su «metáfora tópica» (Blesa, 1998: 49), la encontramos en el blanco, el blanco de la página, paradójica metáfora de la oscuridad y el silencio de un mundo que el poeta alumbra al pronunciar sus palabras fundacionales. Michel Foucault (1996) recoge esta idea y, al referirse a un triángulo cuyos vértices están formados por el lenguaje, la literatura y la obra, afirma que la literatura «no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco» (Foucault, 1996: 66). Stéphane Mallarmé —uno de los teóricos convocados por Blesa en su ensayo— recrea ese instante en el que el mundo se encuentra sumido en las tinieblas en «Brise marine», un poema en donde se relaciona la luz de la lámpara con el vacío de la página en blanco, símbolo tanto de la tarea fundacional a la que se ha de enfrentar el poeta como de la soledad en la que se encuentra en ese momento. En los textos de la logofagia, la oscuridad y el silencio iniciales de la página en blanco se quiebran —sin llegar por ello a desaparecer— cuando el poeta inicia su proceso de escritura: los trazos que dibuja en el papel son manchas que van restando territorio a la oscuridad y al silencio, manchas que manchan el blanco de la página y atentan contra su pureza, el silencio, el lenguaje más perfecto, ese que no admite réplica ni vuelta de hoja; pero esas mismas manchas instauran también la disonancia, la oscuridad y, sin duda, otro tipo de silencio, manchas que acaban imponiendo su inexorable ley sobre el texto, el mundo hecho palabra.

Si es cierto que toda escritura desfallece en el momento en que la lectura inicia su actividad letal basada en el análisis y la comprensión del texto, la logofagia resulta, como ha mostrado Blesa en su estudio, una práctica extraordinariamente dinámica y vital puesto que ofrece un alto grado de resistencia a ser reducida en lecturas orientadas por el tópico o la norma. El descentramiento y la diseminación que con frecuencia practican en sus textos los escritores de la logofagia exigían de sus lectores una mirada y un lenguaje dispuestos a contemplar otros paisajes y a traducir otros registros distintos de los habituales. Túa Blesa ha sabido mirar y ver lo que la escritura logofágica oculta entre sus trazos, ha escuchado los sonidos del silencio con que se presenta un habla que suele resultar impronunciable y sorda para la mayor parte de la crítica.

Otro trabajo relevante y coral en la bibliografía blesiana es *Tránsitos. Escritos sobre poesía* (2004), un volumen que reunía un total de dieciocho trabajos sobre poesía española contemporánea que su autor llevó a cabo y, en la mayoría de los casos, vieron la luz en los años anteriores a la publicación del libro. Dos podían leerse entonces por vez primera: el que precisamente da título al conjunto, «Tránsitos», dedicado a la poesía de Pere Gimferrer, y «El palimpsesto como procedimiento de producción textual»; el más antiguo, «Parábola del diccionario», sobre L. M.^a Panero, data de 1994, y los más recientes, «“Ah”, “oh”: la escritura (última) de Leopoldo María Panero» y «La palabra de nadie: la escritura de David González», son de 2003. Junto a estos, otros trabajos sobre el propio Panero (hasta un total de cinco), Gimferrer (dos), Francisco Ferrer Lerín, Eduardo Hervás, Jenaro Talens, José Miguel Ullán, Andrés Sánchez Robayna, Ángel Petisme y otros de ámbito colectivo en los que se abordan diferentes cuestiones teóricas y críticas de alcance general (los novísimos de J. M.^a Castellet, la pervivencia del surrealismo, los procedimientos constructivos, el silencio poético o la escritura palimpséstica) sobre la poesía contemporánea. Textos —como suele ocurrir en estos casos— de procedencia y naturaleza diversas, unos fueron concebidos como aportaciones a congresos y reuniones científicas de diversa índole, otros surgieron como prólogos, epílogos o introducciones a diferentes publicaciones, otros como conferencias y otros se escribieron para ser publicados en determinadas revistas. Todos ellos, nos advertía entonces su autor, fueron revisados y sufrieron modificaciones para la ocasión. Todos, en definitiva, incorporan un considerable voltaje teórico que ya había aparecido en algún trabajo anterior (Blesa, 2001a).

Y habrá que señalar inmediatamente que *Tránsitos. Escritos sobre poesía* es mucho más que una mera recopilación de trabajos a los que les une la materia estudiada. Este libro es una excelente oportunidad para conocer los gustos y los intereses literarios de su autor, un lector-escritor apasionado y lúcido como pocos, alguien que ha hecho de la literatura —especialmente, la poesía— su lugar habitual de residencia, de tal modo que casi podría decirse que los textos aquí analizados forman parte del ADN del propio Blesa, quien reconoce en el prólogo: «No poco de autobiografía, por otro lado, encuentro en estos *tránsitos*. Se convocan en ellos textos que, algunos desde hace más de treinta años, forman parte de mi vida, no en vano algunos de sus tramos los he vivido en ellos» (Blesa, 2004: 13).¹⁰

Al margen de cualquier prejuicio y convencionalismo estético, estos textos son resultado de la aplicación del *método de lectura e interpretación Túa Blesa*, un procedimiento que es en realidad un no-método, un antimétodo, un contramétodo que evidentemente no responde a ningún plan sistemático, no se explica en ningún manual de retórica literaria al uso y resulta, sin embargo, del análisis rigurosísimo de los propios textos literarios, un examen que se apoya en un sólido conocimiento de las etimologías lingüísticas, la historia literaria y cultural, la poética, la literatura comparada, en fin, la tradición filológica, de la que Blesa es heredero y a la que con sus singulares

¹⁰ Aunque sea en nota a pie de página, es significativo y conveniente recordar que Blesa dedicó este volumen «A mis alumnos, compañeros de tránsito».

aportaciones está haciendo progresar¹¹. Al inicio del volumen muestra sus cartas de una manera diáfana: «atravesas estos escritos la idea de la literatura como unidad y diversidad, como lo uno fragmentario» (Blesa, 2004: 12), una idea que aparecía ya como un argumento central en alguno de sus trabajos iniciales:

Que toda obra poética es unidad completa es un tópico de lo que pudiera ser llamado Sistema literario, que, en último término, podría remitirse al principio aristotélico de totalidad completa de la obra literaria y que no niegan, sino que confirman la valoración de tal valor, aquellas obras que han alcanzado la posteridad de manera fragmentaria por quedar alguna parte traspapelada, borrada, destruida. (Blesa, 1990a: 91)

Se nutren estos ensayos de referencias, citas y comentarios de algunos de los poetas que han sentado las bases de la lírica moderna (William Blake, William Wordsworth, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Isidore Ducasse, William Butler Yeats, Georg Trakl, Paul Éluard, André Breton, T. S. Eliot, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, y nótese que no se cita a Baudelaire), y un lugar decisivo en el imaginario ideológico y estético (¿pero acaso puede darse una estética sin ideología?) de Túa Blesa lo ocupan autores del denominado aparato postestructuralista francés (aunque algunos procedieran de un momento anterior), sobre todo Bataille, Barthes, Blanchot, Foucault, Deleuze, Derrida y Kristeva, y, junto a ellos, no faltan otros de los que —desde dentro o desde fuera de la literatura— más han contribuido a descifrar los difusos contornos del lenguaje literario: Goethe, Nietzsche, Wittgenstein, Tynianov, Freud, Saussure, Benveniste, Heidegger, Sartre, Adorno, Lévi-Strauss, Lacan, Borges, Dámaso Alonso, Genette, Paul de Man, Harold Bloom.

Nombres que al ser nombrados remiten a otros nombres que remiten a otros nombres que remiten a otros nombres y que apenas pueden identificarse ya en ese texto de textos que es la literatura. Y en ese indefinido e irrefrenable *tránsito* textual, laberinto de espejos o itinerario de senderos que se bifurcan para encontrarse y perderse de nuevo más tarde Túa Blesa se encuentra como en su casa, se desenvuelve como pez en el agua, conoce muy bien el terreno que pisa y los pasos que hay que dar en cada momento. Más allá de las singulares aportaciones referidas a cada una de las obras estudiadas (decisivas en algunos casos), *Tránsitos. Escritos sobre poesía* afronta con rigor y valentía algunas cuestiones esenciales de la poesía contemporánea: los intereses comunes que comparten la política y la estética, la poesía como actividad misteriosa y arcana, pero también como realidad lingüística (en la estela nietzscheana, por ejemplo, de los poemas de E. Hervás se afirma que «su hacer es su decirse», a lo que podría añadirse que, efectivamente, *su decirse es un haciéndose*), o como posibilidad de «decir todo» (la poesía es ese lenguaje donde todo es posible porque todo puede ser dicho), la metapoesía, la intertextualidad, la parodia, el resbaladizo concepto de originalidad literaria:

En sí el texto no es nada, no es, no puede ser ninguna otra cosa que el *texto fuera de sí* y es que el texto está continuamente en un movimiento por el cual se desparrama, sale de sí mismo,

¹¹ Túa Blesa es discípulo de Félix Monge, discípulo, a su vez, de Dámaso Alonso.

enajenado, es un esparcimiento hacia otros textos, que lo son, a su vez, por estar ellos mismos desparramándose (Blesa, 2004: 110),

leemos en uno de los escritos sobre Panero, la palabra poética como desfallecimiento de una conciencia o como *senhal* o aviso de una promesa, una palabra futura que, sin embargo, jamás habrá de escucharse, en una *espera sin esperanza alguna* (al modo de los quietistas, aquellos sabios del siglo XVII que encontraron en la contemplación desinteresada y el anonadamiento de la voluntad un programa de vida), el discurso poético como un hueco labrado en el vacío, un signo vacío incrustado en el vacío, un no-lugar, un significante inerte condenado a errar constantemente en busca de un sentido (ideas que transitan por algunos de los trabajos), la textualización del silencio —así en las diversas formas logofágicas—, la herencia política (subversiva y transgresora) y estética del surrealismo en la poesía contemporánea, cuestión, esta última, a la que Blesa ha prestado atención en otros momentos (Blesa, 2001c).

Y todas estas cuestiones que surgen en estos escritos deberían verse, me parece, como indicios de una *poética*, constituyentes de una idea de lo literario que Túa Blesa hace radicalmente suya y que se encuentra, creo yo, muy próxima a la que Foucault propugnara en *El pensamiento del afuera* (recordemos, ese texto que apareció por vez primera en un número de la revista *Critique* dedicado a Maurice Blanchot):

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse «fuera de sí mismo», pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos (Foucault, 1997: 12-13).

Una poética, una idea de lo literario en la que el lenguaje es siempre promesa de un tiempo futuro, un lugar por edificar, un concepto que hay que repensar una y otra vez.

No agotan estos escritos los textos literarios de los que se ocupan sino que, más bien al contrario, su objetivo principal ha sido otro muy distinto: abrir en ellos nuevas perspectivas y horizontes de lecturas. Convencido su autor de que la escritura poética es siempre un tránsito, una apertura hacia el exterior del sentido, ha ido, como asegura en el «Prólogo», sin prejuicios metodológicos al encuentro de esos textos con la intención de «hacerlos hablar o, dicho de otro modo, de hablar desde ellos, a partir de ellos, abriéndolos, siendo ellos mismos tránsitos, a tránsitos que dan algún paso, o lo intentan, a partir de donde los caminos cesan» (Blesa, 2004: 12), una idea recurrente que aparece una y otra vez en el imaginario crítico blesiano, tal y como podemos comprobar al leer las páginas iniciales del ensayo que dedica a la poesía de Gimferrer:

Tránsito de los significados al significante, transustanciación, un caso más de tránsito, de transustanciación, de escritura. Entonces, pues, transustanciación en tránsito. Transustanciación de la vida en escritura, de la escritura en lectura y, por tanto, en vida, tránsito por el que circula qué. Transustanciación del texto en comentario, tránsito que, no hay duda, está hecho de pérdidas. (Blesa, 2010: 11-12)

Y así, quien firma aquellas y estas otras páginas no ha hecho otra cosa que errar, transitar, vagar de un lado a otro, dar vueltas y más vueltas alrededor de ese círculo vicioso en el que escritura y lectura se superponen ofreciendo algún tipo de sentido a ese escenario que es la vida, sabedor al mismo tiempo de que el *fatum* de la palabra crítica no puede ser sino la provisionalidad, como mostró en *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (Blesa, 2011), un libro que establece puentes de unión entre las artes plásticas y la literatura, avanzando hacia una especie de arte nuevo, una *literaturarte* en la que los valores plásticos, visuales, se unen a los valores de una semiótica del lenguaje, y todo ello sin perder en ningún momento las referencias textuales, sin olvidar que el sentido del viaje se orienta desde la realidad a la idea, desde el poema a la poética.

«En un mundo que [...] se desentiende de sus poetas, Leopoldo María Panero es una excepción» (Blesa, 2019: 17).

Si hay una escritura a la que la atención crítica de Túa Blesa se ha mantenido vinculada invariablemente a lo largo de los años, esa no es otra que la de Leopoldo María Panero (1948-2014), un poeta esencial, alguien que vivió (en) la poesía de una manera cuasi religiosa, con una entrega, una pasión y una pulsión irrefrenables, una voz que desde el margen y la heterodoxia permanentes ha conseguido convocar a un considerable grupo de lectores que ha encontrado en su escritura un llamado constante a la insubordinación (est)ética, un poeta que, sin haber contado con el apoyo del *establishment* de la crítica literaria y, con todas las excepciones, sin haber sido objeto de la atención de la academia, ha logrado que las tiradas de sus libros superen con creces la media de las ediciones poéticas que ven la luz por estas latitudes. Arrastrado y devorado por el personaje singular que lo acompañó durante prácticamente toda su vida, ampliamente retratado en entrevistas, documentales y películas como *El desencanto*, de Jaime Chávarri (1976), y *Después de tantos años*, de Ricardo Franco (1994), o en el muy bien documentado relato biográfico de J. Benito Fernández *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (1999), Panero hizo del lenguaje un motivo central a lo largo de su amplia y consolidada trayectoria poética y ensayística.

Un lenguaje poético, ese que aquí se pone en juego, edificado desde la posición que ocupó durante años quien fue expulsado del teatro de las macabras relaciones sociales, alguien a quien ya ni siquiera se le permitió representar el papel de bufón y no rebló en sus legítimos deseos de recuperar una identidad perdida con el objeto de fundar con ella una nueva humanidad. En este sentido, algunos textos de L. M.^a Panero constituyen un buen laboratorio para medir las relaciones que este escritor mantiene con el lenguaje, unas relaciones teñidas a menudo de una cierta violencia simbólica en las que el sujeto que se expresa lucha de una manera denodada por diluir los contornos de su propia identidad y ser ya otro; Blesa (1995: 63) habla de «desprendimiento de la identidad e inquisición de identificaciones», y en otro lugar (Blesa, 2001) encuentra en la destrucción y la violencia dos de las claves principales de la poética paneresca: «Oh destrucción mi Beatriz segura» (Panero, 2000: 34), ira y agresividad que han de verse como resultado de un doble y permanente

proceso de autocontemplación y autodestrucción (Saldaña, 1989). Panero visitó con frecuencia a la extrañeza y encontró en ella ese punto deleuziano en el que confluyen la locura y la lucidez.

Nos enfrentamos, por otra parte, a un lenguaje desplegado sobre un escenario en el que la demolición ha hecho previamente su trabajo, capaz de dar cuenta de esa «otra razón» que ha de luchar por abrirse camino frente a los ataques de la «razón excluyente» (Panero, 1993: 135), desde el lugar en el que surge «otro tipo de hombre» (Panero, 1990: 53) caracterizado por su invisibilidad social, por su no-existencia y por la irreductibilidad de su pensamiento a los principios de identidad y no-contradicción: «la poesía es una alteridad, una perversión de la conciencia» (Panero y Rizzo, 1997: 13), un lenguaje, en definitiva, con el que sea posible, todavía, prolongarse, extenderse en el tiempo y el espacio, traspasar los límites de la escritura dado que la lectura —una idea que aparece en diferentes lugares de esta trayectoria— no es sino una señal de desfallecimiento de la escritura, funciona, paradójicamente, como una losa que estrangula las posibilidades del texto, y ello, como recuerda el blanchotiano Johannes de Silentio en el prólogo de *Narciso en el acorde último de las flautas* (Panero, 1979: 11), a pesar de que «la literatura no sirve más que para ser leída» o, como reconoce este poeta en otro texto, «no hay existencia ni conciencia ni discurso fuera de su circulación social» (Panero, 1990: 69).

En poesía, a veces ocurre que los lectores responden con su atención cuando se dan condiciones de singularidad, y en este caso así ha sucedido. Como digo, Túa Blesa ha dedicado una atención permanente a este poeta al editar los dos volúmenes de *Poesía completa. 1970-2000* (2001) y *Poesía completa (2000-2010)* (2012), los *Cuentos completos* (2007) y las *Traducciones / Persiones* (2011), donde encontramos a un Panero en el que se entrecruzan y enmascaran las figuras del autor y el traductor, diferentes registros, todos ellos, de una escritura que ha de leerse como un todo que avanza con frecuencia por retroalimentación (Blesa, 2011a). Este último Panero, el traductor (un traductor, como es sabido, muy sui géneris), ha dado pie a algunos trabajos críticos en los que Blesa afronta cuestiones relativas a la traducción, sostenida sobre un deseo y una utopía inalcanzables, irrenunciables:

Hacer que el texto traspase el cristal que, desde Babel, separa una lengua de otra y hacer que el sentido sobreviva y sea él mismo en su nuevo escenario, sin alteraciones en la voz, en el personaje, en el papel; que un resignar así fuese una travesía en la que se diría que no ha habido movimiento y quién sabe si ni siquiera espacio, tal es la utopía de la traducción. (Blesa, 1994: 175)

Recientemente, en 2019, Blesa ha publicado *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*, la puerta que necesariamente tendrá que atravesar todo aquel que quiera adentrarse en la letra y el espíritu de esta escritura. Las quinientas sesenta y siete páginas de este ensayo vienen a sumarse a las ciento noventa que el autor de este volumen dedicara a esta poesía en *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995), las cuarenta y ocho distribuidas en diferentes artículos recogidos en *Tránsitos. Escritos sobre poesía* (2004), las noventa y tres repartidas entre las sucesivas ediciones de la poesía, los cuentos y las traducciones / persiones preparadas por el propio Blesa, el lector, sin duda, con

mayor autoridad sobre la escritura paneresca. Quiero decir con esto que de lo que se trata en este momento es de dar *testimonio* de una pasión y un compromiso con la escritura de un poeta mantenidos a lo largo de muchos años de lectura e interpretación. Mucho más allá del personaje en el que finalmente se convirtió, L. M.^a Panero es un poeta singular y relevante, y Túa Blesa ha sabido dar cuenta de ello con una inteligencia, un rigor y, también, un cariño incontestables.

Por lo demás, y esto debería percibirse como un síntoma excepcional, habría que recordar que una editorial ocupada desde hace décadas en la *construcción* de la historia de la literatura española y sus procesos de canonización, Cátedra, ya prestó interés por este poeta al encargar a J. Talens la edición de la antología *Agujero llamado Nevermore (Selección poética 1968-1992)*; corría 1992 y con ese volumen la colección Letras Hispánicas abría sus puertas a los novísimos, la «generación del desprecio», en expresión exagerada del propio Panero (1993: 84), quien, de hecho, fue el primer poeta nacido tras la guerra civil en reunir en dicha colección una muestra significativa de su obra publicada hasta ese momento (en cualquier caso, habría que matizar esa *excepcionalidad*, sobre todo si atendemos al tirón comercial que ya entonces tenía esta escritura).

Si aquella antología de 1992 puede calificarse, sin temor a resultar hiperbólico, de *acontecimiento editorial*, no menos importante y decisiva ha sido la labor de difusión de esta poesía llevada a cabo por Visor, un sello que ha prestado una atención regular a este poeta desde 1979, año en el que aparece *Narciso en el acorde último de las flautas*, si no el mejor, uno de sus mejores libros. A estas alturas, muy probablemente resulta innecesario señalar el hecho de que, al leer a Panero, nos encontramos ante un alquimista de la palabra que convirtió el lenguaje —y con él ciertas metáforas asociadas a la destrucción y la muerte— en un motivo recurrente, casi obsesivo, a lo largo de una trayectoria iniciada en 1968 con el librito *Por el camino de Swann* (escribo *librito* porque en realidad de eso se trata, de una *plaque* publicada en una modesta editorial malagueña, El Guadalhorce, que apenas tuvo difusión en aquel momento) y que se cerró en 2014, con la muerte del poeta (con más de sesenta libros en su haber, se escribe pronto, la inmensa mayoría de poesía, a los que hay que añadir algunos otros de narrativa, ensayo y unas traducciones). Aquel episodio editorial de 1992, primero, y los análisis posteriores de algunos lectores —entre ellos, los imprescindibles trabajos de T. Blesa *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995) y *Leopoldo María Panero, poeta póstumo* (2019)— han contribuido sin duda ninguna a la *iluminación* de un poeta etiquetado con frecuencia como *marginal*, *maldito* y *heterodoxo*, cuando la realidad parece indicar otra cosa y los editores, conscientes de que se trata de un escritor con un considerable número de lectores, esto es, con un fuerte tirón comercial, no cejan, todavía hoy, *post mortem*, en el intento de conseguir y publicar un nuevo inédito suyo.

Y esa predisposición favorable hacia la publicación requería, como se indica en la nota a la edición de una de sus recopilaciones (Panero, 2012), un editor volcado en una labor de recuperación y *limpieza* de una escritura que, en sus manuscritos y mecanuscritos originales, presentaba considerables dificultades (errores en la mecanografía y en la transcripción de citas ajenas, tomadas de memoria del español y de otras lenguas, tachaduras, evidentes faltas de ortografía, etc.); en esas

circunstancias, y al calor de la consigna dictada por la autoridad en la materia: «limpia, fija y da esplendor», parecía obligado ese trabajo de salubridad e higienización que permitiera la lectura de los textos de la manera más clara posible, y ello sin excederse en el ámbito de las propias competencias editoriales y sin traicionar *la voluntad del poeta*, esto es, sin sobreinterpretarlo. El autor de *Teoría* fue afortunado al localizar a ese editor en Túa Blesa, quien ya en 1995 encontraba en Panero un ejemplo extraordinario de escritura apocalíptica, y ello en diversos sentidos: «Situado, pues, Panero en Patmos escribiendo el último libro, lo que se lee en sus poemas no puede ser otra cosa que los versículos del *Apocalipsis*, su propio apocalipsis» (Blesa, 1995: 92). Si en 1995 Blesa mostraba a un poeta *apocalíptico*, en 2019 presentará a un poeta *póstumo*, «cuya obra es, por tanto, la de alguien que había conocido la experiencia de la muerte» (Blesa, 2019: 19), la de alguien que ha viajado al inframundo y ha regresado después para contarlo.

A lo largo de libros como *El último hombre* (1984), *Contra España y otros poemas no de amor* (1990), *Teoría del miedo* (2001), *Los señores del alma (poemas del manicomio del Dr. Rafael Ingot)* (2002), *Erección del labio sobre la página* (2004), *Sombra* (2008) o, entre otros muchos, *Reflexión* (2010) Panero fue (des)articulando un lenguaje entendido a la manera de un virus capaz de hacer saltar por los aires su propio sistema inmunológico, dentro pero también al margen de ese mismo lenguaje, en un territorio donde la normalidad, la verdad y la belleza presentan rostros anómalos, asimétricos, extraños, diferentes de los habituales. Y si a eso le sumamos las no escasas y a veces deliberadas faltas de ortografía, la frecuente utilización de un léxico considerado habitualmente como *apoético* (cuando no vulgar o, directamente, soez) y la constante recreación de ámbitos temáticos ignorados por actitudes artísticas conservadoras nos encontraremos con un poeta que representa un ejemplo paradigmático de esa *disonancia* que Hugo Friedrich interpretara como un rasgo distintivo relevante de la poesía moderna, un ejemplo paradigmático de eso que en otros lugares he denominado *estética de la otredad* (Saldaña, 2009: 103-148; 2013; 2018). Como el de Charleville, Panero encontró amarga la belleza heredada y no se cansó de injuriarla.

Aunque con diferente intensidad y con desigual acierto crítico a lo largo de su obra, Panero, en ocasiones verborrágico (en el conjunto de una obra formada por excesivos títulos, hay imágenes que se repiten hasta la saciedad, como *metáforas obsesivas* de una vida diluida en *logoi spermatikoi*)¹², intentó construir un lenguaje en las fronteras de la literatura, traspasando con frecuencia sus contornos —entre ellos, ese que bordea el abismo—, como si la institución literaria dibujara un paisaje demasiado angosto, sus límites le resultarían insoportables y tuviera la necesidad de experimentar constantes intentos de huida, y ahí quizás radique alguna de las razones por la que esta poesía no ha sido institucionalmente reconocida ni distinguida con ningún premio de alcance nacional en una sociedad como la española, en la que los galardones literarios son moneda común, objeto de trapicheo, tratándose, sin embargo, de una poesía que es una y otra vez contestada con la

¹² Blesa, en entrevista con Carlos Gurpegui, declara: «Sí, su obra es muy extensa, sobre todo a partir de cierto momento su escritura es compulsiva, como respondiendo al “ritual del neurótico obsesivo”, con frase que él toma de Freud en varios textos» (Gurpegui, 2020: 31).

respuesta de la lectura, el mejor, sin duda, de los premios posibles. Nos encontramos, como señala el autor de este ensayo, ante «una obra que, curiosamente, suscita desde hace años entre los lectores un interés raro en lo que es el mercado de la poesía» (Blesa, 2019: 16).

Durante todos estos años, Túa Blesa, al margen de otros muchos trabajos (ahí están sus análisis sobre las obras de Ignacio Prat, Pere Gimferrer, José Miguel Ullán, Ferrer Lerín, Eduardo Hervás, Jenaro Talens, Andrés Sánchez Robayna, por citar solo algunos nombres coetáneos del propio Panero), ha mantenido de manera permanente la mirada crítica sobre esta obra poética, que aquí en gran medida se lee como una «experiencia de la muerte» (Blesa, 2019: 19), un magnífico ejemplo de la literatura de vanguardia —Panero conecta en sensibilidad e intereses con algunas de las vanguardias históricas (cuya vigencia es aquí particularmente reconocida)—, y, a la luz del pensamiento postestructuralista, un *relato* en el que la destrucción, el silencio y la nada son ingredientes sustanciales. Y téngase en cuenta que Blesa ya había demostrado una enorme solvencia al leer estos componentes en *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998).

Si es cierto que toda escritura desfallece en el momento en el que la lectura inicia su actividad letal basada en el análisis y la comprensión del texto, la poesía de Leopoldo María Panero resulta, como se muestra en este estudio, una práctica extraordinariamente dinámica y vital puesto que ofrece un alto grado de resistencia a ser reducida en lecturas orientadas por el tópico, la norma, la costumbre o la inercia, prácticas habituales de buena parte de la crítica académica. En todo caso, se trata de un desfallecimiento y una letalidad inusuales, por no decir excepcionales, dado que, como es sabido, esa lectura se presenta como la única posibilidad que puede garantizar al texto un grado de vitalidad.

Es esta, la de la lectura, una cuestión que frecuentó Panero y sobre la que escribió con regularidad, por ejemplo, en algunos de los prólogos que redactó a obras de autores de su interés (Lewis Carroll, Marqués de Sade, Edward Lear). El descentramiento y la diseminación que a menudo Panero pone en marcha en sus textos exigían de su lector una mirada y un lenguaje dispuestos a contemplar otros paisajes y a traducir otros registros diferentes de los habituales. Quien firma este ensayo, me refiero a *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*, ha sabido mirar y ver lo que esta escritura oculta entre sus trazos, ha sabido escuchar los sonidos del silencio con que se presenta un habla que suele resultar impronunciable y sorda para la mayor parte de la crítica. Me consta que Túa Blesa ha trabajado siempre, en este sentido, con un rigor extremo y, aunque pueda parecer lo contrario, sin permitirse demasiadas licencias y *alegrías*, colocando su palabra al servicio de las palabras ajenas. Prueba de ello es este *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*, un trabajo ineludible para aquel que quiera acercarse a esta obra poética.

Panero apuntaló su lenguaje poético sobre la lectura, la intertextualidad, la diglosia y la confluencia de diferentes voces y registros que acabaron configurando un *mantra* de fácil reconocimiento e identificación —Blesa se refiere a «esa pulsión por la repetición temática y formal que es tan característica de la escritura del poeta» (2019: 22)—, un lenguaje concebido a la manera de un laberinto —se habla aquí de «recorrido laberíntico» (Blesa, 2019: 22)— cuyos senderos parece

condenado a recorrer una y otra vez, o de un barreno —la metáfora se debe a J. Marco— utilizado para perforar la realidad y acercarse así lo más posible a su centro, ese núcleo oscuro e inquietante que revela una palabra poética orientada hacia *la pensée du dehors* foucaultiana, un pensamiento en el que el sujeto que habla ya ha sido desplazado por su propio discurso y donde la literatura se entiende como el espejo que nos devuelve una realidad insoportable. Y todas estas cuestiones que surgen en estos escritos deberían verse, me parece, como indicios de una *poética*, constituyentes de una idea de lo literario que Túa Blesa hace radicalmente suya y que se encuentra, creo yo, muy próxima a la que Foucault propugnara en *El pensamiento del afuera* (recordemos, ese texto que apareció por vez primera en 1966 en el n.º 229 de la revista *Critique* dedicado a Maurice Blanchot).

En fin, al margen de la leyenda, la máscara y el personaje, más allá de una biografía cerrada que es ya en sí misma un *testimonio* con unas enormes posibilidades ficcionales, carne de fábula o de celuloide, más allá incluso de la realidad, lo relevante en este caso es la escritura con todos los desafíos que plantea y todos los sentidos que encierra, desafíos y sentidos que ha sabido sortear y esclarecer muy bien Blesa en sus sucesivos trabajos sobre una escritura poética con la que su autor trató de poner en marcha una estrategia de defensa que consiste en buscar consuelo, refugio y protección «en una palabra sin sostén en lo real, medida por tanto solo de sí misma» (Panero, 1993: 126). Y creo que la escritura de L. M.^a Panero —tratándose como se trata de un discurso con una amplia circulación social, esto es, con un valor de cambio garantizado— no ha sido todavía reconocida como una propuesta real, con los valores de uso que implica, una escritura que no da la espalda en ningún momento al riesgo y que se presenta sin ningún tipo de asidero o protección. Más que constatar un tipo de realidad sancionada por un lenguaje normalizado o institucionalizado —por no decir domesticado— desde el poder, se trataría, como propone esta escritura, de horadar desde la intuición de que solo la destrucción proporcionará imagen e identidad a la quimera, de socavar, ahuecar con la intención, como planteara Deleuze, de generar espacios de resistencia y libertad:

La república es un estado moral. Como la juventud, si es verdad que existe, la república es también un estado de insurrección permanente. Como la locura, si es verdad que esta existe, la república es un estado de insurrección permanente. Lejos de un gobierno corrompido y cobarde, lejos de la ignorancia y la barbarie, la república se perfila como una esperanza, la única esperanza que no está en manos del hombre pequeño. Como mi vida, si es verdad que la he vivido, la república es un estado de insurrección permanente.¹³

He ahí, quizás, uno de los objetivos prioritarios a los que responde este lenguaje, me temo que no alcanzado puesto que el panorama poético contemporáneo responde más a las leyes del espectáculo, la mercadotecnia y la publicidad que a las de la ética y la estética, continúa prestando más atención a los nombres de los poetas que a las propuestas de escritura, más dedicación a los fuegos de artificio y las anécdotas insustanciales protagonizadas por los personajes, las máscaras —

¹³ «Ante la rebelión de los estudiantes», texto de L. M.^a Panero reproducido en el folleto de presentación del espectáculo poético-teatral *Más margen, malditos*, producido y puesto en escena por *El Silbo Vulnerado* sobre textos de Ramón Irigoyen, Ángel Guinda y el propio Panero (Zaragoza, Teatro del Mercado, 26 de febrero de 1987).

«Máscaras, dijo Pound» (Blesa, 1987: 6)— en el siniestro circo mediático de las relaciones sociales que a los propios textos literarios, más a las listas de éxitos y los cánones que intentan construir unos suplementos literarios cada día más plegados al servicio de determinados intereses comerciales que a las vías a menudo subterráneas por las que transcurre con frecuencia la poesía, al menos cierta poesía, como es el caso de esta que aquí nos ocupa. El ensayo más reciente de Túa Blesa (2019) sobre la escritura paneresca, concebido a la contra de estos intereses, es una rara y feliz excepción en la crítica poética de este tiempo.

Y coda

Quede, pues, aquí constancia, como adelantaba al inicio de estas páginas, no de la veneración expresada en algonquino ante ningún tipo de tótem particular, tuatúa, sino de la actitud singular que Túa Blesa, mi maestro, tuáutem donde los haya, ha mantenido siempre con la literatura y su teoría, velando en todo momento en sus relaciones con los textos por lo desaparecido y lo borrado, constituyéndose como una marca registrada con denominación de origen en los estudios literarios en nuestro país, una actitud y una sensibilidad, repito, extraordinarias en el trato con la literatura.

Y como toda regla tiene su excepción, romperé ahora la que he expresado al inicio de estas páginas, en la nota 4, cuando he advertido que en esta ocasión iba a hablar no *de* mí sino *desde* mí mismo. Diré ahora que de Túa, a quien conocí en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza hace cuarenta años (septiembre de 1980), he tratado de aprender la lección de que la escritura poética es siempre un *tránsito* hacia un saber inseguro, puesto en tela de juicio muy a menudo, una apertura hacia el exterior del sentido, un viaje en el que se acentúa la mirada, una actuación en la que escritura y lectura se superponen y resitúan —borrándose, pero también afirmándose— una a otra, porque si es cierto que la escritura disuelve la vida al dar *testimonio*, a veces, también testimonio, de ella, de igual modo lo es que esa misma escritura desaparece posteriormente en la lectura. Escribir, leer, ¿no son acaso imágenes de una misma alucinación, metáforas de esa otra realidad que no nos atrevemos a nombrar, representaciones apasionadas de un mismo y distinto error, gestos que apenas justifican el sinsentido de una existencia? Túa: tuanis. Y etc., etc.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1987). *Los placeres permitidos. Joven poesía aragonesa*, ed. de Á. Guinda, Zaragoza, Olifante.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1994). *L'esprit nouveau et les poètes*, París, Altamira.
- BACHELARD, Gaston (1988). *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, París, José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1992). *Fragmentos de una poética del fuego*, trad. de H. F. Bauzá, Barcelona, Paidós.
- BLESA, Túa (1987). «Fantástika», *Caracola*, 1, 6.
- BLESA, Túa (1989). «Preparativos», *Caracola*, 3-4, 5 y 7.
- BLESA, Túa (1990). *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola Editorial.
- BLESA, Túa (1990a). «El silencio y el tumulto», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XVI, 1 y 2, 89-107.
- BLESA, Túa (1994). «Lo oscuro de Babel, luz de Pentecostés», *Atti del Convegno Internazionale «Sapere Linguistico e Sapere Enciclopedico»*, ed. de L. Pantaleoni y L. Salmon Kovarski, Forlì, Clueb, 175-183.
- BLESA, Túa (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- BLESA, Túa (1998a). «Confusa turba de discursos mudos», en F. Cabo y G. Gullón, eds., *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*, Amsterdam, Rodopi, Diálogos Hispánicos, n.º 21, 135-158.
- BLESA, Túa (2000). «Textimoniar», *Prosopopeya*, 2, 75-91.
- BLESA, Túa (2000a). «Circulaciones», en J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, eds., *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 41-52.
- BLESA, Túa (2001). «La destruktio fut ma Beatrice», intr. en L. M.^a Panero (2001), 7-22.
- BLESA, Túa (2001a). «Prescripciones», *Signa*, 10, 219-232.
- BLESA, Túa (2001b). «L'arrêt de mo(r)t», *Anthropos*, 192-193, 165-170.
- BLESA, Túa (2001c). «Últimos coletazos del pez soluble», en J. Pont, ed., *Surrealismo y literatura en España*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 323-337.
- BLESA, Túa (2001d). «Hem de fer foc nou», *Ínsula*, 562, 9-13.
- BLESA, Túa (2004). *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BLESA, Túa (2010). *Gimferrerías*, Pamplona, Eclipsados / Los Libros del Señor James.
- BLESA, Túa (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Editorial Delirio.
- BLESA, Túa (2011a). «Teoría y práctica de la traducción como perversión», intr. en L. M.^a Panero (2011), 7-45.
- BLESA, Túa (2019). *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*, Madrid, Visor.
- FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*, trad. de I. Herrera, intr. de Á. Gabilondo, Barcelona, Paidós / ICE-UAB.

- FOUCAULT, Michel (1997). *El pensamiento del afuera*, 4.^a ed., trad. de M. Arranz Lázaro, Valencia, Pre-Textos.
- GURPEGUI, Carlos (2020). «Túa Blesa: “Leopoldo María Panero soñó con una sociedad donde la libertad fuera el valor supremo”» [entrevista], *Diario de Teruel*, 22 de marzo, 30-31.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.
- IGLESIA, Anna María (2019). «Túa Blesa: “Estamos en permanente pelea con lo que somos, lenguaje”» [entrevista], *Letra Global*, 1 de julio. https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/tua-bleesa-permanente-pelea-somos-lenguaje_257427_102.html
- LLEDÓ, Emilio (1992). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, 2.^a ed., Barcelona, Crítica.
- MARX, Karl, y Friedrich ENGELS (1987). *El manifiesto comunista*, trad. de W. Rocés, intr. de R. Blanco, Madrid, Endymión,
- PANERO, Leopoldo María (1979). *Narciso en el acorde último de las flautas*, Madrid, Visor.
- PANERO, Leopoldo María (1990). *Aviso a los civilizados*, Madrid, Libertarias / Prodhufi.
- PANERO, Leopoldo María (1993). *Y la luz no es nuestra*, Madrid, Libertarias / Prodhufi.
- PANERO, Leopoldo María (2000). *Teoría del miedo*, pról. de L. M.^a Panero, epíl. de T. Blesa, Tarragona, Igitur.
- PANERO, Leopoldo María (2001). *Poesía completa. 1970-2000*, ed. de T. Blesa, Madrid, Visor.
- PANERO, Leopoldo María (2011). *Traducciones / Perversiones*, ed. de T. Blesa, Madrid, Visor.
- PANERO, Leopoldo María (2012). *Poesía completa (2000-2010)*, ed. de T. Blesa, Madrid, Visor.
- PANERO, Leopoldo María, y Claudio RIZZO (1997). *Tensó*, pról. de L. M.^a Panero, epíl. de J. Marco, Madrid, Hiperión.
- PRAT, Ignacio (1982). «La página negra (notas para el final de una década)», *Poesía*, 15, 115-122.
- PRAT, Ignacio (1983). *Para ti. 1963-1981*, ed. de J. L. Jover, Valencia, Pre-Textos.
- SALDAÑA, Alfredo (1989). «Leopoldo María Panero, poeta vitalista», *Turia*, 11, 36-52.
- SALDAÑA, Alfredo (1998-1999). «*All the rest is word*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9-10, 520-523.
- 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*, Barcelona / Santiago de Chile, Ril Editores.
- SCHLEGEL, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*, ed. de D. Sánchez Meca, Madrid, Alianza.