

2012

Suena una música por los callejones de la poesía de la experiencia

Anthony L. Geist

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Geist, Anthony L. (April 2012) "Suena una música por los callejones de la poesía de la experiencia," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 75, Article 23.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/23>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

SUENA UNA MÚSICA POR LOS CALLEJONES DE LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA

Anthony L. Geist
University of Washington

Vamos a volver la vista unos treinta años atrás (que será la prehistoria para los más jóvenes hoy presentes, pero para los que lo vivimos es anteaer). 1983: tres jóvenes poetas granadinos lanzan con ardor guerrero un flamante manifiesto que plantea la necesidad de una nueva poesía. Alvaro Salvador, el malogrado Javier Egea y Luis García Montero, en los primeros años de la nueva democracia, pregonan “la Otra Sentimentalidad” y abogan por una poesía también otra que esté a la altura de las nuevas circunstancias de su tiempo. En un principio se enfrentan a los planteamientos estéticos de los poetas inmediatamente anteriores, los Novísimos, y su particular manera de entender el hecho poético. El rechazo radical por parte de los granadinos de los juegos neovanguardistas de lenguaje y de la pretendida autonomía posestructuralista de la poesía novísima se basa en una doble vertiente, por un lado teórica y por otro práctica.

Hace algunos años dije que la estética de la Otra Sentimentalidad es marxista, pero que tanto le debe a Groucho como a Carlos. Sigo creyéndolo. Su concepción del hecho literario es althusseriana (aprendida mayormente con Juan Carlos Rodríguez, responsable en gran medida de la formación teórica de la Otra Sentimentalidad). Al mismo tiempo, asumen el papel de poeta con normalidad y con alegría. En el horizonte de la práctica poética, por otro lado, reivindicaban una tradición poética despreciada y ninguneada por los Novísimos. Me refiero a la línea ética y figurativa que en la poesía española remonta cuando menos a Antonio Machado, pasando por Cernuda y Alberti, incluyendo a los poetas sociales de la Generación del 50, y en particular a Jaime Gil de Biedma y a Ángel González, quienes son los que los jóvenes granadinos eligen en la construcción de su propia genealogía poética. (Esta línea ética va alternando con y enfrentándose a una tendencia estética que rechaza el realismo en la poesía

española a lo largo del siglo XX. Pero ésa es otra historia....)

Los postulados de la Otra Sentimentalidad que se desprenden del manifiesto del 83 y de su producción poética del último cuarto del siglo pasado se pueden resumir en tres puntos básicos: la historicidad de los sentimientos; el arte como simulacro; y la preferencia por un lenguaje coloquial.

1. Historia y Sentimiento: Álvaro Salvador habla de “los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado [...]. Por esa razón,” dice, “una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo a-histórico, que intente trasladar los valores sin tener en cuenta el proceso histórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época; [...] en absoluto tendrá la capacidad de conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida [...]” (Otra 21-22). Salvador pone en juego aquí un concepto fundamental para la comprensión de la poética de la Experiencia: la estructura del sentimiento como una construcción ideológica, no como una cualidad eterna y trascendente del ser humano. Sólo cuando se entiende ese hecho, continúa, “puede hablarse de otra sentimentalidad, de otra poesía” (23).

Esta preocupación por la historicidad de los sentimientos remite a un concepto de la historia—no sólo en el binomio historia personal-historia colectiva, sino precisamente en la relación dialéctica que supera ese binomio. Uno de los aspectos más interesantes del proyecto de la Otra Sentimentalidad, a mi parecer, es el esfuerzo por inscribir la biografía particular del sujeto en esa otra fuerza mayor que es la Historia (con mayúscula, como quería Jameson). Al indagar en los sentimientos íntimos, personales, y al entender que son históricamente contingentes, ideológicamente contruidos (pero no por ello menos sentidos o “reales”), los poetas de la Experiencia tienen, a la fuerza, que inscribirlos en los procesos históricos de más amplio alcance. Luis García Montero y Álvaro Salvador, sin ir más lejos, han escrito un puñado de los mejores poemas amorosos de los últimos años. Lo que tienen de particular, sin embargo, es la conciencia de la dimensión contingente e ideológica del amor, incluso en sus momentos de mayor intensidad.

2. Arte como simulacro: El reconocimiento del carácter construido de los sentimientos lleva implícita la conciencia de que su representación también es una construcción, no puede ser más que un simulacro. Los poetas de la Otra Sentimentalidad llevan a cabo una sistemática desmitificación de la figura del Poeta como vate oracular, herencia de las vanguardias históricas retomada por los Novísimos. Simultáneamente se desacraliza el texto poético como portador de verdades eternas y trascendentes. Se refieren repetidas veces al poema como “mentira,” “simulacro,” “ficción.” No es que se lamenten de la imposibilidad de una verdad trascendente. Al contrario, se concibe como una liberación que permitirá un acercamiento más auténtico a los sentimientos. Dice un jovencito Luis García Montero, en *La Otra Sentimentalidad*: “No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar

en la memoria. [...] Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos [...]. Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia” (14-15). Aquí también se vislumbra su formación teórica en el materialismo dialéctico; una nueva formación histórica genera una nueva sentimentalidad, que a su vez exige otras formas de expresión social y cultural. Pero éstas posibilitan la gestación y comprensión de los nuevos sentimientos. El eje de esta operación dialéctica es precisamente la poesía, mediadora entre historia personal y colectiva, entre la formación social y los sentimientos íntimos. No sé hasta qué punto esta posición privilegiada que ocupa el hacer poético se pueda contradecir con la desacralización del poeta y la poesía que pretenden.

3. Lenguaje poético: En el manifiesto del 83 los poetas de La Otra Sentimentalidad no hablan explícitamente del lenguaje poético, pero se desprende de sus textos poéticos de la época, que apuestan por un lenguaje coloquial, de la vida diaria, accesible al lector “normal.” Posteriormente elaborarán sobre el tema. En su introducción a la edición de la *Poesía* de Felipe Benítez Reyes de 1992, Luis García Montero, el primer teórico de su generación (por cantidad y calidad), traza las pautas ya más establecidas de la poética de la Experiencia. (Ya no se habla de la Otra Sentimentalidad, término más acertado en mi opinión que el de la Experiencia). “Escribir poesía,” dice, “seguirá siendo útil en la medida en que los versos hablen de la realidad, sean capaces de nombrar el mundo de las experiencias comunes, que es el mundo de las experiencias personales, con un lenguaje colectivo, única manera de acceder a un lenguaje propio” (24). Planteamiento interesante: “experiencias comunes,” “experiencias personales,” “lenguaje colectivo,” “lenguaje propio.” Todo esto a través de “el poema entendido como un territorio material capacitado para crear una experiencia viva, un simulacro abierto a la posible identificación del lector” (13).

El poema pues es el nexo, la costura o el gozne que relaciona el terreno de lo social con el terreno de lo íntimo. Por una parte, el texto poético crea o potencia esa intersección; por otra brota en los intersticios de su complejo cruce. García Montero caracteriza a la poesía de la experiencia de “útil” y de “arte sensato.” Más allá de su sensatez o utilidad, sin embargo, creo que sería productivo hablar de una poesía necesaria, en el sentido dialéctico de necesidad histórica, y entender las aparentes contradicciones de tal poesía—acceder a la sociedad a través del individuo, encontrar la verosimilitud en un simulacro, lograr un lenguaje propio en un lenguaje colectivo, expresar lo íntimamente personal por medio de un personaje—como respuesta a una coyuntura histórica también compleja y contradictoria.

Antes de pasar al comentario de “Suenan una música” de Álvaro Salvador, quisiera recalcar un punto que me parece fundamental para la comprensión de la producción poética actual en España: su talante posmoderno. Quizá alguno ponga reparos a mi afirmación de la posmodernidad de la poesía de la experiencia.

Se me objetará que repite temas, técnicas e imágenes de la modernidad. Sí, respondería, pero con otro sesgo (ya no clásico, como quiere Luis Antonio de Villena en su conocida antología de 1992). Hacen una lectura posmoderna de la modernidad: “poesía después de la poesía.” Sus poemas discurren por bares, taxis y noches de copas, es cierto, pero se mueven, si nos fijamos, por entre las ruinas de la modernidad—la gasolinera abandonada, solitarias habitaciones de desolados hoteles, un gramófono en el tejado—aquellos iconos por excelencia de lo moderno que el paso del tiempo ha dejado, como decía Walter Benjamin, obsoletos. No es casual que sean poetas de la ciudad, y que sus paisajes poéticos sean casi exclusivamente urbanos. Para los poetas de la experiencia la ciudad, emblema de la modernidad, no puede ser la misma que retrata Baudelaire en *Las flores del mal*, ni es la urbe por la que deambulan los *flâneurs* benjaminianos. Es la ciudad del fin del milenio, posnuclear, desarticulada, donde comparten un espacio sin convivir okupas, parados y yuppies, verduleras, punquis y ejecutivos, indignados, *nimis* y políticos de Partido Popular—los mismos que circulan por las canciones de Joaquín Sabina. Se mueve el personaje poético de la experiencia por ese espacio urbano que podríamos denominar *la ciudad después de la ciudad*.

Para rematar estas observaciones sobre la poética de la experiencia quiero volver la atención a un poema que pone en práctica de manera ejemplar los postulados teóricos que hemos venido desbrozando hoy. “Suenan una música,” de Álvaro Salvador, lo considero uno de los textos poéticos más importantes y emblemáticos de los años 80. No pretendo ofrecer una lectura completa del poema, sino sugerir unas líneas de análisis que lo ejemplifiquen dentro de la poética de la experiencia.

En un ciclo de ocho cantos, “Suenan una música” es un complejo y ambicioso intento de entender la historia personal del personaje del poema dentro de la Historia colectiva, encarnada ésta precisamente en una ciudad (que sin nombrarla, intuimos que es Granada). El pasado personal del personaje se inscribe en el presente de la ciudad, que a su vez es el cúmulo de su propio pasado (como los seres humanos, que somos también la suma de nuestros errores pretéritos). Esa difícil integración que, repito, creo que está plenamente lograda en este texto, se lleva a cabo precisamente por medio del discurso, el lenguaje, la escritura. No se trata de la poesía como instrumento sagrado de conocimiento, sino de un espacio abierto a la intersección de lo íntimo y lo público.

El poema arranca con un verso que pone en relación a la ciudad con el sujeto poético y desencadena la problemática abordada en el texto: “Esta ciudad que miras no es la tuya.” A lo largo del texto este verso se repite a manera de estribillo, con significativas variantes de tiempo verbal, que acompañan a la vez al personaje en su recorrido por la vida, la historia y el espacio urbano. Veremos cómo el discurso poético forcejea por resolver esa problemática, o al menos por instalarse en la contradicción. El personaje intentará leer entre los “signos [y] señales de otra edad,” “las sombras de un pasado efímero.” Esa “historia /

sobre todo extranjera” se aborda desde un discurso poético cuyo empeño será precisamente desextrañar el pasado.

El segundo canto se abre con un guiño a Antonio Machado y nos instala irremisiblemente en la autobiografía: “Tu infancia son perfumes / de un carmen granadino [...]”. Al mismo tiempo el río aludido en el primer canto (“la yedra que resbala por las ingles / del río”) remite inevitablemente a Jorge Manrique (“nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, que es el morir”). También recuerda a Bergson y su concepto de la irrepitibilidad del momento. De aquí hasta el final el poema sigue una estructura estrictamente cronológica para terminar en el presente del personaje.

La música del título (“Suenan una música,”—de reminiscencias, por cierto, mallarmeanas) se convierte, en sentido literal, en *leitmotif* del poema. A través de la imagen del gramófono (repetida dos veces) la música viene a ser emblema del pasado, por medio de su poder evocativo. También funciona como metáfora del discurso poético, cuanto más teniendo en cuenta que es azul, alusión al gran vate modernista, Rubén Darío, también anclado en el pasado, en el otro polo de la modernidad. Lo curioso es que remite a un objeto ya obsoleto de la modernidad. No es tocadiscos, ni estéreo, y menos CD o iPod, sino *gramófono*, que se inscribe como icono del pasado, de la infancia, y como vigía del presente, que toma su puesto “encima de la casa, abanderando / el éxodo imprevisto,” al igual que los ángeles custodios del canto IV: (leer, aire de copla flamenca)

Sobre los saledizos y cornisas
cansados o burlones,
nos miraban los ángeles custodios
cerrando la frontera de los sueños.

El gramófono—aparato mecánico—, es decir la música, el discurso poético, será el instrumento capaz de vincular la expulsión de “aquel jardín” de la infancia con “el bosque fugaz de hormigón y hojalata” que es la ciudad. Es lo que articula la ilusión del primer amor y “la indignidad, la anciana / traición que nos ocupa la memoria” (VIII) con “la ciudad que amas / y fue tuya.”

La trayectoria vital del personaje del poema sólo es comprensible o coherente inscrita por el discurso poético en la historia de la ciudad, que es historia colectiva:

Sabrás que todo ha terminado en este instante,
cuando la ciudad que amas finaliza
más allá de esta luna enronquecida
en donde los vestigios de otra historia
se cruzan con tu vida, inexorables. (VIII)

Si la poesía de la experiencia se ha convertido en la tendencia dominante de las últimas décadas (y en otro momento podríamos discutir la oportunidad o

inoportunidad del término), se están abriendo fisuras en esa hegemonía. Por una parte, están surgiendo otras poéticas de distinta procedencia estética e ideológica. Por otra, los propios poetas que apostaban por esa *otra* sentimentalidad han seguido derroteros líricos distintos, derivando hacia una mayor narratividad poética en unos casos o hacia la concisión del aforismo, en el caso de Álvaro Salvador. Con todo, su música sigue sonando por los callejones de la mejor poesía española actual.