

TERCERA POESÍA
CON NORTE

(LOS POETAS Y SUS POÉTICAS)

Lorenzo Oliván (Ed.)

p r e - t e x t o s

colección textos y pretextos

Este libro ha sido patrocinado por



Impreso en papel FSC® proveniente de bosques bien gestionados y otras fuentes controladas

© DEL CUIDADO DE LA EDICIÓN: LORENZO OLIVÁN, 2015

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

DE LA PRESENTE EDICIÓN:

PRE-TEXTOS, 2015

LUIS SANTÁNGEL, 10

46005 VALENCIA

www.pre-textos.com

IMPRESO EN ESPAÑA

ISBN: 978-84-16453-01-6 • DEPÓSITO LEGAL: V-1092-2015

DISEÑO GRÁFICO: PRE-TEXTOS (S.G.E.)

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA: ROSA DE LOS VIENTOS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ADVANTIA, S.A. TEL. 91 471 71 00

INTRODUCCIÓN, LORENZO OLIVÁN.....	7
NOTAS PARA UNA ESTÉTICA NOVÍSIMA, ANTONIO COLINAS	39
SOBRE EL SABOR DE LA MANZANA, VICENTE GALLEGO	49
LA POESÍA QUE HABLA DE SÍ, ELOY SÁNCHEZ ROSILLO	59
ÉSTE ES MI CUERPO, JOSÉ LUIS PIQUERO	67
¿POÉTICA? QUIZÁ MEJOR UNA DESGARRADURA, GUILLERMO BALBONA	79
CUESTIONES VARIAS DE POÉTICA, JAIME SILES	89
PARA DERROTAR AL TIEMPO, ÁLVARO GARCÍA	97
UNA ENTREVISTA, CON ANTONIO GAMONEDA	111
OJALÁ FLOTE, MARTÍN BEZANILLA COBO	121
CORRESPONDENCIA, LAURA CASIELLES	133
NOTA SOBRE LOS AUTORES	143
AGRADECIMIENTOS.....	151

PARA DERROTAR AL TIEMPO

ÁLVARO GARCÍA

Para mí son cuatro las condiciones del arte vivible: intensidad, fondo en la existencia con ruptura de la medida de la existencia, tensión enunciativa, ligereza final. Trataré de abordar estas condiciones sin las cuales no habría para mí verdadera recreación del mundo en quienes apuestan por la inutilidad del lenguaje poético frente al lenguaje práctico de la vida práctica, el lenguaje con que compramos el pan en la tienda o intentamos comprender o hacernos comprender ante un mostrador de oficina.

Hablaré de pintura y poesía aquí, como he hecho cada vez que he convertido de verdad en autoencargo el encargo de reflexionar sobre creación, y no ya porque en efecto crea en la "correspondencia entre las artes", sino porque en el fondo las condiciones estéticas son las mismas, más allá de la técnica de cada disciplina, más allá de esa 'enorme minucia' de trabajar con palabras, con pintura o con cualquier otro material. La condición estética es la misma, y para mí pueden ser esas cuatro que he dicho y que reconozco que podríamos llamar de otras cuatro maneras o ampliar a diez; pero me gusta hacerme entender con poco, aunque sólo sea porque, en las ventanillas públicas o privadas del mundo práctico, nunca o casi nunca basta con poco.

Intensidad, fondo en la existencia pero ruptura con la existencia, tensión enunciativa y ligereza final: esto se cumple en Shakespeare y en Rembrandt, por mencionar cuanto antes a dos creadores que acompañan mi vida y están siempre en mi

memoria involuntaria, en la que afloran los autorretratos de Rembrandt, o su *Huida a Egipto* que he visto en Dublín, igual que siempre terminan saliendo versos de Shakespeare. Esas obras tienen “eterna freschezza”, resultan frescas y novedosas, sabiendo o sin saber que tienen cientos de años. Los años de vida práctica son, vemos, lo primero que le sobra al cuadro o al poema que sabe independizarse del tiempo real y trascender en busca de lo que llamamos sublime o llamamos intemporalidad, obra clásica o como queramos llamar a ese desafío que está explícito en Horacio cuando dice que ha levantado un monumento más perenne que el bronce, cosa que a mí no me gusta mucho por lo del monumento, pero también en el propio Shakespeare, de un modo más acorde a lo que quiero: esas cuatro cualidades que por lo demás no bastan si falla una sola de ellas; cada una de las cuatro depende de las otras tres. La ligereza, por ejemplo, sin la intensidad se quedaría en superficialidad. La tensión enunciativa, sin intensidad o sin fondo existencial, no sería clásica, sino a lo mejor neoclásica, tirantez manierista, apretura amanerada en lugar de precisión vibrante de cuerda.

Creo que la intensidad se logra (hablo siempre de técnica) por concreción en la referencia a algo pequeño. Al contrario que en la mala poesía, que va siempre de lo pequeño a lo grande (“hoy la he visto, hoy creo en Dios”), la intensidad en la buena poesía o pintura se logra por reducción y precisión de lo grande en lo pequeño (“el alba son las manos sucias”, “Dios está en los pucheros”).

Los cuadros y poemas que me ayudan y me animan a pensar todo esto cifran, de hecho, en pocos datos mínimos de un tiempo práctico del mundo práctico, un tiempo que existía y un lugar que sigue existiendo: París y el final del siglo diecinueve, por ejemplo, en un cuadro de Madrazo que he visto hace poco en el museo Carmen Thyssen, de Málaga, y que me ha

fascinado. En un cuadro como en un poema hay poco espacio. Sus metros o su métrica son correlato material de un espacio mental. En la memoria no puede caber todo; menos aún, en la del espectador, que no necesita una demora, sino un impacto. Si hay poco sitio, ¿para qué abundar? Los pocos elementos sensoriales que pueden compartirse en un impacto deben parecer impuestos por la fatalidad, como en un balbuceo sonámbulo. Lo demás sería resabio, acumulación. No hay impacto sin síntesis, ni quizá nos mueve de verdad lo que no vemos parcialmente, sugerido no ya por el ojo, sino por el más limitado aún ojo de la cerradura.

Es valioso cómo han logrado derrotar al tiempo y universalizar el espacio, mientras vivían y luego tras su muerte, poetas y pintores del fin de siglo diecinueve francés, incluidos los hispanos que, como Rubén, como Madrazo, como Manuel Machado, convirtieron París en un refugio mundano contra el mundo. Esto, curiosamente, se ha cumplido, de un modo más global, también en el fin del siglo XX. Dos momentos que ahora son un asidero y nos dan un poco de aliento frente a la extrema practicidad del tiempo y del lugar presentes. Los fines de época han potenciado la fe humana en el arte y el amor, y en la noche como símbolo o como máscara natural de todo eso. Y luego resulta que, como toda máscara, nos revelan a nosotros mismos con más fuerza que el rostro del momento original. Nos vemos más en las novelas de Balzac que en el importante artículo “Yo acuso” de Balzac. Y más en las máscaras de Proust que en el acta realista de Balzac. No hay más que imaginar la de cosas que estaban pasando en la política en París cuando pinta Madrazo, o cuando escribe Baudelaire, o cuando sale Proust a la calle y entra en los salones; y cómo sin embargo Baudelaire, por ejemplo, escribe sobre los leños que se amontonan en el patio de cara al invierno para las chimeneas de las

casas y dice que los golpes de la leña le recuerdan la construcción de un cadalso. El resultado es universal, quizá porque no hay nada francés más universal que el cadalso. Lo mismo pasa con Proust, que para poder buscar el tiempo tiene que detenerlo hasta la extenuación asombrosa. Y ocurre con el alba de Manuel Machado y ocurre con el cuadro que me gusta de Madrazo, que también salva algo del ser que elige la noche, la real y la interior, hasta conseguir que el tiempo no importune lo esencial: la visión, el amor, lo inútil, la transformación de la vida mediante encantamiento.

Parte del encantamiento se ha logrado mediante la intensidad obsesiva de recordar sólo cuatro o cinco elementos a la luz casi irónica de la memoria: un letrero de hotel, un coche, las medias de una prostituta, una farola reflejada en los radios del coche y en el agua dormida de un charco. La noche de ese cuadro es como un abrigo del ser que no es ser del todo: noche igual que un útero, noche que aquí termina con la decepción final o ironía esencial que aguarda al baile de máscaras: la luz de la calle, la luz del amanecer. En todos estos insomnes esenciales, como en Proust, hay ironía, ironía no chistosa, ironía como cuestionamiento de la verdad práctica. La ironía grave o esencial de descreer de lo sólo aparente y su abundancia que sobra como toda abundancia. En el colegio nos decían que la ironía es decir una cosa mediante la contraria. En arte lo contrario de la cosa, del caballo, de la media o del charco, es la enunciación de la cosa llevándola a sus máximas consecuencias al dejarla quieta, fija, observada, como en una obsesión, como un insomne no esencial, sino empírico, mira el cambio de velocidad y de sitio de sus cosas desplazadas al insomnio largo de una habitación. En la vida práctica decimos "coche" sin necesidad de decir más que coche, sin necesidad de destello de una luz de rótulo en los radios y en los charcos. Pero ahí, en la

falta de necesidad, en el insomnio esencial, empieza la creación o recreación.

Por qué estas obras frente a otras de "escena", parisiense o no, de la historia del arte o la literatura, e incluso frente a otras que con el mismo argumento están en el mismo museo donde yo me sentí invitado al cuadro de Madrazo. En el mismo museo hay dos de salida o entrada de baile de máscaras. Uno de Lucas Villaamil hijo, y otro de José García Ramos. Tanto en uno como en otro hay, a mi juicio, poca intensidad y mucho diluirse las cosas y mucha pelotera, grumos de fondo, ya que son cuadros que parecen no poder o no querer dejarse nada fuera de ellos. Y grumos de forma, por falta de algo que no he mencionado aún al hablar de intensidad, tensión enunciativa y todo esto, y que es quizá la clave: la confianza en uno mismo como autor y en el fortalecimiento de la propia percepción y la propia capacidad de concentración en algo, un elemento en vez de muchos, un ser en vez de muchos. En pintura y en poesía (no digamos ya en novela) el singular singulariza, mientras que el plural diluye. Hablo, claro, de la literatura y la pintura no como reflejo, no como acta cuantitativa del mundo, sino como interpretación cualitativa, como selección de elementos de lo real para emprender el viaje a otra realidad. Cuando tuve que hacer, al final de mi juventud, mi tesis doctoral práctica que valiera en el mundo académico práctico, lo expliqué muy capítulo por capítulo y el tribunal dijo que la cosa funcionaba como un silogismo. Diez años después, si tuviera que resumir todo aquello que dio para doscientas páginas, diría que el arte, más que copia de la vida, debe ser en todo caso emulación de los procedimientos de lo vivo: movimiento, aparición-desaparición. Si, tras el amasijo de soluciones y resoluciones pictóricas de los cuadros de Villaamil y García Ramos volvemos aliviados al más sencillo de Madrazo —un rótulo luminoso de hotel y un esque-

matismo de personajes quietos y de colores casi planos que preludian a Hopper— y nos preguntamos cuáles son ahí los resortes de la creación como búsqueda de lo sublime a partir de lo más común, cuáles son los mecanismos o des-mecanismos para lograr todo eso, empezamos a ver que hay algo abstracto en la buena pintura figurativa. El arte, en el diecinueve, hace ya un siglo que se ha liberado de su utilidad científica, se ha independizado de la ciencia, que ya no lo necesita como medio de difusión o de enseñanza y puede permitirse la recreación imaginativa. No otra cosa hace Baudelaire al hacer sonar los troncos en su espíritu, en su noche, algo en lo que quizá todavía podemos hablar de inspiración aunque Baudelaire y luego Picasso y Fellini y tantos digan que la inspiración les encuentra trabajando. La función de recreación imaginativa, en cuanto se apodera de las otras funciones del arte antiguo, más cercanas al mundo práctico —comunicación, didactismo, periodismo, denuncia— es la que hace dar a Valéry el paso definitivo para aclarar por fin las cosas cuando dice que no hace falta ser un inspirado, sino que en todo caso hay que inspirar al lector. Del documento callejero o costumbrista de los cuadros que nos gustan menos, pasamos así a la nitidez de elementos que logran la transfiguración, hasta llegar a aquello de Breton de que no hay que jugar con las palabras (o con los trazos o los colores), sino jugar con nosotros mismos a través de esos signos que un minuto antes del texto eran convencionales y que en el texto son selección de elementos trascendidos por su pérdida de narratividad lineal, como ocurre en el canto de la usura de Pound, empeñado en la simultaneidad del ideograma chino, más que en la evocación narrativa lineal.

Así se alcanza la intensidad: cada elemento ha quedado a solas consigo mismo y con su significación, su totalidad, su revelación de sentido o de sinsentido. Más que una referencia a

la vida, hay una emulación del proceso de lo vivo: el impacto, la emoción directa de la hilandera aislada, la embarazada aislada en medio del tiempo como lo está la media de la prostituta, el neón rojo del hotel de París, el coche, etcétera, en los que se ha operado con precisión la metamorfosis de las cosas en lo que representan en nuestra vida y, antes o sobre todo, en lo que representan en la tensión del cuadro o del poema.

No hace falta, pues, que el artista sea exhaustivo, acaparador, realista. Es más importante dejar sitio a la inocencia del poema o del cuadro, “lo abierto”, la ligereza final. Todo el trabajo enorme e interminable va orientado a que el poema parezca conversado y el cuadro parezca un boceto necesario, más urgente el sentir, el sentido, que los problemas técnicos y las soluciones técnicas, que quedan casi ocultas. Que todo tenga algo involuntario, que parezca dictado por la fatalidad de la memoria. No hace falta saber o hacer saber tanto como suele decirse, sólo hace falta poner más interés en pocas cosas, más interés del que propicia la escuela en todas las acepciones de la palabra “escuela”, y acertar a elegir. Elegir elementos que, al quedar tan solos, tan aislados, tan nítidos a la luz de sí mismos, ayudan a la soldadura del conjunto. Como al vestir o al cocinar o al decorar una casa o al visitar una ciudad, pocos detalles buenos logran el sentimiento del conjunto. Casi ningún gran poeta o pintor ha sido un erudito, ni siquiera un gran lector. Cela decía que o se lee o se escribe. Creo en los buenos metabolismos literarios. Pienso en Lorca, por ejemplo, en cómo sabía aprovechar e incorporar el formateo cerebral debido a canciones sueltas de su infancia o de cuatro versos deslumbrantes encontrados en un poema de cualquier lengua que no dominaba, incluido el castellano antiguo del *Poema de Mio Cid*. Creo más en la motivación y en el toque que en la erudición. De todos modos, en lo que nos motiva terminamos abundando, volve-

mos siempre a ello, nos volvemos eruditos involuntarios, sabiendo mucho como por casualidad, como sabes mucho de tu música favorita. Ése es el camino. Buscar: no rebuscar. Así se da con lo trágico no aburrido. Hay cuadros o poemas que nos agotan, o que se agotan ellos en su abundancia de datos documentales del tiempo y del lugar prácticos, y hay otros que no sólo no se agotan ni nos agotan, sino que con cada revisitación o relectura se potencian y nos potencian la mente igual que el ejercicio físico potencia el cuerpo. Quizá por eso Pound o Baudelaire, o Goya, sin ser poetas “sociales”, son más reveladores en ese sentido que los oficialmente sociales. La insistencia, la relectura de elementos puestos en tensión, la extrañeza ejercida sobre el mundo mediante signos robados a la verdad práctica, mediante datos que se aligeran de su convencionalidad, ilumina zonas ocultas de la realidad hasta dejarnos ver que lo oculto domina la realidad. Sólo hay que saber aislarla, someterla para que cante, llegue a ser vida sin casi cuerpo, vida que se aligera de su materialidad y del lastre de sus conexiones evidentes o diarias. A esa soltura me refiero si hablo de fondo en la existencia —París, 1880; o Málaga, más de un siglo después— con ruptura de la medida de la existencia: esquematismo, impacto, protagonismo de lo pequeño frente a lo grande. En poesía o en pintura, no hay otro modo de hablar de lo grande que mediante la alusión a lo pequeño. Las transiciones ya se revelan por nosotros, y lo pequeño irá diciendo lo que tenga que decir, al verse conectado con otras microminucias que en la vida responsable del ciudadano son o eran lo de menos.

Esa renovación de nuestro trato con las cosas, ese ejercer la extrañeza de un neón rojo, una media de prostituta, un farol reflejado en un charco, es lo que logra nuestra supervivencia de naufragos, de trabajadores en la isla, en lo aislado, en el lenguaje inútil o nocturno de aquellos a quienes no nos bastaba

de niños la vida práctica, ni nos basta de adultos, y tenemos la necesidad natural de llevar el lenguaje normal a sus máximas consecuencias. He dicho que, igual que haciendo deporte llevamos el cuerpo un poco más allá de sí mismo, con las palabras llevamos más lejos la mente y quizá también lo físico. El lenguaje es físico, las palabras suenan al fin en nosotros y en el mundo.

A partir sobre todo de *Intemperie*, libro mío de hace veinte años cuyo primer verso dice que “hablar de nada es, hoy, hablar de mucho”, en mis libros de poemas he procurado reconciliarme con la inutilidad. Intentan destruírnosla ya de muy niños, después intentan destruírnosla con el sistema social, con la lógica del mundo práctico. Conviene defenderla. Ante la pregunta habitual de para qué sirve el arte, para qué sirven la poesía o la pintura, me apetece decir que sirven para potenciar la vida mientras nos es bombardeada la existencia. Sirven para defender la inutilidad, que al final es un reencuentro con lo más auténtico del ser. El cuadro o el poema consiguen que los momentos esenciales sean más, e inesperados; convierten, como la magia, lo normal en extraordinario; en la búsqueda de la potencia y del regalo que descoloca por un instante al mundo, con su rótulo que es sólo una referencia íntima, casi aparte del cuerpo del poema o del cuadro. Lo universal será el aire, la conversación, la media, el árbol, el espejo, el coche, el charco. Todo eso lo hay en cualquier tiempo o parte del mundo, más o menos. El escenario será sólo el pretexto íntimo para fortalecer la captación de cosas concretas, que son las que hacen sitio a lo universal, a lo abstracto, a lo emocional, a la memoria potente de lo no vivido.

Reinvención, pues, también de los materiales, que en su nueva conexión arbitraria piden o admiten repetición casi sin fin, como cada momento en que llevamos nuestra vida y sus

lenguajes a una mayor potencia; si quienes escriben o pintan están aislados es porque la humanidad se empeña en no acordarse de su propia potencialidad más que en momentos sobrevenidos: un nacimiento, una celebración, una queja, una locura, una ebriedad, un enamoramiento, una separación, una muerte. El poeta o el pintor o el músico o el escultor, mientras tanto, no esperan el momento excepcional sobrevenido. Miran la realidad con intensidad, con ruptura de su medida para poder cifrarla o acuñarla en enunciación incontestable, en la que no falta nada ni sobra nada. El resultado ideal parece ligero, nos permite pasar veloces por él, como si el impacto estuviera acordado con la fatalidad, sin necesidad de ver al artista luchar con las palabras, las ideas, las figuras, los problemas técnicos y la resolución de los problemas técnicos. La torre de marfil, si la hay, es una defensa contra el temerario sentido práctico de la sociedad confiada sólo a lo práctico y a los lenguajes útiles que conducen al vacío. En la conciencia de ese vacío empieza la recreación. La canción o el lienzo o la partitura o la película están en blanco. Y como es por gusto o por fatalidad, o por la fatalidad del gusto de esta tarea inútil y necesaria y sin la que estaríamos perdidos, a ese blanco traemos el ser sin sitio: un color que es más pensado que arrancado de la existencia, en la que sin embargo tiene origen bruto. Rompemos la medida de ese origen, sometemos a singularidad un elemento que era parte de lo plural más bruto todavía, y el color o la media o el coche o el rótulo pasan a quedarse solos y a tener una tensión inventada por el lenguaje.

El poema o el cuadro o la película han elegido obsesivamente una luz o un enfoque que obligan a una armonía nueva, dulce y violenta. Y no es que nos vayamos a vivir a esa armonía, sino que creemos en ella como posibilidad y como juego: para que nos enseñe algo de libertad y de valentía, y volvamos del arte a

la vida por un camino cada vez más suelto, más conectado, más habituado a ir y venir de la existencia rompiendo el molde de la existencia, singularizando elementos suyos hasta que alcanzan la intensidad de cosas rescatadas de un naufragio; sometiendo a tensión sólo los elementos que nos imantan o la memoria nos impone clamorosamente y sin vuelta, como los niños eligen una cosa y no todas cuando pintan o escriben. Una revolución posible: a través de la modificación individual del tiempo se modifica el mundo.