

Velar, desvelar: la lección del maestro¹

Desde la palabra de mis maestros

José Manuel Blecua Teijeiro y Joaquim Marco.

*A María Tsokou, Dimitrios Drosos y Julián Acebrón,
desde el porvenir.*

La Universidad, la vida toda, como saben, es un juego de espejos entre maestros y discípulos, entre tradición, en definitiva, y modernidad. Por ello —no podía ser de otro modo—, las palabras que siguen quieren ser un homenaje sincero a la lección nunca olvidada de quien fue mi primer y gran maestro en la Universidad de Barcelona: el Dr. José Manuel Blecua Teijeiro, un hombre sabio y bueno, ejemplo de sobriedad intelectual, de rectitud y de humanismo, de generosidad a manos llenas con los alumnos que, como yo en aquel lejano 1969, nos iniciábamos titubeantes en el mundo de las letras. A él, toda una institución en la historia del hispanismo del siglo XX, y a otro de sus discípulos más queridos, el Dr. Joaquim Marco,² director de mi

1. El presente texto, liberado de referencias orales y excursos académicos, recoge lo esencial de la lección magistral impartida con motivo de mi investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional y Kapodistríaca de Atenas en 2018. Apadrinó el acto el Dr. Dimitrios L. Drosos, profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de aquella universidad. La lección magistral fue leída en el Paraninfo de la Universidad Nacional y Kapodistríaca de Atenas el 29 de mayo de 2018. Con el mismo título, «Velar, desvelar: la lección del maestro», el texto original fue publicado íntegramente en una edición primorosa de Julián Acebrón (Pont 2020: 36 pp.).

2. Ahora caigo en la cuenta que mi estrecha relación con aquellos dos maestros era fruto de unos «lazos» que, como recordaba el profesor Emilio Lledó en su

tesis doctoral, he de agradecer mi singladura en la universidad y lo que de bueno haya podido aportar hasta hoy, que los defec-
tos solo a mí los debo.³

Corría la primavera de 1969, y en una de nuestras regula-
res conversaciones por el claustro de la universidad, mi querido
maestro me dijo: «Así que usted quiere dedicarse a la enseñan-
za y, además, ¡válgame Dios!, escribe versos... Pues bien, sepa,
amigo mío, que ha escogido una combinación peligrosa. Sí
—remachó—, tan atractiva como peligrosa». Como me viera un
poco apabullado, el profesor Blecua quitó de inmediato hierro
al asunto, precisando: «Pero no se asuste, amigo, no se asuste.
De esos peligros han salido seres impagables, extraordinarios:
profesor y poeta. ¡Ahí es nada!». Y, a continuación, añadió:
«Usted va a dedicarse a la literatura, a la poesía, desde dentro y
desde fuera. Tengo muy buenos amigos que han escogido este
camino —recuerdo que ahí citó a Jorge Guillén, Dámaso Alonso
y Miguel Labordeta—, y todos —añadió— están de acuerdo
conmigo en una cosa: si algo define a profesores y poetas, y no
le digo nada cuando estos dos van juntos, es que son seres con
una confianza ciega en la insatisfacción». Eso de «la confian-
za ciega en la insatisfacción» lo dijo aminorando la marcha y
enfatizando cada sílaba, con un tiento comparable al que cami-
na descalzo entre guijarros. Yo me quedé en silencio. Y ahí mi
querido profesor, viéndome sin duda apurado, tomó un respi-

discurso como Doctor Honoris Causa de la Universitat de Lleida (27-V-2014), tienen mucho que ver con el concepto de la *sympatheia* griega, tan cercano al «sentimiento de solidaridad», y con la *philía*, la amistad, entendida como «una forma humana de inmortalidad».

3. De una de las muchas y grandes lecciones de mi maestro José Manuel Blecua arranca precisamente el tema esencial de mi texto, que como verán incide, desde mi condición de profesor y poeta, en uno de los grandes tópicos literarios de ahora y de siempre.

ro para concluir: «Así que prepárese a conciencia. Usted va a perseguir siempre algo que no va a encontrar. Lo que los poetas velan y esconden, lo que permanece oculto entre verso y verso, su lado de profesor intentará desvelarlo, a sabiendas de que es una utopía. Pero el camino de esa utopía es lo que vale, lo que reconforta y merece la pena. No lo olvide. Esta es la clave del asunto: velar y desvelar». Entonces, quien fuera y sigue siendo mi maestro, esbozó una sonrisa y añadió: «Y, después de esto, ¿cómo se siente?». Sin pensar esta vez, le respondí: «Desbordado...». «¡Ah —suspiró él—, pues qué bien! Desbordado: entonces ha comprendido al pie de la letra lo que le acabo de decir...».

Velar, desvelar

Velar, desvelar. El poeta José Ángel Valente (1971: 59-77), en un ensayo extraordinario, *La hermenéutica y la cortedad del decir*, nos recuerda que el acto de poetizar ahonda en el espacio del origen o la *arkhé* griega, en la palabra previa a toda creación. La verdad es que el poeta no hace otra cosa que alimentar, desde la palabra de los antiguos hasta hoy, la realidad misma de una insuficiencia. O dicho de otro modo: la palabra poética constituye una búsqueda que, desde un buen comienzo, sabemos que no tendrá fin, porque su mismo fin es perpetuarse en el *no-saber* socrático. Por esta razón, no hay creación poética sin ocultamiento, sin la veladura que pone de relieve el signo y lo potencia en símbolo, en metáfora o alegoría, en mito o en poema que (re)escribe la realidad. Ocultar es, pues, una forma de poner de relieve, de mostrar: velar es desvelar. Cuanto más velamos, más desvelamos. La palabra poética brota del silencio y trata de volver al silencio, pero, paradójicamente, lo hace hablando, habitando en extrema sobreabundancia o contención el verbo y su materia. Los rostros atónitos de Fray Luis de León ante el cielo estrellado,

o de San Juan de la Cruz en su *Noche oscura del alma*, o de Santa Teresa en su constante «vivo sin vivir en mí», convidaban al silencio, y, sin embargo, optaron por la palabra, por perpetuar su deseo a través de la poesía que, en su continuo profundizar, se convertía en acto puro de revelación y de conocimiento.

Así pues, en la poesía lírica el *sentir* supone indefectiblemente un *decir* capaz de alojar un *saber* en estado de suspensión, de indeterminación abierta y zozobrante. A modo de ejemplo, quiero recordar un soneto bellísimo de Francisco de Aldana, «Damón y Filis». Este poema es, a mi parecer, una de las muestras más intensas que la poesía erótica en lengua castellana, y muy en concreto desde el neoplatonismo renacentista, haya dado nunca. Como se deduce del contexto del poema, la joven Filis, tras la brega amorosa, se dirige a su amante, Damón, inquiriéndole sobre la razón misma de la *inconstancia de la felicidad* con estas palabras:

¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos trabados
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y suspirar de cuando en cuando?

A lo que Damón, responde:

Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también tan fuerte

que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.

Convendrán commigo que la pregunta de Filis a su amante no solo es pura y fervorosa constatación de la neoplatónica «inconstancia de la felicidad», sino que, al tiempo, y en la cumplida respuesta de Damón, nos hace caer en la cuenta de que esa correlación entre sentimiento, pensamiento y palabra es la prueba inequívoca de un lenguaje insuficiente. Pero, a pesar de todo y «no pudiendo», reconociendo como escribe Aldana la raíz misma de esa imposibilidad, el lenguaje no ceja de insistir paradójicamente en su decir. Porque no nos engañemos: es ese decir lastrado, ese verbo asido al deseo insatisfecho, a la «confianza ciega en la insatisfacción» —como diría nuestro querido maestro—, lo que mueve la poesía lírica de todos los tiempos y hace posible su especial conocer. En el más breve epigrama, los significantes reverberan y se agrandan, se abren a una infinitud de significados. No otra cosa pretende el poema «Eterno», de Giuseppe Ungaretti. Dos versos, solo dos versos, ni uno más ni uno menos, son suficientes para, una vez lanzados al porvenir, socavar la herida metafísica del ser humano y, con ella, el hiato melancólico entre sentimiento y lenguaje. En tan solo dos versos el poeta es capaz de alojar en ellos el infinito. Este brevísimo poema, una suerte de estallido súbito, de iluminación en el centro mismo de la oscuridad —«Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla»—, en la traducción de Andrés Sánchez Robayna (1986: 25) dice así:

Entre la flor que cojo y la que doy,
la nada inexpresable.

¿Cabe mayor grado de tensión y suspensión del lenguaje?

Eros y conocimiento

Por consiguiente, Eros y conocimiento, como nos recuerda Platón en *El banquete*, mantienen una relación que se perpetúa en el objeto del deseo, en la pasión que no se agota nunca porque es, en su misma esencia, puro deseo insatisfecho. De igual modo, no hay creación, no hay poema, sin pasión; como tampoco hay acto de lectura sin sentir y sin pensar, sin la *curiositas* o estímulo que azuza el conocimiento del lado oculto de las cosas. Y lo oculto, no lo olvidemos, comporta dificultad. O dicho de otro modo: no hay aprendizaje, no hay pensamiento crítico, sin dificultad, sin el reto manifiesto del obstáculo que nos pone a prueba. El resto es simple información. Porque, al fin y al cabo, en la lectura de un poema, como escribía Kavafis en su inmortal «Ítaca», lo importante, más que la meta, es el viaje. En los continuos peligros y obstáculos que nos ofrece un camino, descubrimos y nos descubrimos. Todo profesor, así como todo creador en el campo del arte y de la literatura, lo sabe: sabe que escribir es un acto de enamoramiento, no de posesión. Y el lector también debiera saberlo, debiera saber que al enfrentarse a un texto literario no podrá poseerlo nunca en su inagotable razón de ser.

El velo de Agamenón

La Égloga III de Garcilaso de la Vega es, a mi modo ver, uno de los prodigios de la literatura renacentista. A sus versos he acudido innumerables veces para explicar, y explicarme, los límites del decir poético. En realidad, este hermoso poema es un canto, de principio a fin, sobre la poesía misma, sobre la paradójica superioridad del arte respecto a la naturaleza. Y, por ello mismo,

querría detenerme brevemente en la estrofa XV, una octava en la que se nos da cumplida información, siguiendo la tradición grecolatina, de los materiales naturales con los que han sido elaborados las telas y los colores que tejen las ninfas en sus tapices. Unos tapices —lo recuerdo— que al tiempo que ahondan en tres escenas mitológicas fúnebres —los mitos de Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, y Adonis y Venus— sirven de introducción a una cuarta escena situada en el presente: la trágica historia de amor entre el pastor Nemoroso y la desventurada Elisa, trasuntos ambos personajes del propio Garcilaso y la dama portuguesa Isabel Freire. Los cuatro versos finales de la octava dicen así:

tanto arteficio muestra en lo que pinta
y texe cada nympha en su labrado
quanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apelles y Timantes.

Como ven, Garcilaso solo menciona a estos dos grandes pintores griegos como sublimación de ese «arteficio». Se trata, claro está, de un caso extremo de voluntario ocultamiento, de elusión. Pero una vez más, no lo olvidemos, elusión es alusión de algo oculto. Si Apeles fue famoso por su *Venus Anadiomena* saliendo del mar, también lo fue Timantes por su pintura de *El sacrificio de Ifigenia*, dos frescos de los que se hicieron varias copias de memoria a lo largo de los siglos. En su pintura Timantes representa, en palabras del escritor romano Valerio Máximo, «a Calchas afligido, a Ulises triste, a Menelao lamentándose, y a Agamenón cubriendose la cabeza con un velo», poniendo en duda —dice literalmente— que «la dureza del extremo pesar [pudiera] expresarse»⁴. En una muestra indudable de sagacidad

4. *Quid ille alter aeque nobilis pictor, luctuosum immolata e Iphigeniae sacrificium*

crítica, Valerio Máximo escribe estas palabras un siglo después que Cicerón declarara en su *De oratore* que «el extremo duelo no p[odía] ser imitado por el pincel» de Timantes, por lo cual nuestro pintor había preferido velar el rostro de Agamenón.⁵

Me interesa sobremanera subrayar esa sugestiva *ocultación del rostro* que apunta al corazón del arte mismo, en un clímax de personajes que de la presencia de Calcas, el sacerdote y adivino que se nos muestra en primer plano, pasa al amante, Ulises, y al tío de Ifigenia, Menelao, ambos en un segundo plano, para culminar, en un tercer plano y como figura de fondo, en Agamenón, el padre, con su rostro velado a causa el dolor.

Así pues, la intención de Timantes, y por supuesto la de Garcilaso, parecen bastante claras: lo que vela el dolor lo desvela el arte, creando un nuevo espacio y un nuevo tiempo al que llamamos «realidad artística». La poesía solo obedece a un modelo temporal basado en la discontinuidad, en el fragmento, en el instante capaz de contener la eternidad, como en el poema de Ungaretti o en la pintura de Timantes. Me parece que esta paradoja latente entre lo que es eterno y lo que es transitorio fundamenta la raíz misma del tiempo en poesía. El velo de Agamenón o la flor de Ungaretti esconden, amparan, la eternidad misma. Timantes, en suma, hace hablar al silencio, como Al-

referens, quum Calchanta tristem, maestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum circa aram statuisset, caput Agamemnonis involvendo, nonne summi mœroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est? / (¿Qué diría de aquel otro pintor [Timantes] igualmente famoso, que presentó el doloroso sacrificio de Ifigenia inmolada, después de colocar cerca del altar a Calchas afligido, Ulises triste, Menelao lamentándose, cubriendo la cabeza de Agamenón con un velo? ¿Acaso no confesó que la dureza del extremo pesar no puede expresarse?). Valerio Máximo (1988: Libro VIII, Capítulo XI).

5. Véase, en este sentido, el comentario de Elias L. Rivers (1981: 285-308), en el que sigue explícitamente a Cicerón en su *Orator ad M. Brutum* y a Plinio el Viejo en *Historia natural*.

dana hace significar a un suspiro de insatisfacción. Como decía Octavio Paz (1956: 23), «el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje solo puede alcanzarse a través del lenguaje».

Siempre he pensado que, en ese juego alternativo entre velar y desvelar, entre lo oculto y un persistente poner en claro, reside la esencia misma de la creación poética. Tanto es así que uno de los poetas heterónimos de mi *Libre de la Frontera (Libro de la Frontera)*, Abd Allah Ibn Yahya (s. x), escribe: «La poesía es el tatuaje de la infancia»; y, en otro lugar, el mismo poeta va todavía más lejos y nos dice: «Los poetas escriben sobre el parpadeo de Dios». Y ese tatuaje o ese parpadeo, convendrán conmigo, no es tan solo «un» simple lugar, sino «el lugar» de la poesía: el mismo, como escribiera el poeta catalán Joan Vinyoli, en el que «només un somni val: amor i mort» («solo un sueño vale: amor y muerte»); el mismo lugar que Fray Luis de León apelaba, en su «Oda a Francisco de Salinas», como el retorno al «origen primera esclarecida», y el cubano José Lezama Lima llamaba «la madre del carbón»; o, en fin, Ianis Ritsos, en su inolvidable *Forma de la ausencia*, señalaba como «una pausa en el pasar del tiempo».

Cuando en marzo de 1977 me doctoré en la Universidad de Barcelona con la tesis *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, y tras el acto académico de lectura y defensa, el profesor Blecuia me recordó de nuevo su gran lección susurrándome al oído: «Velar y desvelar, mi querido profesor y poeta, no lo olvide nunca». Y yo no lo he olvidado. Desde la docencia, la investigación o la creación, no he renunciado nunca a la aspiración de la cultura con mi humilde acto solitario y solidario. Algo, o mucho, de utopistas tendremos profesores y poetas. Ambos siempre persiguen eso que el mismo Octavio Paz llamaba la *otredad*. Y nada tan cierto: profesores y alumnos, maestros y discípulos, poetas

y lectores estamos condenados a la otredad. Aunque sea, como diría mi inolvidable maestro, desde la condición de seres abonados a una confianza ciega en la insatisfacción. Sueño, pues, permanente: tiempo y lugar que nunca acaba. Velar, desvelar...

Referencias bibliográficas

PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.

PONT, Jaume (2020): *Velar, desvelar: la lección del maestro*, edición de Julián Acebrón, Explicit, Universitat de Lleida, Lleida.

RIVERS, Elias L. (1981): «La paradoja pastoril del arte natural», en *La poesía de Garcilaso*, edición de Elias L. Rivers, Ariel, Barcelona.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1986): «La nada anonadante de Giuseppe Ungaretti», en *La luz negra*, Júcar, Madrid.

VALENTE, José Ángel (1971): «La hermenéutica y la cortedad del decir», en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid.

VALERIO MÁXIMO (1988): *Hechos y dichos memorables*, Akal / Clásica, Madrid.

Poesía y ciudad

Algunas notas críticas sobre poesía y ciudad

Como es bien sabido, la mirada del hombre moderno no existe sin un ver, un sentir y un pensar cuya continuidad es inexplicable al margen del fenómeno de la transformación urbana. Ese ver, ese sentir y ese pensar llaman a la puerta del poeta, de su conciencia histórica y de su conciencia del lugar.⁶ La civilización moderna es esencialmente urbana y, en su contexto, como afirmación o como conflicto, se adopten posiciones tradicionales o vanguardistas, en conformidad o en disidencia, «lo urbano se impone como el ámbito natural del ser y del estar del hombre en el mundo». A lo largo de toda la poesía del siglo xx hasta nuestros días, asumir la modernidad ha exigido tomar posición ante sus componentes fundamentales, entre los cuales destaca «el más llamativo y aparatoso de todos: el progreso científico y tecnológico y el maquinismo» (Carnero 1994: 84 y 88). Como precisa Dionisio Cañas:

Desde una perspectiva amplia y abierta se pueden detectar varias líneas de pensamiento asociadas con la visión poética de la ciudad que, de algún modo, se repiten: la presencia de las multitudes, el artificio del escenario urbano, el condicionamiento de la vida diaria por el mercantilismo, el agobio que produce el

6. Véase en este sentido, y en el presente volumen, nuestro texto «Velar, desvelar: la lección del maestro»: «...en la poesía lírica el *sentir* supone indefectiblemente un *decir* capaz de alojar un *saber* en estado de suspensión, de indeterminación abierta y zozobrante».

tráfico, la prisa y el peligro urbanos [y las marcas reivindicativas de colectivos y grupos marginales]. Desde un punto de vista más individual, una serie de tópicos se ha ido creando: la soledad, la vida artificial, el dinero y el interés como mediadores en todo tipo de relaciones y el miedo personal. Luego, ya en un plano más abstracto, la falta de espiritualidad en la ciudad parece un lugar común. Y, por último, algunos aspectos que naturalmente la poesía de la ciudad comparte con cualquier otra poesía: las meditaciones sobre el sexo, el amor, la muerte y el paso del tiempo en general. Las posturas que toman los poetas, y la manipulación que hacen de todos estos tópicos, pueden ir desde la mirada crítica y denunciante hasta el elogio y la nostalgia entrañable de la ciudad. En todo caso, en lo que a la mirada poética concierne, es indiscutible que en el siglo XX estará asociada con la ciudad (1994: 19).

I. Podríamos decir, pues, que en términos poéticos la nueva mirada urbana de la modernidad ha supuesto un reto desde sus orígenes. Un reto y dos posiciones confrontadas que también se repiten: angustia y nihilismo por un lado o, en su reverso, la fe digamos que fervorosa ante los avances tecnológicos y la nueva planificación urbana que teorizaron las vanguardias históricas. En suma: las dos caras de una misma moneda. Dicha contradicción, como si se tratara de una herida abierta difícil de cauterizar, aflora una y otra vez en la poesía española del pasado siglo, extendiéndose desde el modernismo hasta nuestros días.

Pero esta actitud ambivalente frente a la gran ciudad ya estaba en Baudelaire y su París, urbe asentada en la mirada del autor de *Les fleurs du mal* como pura manifestación de una honda paradoja creadora. Baudelaire amaba París, pero la amaba —sus «cuadros parisienses» son un libro abierto en este sentido— desde la misma esencia del conflicto. De ahí, de ese tipo de rela-

ción conflictiva que aúna lo que fascina y provoca aversión a un tiempo (Versluys 1987: 147), de lo que se ama y se odia, surgió un tipo de poesía único en la creación del mundo urbano: una poesía que es un paisaje de la vida interior del poeta —como en el poema «A une passante» de *Les fleurs du mal*— y, al mismo tiempo, un paisaje de la vida interior que con frecuencia encubre una descripción del mundo urbano: «La calle atronadora aullaba en torno mío. / Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina / una dama pasó, que con gesto fastuoso / recogía, oscilantes, las vueltas de sus velos, // agilísima y noble, con dos piernas marmóreas. / De súbito bebí, con ocupación de loco. / Y en su mirada lívida, centro de mil tornados, / el placer que aniquila, la miel paralizante. // Un relámpago. Noche. Fugitiva belleza / cuya mirada me hizo, de golpe, renacer. / ¿Salvo en la eternidad, no he de verte jamás? // ¡En todo caso lejos, ya tarde, tal vez nunca! / Que no sé adónde huiste, ni sospechas mi ruta, / ¡tú a quien hubiese amado! ¡O tú, que lo supiste!» (Baudelaire: 2011).

Como decía, esa percepción compleja, paradójica, estará presente en toda la poesía moderna, con una dialéctica que no solo pone en relación la reciprocidad entre poesía y experiencia urbana, sino entre la poesía y la mirada que de la ciudad tienen todas las demás artes: pintura, arquitectura, música, cine, escultura, artes aplicadas, etc. La percepción de la ciudad se convierte en una múltiple y compleja vivencia cultural.

II. La ciudad comporta, pues, una mirada, un espacio y un tiempo propios, a los que la poesía no es ajena. Los ojos del pertinaz *flâneur* baudeleriano son algo más que un recorrido por París: son un camino hacia la percepción de lo nuevo, hacia la expresión que hace hablar a la ciudad con una palabra distinta. Lo urbano —y el poema «A une passante» es una prueba fehaciente de ello— es ahí condición y conciencia, soledad entre la mu-

chedumbre, baliza que señala que lo que antes podía leerse en continuidad ahora es pura manifestación subjetiva de lo fragmentario.

Pero esa mirada distinta de la ciudad y sobre la ciudad —y esto se olvida muy a menudo— responde a factores de diversa índole, no solo subjetivos, por supuesto, sino también históricos, culturales o institucionales. Depende de *quién* mira y *desde dónde* se sitúa la mirada: en el centro, en la periferia, en un lugar de la ciudad extendida o fuera de ella. Y mucho más aún: en el mirar desde la poesía una ciudad no solo importa *qué* se mira, sino *desde dónde, por qué y cómo* se mira. Es decir: cuando pensamos en la ciudad, «¿pensamos en la ciudad tradicional, en el centro-ciudad, y arrinconamos el resto, la llamada periferia, a las tinieblas de lo externo?» (Corboz 1998: 51). ¿Pensamos desde el poder o desde los márgenes? ¿Pensamos como ciudadanos o como transeúntes o turistas? Es obvio, pues, que las concepciones poéticas de una ciudad, con sus lugares marcados, con sus topografías y sus referentes simbólicos (calles, plazas, monumentos, etc.), no son nunca neutros, sino que responden a intereses que no escapan a condicionamientos sociales y culturales concretos. Y ahí precisamente, en este enclave, se impone el poema como lugar de conflicto. Y esto desde perspectivas muy amplias. Porque un lugar de conflicto es tanto el Madrid de desolación y vacío existencial que tras la guerra civil española nos acerca *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, como la memoria de la ciudad, adherida a la impronta erótica y a la conciencia del paso del tiempo en poemas como «París, postal del cielo», de Jaime Gil de Biedma, «Ciudad de aguas funerarias», de Juan Antonio Masoliver, o «Casablanca», de Ángeles Mora.

Poemas de este tipo representan con fidelidad lo que para nosotros constituye la construcción de un poema como acto de resistencia y de diversidad, como lugar de conflicto: un poema,

pues, singular, complejo, con aristas, con problema. Lo contrario, en su grado extremo, sería caminar hacia la idea perversa del *cyber-poema*, una reproducción en serie de la *cyber-ciudad* que imagina Paul Virilio (1988 y 1997): es decir, la idea de un mismo poema —un poema plano, neutro y sin aristas, convencional y complaciente— que sería consumido de idéntica manera, por lectores idénticos, a como serían consumidos una hamburguesa o un mismo telenoticias a escala planetaria (Brea 2000: 66).

Es evidente que, cuando hablo de la concepción del poema a modo de acto de resistencia, lo hago entendiendo el acto poético como resultado de una mirada atenta y crítica. Al fin y al cabo, toda la gran poesía moderna sobre la ciudad es hija de dicha condición. Una mirada atenta y crítica supone una profunda reflexión ética y estética sobre el ritmo de los tiempos, sobre sus cambios y nuevas percepciones, evitando caer en posiciones maniqueas. Porque es muy fácil, como es bien sabido, caer en el tópico de la ciudad que entiende la urbe moderna a modo de un lugar de desolación opuesto al concepto clásico de armonía. Quizás, en realidad, lo que habría que revisar es el concepto de armonía o, dicho en palabras de André Corboz, aprender a mirar la ciudad no únicamente en términos de armonía, «sino en términos de contraste, tensiones, discontinuidad, fragmentación, ensamblaje..., es decir, de sistema dinámico que no deriva del esteticismo precedente» (1998: 53).

III. Quiero matizar esta idea y para ello voy a detenerme en el mito, esencialmente estético, de la ciudad antigua. Para empezar, no hemos de olvidar que esa ciudad antigua que aparece en la mirada de la modernidad, la ciudad anterior a la revolución industrial, no deja de ser, también, una construcción de sentido. Por lo común, la leemos nostálgicamente como un lugar

casi perfecto, enfatizando estéticamente sus funciones simbólicas o de prestigio —los «centros históricos» sobre todo—, opiniendo un modelo histórico idealizado a la ciudad de hoy. Son ciudades (Aix-en-Provence, Florencia, Venecia, Pisa, Estambul, Toledo, Alejandría...) tocadas por la quietud y el tiempo sosegado, es decir: el tiempo lento, «la quietud y la densidad física que caracteriza el objeto estético convencional» (Martí Peran 1998: 56), en contraposición al dinamismo de lo nuevo.

En este sentido, conviene señalar que muchas de las acciones experimentales o de vanguardia en el campo de la poesía del siglo XX, en el arte en general, desde el futurismo, el dadaísmo y el referente señorío de Marcel Duchamp, han insistido en la deslocalización y en el cambio físico, en la crisis del objeto en beneficio de la acción o el dinamismo. Pensemos en los *ready-made* de Duchamp o en la resemantización del objeto surrealista; pensemos asimismo en la poesía visual y experimental, tan propensa a experiencias artísticas híbridas, donde confluyen en un mismo plano miradas culturales y artes diversas (fotografía, arte, escultura, urbanismo, diseño, cine, publicidad, filosofía, ciencia, etc.). Son formas dinámicas.

Esa idea contradictoria y compleja, en tensión, entre las *formas de la quietud* y las *formas del dinamismo*, está en la base misma de las nuevas formas poéticas de mirar el espacio urbano contemporáneo (Peran 1998: 57). La dialéctica entre ambas formas, *quietud* y *dinamismo*, problematiza sin duda alguna la clave socio-histórica de fondo o, si se quiere, como ha comentado el poeta español Jorge Riechmann desde una lectura ecológica y crítica, pone de manifiesto «un campo de problemas que podríamos caracterizar como cultura ecológica de la lentitud versus cultura capitalista de la rapidez. En efecto: una cultura ecológica no puede ser sino una cultura de los ritmos pausados, los tiempos lentos» (Riechmann 2003: 38). En un caso el paisaje

urbano se contempla; en otro, como el *fast food*, se consume, se devora.

IV. Llegados hasta aquí, queda claro que desde cualquier óptica un poema sobre la ciudad es siempre o, debería ser, un ahondamiento en la memoria de un lugar. En el poema se sobredimensionan cualidades sensoriales, simbólicas y humanas de un paisaje urbano. Lo aparentemente intrascendente o circunstancial (colores, olores, sonidos o ruidos, un gesto en la terraza de un café, el paso cansino de un perro callejero, etc.), lo ajeno en muchos casos, toma carácter propio. Pero esa memoria del lugar, de la ciudad, es distinta según el ojo que la mira. Todo poema es un ejercicio de lectura, una construcción de sentido del lugar y, por tanto, una toma de postura frente a la realidad en términos ideológicos y estéticos. De ahí el cambio en la mirada de los tiempos. La cultura del paisaje urbano no existe sin cultura del paisaje existencial.

Hay poéticas irrepresentables en su totalidad sin el análisis de dicha mirada y su relación con la ciudad: Charles Baudelaire o César Vallejo y París; José Lezama Lima o Reynaldo Arenas y La Habana; Fernando Pessoa y Lisboa; Dámaso Alonso y Madrid; Federico García Lorca o Paul Auster y Nueva York; Pier Paolo Pasolini y Roma; Jorge Luis Borges o Alejandra Pizarnik y Buenos Aires; Juan Carlos Onetti y Montevideo; Miguel Labordeta y Zaragoza; Carlos Edmundo de Ory y Cádiz; Blanca Varela y Lima; José María Fonollosa, Jaime Gil de Biedma o Manuel Vázquez Montalbán y Barcelona... Y son solo unos pocos ejemplos de un listado poco menos que inagotable. La visión de la poesía de Pier Paolo Pasolini, por ejemplo, es sintomática en este sentido: poesía no solo de ciudad, sino de ciudadano. La poesía de ciudadano en la que Pasolini se inscribe —pensemos también en Manuel Vázquez Montalbán— nos habla de un lugar

que engendra el cuerpo mismo de una biografía marcada por la condición ética y sociopolítica. En la poesía de Pasolini, y también en su filmografía, la ciudad es un conflicto que arraiga en lo político y en lo personal sin solución de continuidad. Desde el centro, que es el poder, hasta la periferia de los modelos culturales y sus manifestaciones más duras. Ese doble movimiento ciudadano, centro-periferia, Pasolini lo sufrió —anclado en la sinrazón de su muerte— en la dolorosa razón de un eros homosexual atormentado, herido por una tradición que rehúsa lo distinto. El dolor corporal de Pasolini, tan presente en su obra, en su poesía, en su obra cinematográfica, es algo más que una evidencia física: es, para decirlo en su real dimensión, un dolor que trasciende al cuerpo social, moral y político. Y la ciudad es su mapa, su campo de operaciones y de conflicto.

La poesía urbana de Manuel Vázquez Montalbán, siendo distinta, llama también a ese cuerpo social. En tesisura si no igual sí parecida a la de Pasolini, el escritor barcelonés escribe sentado sobre las ruinas de la modernidad. Las ciudades, con Praga y sobre todo Barcelona en su retina, nos hablan como la Roma de Pasolini del fracaso de las utopías. Es la suya la visión del ciudadano que reconstruye su memoria —memoria personal y memoria histórico-política— desde la conciencia crítica de quien sabe de la distancia entre deseo y realidad, entre sueño e historia, entre ciudad ideal y ciudad real. En su libro *Ciudad*, Vázquez Montalbán «construye una ciudad fragmentaria, un imaginario en movimiento en el que, en sucesivas capas, se hace recuento de los distintos estadios de la conciencia y de la experiencia que han cimentado una biografía colectiva, una etapa histórica, un precipitado de sueños, de deseos, de decepciones y fracasos» (Rico: 1997). Pero lo que queda es el espacio imaginario, la ciudad construida en el interior del poema como acto de resistencia frente al tiempo. En definitiva: la ciudad in-

terior. Esa misma ciudad interior que oímos en el latido de los poemas de Blanca Varela, José Ángel Valente, José M.^a Fonollosa, Eugenio Padorno, Jenaro Talens o Concha García.

V. Como decía antes, la desaparición progresiva del paisaje tradicional ha comportado muy a menudo una mirada hacia la ciudad larvada de nostalgia. Se añora el pasado, el aura luminosa del lugar tradicional, histórico o simbólico como reserva espiritual y estética de un tiempo idealizado. Una imagen que tuvo su gran paradigma a finales del siglo XIX, cuando el escritor belga Georges Rodenbach, en su novela *Bruges-la-Morte* (1892), postuló la representación simbolista de la ciudad como un «estado de ánimo», correlación del conocido aserto de Amiel: «Chaque paysage est un état d'âme» (Lozano 1994: 61). Con Rodenbach se potenciaba la melancolía del lugar, los símbolos poéticos e históricos emanados de una estética decadente. El espacio de lo que se llamó *la ciudad muerta* se convertía así en un refugio que, desde el refinamiento estético y el intimismo, preservaba de las agresiones de la industria y la macrourbe naciente de la modernidad.

Los tiempos cambiaron. Y el solitario paseante de la ciudad muerta de Rodenbach dio paso a la soledad de las muchedumbres poetizadas por García Lorca en *Poeta en Nueva York*. Las calles desiertas y brumosas se han llenado hoy de anuncios luminosos; el sonido de las campanas de ruidos de motores y cláxones; el olor a humedad de los canales y del campo aún cercano se ha impregnado de olor a gasolina; y en el cercado rural resuena el teclear del campesino sentado frente a su ordenador. La calle, el pasaje, el boulevard o la plaza son devorados por la carretera y la autopista de la ciudad extendida. Los Ángeles es su modelo. Walt Whitman caminó toda su vida portando esa herida en el costado. El poeta urbano Baudelaire lo anunciaba

ya en su día en el poema «Le Cygne» de *Les fleurs du mal*: «La forme d'une ville / change plus vite, hélas!, que le coeur d'un mortel». La ciudad se acerca ahí a la mansión de Caín (Aguirre 1994: 80). Ciertamente, el espacio sensorial y estético ha cambiado. Como también se ha transformado, en relación con un paisaje urbano distinto, la mirada del poema, su percepción y, con ella, el mismo concepto de belleza. Entre los lugares simbólicos del romanticismo, las catedrales y los paisajes sublimes de la pintura de Caspar David Friedrich, pongamos por caso, y los lugares simbólicos de nuestras ciudades actuales, lo que ha cambiado no es solo el significado sino su valor de uso y, como usufructo capitalista, su valor de cambio.

La enseñanza de Baudelaire no fue en vano. El poeta de hoy no es ajeno a todos los elementos naturales, simbólicos, figurativos y artificiales que conforman una ciudad; pero es la suya una mirada singularizada en los relieves interiores de todos esos elementos. O dicho con otras palabras: no solo ve u oye, sino que siente y remueve lo que se esconde debajo de la mera evidencia del espacio urbano. Frente a los poemas de tarjeta postal, frente a los poetas oficiales de pregón de festejos o de trayecto turístico, donde la mirada se reduce a un asentimiento topográfico, histórico u folclórico de una ciudad coloreada de tópicos, la nueva lectura poética ahonda en los lugares escondidos, no convencionales, sensible por tanto a esa ciudad de hoy que se mueve y se transforma sin cesar. En definitiva, son estos «nuevos» poemas lugares ajenos a los itinerarios marcados, a las rutas que subrayan o asienten el dictado gregario de una mirada simplificadora, interesadamente simplificadora, de la ciudad. El espacio urbano no escapa al fetichismo que envuelve la mercancía en la sociedad actual. Vender una ciudad, homogeneizarla, poniendo de relieve unos lugares en detrimento de otros, comporta una planificación auspiciada tanto por el poder

político y los agentes sociales o económicos, como por los medios de comunicación y por la institución literaria.

VI. La poesía actual no puede ser ajena a las nuevas visiones de la ciudad. Como ha notado con acierto el poeta y arquitecto Gaspar Jaén i Urban:

[En esa nueva visión] se valoran no ya las ciudades bien construidas, no los restos renacentistas de las ciudades italianas, el Nueva York del Empire State o del [edificio] Chrysler [...], sino las tierras de frontera de la ciudad, la periferia de la ciudad, los límites [...]: los territorios limítrofes, las tierras de nadie, las tierras donde la ciudad ya no tiene nombre [...]. Hay una película paradigmática sobre el tema que es *El cielo sobre Berlín*, de Wim Wenders, donde se valoran las tierras de nadie más características de toda la cultura urbana de finales del siglo XX: son las áreas de la ciudad de Berlín inmediatas al muro, concretamente alrededor de la plaza de Postdam [...]. Un material y una nueva ciudad que se alejan considerablemente de la visión dulce y romántica de la burguesía del siglo XIX y comienzos del siglo XX (1994: 206).

Este nuevo punto de vista está tan alejado de la cultura urbana arraigada en la ciudad monumental o del discurso romántico de una añorada ciudad ideal, ciudad que en rigor nunca ha existido, como de aquella otra cultura que prima, ante todo, la nostalgia de la naturaleza como reducto espiritual —paraíso o ciudad de Dios— frente a la agresión de la urbe moderna. Lo que se pone de relieve en esta nueva visión de la ciudad de hoy es el conflicto entre planificación y vulneración: en suma, la mirada hacia una ciudad que es sentida como un ente vivo que se construye y se destruye generando, en el ámbito de la poesía,

nuevos núcleos simbólicos, estéticos y lingüísticos. Porque, no lo olvidemos, un poema emerge ahí donde emerge la realidad construida por el *lenguaje*.

Ese *emergir* nos habla tanto de lugares reales como de lugares imaginarios; nos habla no solo de lo que es la ciudad, sino de lo que podría ser. La palabra se transforma como se transforma la memoria del lugar. Cada ciudad concreta no solo se construye, sino que se reconstruye desde la reflexión, las emociones, las sensaciones y la pasión crítica en proximidad o en lejanía. Y ahí no faltan tampoco ricas y sorprendentes paradojas. Tanto es así que uno puede ser (o sentirse) un extranjero en su propia ciudad y, paradójicamente, sentir como propio lo distante. Esto lo experimentó Baudelaire en su día con lucidez. Y Federico García Lorca poetizó una y otra vez en *Poeta en Nueva York* —remito a su poema «Vuelta de paseo»— la paradójica relación, hasta el extrañamiento, entre soledad, individuo y multitud (Cañas 1994: 82-113).

Tiempo y espacio, pasado y presente, ciudad lejana y ciudad cercana o propia, son vasos comunicantes cuya complejidad pasa por argumentaciones ideológicas, históricas, existenciales y culturales de diversa índole. Entre ellas —como escribe César Vallejo (2006) en su inolvidable «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos*— la noción misma de la propia muerte:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Walter Benjamin decía en este sentido que «solo recurrimos a lo superficial, lo exótico y lo pintoresco cuando nos hallamos

en un lugar desconocido. Sin embargo, conseguir trazar la imagen de una ciudad en la que hemos vivido exige motivaciones diferentes y más profundas. Motivaciones propias del que viaja hacia el pasado, en lugar de viajar hacia un lugar lejano» (Rovira y Navarro 1994: 17).

De lo que no hay duda es que hoy, en la era del capitalismo avanzado y de la aldea global, con todas sus contradicciones, «la ciudad no es dual, sino progresivamente diversa. Esta es, posiblemente, la debilidad y la fuerza de la época contemporánea que habrá que aprender a cuidar y proteger, liberar y tolerar, aprender y conocer, entender y explicar» (Carreras 1994: 141). Y ahí la poesía, su territorio, su lenguaje, tiene todavía mucho que decir como lugar de resistencia, como construcción que pone en evidencia las paradojas, los conflictos y, al mismo tiempo, se constituye en núcleo fuerte de una mirada que se resiste a ser devorada, sin más, por las imágenes de consumo rápido y la mercancía cultural.

Es indudable que la ciudad posmoderna de hoy está sujeta a unas mutaciones que la hacen de difícil lectura a partir de las pautas con la que nos habíamos acostumbrado a interpretarla. Los referentes reales, como en cualquier ámbito del sistema social de hoy, quedan muchas veces escondidos tras el escaparate de unas simulaciones donde el significado, tan a menudo, desaparece. Es lo que Marc Augé (2017), en su obra *Los no lugares. (Espacios del anonimato)*, ha llamado los «no lugares», es decir, los espacios líquidos «sin identidad, ni historia ni relaciones» (Guillamon 2001: 161). El concepto de soledad del individuo en ese paisaje urbano posmoderno es también nuevo, porque está vaciado de vínculos antropológicos y cambia muy rápido: sirve, se usa y se tira; se construye y se reconstruye; existe hoy y pasado mañana desaparece.

Bastantes poemas de hoy, y mucho más la novela española de fin de milenio, caminan críticamente por estos derroteros, por esos paisajes, muy en especial por la soledad urbana de los espacios neutros y fragmentarios (*parkings*, bares de diseño, restaurantes de comida rápida, supermercados, ambientes refrigerados, ciudad postolímpica en el caso de Barcelona, mercancía, autopistas; y todo ello impulsado por sentimientos impersonales, diseminados y banales) (Guillamon 2001: 165 y ss.).⁷ Lo que la experiencia literaria pone de manifiesto en estos poemas es que «lo que verdaderamente cambia de una forma acelerada y, a veces, imprevisible no es tanto el perfil urbanístico sino la experiencia urbana misma, lo que tiene lugar a diario bajo la costra gris de las construcciones» (Peran 2001: 191).

En esa encrucijada, asentada en la *era del vacío* —en feliz expresión de Gilles Lipovetsky (1994)—, el acto resistencial de la poesía es una forma de contestación. La ciudad nos mira «con sus ojos encendidos», como leemos en un verso del poema «Búho de piedra», de Eugenio Padorno, para que al tiempo sea aquella urbe mirada y transformada por el ojo que la ve, la siente y la piensa.⁸ El lenguaje poético no puede ser ajeno a los desafíos cambiantes de nuestro presente. El poeta estadounidense Charles Bernstein (1990: 28-29) lo reclamaba sin rodeos:

La poesía es aversión a la conformidad en la búsqueda de nuevas formas, o puede ser eso. Por forma quiero decir modos de unir las cosas, o separarlas. Quiero decir maneras que expresen lo que pesa sobre cada uno de nosotros [...]. Por forma quiero

7. Sobre las relaciones entre ciudad (Barcelona), literatura, arte y posmodernidad, véase Julià Guillamon (2001b).

8. A propósito de la correlación «ver-sentir-pensar-decir» y su relación con la creación poética (véase nota 1), remito de nuevo, en este mismo volumen, a nuestro ensayo liminar «Velar, desvelar: la lección del maestro».

decir cómo cualquiera de nosotros interpreta lo que se agolpa a nuestro alrededor, o el tartamudeo con el que él tartajea, el tono canoro con el que ella [la poesía] canta afinada o desafinada. Si la forma tiene aversión a la conformidad, entonces se aparta del deseo insaciable, aun odiándose a sí misma, que tiene esta cultura por la asimilación.

El vacío, una vez más, habla desde la mano que lo remueve hasta hacerlo visible y pleno. Porque como nos recuerda el escritor uruguayo Mario Benedetti (1994: 30), las ciudades —la nuestra y la ajena, ya sea desde la proximidad o desde la lejanía— son siempre vacíos, recipientes que esperan tomar «la forma del sentimiento» que los llene.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Jesús (1994): «Ciudad de Caín», en Rovira y Navarro (1994).
- AUGÉ, Marc (2017): *Los no lugares*, Gedisa, Barcelona.
- BAUDELAIRE, Charles (2011): «A una transeúnte» (traducción de Antonio Martínez Sarrión), en *Las flores del mal*, Alianza, Madrid.
- BENEDETTI, Mario (1994): «Montevideo como reflexión literaria», en Rovira y Navarro (1994).
- BERSTEIN, Charles (1990): «Poesía norteamericana: estado de la cuestión / 1990», *Syntaxis*, 25, Universidad de La Laguna, La Laguna (Tenerife).
- BREA, José Luis (2000): «Onlines communities», *Transversal*, 13, Lleida.

CANO BALLESTA, Juan (1994): «Poesía de la modernidad y experiencia urbana», en Rovira y Navarro (1994).

CAÑAS, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los poetas hispanos*, Cátedra, Madrid.

CARNERO, Guillermo (1994): «El mito de la ciudad en la época vanguardista», en Rovira y Navarro (1994).

CARRERAS, Carles (1994): «La ciudad de la posmodernidad. Una aproximación geográfica a través de la literatura», en Rovira y Navarro (1994).

CORBOZ, André (1998): «La hiperciutat», en *Transversal*, 6, Lleida.

GUERRERO, Manuel, y Pont, Jaume, coord. (2001): en *La modernitat inacabada*, II Encontre de Creadors (Lleida, 5-IV-2000), Pub. Ajuntament de Lleida, Lleida.

GUILLAMON, Julià (2001): «La ciutat postmoderna i la literatura», en Guerrero, Manuel, y Pont, Jaume (2001).

—(2001b): *La ciutat interrompuda*, La Magrana, Barcelona.

JAÉN I URBAN, Gaspar (1994): «Mesa redonda: La cultura urbana en el Alicante contemporáneo», en Rovira y Navarro (1994).

LIPOTEVSKY, Gilles (1994): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona (7^a ed.).

LOZANO, Miguel Ángel (1994): «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta», en Rovira y Navarro (1994).

PERAN, Martí (1998): «Arran de terra. Espais de contemporaneïtat», *Transversal*, 6, Lleida.

—(2001): «Notes sobre la ciutat (futura?)», en Guerrero y Pont (2001).

RICO, Manuel (1997): «Una perturbadora ciudad», *El País*, Madrid, 16 de agosto de 1997.

RIECHMANN, Jorge (2003): *Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal*, Ediciones del Genal, Málaga.

ROVIRA, José Carlos, y Navarro, José Ramón, eds. (1994): *Literatura y espacio urbano*, Actas del I Coloquio Internacional *Literatura y espacio urbano* (Alicante, 1993), Fundación Cultural CAM, Alicante.

VALLEJO, César (2006): *Obra poética completa*, edición de Américo Ferrari, Alianza Literaria, Madrid.

VERSLUYS, Kristiaan (1987): *The Poet and the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

VIRILIO, Paul (1988): *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona.

—(1997): *Cibermundo*, Dolmen, Santiago de Chile.

**Carlos Edmundo de Ory
y el círculo de fuego postista**

