

La otra ciudad (Los poetas y la ciudad del fin de siglo)

Pere Pena

*Cada persona tiene una ciudad
que es el paisaje urbanizado
de sus sentimientos.*

(Luis García Montero)

75

Un pensamiento débil, una *arquitectura débil* para una ciudad monumental, para una escenografía urbana esplendorosamente banal. Una ciudad olímpica, como por ejemplo Barcelona, víctima de un ataque agudo de posmodernismo provinciano, de la misma grandiosidad con la que el comerciante embellece sus miedos. Todas las ciudades de este fin de siglo, grandes o pequeñas, como esta Lérida recata y silenciosa, siguen proyectándose desde la perspectiva de la *calle Mayor*, de las avenidas del negocio a horas punta que exigen, insaciables, una funcionalidad de ordenador para todos los elementos constructivos, también para la vida de sus ciudadanos, y que hacen de los espacios del hombre escaparates del progreso. Si el casco antiguo de las ciudades -escribe Sáenz de Oíza en el suplemento de **Diario 16**- "se momifica como un cadáver en manos de los conservadores que se empeñan a conservar indiscriminadamente todo el paquete, negando que la ciudad, en su esencia, es un organismo en viva transformación, la ciudad nueva está en manos de los planificadores que siguen proyectando las M-30 y M-40 alrededor de Madrid que llegará a la sierra de Guadarrama. Esto no es ciudad, ni hacer urbanismo, ni la M-30 es un lugar idóneo para hacer viviendas. Esta ciudad no la entendemos. A esta falta de comprensión hacia el tipo de ciudad en que vivimos se debe la crisis de la sociedad urbana".

La poesía moderna ha expresado reiteradamente esta falta de comprensión. En un poema publicado en 1977, "Ventana a la Plaza", J. A. Goytisolo la describía con estas palabras: "lo que hemos construido: volúmenes informes/ fachadas repetidas como gritos cayendo/ sobre el gentío acorralado/ ventanas de expresión acusadora/ rayos y antenas recitando al aire/ sus mensajes sabidos./ Todo es/ confuso como un buque entre la niebla/ hilo desmadejado que no conduce a nada/ palabrería de neón abstracto." La historia de la literatura confirma que los poetas han tejido sus versos con ese "hilo desmadejado" de una sociedad moderna en permanente crisis. A la pregunta que se lanza desde la arquitectura de estos años noventa, en palabras de José A. Ballesteros, de si "¿Estamos intentando sostenernos disimulando un vacío de valores?", parecen responderle estos versos que, pocos años antes, escribió Javier Egea en "*Paseo de los tristes*":

que ha de perderse para siempre
este tiempo burgués del exterminio
que, ahora,
enseña su esplendor envejecido
en las orejas grises de una alba sin amor.

76 No sé hasta qué punto el trapecio político y económico de este fin de siglo ha podido influir en aquellas artes que, como la arquitectura, más acopladamente cabalgaban a lomos de la novedad. Pero el caso es que la identidad de sitiado con la que se presenta buena parte de la lírica moderna se ha generalizado en la consciencia de la cultura urbana postmoderna. Parece que nos encontremos en el fin del fin del pacto entre progreso y bienestar. Insiste la arquitectura: "¿Debemos dar por acabada la historia de la arquitectura tal como hoy la entendemos?, ¿Esto es un desierto?" En "Calle Melancolía", la voz de Joaquín Sabina dibujaba la naturaleza de este desierto:

Ya el campo estará verde, debe ser primavera,
cruza por mi mirada un tren interminable,
el barrio donde habito no es ninguna pradera
desolado paisaje de antenas y de cables.

Un tren interminable

Cuando en los albores de la modernidad Wordsworth se opuso a que un ferrocarril estropeará el paisaje de su tierra en los Lagos, tal vez temía a ese tren que ya adivinaba interminable. Incluso Shelley, cuando hablaba de esos hombres-máquina que no tenían moralidad, puede que pensara en esos miles de rostros que entran y salen a diario del metro impulsados por el reloj. No es extraño que

Novalis escribiera estos versos: “¿Qué haremos ya en este mundo,/ con nuestro amor y fidelidad?/ Lo antiguo es abandonado;/ y ¿qué nos importará lo nuevo?” Vistas desde hoy, las quejas románticas eran tan premonitorias como acertadas. Desde un principio, la literatura romántica advierte de toda una serie larga de inconvenientes que el vivir moderno trae consigo. Despertada la serpiente, rasgado el velo de Isis por un *contrato social* que quería hacer a los hombres más humanos, que era lo mismo que decir *más sociales*, los poetas denuncian la letra pequeña de este contrato porque desmiente sus expectativas de justicia y libertad al identificar los valores de la razón con los valores de la economía monetaria.

La ciudad burguesa es la representación acabada de este nuevo orden. “La metrópolis -escribe Félix de Azúa-, como corazón de la civilización, es decir, de la industrialización, el capitalismo nivelador y la tecno-ciencia mercantil, aterra a quienes menos debían de sufrir sus consecuencias”. Es cierto: la mayoría de poetas románticos gozaron de una buena posición y una renta aceptable. Pero quizás la naturaleza de sus temores estaba más próxima a las nuevas sensaciones que la gente corriente experimentaba en la grandes ciudades. Uno de los personajes de la **Nueva Eloísa** de Rousseau describe estas impresiones al cabo de unos meses de vida en París:

estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturban mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.

Las experiencias del personaje de Rousseau fueron estudiadas y detalladas bastantes años más tarde. En un estudio de principios de siglo, **Las grandes urbes y la vida del espíritu** (1903), Georg Simmel afirmaba que “El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas.” Para Simmel, este torbellino de experiencias entraba en conflicto con el carácter mítico-tradicional de la vida rural o de la ciudad-comunidad, provocando una sensación de desarraigo que quedaba controlada gracias al desarrollo de un órgano protector, el *Intelecto*, es decir, la *intensificación de la conciencia*. Pero Simmel observa también que el poder del *Intelecto* y la *economía monetaria* están relacionados del modo más estrecho: ambos utilizan la abstracción en su relación tanto con lo individual como con los hechos concretos. El *Intelecto*, formado en la economía

de mercado, se impone a lo individual y se erige como medida común de la subjetividad. “Todas las relaciones anímicas entre personas -afirma Simmel- se fundamentan en su individualidad, mientras las relaciones conforme al *entendimiento* calculan con los hombres como con números, como con elementos en sí indiferentes que sólo tienen interés por su prestación objetiva sopesable”.

La gran ciudad parecía arruinar el “amor y fidelidad” de Novalis y erigir unos nuevos valores con un criterio de la utilidad no muy alejado del negocio. “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, se preguntaba Hölderlin. “La poesía es la ciencia de los sentimientos”, afirmaba Wordsworth. No era extraño que los poetas románticos vivieran la ciudad con sentido trágico. Al fin y al cabo, ese espacio del hombre que significaba su progreso representaba también su deshumanización, su dependencia de un Dios que sólo sabía de cuentas. En **El Capitalismo como religión** (1921), Walter Benjamin utilizó las historias de la literatura del siglo XIX, desde Balzac a Stendhal, para ilustrar cómo la producción socialmente organizada de bienes de consumo se había establecido como una *pura religión de culto*. Con bastante antelación, Bécquer lo había dejado escrito en una de sus rimas:

78

Voy contra mi interés al confesarlo,
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete de banco al dorso escrita.
No faltará algún necio que al oírlo
se haga cruces y diga:
“Mujer al fin del siglo diez y nueve
material y prosaica...” ¡Boberías!
¡Voces que hacen correr cuatro poetas
que en invierno se embozan con la lira!
¡Ladridos de los perros a la luna!
Tú sabes y yo sé que en esta vida,
con genio es muy contado el que la escribe
y con oro cualquiera hace poesía.

La ciudad antigua, con sus calles estrechas y sus vivencias comunitarias, se transformaba en un espacio de grandes avenidas para que el tráfico de mercancías pudiera realizarse con mayor facilidad. El *macadam*, el asfalto sepultaba siglos y siglos de sumisa ignorancia, pero en el nuevo código de las luces se promulgaba otra jerarquía del valor: la razón científico-productiva, la utilidad y la rentabilidad presidiendo la escala. A los conflictos que, en **Economía y Sociedad** (1911), Max Weber situaba como fundamento de la ciudad moderna,

el nacimiento de la ciudad medieval y su posterior transformación en la ciudad burguesa, habría que añadirle los mecanismos de protección que esta nueva ciudad instaura para guardarse de las masas proletarias que invaden sus calles. Cuando Haussmann traza los planos del París moderno abriendo grandes vías para el tráfico comercial, permite inconscientemente que hombres y mujeres de distinta condición convivan cercanamente: que se miren cara a cara ricos y pobres, que los dulces amantes se vean asaltados por los ojos de la miseria. Así ocurre en un poema de Baudelaire, “Los ojos de los pobres”, en donde el amor de una pareja, sentada “en un café que hacía esquina en una avenida nueva, lleno aún de cascotes y mostrando ya, gloriosamente, sus esplendores inacabados”, se ve bruscamente interrumpido por la presencia de una familia de ojos harapientos. Mientras el hombre se siente solidario con aquella realidad, la mujer se impacienta y pide que la autoridad intervenga. Pero puede hacerse una lectura más compleja del incidente. Tal como apunta Marshall Berman, quizás el conflicto es más íntimo de lo que parece: tal vez el hombre detesta a la mujer que ama “porque sus ojos le han mostrado una parte de sí mismo a la que detesta enfrentarse.” Esta es la naturaleza de los mecanismos de protección que la ciudad instaura para su preservación: que los valores que rigen el orden civil formen parte de la propia conciencia; que la ciudad no sea únicamente un espacio externo sino, sobre todo y especialmente, interno. Al hilo del estudio de Georg Simmel y el de Walter Benjamin sobre París y Baudelaire, posterior en treinta años, Massimo Cacciari resume estos mecanismos con las siguientes palabras:

La Metrópoli es la forma general que adopta el proceso de racionalización de las relaciones sociales (...) en su conjunto, que sigue a la fase de racionalización de las relaciones de producción. Para Simmel, es un momento determinado de la “existencia moderna”; para Benjamin, es un momento ulterior del dominio del capital, como estructura de la sociedad. En ambos casos, la forma del proceso es la Espiritualización, como proceso de abstracción de lo personal y de consolidación sobre la subjetividad, en tanto que cálculo, razón e interés.

El deber del sentimiento

Desde el romanticismo, la poesía moderna ha cargado con el deber de *rehumanizar* la vida urbana y conciliar, al mismo tiempo, dos espacios de la personalidad que la vida burguesa había seccionado: la vida privada y la vida pública, es decir, lo esencial y lo accidental. La nostalgia de una *edad de oro*, de un paraíso de la inocencia era el mapa secreto que perseguía cualquiera de las tri-

pulaciones poéticas. “Por toda aventura, sólo las piernas,/ Por toda riqueza,/ sólo los ensueños,/ Seres hoscos y harapientos que así van/ por el camino de la aventura”, escribió Verlaine, insinuando una poesía viajera pero “ligera de equipaje” y una condición de marginación social. Un viaje que, mayoritariamente, era sentido como un retorno: del hombre al poeta, de la razón al sentimiento, de la realidad al deseo. La voz de la elegía que, como en Baudelaire, advierte de las pérdidas: “¡La Primavera amada ha perdido su aroma!” Eran las condiciones de la vida urbana que Carlos Marx retrató tan bien con estas palabras: “Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.” No es extraño que Baudelaire se preguntara, tristemente sereno: “Avalancha, ¿pretendes llevarme en tu caída?”

En la relación amor-odio que mantiene el poeta con la ciudad acaba triunfando un cierto pesimismo trágico. ¿Cómo sacralizar un mundo en donde, como decía Baudelaire, “la acción no es hermana del sueño”? ¿Qué puede hacer un arte que no tiene una utilidad práctica en las calles del progreso? Bien habitando en buhardillas y tugurios, bien encerrándose en la palabra pura, regresaban los poetas con el convencimiento de que los valores del espíritu no pertenecían al mundo urbanizado y que poco podían hacer para preservar su *indefinida* pureza del contacto perturbador y profanador de la alienación civil. García Lorca, por ejemplo, vive “La aurora” de Nueva York como un crimen desalmado:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

Tampoco desde el *integrismo* surrealista de Breton resultaba posible conciliar vida y mundo. Era una apuesta sugerente que la poesía fuera una religión para la vida personal y una política para *transformar el mundo*. Pero el caso es que, incluso en las ciudades del llamado *socialismo real*, los poetas veían frustrada una vez más sus aspiraciones. Las palabras de Maiakovski, escritas dos días antes de su suicidio, son un trágico testamento: “la barca del amor se estrelló contra la vida cotidiana.”

Los poetas modernos habían buscado en sus versos una verdad que vivir, incluso en los casos de la poesía fenomenológica que pretendía alcanzarla en la suma de pequeñas verdades: “Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas”, apuntó J. R. Jiménez. Pero la respuesta seguía siendo la misma: una voz cada vez más ensimismada en un mundo multiforme y vertiginosamente cambiante. No era la ciudad un espacio cálido que admitiera plenamente al poeta que quería ser poema. Le requería para que fuera un digno marginado o un intelectual del sentimiento, para que paseara sus extravagancias y sus miedos como en un espectáculo más. En la ciudad racionalizada, la poesía no era un peligro, era una coartada. Confirmaba la ordenación de sus valores: un tiempo para la razón, otro para el sentimiento; un espacio para el trabajo, otro para el amor; una vida para lo público, otra para lo íntimo y privado. Como en una botella medio vacía, los poetas bucearon para encontrar la ciudad sumergida, la Itaca de su nostalgia o de sus sueños. Pero Kavafis había ya advertido de los límites de tal empresa:

Itaca te regaló un hermoso viaje.
Sin ella el camino no hubieras emprendido.
Mas ninguna otra cosa puede darte.

Aunque pobre la encuentres, no te engañará Itaca.
Rico en saber y en vida, como has vuelto,
comprendes ya qué significan las Itacas.

También Baudelaire había anunciado los cambios que la vida metropolitana comportaba para el arte: percibir lo que denominó como una “segunda naturaleza”. Poesía y ciudad compartían un proyecto parecido: ser la representación del hombre, de su humanidad. Pero este mismo principio, paradójicamente, les enfrentaba. Mientras la ciudad era un *objeto artístico* construido sobre los supuestos de un Sujeto racional que se realizaba plenamente en su proyección, el poema era también un *objeto artístico* pero en su caso proyectado desde el

lado natural o sentimental del Sujeto. En su oposición a la ciudad, el poeta moderno expresaba en el fondo un conflicto de identidad: el Sujeto-poema no se reconocía en el Sujeto-metrópoli. Es un enfrentamiento más complejo que el que existe entre hombre y ciudadano, porque para los poetas la esencia del hombre, su verdad, equivale a lo poético. Pero por esta misma razón, tras las actitudes negativas de la poesía ante lo urbano, existe también una afirmación positivista: la dimensión profunda del hombre es el poeta. Cuando Unamuno, por ejemplo, decide escribir un diario personal no utiliza la prosa sino el verso. En la "Otreidad" de Rimbaud, a quien finalmente certifican los poetas es a Itaca: "Je c'est Itaca".

Del mito al hombre

De la misma forma en que los artistas abanderados del proyecto moderno, los arquitectos, manifiestan su confianza en los valores del progreso transformador hasta bien entrado el siglo, los poetas, desde el pesimismo y la negación de estos valores, siguen fiando a la poesía el camino de la verdad. Como en toda religión, el culto a la palabra no es un asunto racional sino de fe. No son muchas las voces dispuestas a enfrentarse a este principio poético, porque hay pocos poetas capaces de reconocerse en el ciudadano que son, más acá del prototipo *poeta* que representan sin ninguna distancia. "¿No estaremos haciendo nuestra grandeza de nuestra miseria?", es una pregunta que la poesía le venía haciendo a la civilización, pero que Antonio Machado traslada a la propia poesía al dirigirla a J. R. Jiménez a propósito de la publicación de sus **Arias tristes**. ¿Cuáles son los mecanismos que poetas como Machado o Brecht creen detectar en el cuerpo de la poesía moderna? Básicamente, que ni la poesía ni los poetas están al margen de las circunstancias, pero no exclusivamente como pacientes sino también como agentes. En el proyecto de "Discurso de Ingreso en la Academia", Antonio Machado escribía: "Los sentimientos cambian a través de la historia, y aún durante la vida individual de un hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros". Al cuestionar el carácter esencial de los sentimientos, su sujeción a valores e ideologías sociales, alumbraba algunos de los rincones de la espiritualidad poética que la mayoría de poetas no quería visitar. ¿Era posible una Itaca al margen del humo del progreso? "La metafísica de Juan de Mairena" fue un dictado preciso y más intemporal de lo que en un principio parecía: "La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesterriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada". En los valores de lo humano, en el territorio de la subjetividad, cuánto había de instinto puro y cuánto de los valores de la *economía monetaria*. La ciudad de los poetas era

tal vez el casco antiguo, con sus palacios de arruinada nobleza, de la Metrópoli. Pero era ciudad, a fin de cuentas.

En el panorama de la lírica española, los poetas del 50 fueron los primeros que, desde este frente, reconsideraron críticamente la definición que de la poesía y los poetas les había legado la tradición moderna. Su aparición coincide con el desarrollo de las ciudades españolas y cuando gran parte de la fe positivista en el progreso ha quedado enterrada bajo los escombros de Guernica o Barcelona, tras las alambradas de Auschwitz. En la corte del pesimismo existencial que recorre las postguerras española y europea, estos poetas insistirán en la brecha de que es necesaria una poesía que hable no *desde* sino *del* desgarro, que no sea únicamente comprometida sino que trate del compromiso. La crítica entendida ha resaltado en bastantes ocasiones que hay un germen de mala conciencia social en sus versos: escriben contra los valores burgueses y son, la mayoría de ellos, hijos de buena familia. Es cierto, pero lo es en la misma medida en que hablan de la ciudad reconociendo su naturaleza urbana. Es decir, no existe ni un yo ajeno al mundo en su formación ni verdades trascendentes que el poeta logra desvelar y transmitir en sus versos. Dejar clara la condición de hijos de la burguesía y de ciudadanos era mucho más que un *acto de contrición* sociopolítico, era una forma de abordar la poesía y la ciudad desde una óptica sin compartimentos. ¿Por qué en la construcción de un poema el yo no podía tener el mismo carácter analítico que la realidad exterior? Jaime Gil de Biedma lo planteaba en estos términos: “Creo que con esto queda claro que mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que ésta se encuentra con respecto al mundo de la experiencia común”. Si el yo, como el mundo, es un artificio y, por lo tanto, no está sujeto a unas reglas de valor establecidas de antemano, el conocimiento poético es el acto constructivo de esa identidad en el mundo. Y no debe olvidarse que mundo es un término equivalente a ciudad. J. A. Goytisolo lo resumía con estas palabras: “Todo lo que uno hace en la vida, las sensaciones, las emociones, todo lo que ha vivido, desde las habitaciones de trabajo hasta el nicho donde te van a enterrar, desde el paisaje que estás viendo, que si lo ves es porque una carretera te ha llevado hasta él, hasta las calles de la ciudad, los edificios, las gentes, los árboles, todo o casi todo, forma parte del mundo construido, del dominio de la arquitectura y el urbanismo”.

No es que estos poetas, como escribía el propio Goytisolo, dejen de pedirle a la vida “más de lo que esta ofrece”. De lo que se trata es de comprender qué significan las Itacas, y cómo los paraísos de las noches ebrias, del amor que alegra la cama “al despertarse, cercano como un pájaro”, de la infancia cálida tienen la naturaleza volátil de todos los mitos. “De mi pequeño reino afortunado/ —escribía Gil de Biedma— me quedó esta costumbre de calor/ y una imposible propen-

sión al mito". Asumir estos conflictos del vivir sin esa carga sagrada en las espaldas era reconocer su naturaleza humana. Pero en este caso, una naturaleza compleja en la que el hombre intervenía directamente. Poesía y ciudad no resolvían su divorcio con una sentencia del juez legando a la ciudad la parte administrativa y a la poesía, desvalida esposa, la custodia del sentimiento, ese eterno adolescente de la razón. No podía existir separación de dos cuerpos que eran, en el fondo, uno mismo. Ni la ciudad era tan malvada ni la poesía tan inocente y alada como se decía. No había menos artificio en lo poético que en lo urbano. Al alumbrar estos mecanismos y estas proximidades, los poetas del 50 no rechazan, como se podía creer, el vitalismo de la poesía moderna; por el contrario, lo que hacen es situarlo a ras de vida, ciudadanamente, reclamando una nueva relación entre historia, vida y literatura.

La ciudad sentimental

84 Cuando en 1983 Luis García Montero publicaba el artículo "La otra sentimentalidad", insistiendo en la necesidad de reconsiderar la herencia de la poesía moderna, el reconocimiento de los poetas del 50 no era tan abrumador como a veces se cree. En **La poesía española en sus antologías**, Emili Bayo explica detalladamente cómo durante bastante tiempo buena parte de la crítica siguió utilizando la etiqueta de *sociales* para referirse a estos poetas y cómo, en plena madurez, la irrupción de los novísimos parecía relegarlos ya a la historia. Más allá de los premios literarios que ha cosechado su obra en estos últimos años y de su continuada producción, esta revalorización les ha llegado en gran medida desde los versos de algunos de los jóvenes poetas que empiezan a publicar en los ochenta. Incluso antes de los homenajes en revistas como **Olvidos de Granada** o **Litoral**, de encuentros como los de Granada y Oviedo, sus versos aparecen citados en los poemas de esta nueva promoción de poetas que, desde distintas geografías y lenguas, se sienten afines a las consideraciones que sobre la poesía y los poetas habían expuesto los del 50.

¿Qué aportaba el término *experiencia* a la relación siempre conflictiva entre poesía y ciudad en las metrópolis de este fin de siglo? En primer lugar, huir de las estrecheces dogmáticas en las que se acomodaban política y poesía. En segundo, que era posible una nueva forma de poetizar que invirtiera el proceso de autoexclusión sentimental con el que la poesía parecía limpiarse las manos en los asuntos de la vida civil. El artículo de Luis García Montero tiraba con esta munición:

Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de reconstruir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la

disciplina burguesa de la vida. Como decía Antonio Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna. Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensa de forma diferente. Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita de otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía.

No existe en estas palabras una renuncia a la intimidad, pero se trata de otra forma de intimismo, de “una intimidad -como escribe Benjamín Prado- ideológicamente explícita”. Como una ciudad, también la intimidad se construye. En el prólogo a la antología **1917 versos**, el mismo Benjamín Prado habla de la construcción de ese “personaje literario que funciona dentro de los poemas, como en un pequeño teatro, representando el papel que le ha sido asignado en la obra y que suele consistir en interpretarse a sí mismo, una fabulación de la estatura de los hombres reales”. Lo subjetivo no es un valor *per se* de lo poético, sino que lo es en tanto resultado del contacto entre lo íntimo y lo civil: no exclusivamente como valor esencial sino, fundamentalmente, como valor representativo.

Hay que aferrarse a este valor, sobre todo para no caer en la trampa frecuente que la palabra *experiencia* les tiende a los poetas: el vitalismo poético no debe seguir confundiendo la poesía con la vida. Es el caso, por ejemplo, de José M. Parreño cuando, en el artículo “Mi generación vista desde dentro”, escribe estas palabras: “Yo creo que algo que va faltando alarmantemente en la poesía española de nuestros días es vida propia, experiencia en cuerpo de poeta. Demasiados poetas profesores y demasiados pocos poetas vagabundos, por decirlo caricaturescamente y con el mayor respeto para todos los gremios. Pero es que si hemos elegido muchos de nosotros hablar de vida y experiencia tenemos que tratar de escribir desde una biografía apurada, extremada, vívida y vivida”. No es extraño que unas líneas más arriba cite el modelo Rimbaud o estas palabras de Octavio Paz: “el arte moderno ha perdido sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento; la crítica, en retórica; la transformación, en ceremonia”. En el fondo, la *experiencia* poética que reivindica Parreño es la del *extremo*: el poeta eterno que borra la cal de esa línea imaginaria para ser poema.

El *pensamiento débil* ha admitido a trámite la relativización del concepto, ha abierto las puertas a la diversidad. Pero, curiosamente, ahí donde era posible volver a construir un nuevo pacto entre el hombre y el ciudadano sin falsas coartadas, ha seguido manteniendo pequeños reinos de taifa. La ruptura en la unidad ha traído consigo una cierta revitalización de lo fenomenológico: de un conjunto de pequeñas unidades cuyo valor continúa siendo incuestionado. Por eso, algunas de las voces que, desde la poesía de los ochenta, hablan de *experiencia* lo hacen como primas hermanas del neovanguardismo y neoesteticismo postmoderno. En el riesgo que reclama José M. Parreño para su poeta-poema existe el mismo aristocratismo, aun siendo estimablemente arrabalero, que uno lee en los versos de Pere Gimferrer, por poner un ejemplo notable. Aquellos que más gritan reivindicando la heterodoxia de la diversidad resultan ser los más inmovilistas, los más fieles discípulos de una poesía vivida como secta. El arte ha perdido sus poderes de negación. Tal vez es cierto. Pero, por el contrario, esta pérdida puede servirle para ilustrar mecanismos de una rebeldía más radical: que sea *procedimiento*, pero no *retórica* ni *ceremonia* religiosa. Cuando Álvaro Salvador, por ejemplo, le pide “a nuestra vida/ algo más que la vida” reclama una nueva forma de sentirla, pero también una nueva forma de pensarla:

que los soles nocturnos renazcan lentamente
que las estrellas bailen al son de mediodía
que la hermosura traiga la grandeza
de saber que queremos seguir siendo nosotros
a pesar de los reveses de la historia.

Porque te espero ahora y porque siento
que amar no es otra cosa que perecer de nuevo
voy a pedir ahora, mirándome en tus ojos,
a los torpes resortes que la vida me ofrece
algo más.
Algo más que esta triste y diaria presencia
de un rostro que surgiendo detrás de cada espejo
me saluda y me llama, me esconde, me derrota.

En una entrevista reciente, el profesor Franco Rella hablaba en estos términos sobre la crisis del pensamiento postmoderno: “El asunto, pues, será si acaso no necesitamos, además de un pensamiento del concepto, un pensamiento de las imágenes, teniendo en cuenta que los conceptos están formados a partir de la unidad, del principio de no contradicción, mientras que en las imágenes habitan más cosas y muy distintas unas de otras”. Es desde esta posición desde donde el

término *experiencia* adquiere significación: cuando no se reduce a una transcripción vital sino a una forma de pensar, de urbanizar los sentimientos desde la poesía. Es lo que ocurre en poetas como, por ejemplo, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador, Luis García Montero, Ángeles Mora, Javier Egea, Joan Margarit, Jon Juaristi, Francisco Díaz de Castro, Miquel de Palol, Ramiro Fonte o Pere Rovira, de entre una lista ya no muy extensa de otros buenos poetas. Sus poemas huyen de las abstracciones para contar historias, se resisten a fijar conceptos que no se apoyen en una secuencia de escenas dramatizadas. Construyen, a fin de cuentas, un artificio que miente deliberadamente para ser verdad, para ser una representación de la verdad. Una muestra precisa es este poema de Francisco Díaz de Castro:

Algunas noches son como ciudades.
Suenan, discordes. Y se encienden
y se apagan los signos sobre los edificios.
Brindan olvidos. Y deambulan
deseos como bultos, y sombras como tú.

Otras son como lomos
de animales oscuros y lentísimos
que marchan silenciosos hacia el día
y tu muslo está frío, y ya es el día.

87

Cuando la arquitectura de los noventa se pregunta si esto no es un desierto, podría tomar ejemplo de la actitud constructiva de esta poesía. Es posible edificar desde *un vacío de valores*, porque los valores no existen en tanto no existe construcción. Son también un artificio, lo que no quiere decir que no sean naturales. Poseen la naturaleza de lo urbano, es decir, en parte instinto en parte civilización. Hay que huir tanto de ese pensar ecologista que reduce el campo a una postal muerta como del pensamiento desarrollista que encorseta lo urbano al *Plan*, al plan del capital, claro. Es preciso reconocer el valor del artificio para poder ser libremente responsables de lo que edifiquemos. Esta es la lección antidogmática que escribe esta poesía, y por eso admite las complicidades del lector. Porque no le ofrece la Verdad, sino una casa de palabras que puede habitar de verdad. Y esto es lo que podría hacer la arquitectura: utilizar el artificio para que los ciudadanos se sientan cómplices de sus ciudades y no meros comparsas. Que puedan vivirlas además de sufrirlas.

A la crisis de la sociedad urbana no se la puede responder dando por concluida "la historia de la arquitectura tal como hoy la entendemos". Hay que tener fresca la memoria para poder pensar de otra forma, para darse cuenta de que la

palabra *crisis* no tiene por qué significar *desierto* y que incluso, apurando los términos, en un desierto pueden levantarse oasis. Quizás porque a la poesía le son más familiares los estados de excepción puede dar con esas respuestas que descubren flores en el páramo. Respondiendo a esa pregunta que se han venido haciendo los poetas modernos de ¿para qué poetas en tiempos de miseria?, Ramiro Fonte escribía estas palabras en el suplemento literario del diario **Segre**: “L’espai de la poesia sembla escollir, en els nostres dies, el lloc de la reraguarda. La reraguarda limita, per mi, amb el que és més perdurable de les avantguardes històriques, amb aquella llavor de crítica i passió que poden llegir en el ‘primer manifest surrealista’”. Es otro salvavidas que desde esta poesía se lanza a la marea de los acontecimientos. La cultura no sólo no es ajena a las circunstancias sino que también es las circunstancias, es decir: el arquitecto, el poeta, el creador es también un ciudadano; y quizás desde esta posición con menos pretensiones sacrales, desde esta retaguardia común, la cultura vuelva a tener sentido en nuestras ciudades. Cuando el artista se reconoce en el Otro, en el habitante de las cosas, puede empezar a cambiarlas porque se ha reconocido no sólo como paciente sino también como agente. La *negatividad* de la cultura de los sesenta describió admirablemente los mecanismos de *desertización* y *alienación* de la vida urbana, pero parecía obviar que los hombres también eran parte de estos mecanismos, que el enemigo también estaba en nuestra casa, poseyéndonos “como un demonio verde”. En un excelente poema, Antonio Jiménez Millán advierte de esta especial psicología moderna:

88

Acecha en su desierto el enemigo.
Con armas primitivas, cruza el héroe
bosque en llamas,
parajes devastados:
él es la salvación. Fieras y máscaras
se deslizan, combaten cuerpo a cuerpo
y al fin desaparecen en el círculo
de un breve resplandor.

Vendrán después figuras del subsuelo
sórdidos laberintos en escalas
y una mujer fatal que se incorpora
al desfile de monstruos. El destruye,
avanza en la barbarie y nunca cede
a los dueños deformes del abismo,
porque es su ley el riesgo
y su aventura un arma improvisada

que siempre sabe utilizar.

¿Cuántas vidas le quedan?

En la pantalla
un cansado reflejo intermitente
alterna con la música obsesiva.
Cuando agotas la última moneda,
pienso en otro enemigo,
oscuro e invisible,
que está dentro de ti,
como el tedio que duerme al vigilante.

“El feminismo -escribía Alain Touraine- es un movimiento de liberación no de las mujeres sino de los hombres por las mujeres”. En **Diario cómplice**, Luis García Montero ponía en boca de una mujer estas palabras dirigidas al poeta: “La poesía es el gesto más femenino que te conozco. Escribes porque temes la dominación”. La proximidad entre estos pensamientos tal vez alumbró el sentido de rebeldía que desde “La otra sentimentalidad” se reserva a la ternura. Porque el temor a la dominación no es un temor exclusivamente hacia afuera. En una de sus **Confesiones poéticas**, el propio García Montero precisa: “Opino que mi poética es la parte más femenina de mi carácter: escribo porque temo la falta, porque temo dominar o ser dominado”. Es preciso comprender esta doble posibilidad para “romper y reconstruir una sensibilidad distinta”. Una sensibilidad que se apoya en el fundamento más radical de la libertad: aquel que reconoce que uno no sólo es juez o parte, sino que es juez y parte al mismo tiempo. O, como escribió Albert Camus en uno de sus títulos, para no ser **Ni víctimas ni verdugos**.

Existe una forma de pensar la poesía desde la ciudad, pero también existe una forma de pensar la ciudad desde la poesía. A la cultura urbana se la ha tratado demasiadas veces de forma segmentada. Al urbanismo y a la poesía se las ha llevado a interpretar papeles enfrentados que han acabado siendo estereotipos. De la misma forma en que la poesía de los ochenta revisa la historia y la tradición poética para conocerse y expresarse, también debería hacerlo la arquitectura. Desde Haussmann en París a Moses en Nueva York, la ciudad se ha venido proyectando desde las avenidas del negocio, que hoy ya son autopistas, como si se tratara de un cuerpo inerte, “fachadas repetidas, volúmenes informes”. Se ha suprimido el significado de comunidad, que es lo mismo que olvidarse de sus habitantes. Le Corbusier, que no era tan inocente como parecía, lo dijo claramente en 1929: “¡Debemos acabar con la calle!” ¿Urbanismo o Revolución? ha

sido la disyuntiva, en lugar de plantearse integradoramente: urbanismo y revolución. Tiene gran parte de razón la poca izquierda que queda en este país cuando dice que hay que echarse a la calle, pero no hay que olvidar que la calle no sólo debe existir como lugar de protesta sino que debiera ser, sobre todo, lugar de vida, de ocio y tiempo propio. Esta perspectiva es la que aparece en un magnífico poema de Pere Rovira titulado "La Vaga":

No cal res més: un gran carrer
ple de gent que somriu al migdia,
diu qui té la raó.

No els trobes mai
quan surts a airejar el vici de dormir malament
i el sol dels jubilats és com una aspirina.
Avui està apagada la llum d'asma
dels tallers i les fàbriques; l'agulla
de les hores no cus a l'inrevés
el temps d'aquesta noia de la brusa vermella,
el d'aquell home gran que se la mira
amb la tendra sorpresa de recordar el desig:
la brusa passa onejant pels seus ulls
com le banderes roges del matí
pels vidres esquirols d'una botiga.

"Que el limit de l'esquerra només el marqui el cor",
s'ha escrit. El cor, de qui?, respos:
El cor armat, el cor blindat dels bancs,
el pàl·lid cor polític que els serveix,
o els cors que avui defensen l'alegria?

De nit, en els balcons brillen las brases
d'homes que odien el matí. La vaga
s'ha acabat, però ells l'allarguen
amb el fum de l'insomni. Fa calor,
i demà en farà més vora les màquines,
que tornaran a ser sagrades, com la llei
del diners, com l'esfera del temps i de l'amor.

Ja no és vespra de res aquesta hora llagada,
ja ve l'alè de l'alba, fort, espès

com una bafarada d'hospital,
i torna, biliosa, a les finestres
la llum d'un altre dia de treball.

Si la poesía puede urbanizar los sentimientos, también el urbanismo puede sentimentalizar las ciudades. No tienen por qué ser incompatibles las necesidades personales con la obligaciones civiles, y hay que seguir insistiendo en que éste es un asunto entre humanos. De la misma forma en que levantamos ídolos, bancos y casas, también podemos derribarlos y construir de nuevo.