



Dossier

II Foro Social de las Artes

*(“TEXTOS
PARA LA REFLEXIÓN
Y EL DEBATE”)*

Valencia 2003-2004

SUMARIO

	<i>págs</i>
• Introducción al II FSA (Enrique Falcón, <i>UEPV</i>)	2
• FSA-V: los espacios del encuentro (Enrique Falcón, <i>UEPV</i>)	5
• Artistas contra el arte (Domingo Mestre; <i>Valencia</i>)	18
• Una aproximación a la poesía en resistencia (La Palabra Itinerante; <i>Sevilla-Cádiz</i>)	20
• Sobre la amabilidad y la desesperanza (Jorge Riechmann; <i>Madrid</i>)	24
• No doblar las rodillas. Poesía 91/03 (Enrique Falcón; <i>Barrio del Cristo</i>)	29
• Estamos fácticamente desposeídos (David Méndez; <i>Madrid</i>)	43
• Empeños (Jorge Riechmann, <i>dialogando con el texto anterior de D. Méndez</i>)	46
• Contrarréplica (David Méndez; <i>dialogando con el texto anterior de J. Riechmann</i>)	49
• Contra un arte por compromiso (José María Parreño; <i>Madrid</i>)	60
• La realidad y las palabras (Josu Montero; <i>Barakaldo</i>)	62
• ¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio (Araceli Iravedra; <i>Granada</i>)	66
• El narrador: deberes y derechos (Wu Ming)	88
• Poesía en tiempos sombríos (Antonio Méndez Rubio; <i>Valencia</i>)	90
• El arte en las calles (Clemente Padín; <i>Uruguay</i>)	99
• El arte, allí, donde está la gente... (Clemente Padín; <i>Uruguay</i>)	109
• Conversaciones: sobre la calidad y la especificidad poéticas (D. Méndez / A. Méndez Rubio / J. Riechmann / David Eloy Rodríguez)	111
• Cómo intentar llegar a la gente (Vicent Camps; <i>Xirivella</i>)	118
• Más madera: por una politización de lo estético (Nelo Vilar; <i>Artana</i>)	122
• Sobre poesía y compromiso (Noni Benegas)	126
• Hablar contra las palabras: notas sobre poesía y política (Miguel Casado; <i>Toledo</i>)	128
• ¿Es posible un arte de izquierdas? (Domingo Mestre; <i>Valencia</i>)	141
• Pretexto (Pedro Montealegre; <i>Chile-Manises</i>)	144
• Prácticas estéticas en la Era del No-Trabajo: notas sobre arte y política (Domingo Mestre; <i>Valencia</i>)	148
• Sobre el arte activista y la relatividad del arte (Nelo Vilar; <i>Artana</i>)	157
• ¿Una estrategia liberadora o para liberados? (Esteban Burillo; <i>Valencia</i>)	166
• Como sabía Platón (Antonio Méndez Rubio; <i>Valencia</i>)	167
• Fugitivos del País de Jauja (Colectivo ARBEIT; <i>Madrid</i>)	168
• Por una politización de la existencia (Mar Trafal; <i>Madrid</i>)	173
• Globalicemos las resistencias (Enric Pastor; <i>ATTAC-País Valenciano</i>)	176
• Una perqueña aportación al debate sobre la realidad y las palabras (Miguel Ángel García Argüez; <i>Cádiz</i>)	181
• Intervenir las calles (Domingo Mestre; <i>Valencia</i>)	183

INTRODUCCIÓN AL II FSA

II FORO SOCIAL DE LAS ARTES – VALENCIA:

un espacio para la comunicación, la discusión, el análisis y la práctica de intervenciones en y desde la creatividad social —trenzando redes entre los movimientos sociales de base—.

Punto de partida: Alguien pide a un rebelde, en un lugar recóndito de la selva, que resuma los planes de ese movimiento. Casi sin voz responde: “Creemos redes de comunicación y encontrémonos, eso es todo”.

¿Meta?: (Re)abrir espacios que no tengan remedio. Trabajar con lo pequeño, no para agrandarlo sino para articularlo. Aprender a escuchar.

Motivación: El desastre del mundo, vuelto en huellas de esa desesperación, de esa desaparición. Vida para la vida.

Dinámica: Imaginar redes imposibles, precariedad en bruto, lugares de paso pero que no se desconocen entre sí: ahora se están buscando.

Participan: Las miradas del topo, su ceguera, en el momento de presentir al otro, la galería del otro a punto de encontrarse con la suya.

Fechas: El tiempo del deseo, sin plazos esta vez, después de todo.

OBJETIVOS:

- Visibilizar propuestas que –surgidas desde la creación artística, la militancia ciudadana y el pensamiento crítico– intentan desde hace tiempo poner en diálogo la práctica artística, la reflexión política y el compromiso social de base.
- Poner en contacto estas propuestas, intervenciones y reflexiones con un variado público, a través de la movilidad de espacios por la ciudad de Valencia; consideramos preferente llegar a personas que se encuentren trabajando en colectivos de acción-reflexión sociopolítica.
- Contar con la colaboración y el encuentro con colectivos sociales, culturales, políticos y vecinales que actúan desde hace tiempo en la ciudad de Valencia.
- Abrir posibilidades para una mayor comunicación entre militancia social organizada y prácticas culturales críticas.

*"Bueno gente, vosotros podéis hacer lo que queráis.
Ya sabéis, estamos en un país libre. Eso sí, que no os vean."*

ROBERTO INIESTA

*"La vida para la vida, para volver a engendrar otros jóvenes
que como hoy hagan esto acá y otros que en otros lugares
hagan otras cosas, que trabajen, que pinten, que luchen,
que escriban y que piensen, que tengan fantasías, que sueñen.
Todo el tiempo engendrando y pariendo, en serio, con ganas,
con fuerza, con ilusión y esperanza".*

MADRES DE PLAZA DE MAYO, 1995

II FSA: los espacios del encuentro

(se recogen aquí los 40 actos del FSA de Valencia, 2003-2004)

FORO SOCIAL DE LAS ARTES DE VALENCIA
(jornadas de Marzo de 2003)

VIERNES 21 de MARZO 2003

19.00 – 20.00 h.

Lugar: *Valencia Acoge* (C/ San Juan Bosco, 10; Valencia)

Inauguración: "Arte en la encrucijada"

exposición de fotografía, pintura, caligrafía y escultura,

a cargo de artistas de VALENCIA ACOGE, de la E.P.A. "VICENT VENTURA" y del COLEGIO MAYOR DE LA COMA

exposición

Creemos que, frente al racismo social y al institucional, el arte puede ser un arma bien valiosa. Pintura, fotografía, escultura... de los privados de altavoces. Proponemos un espacio en el que sea posible interrelacionar historias, memorias, textos y experiencias artísticas de aquellos que, llegados de más lejos o más cerca, comparten esta encrucijada. Somos un grupo de artistas de *Valencia Acoge*, de la *Escuela de Formación de Personas Adultas "Vicent Ventura"* y del *Colegio Mayor de La Coma*, unidos en un intercambio de significados y propuestas hacia la transformación social.

20.30 – 22.00 h.

Lugar: EPA "Vicent Ventura" (C/ Convent de Carmelites, 1; Valencia)

"Comunicarte experiencias: los talleres en / con los márgenes de la sociedad",

con: JULIA LÓPEZ DE BRIÑAS, JOSÉ V. SÁNCHEZ, MAXI ALCANIZ, M^a CARMEN HERRÁIZ, JORGE J. MARTÍNEZ, y JOSU MONTERO

(mesa redonda)

Damos cuenta de experiencias compartidas procedentes de diversas prácticas de talleres participativos (*de cine, de literatura, de fotografía, de escritura colectiva, de discurso feminista, de teatro...*). Desde Barakaldo a Cuenca, desde la prisión de Picassent a los colectivos de seropositivos,

desde las asociaciones de inmigrantes a las asociaciones de vecinos en diversos barrios obreros: ...el arte como *bien común* (de)volviéndose accesible.

SÁBADO 22 de MARZO

11.30 – 13.30 h.

Lugar: *Escuela de Adultos de La Coma* (C/ Silla, s/n; La Coma-Paterna)

"Fugitivos del País de Jauja"

Taller de Publicidad Desviada y Bricolaje Crítico

Dinamizado por el COLECTIVO ARBEIT (Madrid)

(taller)

Una muestra práctica de los talleres de bricolaje crítico y escritura negativa que nos propone el Grupo Arbeit: nos proponemos desmontar los mensajes publicitarios para desvelar su fondo y su superficie ideológica. Al asistir a un taller Arbeit, Ud. hará bricolaje, reciclará, repetirá, reutilizará, plagiará. Con este procedimiento vamos a reinventar las tijeras de la censura para hacer evidente la dominación política, económica y social en que vivimos. *El taller finaliza con una acción en vivo por las calles de la Coma.*

11.30 – 13.30 h.

Lugar: Radio Malva (Avda. Malvarrosa, 10 bajo)

Taller de Fotografía Estenopeica (Iª Parte)

Dinamizado por JOSÉ V. SÁNCHEZ

(taller)

Utilizaremos cámaras estenopeicas para captar imágenes, reduciendo la fotografía a su expresión más simple. Las cámaras se realizarán a partir del reciclaje de cualquier objeto que no deje penetrar la luz en su interior (latas, cajas...), con el objeto de motivar a los participantes y poder entrar en diálogo con su entorno, denunciando con su mirada la situación en la que viven.

18.00 – 21.00 h.

Lugar: *Ca Revolta* (C/ Sta Teresa, 10; Valencia)

"Salvajes" (C. Molinero, 2001)

con: JORGE JUAN MARTÍNEZ y CLARA PÉREZ ESCRIVÁ (guionistas), LOLA SALVADOR (producción), y CARLOS MOLINERO (director)

(cine y fórum)

Proyección de *Salvajes* (98 min.) en pantalla grande. Ciudad de Valencia: a sus playas, acuciados por la esperanza de una vida mejor, llegan los "ilegales" del continente africano. En un barrio del puerto dos personajes destinados a encontrarse libran sus batallas personales mientras que una noche un senegalés –Omar– es brutalmente apaleado por un grupo de skin-heads. Premio Goya (2002) al mejor guión adaptado. *Tras la proyección, cine-fórum y debate: acercamientos críticos desde el cine actual al fenómeno de la inmigración en España.*

23.00 h.

Lugar: *Ateneo Russafa* (C/ Gibraltar, 29; Valencia)

"La Vaca: Bienestar insuficiente, Democracia incompleta"

del MLRS (MANUAL DE LECTURAS RÁPIDAS PARA LA SUPERVIVENCIA, de Madrid)

(recital poético-patético)

El último "chow poético-patético" a (des)cargo del MLRS: por un lado el *humor* absurdo rayante con lo insensato, imbécil y hasta cómico; por otro, el *plagio* más descarado e interesado para la

transmisión de pensamiento en el combate social. En un escenario que abarca las sillas de todos los asistentes, así como a los propios asistentes, desgranaremos en una interminable sucesión de despropósitos lo que alguno podría llegar a pensar que es un arrebató de furia combativa o una nueva arma de lucha social.

23.30 h.

Lugar: *Ateneo Russafa* (C/ Gibraltar, 29; Valencia)

"Fuera de subvención (*poesía comprometida de hoy*)"

con VICENT CAMPS EL RECITADOR

(*recital de poesía*)

Tras un largo recorrido que le ha llevado a dar recitales en voz alta por teatros, casas de cultura, institutos, escuelas, bibliotecas y asociaciones culturales de dentro y de fuera del País Valencià, en esta ocasión Vicent Camps el Recitador sube a la voz y al escenario la poesía socialmente más comprometida que se escribe –a menudo ninguneada– en la España de hoy.

VIERNES 28 de MARZO

20.00 - 21.30 h.

Lugar: *Ca Revolta* (C/ Sta Teresa, 10; Valencia)

"Salvem el Botànic, Recuperem la Ciutat"

de XURXO ESTÉVEZ y SUSANA REY,

vídeo y debate con representantes de SALVEM EL BOTÀNIC

(*vídeo-fórum*)

Presentamos el vídeo *Recuperem la Ciutat*, una combinación de imágenes propias con otras "capturadas" de la TV, la prensa, el cine y los dibujos animados. Deconstrucción del discurso del *espectáculo* mediante el empleo del bálsamo de la ironía, es el resultado de la combinación del trabajo artístico con el activismo cotidiano en *Salvem el Botànic*, uno de los colectivos sociales que ha fundamentado la actual revitalización del movimiento ciudadano.

23.00 h.

Lugar: *Colegio Mayor de La Coma* (C/ Alcácer, 21; La Coma-Paterna)

"Jazz: una actitud ante la vida"

concierto y comentarios de DANIEL FLORS

(*música jazz*)

Mediante la audición de temas ilustrativos (grabados y en directo) de este estilo de música, descubriremos todo aquello que subyace en este arte, minoritario en apariencia, que hace que tantos músicos y/o aficionados adopten una determinada actitud ante la vida y un compromiso profundo para con los tiempos que vivimos. *Concierto hilado con comentarios.*

SÁBADO 29 de MARZO

11.30 – 13.30 h.

Lugar: Radio Malva (Avda. Malvarrosa, 10 bajo)

Taller de Fotografía Estenopeica (y 2ª Parte)

Dinamizado por JOSÉ V. SÁNCHEZ

(*taller*)

Utilizaremos cámaras estenopeicas para captar imágenes, reduciendo la fotografía a su expresión más simple. Las cámaras se realizarán a partir del reciclaje de cualquier objeto que no deje penetrar la luz en su interior (latas, cajas...), con el objeto de motivar a los participantes y poder entrar en diálogo con su entorno, denunciando con su mirada la situación en la que viven.

19.00 – 21.00 h.

Lugar: *Locales de Jarit* (C/ Buenos Aires, 10 bajo; Valencia)

"Globalicemos las resistencias"

con LESLIE TOLEDO (Porto Alegre) y presentación de ATTAC-PV

ponencia

Abogamos por un pensamiento crítico, libre y democrático. No aceptamos los principios y contenidos del pensamiento único y de su reflejo en las políticas exterior y de inmigración, centradas en solucionar problemas sin establecer una verdadera política de solidaridad con los pueblos y países del mundo. Hombres, mujeres y entidades ciudadanas de Sevilla nos constituimos en Foro Social de Sevilla por otra Europa y otro Mundo más democrático y justo. Llamamos a nuestros convecinos y conciudadanos a participar en su construcción.

23.00 h.

Lugar: *Ateneo Russafa* (C/ Gibraltar, 29; Valencia)

"Poesía en resistencia",

con: DAVID ELOY RODRÍGUEZ, JOSÉ M^a GÓMEZ VALERO y MIGUEL ÁNGEL GARCÍA ARGÜEZ, del colectivo de agitación y expresión cultural LA PALABRA ITINERANTE (Sevilla), y LUIS MELGAREJO (Granada)

(poesía)

Cuatro autores que ofrecen en su voz una muestra de su práctica poética, en la que podremos reflexionar sobre el lenguaje y el hecho creativo, el amor y el desamor, el tiempo y su injusticia, la belleza, los frentes de lucha ante la dominación y los dominadores... Poesía que persigue intensidad emocional y comunicación verdadera, y que combina la exigencia estética con la mirada crítica, en resistencia, desenmascaradora, no exenta de humor. Una búsqueda de la voz común. *Recital de poesía y debate.*

DOMINGO 30 DE MARZO**11.30 – 13.00 h.**

Lugar: *Muro en el Parque de Jesús junto a Gaspar Aguilar*

"Amazigh"

Presentado con el colectivo JARIT

(graffiti)

Artistas urbanos en solidaridad con el pueblo amazigh (bereber) realizan un graffiti sobre un muro de la ciudad de Valencia.

EXPOSICIONES:**Del 21 de marzo al 5 de abril:**

Lugar: locales de Valencia Acoge (C/ San Juan Bosco, 10; Valencia)

"Arte en la encrucijada"***exposición de fotografía, pintura, caligrafía y escultura***

a cargo de artistas de VALENCIA ACOGE, de la E.P.A. "VICENT VENTURA" y del COLEGIO MAYOR DE LA COMA

Creemos que, frente al racismo social y al institucional, el arte puede ser un arma bien valiosa. Pintura, fotografía, escultura... de los privados de altavoces. Proponemos un espacio en el que sea posible interrelacionar historias, memorias, textos y experiencias artísticas de aquellos que, llegados de más lejos o más cerca, comparten esta encrucijada. Somos un grupo de artistas de *Valencia Acoge*, de la *Escuela de Formación de Personas Adultas "Vicent Ventura"* y del *Colegio Mayor de La Coma*, unidos en un intercambio de significados y propuestas hacia la transformación social.

**FORO SOCIAL DE LAS ARTES DE VALENCIA
(jornadas de Abril de 2003)****MARTES 1 de ABRIL 2003****20.00 h.**

Lugar: *Ca Revolta* (C/ Sta Teresa, 10; Valencia)

Inauguración: "Imágenes rasgadas (de un mundo quebrado)"

exposición de fotomontaje social, de Grupo de Estudiantes de Artes y Oficios (Castellón)

exposición

Una serie de fotomontajes que desde técnicas mixtas esbozan inquietudes quebradas ante la realidad social del tiempo de hoy.

JUEVES 3 de ABRIL**19.30 - 22.00 h.**

Lugar: *Fòrum de Debats* (Edificio de la Universitat, C/ Nave, 2; Valencia)

"Pensamiento y subversión: presentación de Espai en Blanc"

con miembros del colectivo ESPAI EN BLANC (Barcelona)

ponencia

La obviedad del mundo satura cualquier pretensión de agujerear su realidad. Creemos, sin embargo, que se trata de una obviedad tramposa: afirma que vivimos en la sociedad del conocimiento y en cambio no existen ideas; anima a una comunicación permanente, pero la comunidad resulta impensable. Desde *Espai en Blanc* queremos precisamente poner en primer plano las ideas y la comunidad. Porque sabemos que tenemos necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir. *Espai en Blanc* es un gesto abierto.

VIERNES 4 de ABRIL**20.00 – 21.30 h.**Lugar: *Locales de Jarit* (C/ Buenos Aires, 10 bajo; Valencia)**"Políticas del arte"**

con CÉSAR DE VICENTE HERNANDO y JUAN PEDRO GARCÍA, del Centro de Documentación Crítica (Madrid)

ponencia

Un intento de explicar cómo se ha construido históricamente el debate sobre el arte en el seno de la izquierda, intentando poner fuera de juego el idealismo artístico burgués, reorientando las rupturas vanguardistas hacia lo social y convirtiendo, finalmente, las distintas opciones artísticas en una forma de construcción política.

23.00 h.Lugar: *Sala Matisse* (C/ Campoamor, 60; Valencia)**"Jamtautores: Canción propuesta"**

con: Ernesto Urra, Vanito Brown, Boris Larramendi (Cuba), Diana Castilla (Murcia), Xavi Moreno y Jonathan Pocoví (Valencia)

música y jam-sesion

Un espacio desde el cual podremos cantar sobre el mundo en que vivimos, a doce manos, desde la obsesión personal e intransferible de cada cual: 3 de nosotros *inmigrantes*, 3 de nosotros *primermundizos*. Tras el repertorio –que en su mayor parte abordará los fantasmas de la cuestión social– *continuaremos con un "que toque quien así quiera"*.

SÁBADO 5 de ABRIL**11.30 – 13.30 h.**Lugar: *Asociación de Vecinos de Benimaclet* (Avda. Valladolid, 42 bajo; Benimaclet)**Taller de Escritura Creativa (1ª Parte)**

Dinamizado por JULIA LÓPEZ DE BRIÑAS

(taller)

Un conjunto de actividades de acercamiento e introducción a la expresión creativa. Trabajaremos promoviendo entre las participantes el uso lúdico de la palabra como modo de reflexión, crítica y comprensión hacia lo que nos rodea, como una herramienta cotidiana de percepción y comunicación que nos permita construir nuestro propio espacio de libertad creadora.

18.00 – 19.30 h.Lugar: *Ca Revolta* (C/ Sta Teresa, 10; Valencia)**"Experiencias de un arte social"**

con: DOMINGO MESTRE (de "EX-AMICS DEL IVAM"), representantes del Colectivo "TRAMM" (Bilbao), XURXO ESTÉVEZ (del "TALLER DE ARTE Y AGITACIÓN SOCIAL"), JOSÉ LUIS PÉREZ PONT (comisario de exposiciones) y JOSÉ ALBELDA (Facultad de BB.AA.)

(mesa redonda)

Coordinadores de exposiciones y artistas de colectivos que hemos ido apoyando diversas reivindicaciones sociales también a través del arte (*defensa de la fábrica Cross, jardines de La Gerencia en Sagunto, Cabanyal Portes Obertes, Ciudad Sitiada, La Punta, Guerra Mítica, redes sociales en la ciudad de Bilbao, etc*). Un repaso de lo hasta aquí hecho y un análisis de los

resultados en un sentido abierto. Mesa redonda, con muestra de imágenes e intercambio de materiales.

20.00 – 21.00 h.

Lugar: *Portal de Valldigna (calle)*

"Baja tecnología: Lo de dentro, fuera"

de NELO VILAR

(*performance*)

Instalación-acción en la calle: Lo público y lo privado, la ciudad habitada y la ciudad exhibida, las condiciones de vida en un barrio histórico susurradas por sus habitantes, con opción de respuesta para el público presente.

23.00 h.

Lugar: *Ateneo Russafa (C/ Gibraltar, 29; Valencia)*

"Poesía crítica: Di lo que no sabes decir"

con: JORGE RIECHMANN (Madrid), CHAMBA (El Salvador), MODOU KARA FAYE (Senegal) y YANKO GONZÁLEZ (Chile)

(*poesía*)

Cinco proyectos de poesía crítica actual, para un mundo hipnotizado por los espejismos falseadores del Nuevo Orden Mundial. *Leerán poemas suyos:* un poeta libertario andaluz, un poeta madrileño conectado a la reflexión y a las prácticas ciudadanas ecosocialistas, un guerrillero centroamericano en el exilio, un joven poeta senegalés recién llegado a las costas de Europa, y un autor chileno cuyos versos nos trasladan a las jergas marginales juveniles de la dictadura y la posdictadura. *Tras el recital, charla-coloquio.*

DOMINGO 6 de ABRIL

Todo el día desde las 11.00 h.

Lugar: C.P. "La Coma" y C.P. "Antonio Ferrándiz", barrio de La Coma

Jornada "Las ilusiones de La Coma":

Pintada mural colectivo.

Lectura de poemas y cuentos.

Flamenco: grupo "La Fragua".

Actuación teatral.

(*varios*)

Diversas organizaciones socioculturales del Barrio de La Coma se movilizan para dinamizar el barrio en el aspecto cultural por medio de una jornada de actividades en la que podrán participar tanto los vecinos del barrio como aquellos de otras localidades. *Organizan:* Colegio Mayor de la Coma. Ludoteca. Centro Infanto-Juvenil. EPA. Camí Obert. C.P. 'Antonio Ferrándiz'. C.P. 'La Coma'. Otras Asociaciones del Barrio de la Coma.

JUEVES 10 DE ABRIL

19.30 – 21.30 h.

Lugar: *Sala de Bambalina Titelles (C/ Cabillers, 3 bajo; Valencia)*

"Pasionaria", de JORGE PICÓ

vídeo-fórum y coloquio con los responsables de BAMBALINA TITELLES

(*vídeo-teatro y coloquio*)

Entre danzas, actores y títeres –y acompañada por la música de Víctor Manuel– va discurrendo ante los ojos del espectador la vida de Dolores Ibárruri, de la que la Compañía Bambalina Titelles ha tratado de extraer, más allá de las luces y las sombras de la figura política, las raíces que la vinculan a la historia y a miles de mujeres anónimas a las que ella puso voz. Tras la presentación en vídeo, *coloquio con los responsables de la compañía*.

VIERNES 11 de ABRIL

20.00 – 21.30 h.

Lugar: *Ca Revolta* (C/ Sta Teresa, 10; Valencia)

"SCCPP.org" (sabotaje contra el capital pasándosele pipa)

con tres representantes de LA FIAMBRERA OBRERA (Madrid)

ponencia

Suscribimos la acción directa como una de las bellas artes. De la necesidad de pensar modos de acción que vayan más allá de la encrucijada que nos tiene pillados entre la esterilidad de las acciones "simbólicas" y las contraindicaciones de las "contundentes". De la importancia de hacer de la desobediencia civil una posibilidad cotidiana, gozosa y creativa. *Presentación con vídeo, música e ideas*.

23.00 h.

Lugar: *Sala Matisse* (C/ Campoamor, 60; Valencia)

Concierto de LAYALI ASSAMAR

presentado por JARIT

(música)

Música tradicional árabe, andalusí, popular marroquí y rai. Una bailarina y su danza del vientre. Una combinación de instrumentos tradicionales y modernos. Violín, barbouka, guitarra eléctrica, batería y bandir.

SÁBADO 12 de ABRIL

11.30 – 13.30 h.

Lugar: *Asociación de Vecinos de Benimaclet* (Avda. Valladolid, 42 bajo; Benimaclet)

Taller de Escritura Creativa (y 2ª Parte)

Dinamizado por JULIA LÓPEZ DE BRIÑAS

(taller)

Un conjunto de actividades de acercamiento e introducción a la expresión creativa. Trabajaremos promoviendo entre las participantes el uso lúdico de la palabra como modo de reflexión, crítica y comprensión hacia lo que nos rodea, como una herramienta cotidiana de percepción y comunicación que nos permita construir nuestro propio espacio de libertad creadora.

22.30 h.

Lugar: *Sala Matisse* (C/ Campoamor, 60; Valencia)

"Caminar por el filo",

con los grupos CQD (Valencia), LA NOTA MÁS ALTA (Benetusser) y FLOWKLORIKOS (Zaragoza)

(*concierto hip-hop*)

Un acercamiento a una cultura que surge en las calles y en la vida misma. La utilización del rap como medio de expresión nos da la oportunidad de hablar, opinar y mostrar nuestro punto de vista. Caminar por el filo representa la situación en la que se encuentran muchas de las personas que hacen *hip-hop* en España. Libertad en las letras y las composiciones.

EXPOSICIONES:

Del 21 de marzo al 5 de abril:

Lugar: locales de Valencia Acoge (C/ San Juan Bosco, 10; Valencia)

"Arte en la encrucijada"

exposición de fotografía, pintura, caligrafía y escultura

a cargo de artistas de VALENCIA ACOGE, de la E.P.A. "VICENT VENTURA" y del COLEGIO MAYOR DE LA COMA

Creemos que, frente al racismo social y al institucional, el arte puede ser un arma bien valiosa. Pintura, fotografía, escultura... de los privados de altavoces. Proponemos un espacio en el que sea posible interrelacionar historias, memorias, textos y experiencias artísticas de aquellos que, llegados de más lejos o más cerca, comparten esta encrucijada. Somos un grupo de artistas de *Valencia Acoge*, de la *Escuela de Formación de Personas Adultas "Vicent Ventura"* y del *Colegio Mayor de La Coma*, unidos en un intercambio de significados y propuestas hacia la transformación social.

Del 1 al 13 de abril

Lugar: locales de Ca Revolta (C/ Sta Teresa, 10; Valencia)

"Imágenes rasgadas (de un mundo quebrado)"

exposición de fotomontaje social,

de Grupo de Estudiantes de Artes y Oficios (Castellón)

Una serie de fotomontajes que desde técnicas mixtas esbozan inquietudes quebradas ante la realidad social del tiempo de hoy.

FORO SOCIAL DE LAS ARTES DE VALENCIA (jornadas de Mayo de 2003)
--

16 de Mayo de 2003

Lugar: Ca Revolta

C/ Sta Teresa, 9 Valencia

18.00 hs:

"Salvajes" (Carlos Molinero, 2001)

con JORGE JUAN MARTÍNEZ, guionista.

Proyección de *Salvajes* (98 min.) en pantalla grande. Ciudad de Valencia: a sus playas llegan los "ilegales" del continente africano. En un barrio del puerto dos personajes destinados a encontrarse libran sus batallas personales mientras que una noche un senegalés –Omar– es brutalmente apaleado por un grupo de skin-heads. Premio Goya (2002) al mejor guión adaptado. Tras la proyección, breve coloquio: acercamientos críticos desde el cine actual al fenómeno de la inmigración en España.

22.00 hs:

Foro Social de las Artes: "Asamblea (sin) final"

con los colectivos implicados e interesados del fsa (asamblea abierta).

Una vez terminadas las intervenciones del II FSA (marzo-abril 03), y desde la confianza en construir un espacio abierto, un circuito permanente de resistencia estética y política en la ciudad de Valencia, convocamos esta asamblea "después de todo", con la idea de poner en común los siguientes puntos:

- *Evaluación: del camino recorrido hasta aquí; y*
- *Semilla: recogemos y ponemos sobre la mesa la siguiente pregunta: ¿lo dejamos aquí?*

FORO SOCIAL DE LAS ARTES DE VALENCIA
(jornadas de Enero de 2004)**"Jornadas sobre imagen e intervención pública"**
(30 y 31 de enero de 2004)**VIERNES 30 DE ENERO 2004:****"LA MANO INVISIBLE" (ISADORA GUARDIA, 2003)**
(proyección de la película)

Hora: de 20.00 a 22.00

Lugar: Ca Revolta (C/ Sta Teresa, 10)

Dinamiza: Isadora Guardia

La lucha de los trabajadores de SINTEL como espejo de la realidad laboral y social en nuestro entorno. Una película documental que plantea numerosas preguntas sobre el modelo sindical y la virtualidad del conflicto de clases bajo el estigma globalizador.

SÁBADO 31 DE ENERO:**"TALLER DE ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL"**
(taller práctico)

Hora: de 11.00 a 14.00

Lugar: Escuela de Adultos de La Coma (C/ Silla, s/n; La Coma)

Dinamiza: Jorge J. Martínez

¿Cómo se dinamiza y estructura un taller audiovisual? Formación para formadores e intermediadores sociales interesados en apostar por experiencias colectivas de aprendizaje encaminadas a entender y practicar la narrativa audiovisual como medio de análisis, crítica e intervención social.

SÁBADO 31 DE ENERO:**"IMAGEN E INTERVENCIÓN PÚBLICA"**
(mesa redonda y debate)

Hora: de 18.00 a 21.00

Lugar: Ca Revolta (C/ Sta Teresa, 10)

Participan: Isadora Guardia (cineasta, directora de "La mano invisible"), Xurxo Estévez (vídeocreador, realizador de "Salvem el Botànic") y Enrique Navarro (cineasta, director de "La Tarara del Chapao"). *Moderador:* Antonio Méndez Rubio.

La imagen está sustituyendo progresivamente a la palabra como paradigma cultural dominante. Pero la imagen, como la palabra, será convulsa o no será. ¿Cuáles son las estrategias más eficaces para incidir desde la imagen en la realidad social?

FORO SOCIAL DE LAS ARTES DE VALENCIA
(jornadas de Mayo de 2004)**"Jornadas sobre comunicación y lucha social"**
*(21-22 de mayo de 2004)***VIERNES 21 DE MAYO (TARDE):****"TALLER PRÁCTICO SOBRE ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS"**
(talleres de teatro y de cine)

Hora: de 18.00 a 21.00

Lugar: Pza Cronista Momblanch, s/n (junto a Avda de la Malvarrosa)

Dinamizan: Isadora Guardia (taller de cine) y Jorge Picó (taller de teatro)

Algunas claves y disparadores de la representación y escritura para el manejo creativo de espacios públicos y privados. Cómo surgen mini historias, acciones poéticas, intervenciones al transformar el espacio. Delirar con el espacio para producir sentido, análisis e intervención social. Paralelamente se reflexionará y practicará sobre la mirada a través de la cámara de cine, el montaje y otras herramientas del lenguaje cinematográfico. Son dos talleres paralelos que se unen al concluir. *Dirigido especialmente a formadores e intermediadores sociales interesados en la creación teatral y cinematográfica.*

SÁBADO 22 DE MAYO (MAÑANA):**"TALLER PRÁCTICO SOBRE ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS"**
(2ª parte)

Hora: de 10.30 a 14.00

Lugar: Pza Cronista Momblanch, s/n (junto a Avda de la Malvarrosa)

Dinamizan: Isadora Guardia (taller de cine) y Jorge Picó (taller de teatro)

(Descripción, ver más arriba)

SÁBADO 22 DE MAYO (TARDE):**"POR OTROS MEDIOS"**
(mesa redonda)

Hora: de 18.00 a 20.00

Lugar: Ca Revolta (C/ Sta Teresa, 10)

Ponentes: Jaume Bayarri (Punt Dos), Manuel Gallego (Radio Klara), Nelo Martínez (Pluralia TV), Domingo Mestre (e-valencia). Debate a partir de experiencias concretas que serán mostradas.

En el mundo de la Guerra Permanente y el imperialismo neoliberal es cada vez más difícil comprender y proponer nuevas formas de intervención social. La comunicación es entonces una

herramienta imprescindible, tanto para los defensores del orden establecido como para quienes trabajan por cuestionarlo y transformarlo. En esta mesa redonda se abre un espacio de encuentro y debate en torno a esta cuestión, tan precaria como urgente: ¿cómo se relacionan la comunicación y la denuncia social? ¿cómo podría imaginarse, y llevarse a la práctica, la lucha colectiva *por otros medios*?

SÁBADO 22 DE MAYO (TARDE-NOCHE):

"PROYECCIÓN Y CLAUSURA DE LOS TALLERES DE CINE Y TEATRO"

Hora: de 20.30 a 21.30

Lugar: Ca Revolta (C/ Sta Teresa, 10)

Dinamizan: Isadora Guardia (taller de cine) y Jorge Picó (taller de teatro)

(Descripción, ver más arriba)

ARTISTAS CONTRA EL ARTE

Domingo Mestre

El ARTE es una construcción de la HISTORIA (de las artes). Al abrigo de esta visión historicista de las prácticas estéticas surge el mito moderno del artista genial. Una romántica fabulación que si permanece vigente todavía, a pesar de los muchos esfuerzos que los propios artistas han hecho durante el último siglo para desterrarla, sólo puede ser porque resulta imprescindible para sostener otras mitificaciones paralelas. Algunas tan aberrantes como la que confunde, nada desinteresadamente, el valor de uso de las artes –el goce estético y la utilidad simbólica que nos proporcionan– con su mero valor de cambio –su cotización a precio de mercado. Mistificaciones que, incomprensiblemente, siguen teniendo público (e incondicionales proveedores) a pesar de que ya nadie crea que exista la HISTORIA como meta relato sino, a lo sumo, una acumulación de historias con minúscula que se influyen mutuamente en su coexistencia marcando una errática deriva imprevisible por definición.

En el extremo opuesto a esta visión idealizada de las artes se encuentra la de algunos antropólogos y paleontólogos que centrándose en la función social del simbolismo consideran la aparición de las artes como un auténtico hito evolutivo –equivalente al del descubrimiento del fuego– que habría jugado un papel decisivo en la supervivencia del Homo sapiens frente a otras especies coetáneas que se extinguieron como el Homo neandertha-lensis.

Así pues, mientras la versión trascendente del ARTE se derrumba conceptualmente, aunque se sostenga en la práctica por la inercia del espectáculo y por la presión de los intereses creados en torno a ella, cobra cada vez más fuerza una perspectiva no fundamentalista de lo artístico, bastante cercana a la mirada antropológica, que entiende el valor de las artes exclusivamente a partir de la calidad de las experiencias que proporcionan o del valor social que puntualmente desempeñan. Y es esta higiénica falta de fe en los grandes relatos la que permite la actual convivencia de estilos y tendencias artísticas por mucho que alguna autoridad local como Cosme de Barañano, actual director del IVAM, siga defendiendo anacrónicamente la existencia de los “genios” y tasando a los artistas como si fueran atletas a la búsqueda de medallas: “en el arte, como en el deporte, sólo llegan los tres primeros”.

Absolutamente desinteresados por esta artificial competitividad que sólo busca la grandilocuencia del ESPECTÁCULO, son cada vez más los artistas que se desentienden del ARTE para no escuchar semejantes tonterías. Y los poetas que prefieren disfrutar jugando con las palabras a medrar pateándose despachos y editoriales. Profesionales de todas las artes que, entendiéndolas como una necesidad social primaria, se niegan a asumir papel estelar alguno porque consideran que la ética es un componente fundamental de la estética. Son auténticos artistas desconocidos –orgullosos de serlo– porque “trabajan con lo más pequeño, no para hacerlo más grande sino para articularlo”; gente que está utilizando las artes para “aprender a escuchar” y, a partir de ellas, “(re)abrir espacios que no tengan remedio”. Su dinámica es la de “imaginar redes imposibles” y, para intentarlo, algunos de ellos van a reunirse en el **II Fòrum Social de les Arts** que, organizado sin subvención alguna, se celebrará en Valencia desde el 21 de marzo hasta el 12 de abril. La programación se encuentra disponible en www.forosocialartesvalencia.com y se rumo-rea que Consuelo Ciscar no asistirá a la inauguración.

** United artists from the Museum*

UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA *EN RESISTENCIA*

La Palabra Itinerante, colectivo de agitación y expresión cultural

I

Seguir la corriente, sumar ruido al ruido, incluirse en la tramoya , en la farsa, en el escaparate de los discursos huecos, vanos, innecesarios, narcisistas, es cómodo, es fácil (basta afinar con la clave vacía, con las formas autorizadas y recomendadas de banalidad, y su temperatura exacta), es cobarde, es injusto, y es una pena.

Por eso múltiples resistencias hilan y exponen sus discursos y sus actos de insumisión cívica, ejercicios de conciencia práctica, de pública reflexión. Los textos con tramas y pretensiones artísticas no pueden ser indiferentes al estado de las cosas, no deben (auto)silenciarse ni silenciar la permanente construcción de un mundo injusto. Por todas partes numerosas minorías hacen asomar sus tentativas, sus voces, y hacen evidente el conflicto en un mundo que tantas veces se nos quiere presentar como terminado e inamovible.

II

Poesía *en resistencia* es un concepto escurridizo -voluntariamente escurridizo-, borroso, permanentemente en fuga, (pero) que tal vez pueda ser útil para agavillar las prácticas literarias y vitales de algunos autores y sensibilidades: numerosos poetas repartidos por todo el Estado, colectivos sociales y culturales, publicaciones... que parecen tantear similares búsquedas estéticas y sociales e investigaciones en los procesos de creación y difusión de la expresión artística.

Une a estos implicados: una conciencia de la responsabilidad y de la función social de los discursos estéticos y de quienes los fabrican; un compromiso decidido con la hondura, honestidad y alcances comunicativos (conscientes e inconscientes) de las prácticas estéticas, y sus búsquedas; una confianza en la utilidad de las palabras para *hacer*: para negar los tendenciosos discursos que hace imperar la Dominación, y construir así fisuras,

posibilidades, dudas, indefiniciones que permitan la interrogación y la reflexión; una fuerte implicación con el entorno y sus conflictos, con las experiencias de sufrimiento, injusticia y opresión, partiendo desde la vivencia local y no-espectacular; en este último sentido, comparten una especial preocupación por la expresión libre y reflexiva (*¿De qué sirve la libre expresión de un pensamiento esclavo?*, nos advertía Juan de Mairena) de aquellos que menos probabilidades y recursos tienen para hacerlo, promoviendo tiempos, espacios y prácticas que la permitan. Les une asimismo la creación y/o participación en redes de trabajo, apoyo y colaboración para conjugar esfuerzos de pensamiento y acción y hacer más eficaces las propuestas aisladas, procurando la superación con ello de egoístas y estériles lógicas individualistas: huyen pues de la sacralización de la autoría, el solipsismo, la resignación y sus componendas – o las componendas y su resignación-, y otras formas de conservadurismo; les une también, creemos, la pretensión de centrar el protagonismo sobre la creación textual y no sobre su autor, y al mismo tiempo, la búsqueda de mejores prácticas para accionar el texto, para ponerlo en juego y realizarlo socialmente, para conseguir el desarrollo máximo de sus potencialidades de revelación y alumbramiento. Esquivan por tanto los rancios rituales huecos y su cenicienta, aburrida, mortuoria impostura .

No es el objetivo de estos escritores obtener un hueco personal en el Espectáculo, un pequeño lugarcito de gloria en el informativo, en el cambalache del mercado y sus etiquetas. Por el contrario, su condición de personas dedicadas a la escritura les obliga a asumir con rigor ético y compromiso moral el difícil y conflictivo equilibrio entre supervivencia económica y rechazo del orden y lógicas institucionales y espectaculares, tratando de mantener en lo posible sin merma ni negociación sus objetivos y prácticas.

III

¿Cómo desarrollar proyectos de acción, difusión y realización de poesía *en resistencia* y hacerlas conciliar con unas estructuras sociales y culturales profundamente penetradas, contaminadas, por poderes y discursos desactivantes, paralizantes, pacificadores, vaciadores de sentido? El método más común entre los poetas *en resistencia* es el de la guerrilla: incursiones rápidas en territorio hostil para cubrir los objetivos, y luego regresar a terreno seguro. Como decía un músico de jazz: *Llega, toca, lárgate*. Se trata de usar el Espectáculo tratando de inyectar vida y negaciones en el vaciado de discurso que le es propio sin instalarse en su lógica. Se trata asimismo de buscar y encontrar lugares y ocasiones propios y propicios para maniobrar. Más allá de la queja contra el mercado, más allá de la resignación, más allá de lamentar que el poder no ceda, no conceda, sus lugares y sus tiempos: multiplicar los frentes y las posibilidades, compartir o crear nuevos espacios, distintos espacios y tiempos, ajenos o periféricos a la Dominación, y recuperar aquellos que creemos/creen que nos han arrebatado. Se trata pues de inventar formas y actividades más allá de los rituales heredados (otras maneras de entender la publicación, la recitación, la pedagogía literaria...), y, en la confrontación con lo institucional, rechazar posturas de absoluta deserción –asumir la marginalidad es muchas veces callar- y por supuesto rechazar las de absoluta dependencia –que es casi siempre callar-.

IV

La poesía *en resistencia* es una poesía desafío, una poesía tentativa. Lo dijo Deleuze: *No hay lugar para el temor, ni para la esperanza. Sólo cabe buscar nuevas armas*. Nuevas

armas: incendios propagándose desde los márgenes. Es, también, una poesía en derrota –necesariamente en derrota-, pero, siguiendo a Claudio Rodríguez, nunca en doma.

V

Proponen estos autores acudir a la cita cotidiana con el mundo con la voluntad de distinguir, sentir y participar de la verdadera vida, la que emerge bajo simulacros y falsificaciones, y hacerlo colectivamente, compartidamente. Esto es ya una vivencia de la transformación social, un latido de otros mundos posibles. Practican pues un conflictivo y violento diálogo con/contra la capacidad devoradora de sentido y verdad que tienen las ideas y los nombres que sustituyen a la experiencia y la materia, enmascarándolas.

El primer y más constante combate (además del ya citado, el que mantiene frente al lenguaje) que emprende el poeta *en resistencia* es el de sí mismo contra sí mismo, el de su propia transformación. Luego, esta lucha será materia para su expresión. Podrá así contarla, compartirla, tomar nota de las dificultades y dar fe de barreras y posibilidades, y hacerlo, como es su labor y ambición, *levantando incendios en los matorrales del lenguaje* (Nietzsche). En poemas que persiguen intensidad emocional y comunicación verdadera. En poemas que combinan el arañazo al pensamiento y el corazón, esa punzada luminosa que tiembla en las entrañas, con el compromiso: el señalamiento y la denuncia de las heridas y opresiones de nuestro tiempo, haciendo, así, a partir de la palabra, un acto de cuestionamiento de la Realidad.

La poesía *en resistencia* es una búsqueda de la voz común del poema útil: esas pocas palabras que nos convocan y nos incluyen, y nos ayudan a vivir. Es, siguiendo a Agustín García Calvo, intentar *dejar que la voz común hable de veras contra la Realidad, aunque sea a través de mi boca o de mis manos*. Es tratar de vivir mereciendo nuestras ansias: vivir poéticamente, dejarse arrastrar por la aventura de lo que no está hecho, de lo que no se sabe.

VI

Toda poesía es social. Toda poesía es política. Todo acto de discurso parte de unas premisas, de un marco, de unas circunstancias históricas y vitales, de unas intenciones. Los poetas *en resistencia* intentan –se hizo siempre, se está haciendo, siempre se hará– una poesía (social) ambiciosa en su capacidad comunicativa y esforzada en su lucha cuerpo a cuerpo con el idioma.

Y, ¿cómo encontrar una comunicación transformadora? (y para explicar qué es comunicación transformadora Jorge Riechmann nos regala esta hermosa cita de René Char: *Hacer soñar largamente a quienes por lo general no sueñan, y sumergir en la actualidad a aquellos en cuyo espíritu prevalecen los juegos perdidos del sueño*). Trabajando. Trabajando duro. Y tratando de hacerlo cada vez mejor. Y para ello aprender con otros, junto a otros. Para ello, dice Foucault: *Crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso: eso es resistir*.

VII

Poesía *en resistencia* no es una poesía instrumental: No está al servicio de nadie, de ninguna idea o entidad, respira desde la conciencia, desde esa herida abierta, en guerra, que llamamos conciencia.

La poesía *en resistencia* no se justifica por la inocencia (¿quién es inocente?) de sus ideas o sus buenas intenciones. Sólo su acierto poético puede convertirlo en buena poesía, en poesía útil, necesaria.

Y sí, la poesía *en resistencia* se sitúa contra la poesía del bienestar, contra la poesía cómplice con el estado de las cosas. Y lo hace realizando su trabajo, afinando y afilando sus versos navegables. Prescindiendo de polémicas gratuitas, de estériles y rutinarios coloquios agotados.

VIII

La poesía *en resistencia* está en permanente cuestionamiento, su conceptualización no es una etiqueta, es un marco borroso donde indagar, seguir buscando líneas de fuga, potencialidades, nuevas acciones.

Poesía *en resistencia* no es un concepto que quiera solidificar magmas ni enjaular nombres o voces. Es una pista donde aterrizar para armarse de combustible. Es una manera de señalar, con un vistazo, ciertos, múltiples vuelos.

Poesía *en resistencia* es un puñado de inquietudes diversas que aprenden de sus diferencias, y que saben que lo que realmente importa es lo que les une, si esto es raíz y es savia.

Poesía *en resistencia* es proceso abierto, en construcción. Usted también puede ser un poeta *en resistencia*.

IX

Queda mucho por hacer. ¿Quién quiere jugar a desnombrar y a nombrar de nuevo todo, preguntando de todo por qué? ¿Quién quiere apostar por la ternura y sus violencias, por la confrontación que pone la comprensión como factor en juego, a la búsqueda? ¿Quién quiere tantear sus límites, abrazar sus dudas, abrir los ojos al conflicto y su desgarró, y frente a él, dejarse el tiempo -la vida- en la respiración de un verso, en su horizonte, en su llama?

Queda seguir cuestionándonos sobre el lenguaje y el hecho creativo, sobre las violencias constantes y criminales que nos asolan y acechan, sobre el amor y el desamor, sobre el tiempo y su injusticia, sobre la belleza, sobre los frentes de lucha abiertos contra la opresión.

Queda seguir escribiendo por amor. Escribir para entender el mundo. Escribir para cambiarlo.

SOBRE LA AMABILIDAD Y LA DESESPERANZA (autointerrogatorio)¹

Jorge Riechmann

¿Ética? ¿Poética? Las buenas formas lo son todo.

¿Realismo sucio? Yo me ducho todos los días.

¿Ferozes? En una hora de transacciones bursátiles en cualquier país de los que llamamos “desarrollados” hay más ferocidad de la que nunca cabría en una vida de poeta. Mi ideal —con Brecht—es más bien la amabilidad.

¿Poesía maldita? ¿Maldicha? Intento decirla bien.

¿Poesía de la conciencia? "He pasado de la conciencia de la poesía/ a la poesía de la conciencia", escribió hace ya tantos años el gran poeta cubano Cintio Vitier, en una circunstancia histórica bien diferente a la nuestra. Pero esta expresión, "poesía de la conciencia", viene siendo reivindicada en años recientes por jóvenes poetas españoles disconformes con la glorificación de la abulia y la imposición del sonambulismo. Los que ya no somos jóvenes hemos de saludar tal determinación.

¿Poesía filosófica? Sólo en sentido etimológico: no sé y me gustaría saber.

¿No son sabios los poetas? No sé lo que dice mi poema hasta que está escrito... y entonces, qué vanidosa pretensión, muchas veces tampoco.

¿Pero y Juan Ramón Jiménez, que pedía poesía metafísica y no filosófica? Era un santo; los santos siempre están un poco “p'allá”, o sea, un poco más allá de nuestro ahí.

¿Colaboraciones literarias? Si una niña me pide un poema para la revista de su Instituto, se lo envío enseguida. Si un ambicioso literato me lo pide para su ambiciosa revista que ambiciosamente acaba de desenfundar (hay quien funda revistas, y quien las desenfunda), le digo que enseguida, y aún está esperándolo.

¹ Primera versión de este texto: 1998. Inédito hasta 2003; ahora a punto de publicarse en Jorge Riechmann, *Resistencia de materiales*, Debate, en prensa (de la cual saldrá en la primavera de 2003).

¿Cómo leer? Uno encuentra el alimento que le hace falta si tiene libertad de movimientos, confianza en sí mismo y amor por la vida.

¿Desesperanza? Para mí hay un límite moral claro: el de las dos mil trescientas kilocalorías. Por encima de la ingestión de dos mil trescientas kilocalorías diarias, no tenemos derecho a la desesperanza, sino obligación de luchar.

¿Riesgos ecológicos? Lo que cuenta es el buen ambiente.

¿Seres sagrados? El animismo es una verdad emocional. Y si algo necesitamos es curar nuestras emociones.

¿Eres un poeta religioso? En el sentido etimológico de la expresión *–religare* es reunir--, sin duda. Pocas ideas más importantes para mí que la de vínculo. Como dice el texto siux, “todo lo viviente está unido por un cordón umbilical. Las altas montañas y los arroyos, el maíz y el búfalo que paca, el héroe más valiente y el tramposo coyote...” (de la compilación de poesía aborigen *Colibríes encendidos*).

¿Poesía testimonial? Claro: la poesía da testimonio de la sangre de las mujeres, los sueños de las nutrias y la soledad de las estrellas.

¿Manifiestos, grupos de escritores, salones de independientes? Nos orientamos por el sol, la luna y el lucero de la mañana. La independencia se demuestra practicándola, no proclamándola.

¿Pero la poesía no precisa justificación? Todos tenemos que intentar dar razón de lo que somos y lo que hacemos; pero mucho depende de dónde, cuándo, por qué y ante quién.

¿Qué te incomoda en la retórica? Su poder coactivo.

¿Cómo percibes la trayectoria de tu trabajo en poesía? Creo que hay una continuidad básica en lo que he hecho desde *Cántico de la erosión* (escrito en 1985-86) hasta hoy. Si acaso, en la redacción simultánea de *El día que dejé de leer EL PAÍS* y *Desandar lo andado* (estoy hablando de 1993-96) puede verse una inflexión: el primero de estos libros me da la impresión que agota una línea de escritura, extremándola, y el segundo se abre quizá hacia una dimensión más cósmica y al mismo tiempo más íntima, por donde se avanza en libros posteriores (*Muro con inscripciones/ Todas las cosas pronuncian nombres, La estación vacía, Ahí (arte breve)*...). Saber que uno tiene orientarse también por la vertical de las estrellas; aproximarse con otros ojos al enigma del 2; atender a lo que dicen los animales. De todas formas, también esto se hallaba en los poemas de *Cántico de la erosión*, y aun antes; sólo que uno no se da cuenta del sentido de lo que hace hasta mucho después de haberlo hecho. Se trata de una espiral, como sabemos por Rilke, y sólo lenta e incompletamente va apareciendo el sentido de esa figura. Probablemente también desempeñó su papel el irme acercando a los cuarenta años —una edad estupenda— y el haber iniciado un psicoanálisis.

¿No escribes mucho? ¿Cuál es la diferencia entre mucho y demasiado? “Leer es como vivir”, decía el poeta cubano Eliseo Diego: “corre uno el riesgo de llegar al fin y no enterarse”. Lo cual nos trae a la memoria la sensata advertencia del Eclesiastés: “el componer muchos libros no tiene fin, y el mucho estudio es fatiga de la carne”. Lo

importante es enterarse de dónde se halla uno en cada momento: si se está aproximando a un remanso, a un cambio de sentido, a una encrucijada, o al fin...

¿La pregunta por lo humano? ¿Cómo todo esto puede ser verdadero a la vez?

¿Comunista? Pero en política, y a pesar de los partidos llamados comunistas y de los regímenes políticos que evocaron retóricamente el comunismo, ¿se puede ser otra cosa?

¿De verdad ha triunfado la poesía realista en la España de los años ochenta-noventa? Perdón, pero realismo no es documentalismo sentimental.

¿Poesía social? Lo interesante son los contextos sociales donde el poeta, como ciudadano, desarrolla su trabajo social voluntario. Hubiera Mallarmé militado en el movimiento obrero...

¿Pero y la magia de la palabra? Las palabras poseen una magia débil. (Como las fuerzas débiles que mantienen en su lugar, sin desvencijamientos, la materia y la antimateria del universo.)

¿Y no fuiste tú quien hace tiempo escribió: odio la magia? Eso ha cambiado bastante en los últimos tres, cuatro años. La metáfora es la primera y la última de las formas de magia. Uno intuye que el poder chamánico, en la humanidad primitiva, no se basó —digamos— en el dominio del fuego, sino en el dominio de la palabra. ¿Cómo podría un poeta decir “odio la magia”? Hoy valoro como un enriquecimiento la forma en que la alquimia completaba al humanismo del Renacimiento, o la manera en que el esoterismo francmasón se conjugaba con las Luces en esa cima de la Ilustración que es Mozart.

¿No hay demasiadas contradicciones en todo esto? Sé muy bien cuántas contradicciones se necesitan para ser verdaderamente coherente, decía micer Pier Paolo Pasolini.

Mucho blablá. Pero, coño: ¿sirve de algo la poesía? La poesía es rigurosamente inútil, desvalidamente inútil, y por tanto perfectamente inútil; y la poesía puede devolvernos a los muertos, restaurar el cordón umbilical con las estrellas, restañar con piedad las heridas constitutivas. Las dos vertientes son ciertas, y de forma simultánea.

No me convence. De nuevo: ¿para qué la poesía? La poesía nos recuerda siempre que venimos del extravío, que avanzamos extrañándonos, y que nos sustenta algo que sólo atinamos a nombrar: enigma. Una abeja en el corazón, por sugerirlo con la imagen del poeta chileno Rosamel del Valle.

¿Dudas posmodernas sobre lo verdadero? La palabra *postmodernidad* —pese a todas esas reivindicaciones de la levedad, la versatilidad, la ligereza— es pastosa. Me parece que complacerse en ella denota un gusto estragado. A mí me basta con la veracidad de la luminosa mañana de invierno.

¿Para qué la escritura en plena era de la globalización? La cultura es hoy --si es que alguna vez no lo fue-- una de las formas privilegiadas de resistencia contra el imperialismo; y el "globalitarismo" neoliberal es la forma contemporánea del imperialismo. Esto es verdad tanto en Madrid como en Chiapas, tanto en Nueva York como en Johannesburgo. Intelectual que vives dentro del Imperio del Norte, saca tus conclusiones.

¿Transformación social? Los pies descalzos tienen razón frente a los que descienden del automóvil. También después de 1917, también después de 1989, también después del 11 de septiembre de 2001.

¿Te dice algo el adjetivo “progresista”? El único progreso indubitable es más bien trivial: progreso técnico, por ejemplo, la capacidad de almacenar cada vez más información en cada vez menos espacio. En cambio, el progreso más sustantivo —por ejemplo, en la consideración moral que nos merece el otro— es lentísimo e incluso cabe dudar que exista realmente. Así que más vale no engañarnos.

¿España? Yo sé que, como español, estaría incompleto sin Salvat-Papasseit o sin Joan Brossa; allá tú, hermano, si piensas que como catalán puedes prescindir de García Lorca y Antonio Gamoneda.

Insisto: *¿España? ¿Qué puede esperarse de un país donde, para alabar la excelencia de alguien, se le grita “torero, torero”?*

¿Estética profesional? Me produce temblores: estetética.

¿El aforismo como género? Lo antipático del aforismo: quien lo enuncia sabe, o cree que sabe, y da a entender que sabe (la mayoría de las veces, con exceso de énfasis). La poesía no sabe. Los mejores “aforismos” no son tales, son poesía: Antonio Porchia o Vicente Núñez.

¿Poesía, prosa, poema en prosa, prosa en poema? La diferencia entre la poesía y la prosa es la que hay entre la inmovilidad y el movimiento rápido. Eso nos lo enseñó una damisela muy ágil, Emily Dickinson: “They shut me up in Prose--/ As when a Little Girl/ They put me in the Closet--/ Because they liked me ‘still’—“ (“Encerrada me tienen en la prosa/ como cuando era niña/ y me metían en el armario/ porque me querían ‘quieta’”, comienzo del poema 613). Y nos lo corroboró otro rápido bailarín, Nicanor Parra: “todo lo que se dice es poesía/ todo lo que se escribe es prosa// todo lo que se mueve es poesía/ lo que no cambia de lugar es prosa” (WHAT IS POETRY?)

¿La labor de la crítica? Comentario: cementerio. La labor de la crítica es manipulación de cadáveres. Intentemos vivir cerca del poema, y dejemos a otros la obligación de enterrar y desenterrar muertos.

¿Contradicción entre vida y literatura? Pienso en mi mujer. Siempre lleva un libro encima, en el bolso (¡qué tema para un ensayo, los bolsos de las mujeres!). Pero lo va leyendo muy poco a poco, a sorbos, de manera que el volumen tiene que soportar innumerables roces, manoseos y zarandeos durante meses, hasta que acaba en un estado de desgaste lamentable. Cuando veo la fragilidad del pobre libro tras su ambulatoria peripecia —yo, que forro los libros con plástico flexible para evitar su deterioro— primero me invade un sentimiento de cólera, pero enseguida pienso: *la vida —la verdadera vida— pasó por aquí*. Está bien que así sea. *On second thoughts*, es una buena manera de leer.

¿Tiene sentido la vida? La vida es el amor por la vida, dijo un sabio. El sentido es la actividad de creación del sentido, otro.²

¿Optimismo? ¿Pesimismo? Uno puede estar una hora contemplando el mar: y entonces salta un delfín. O caminar muchos días en soledad por el bosque, y de repente el cuervo blanco de Paracelso³. Ése es el instante de la verdad, pero supone al mismo tiempo la verificación de la espera previa. “Dejemos el pesimismo para tiempos mejores”, reza la pintada en la pared que evoca Eduardo Galeano.

Vaya consuelo... Sólo podemos confiar en el fallo del sistema. Pero esa esperanza es sólida como una roca: porque el sistema fallará.

² Cornelius Castoriadis, *La insignificancia y la imaginación (diálogos)*, Trotta, Madrid 2002, p. 82.

³ “Por mucho que un médico conozca y sepa, inesperadamente se presenta un azar —como un cuervo blanco— y echa a perder todos los libros...” Paracelso, *Textos esenciales*, Siruela, Madrid 2001, p. 112.

NO DOBLAR LAS RODILLAS: POESÍA # 91/03

Enrique Falcón

1991:

Primera guerra del Golfo. Al finalizar los ataques aliados sobre territorio iraquí, George Bush proclama “un Nuevo Orden Internacional”. Con diez años de adelanto, da comienzo el nuevo siglo. Marcos habla del inicio de una Cuarta Guerra Mundial.

El poeta Fernando Beltrán publica *El gallo de Bagdad*^[1]: «*Nuestros aviones llegan / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones bombardean / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones matan / sin ser vistos ni oídos*».

1992:

Noviembre y Madrid: Al tiempo que España se vuelve hacia Europa con los fastos de Sevilla-Barcelona y fortifica sus fronteras hacia el Sur, un grupo de cabezas rapadas asesina en una discoteca abandonada a la joven dominicana Lucrecia Pérez.

1993:

Enero: Es leído públicamente, en el marco del congreso ‘Al filo del Milenio’, el primero de los trabajos del colectivo ‘Alicia bajo Cero’: “Poesía y poder”.

Febrero: Durante tres semanas enteras, un centenar de jóvenes escritores españoles y latinoamericanos se encierran en Mollina (Málaga) bajo el lema “Literatura y compromiso”. Un pequeño grupo firma un manifiesto en el que se constata «*la urgente necesidad de reconstruir una cultura radical de izquierdas que permita articular el descontento político, social y cultural que hoy se halla disgregado en nuestros países*». ^[2]

Marzo: En “Cultura y revolución” ^[3], la UEPV (Unión de Escritores del País Valenciano) define un proyecto colectivo de acción conectada basado en *«la importancia crucial del discurso como mediador compartido entre sujetos y entre éstos y el mundo para todo conocimiento y toda acción. Una concepción amplia de la escritura como producción de discurso posibilita el asumir las responsabilidades comunicativas, cognitivas, ideológicas y políticas que este trabajo implica en cada sociedad (...) Hablar del mundo es proponer un mundo. En el incesante renovarse de este espacio toma cuerpo la esperanza»*.

Un grupo de cerca de treinta hombres enmascarados, pertenecientes a la policía militar, arrasan una favela en el suburbio de Vigário Geral, en Rio de Janeiro. Los atacantes abren fuego de manera indiscriminada contra los habitantes de la favela y prenden fuego a las casas. Veintiuna personas son asesinadas. Jorge Riechmann señala que *«aceptar para la poesía el papel de ornamento en un mundo inhumano es indigno»*. ^[4]

1994:

Huelga general en España contra las políticas laborales de un gobierno supuestamente socialdemócrata.

Un poema de Antonio Orihuela: *«Cada vez veo más gente / con una venda / puesta en los ojos. // Incluso he visto gente a las que, / habiéndoseles movido un poco, // se la vuelven a colocar correctamente»*.

Abril y mayo y Valencia: Se celebra el ciclo “Poesía y conflicto”, lema *«que intenta hacer posible pensar y dialogar en torno a la problemática pero ineludible relación entre lenguaje e ideología, práctica poética y práctica política»*.

Empiezan a convocarse en Huelva y Punta Umbría los Encuentros Internacionales de Editores Independientes.

En “Las prácticas literarias del conflicto” Enrique Falcón se pregunta *«si es factible pensar y hacer posible, desde estrategias divergentes, la constitución de producciones culturales –en concreto, literarias– que resulten inasimilables, intolerables y delictivas para la constelación ideológica que hoy diseñan culturalmente nuestras modernas sociedades de control»*.

El sacerdote Alfonso Stessel es asesinado a cuchilladas, en una colonia marginal guatemalteca, a manos de efectivos conectados con los cuerpos de seguridad del Estado.

Pedro Provencio: “Las últimas tendencias de la lírica española” ^[5].

España se adhiere al acuerdo europeo de Schengen. Ascende a 200 el número de insumisos al servicio militar encarcelados en las prisiones españolas.

1995:

Juan Carlos Suñén publica, al mismo tiempo en París y en Madrid, “Poesía española desde los 80. La escritura reciente” ^[6]: *«[hacia 1983] se formaba el primer núcleo de lo*

que luego se convirtió rápidamente en la tendencia dominante de la poesía española más joven: la "poesía de la experiencia". Sostenidos por una constante apelación al sentido común y acompañados menos que ocasionalmente por un endeble discurso crítico, los poetas de la experiencia basan su programa estético en una sola pretensión que resumiré enseguida: abolición de la modernidad. En efecto, propugnan un lenguaje convencionalmente comprensible, predicán la circunstancialidad y vacuidad de las vanguardias y la inutilidad de la experimentación; se muestran contrarios a cualquier forma de originalidad o creatividad en el arte y, decididamente figurativos, apelan constantemente al realismo más ingenuo –al acomodado en la experiencia socialmente armonizada– para desacreditar cualquier discurso distinto».

Finalista del Premio Hiperión de Poesía y asumiendo la factura del lenguaje como "fractura", Antonio Méndez Rubio publica *El fin del mundo* ^[7], libro articulado «a modo de cuenta atrás o rompecabezas sin figura que pone en escena una meditación distanciada desde las ruinas del Nuevo Orden Mundial».

Octubre: Encuentro "Raíz de Treinta" en la Residencia de Estudiantes (Madrid): «Algunas "defunciones" de guardarropía, como el final de las ideologías y de las vanguardias, que han sido moneda corriente en los últimos lustros, son puestas en cuarentena por la treintena de poetas congregados ^[8]».

Tras encontrarse con representantes de las Madres de Plaza de Mayo, la UEPV publica en España *El lugar del encuentro* ^[9], los talleres literarios con que las Madres llevan adelante la escritura poética como una responsabilidad equivalente a cualquiera de sus otras prácticas políticas.

1996:

Jafeth Morales, animador de las comunidades cristianas de base en Colombia, es asesinado a manos de efectivos conectados con los cuerpos de seguridad del Estado.

Junio: El recién formado gobierno del Partido Popular expulsa de territorio español y de forma ilegal a 103 inmigrantes africanos. Su presidente, José María Aznar, argumenta: «Teníamos un problema y lo hemos solucionado». El "problema": la concentración de inmigrantes subsaharianos en las plazas de Ceuta y Melilla y la imposibilidad de expulsarlos sin violar la ley. La "solución": sedarles con halopedirol y embarcarlos clandestinamente en un vuelo militar.

Septiembre: Desastre ecológico del vertedero de Bens: 100.000 toneladas de residuos se desplazan en dirección al pequeño puerto de O Portiño (A Coruña).

Octubre: Cerca de 200 policías fuertemente armados toman el barrio barcelonés de la Ribera y, cobrándose 48 detenidos, desalojan violentamente a los okupas que llevaban meses en el abandonado cine Princesa reclamando el derecho a una vivienda digna y en contra de la especulación.

El ex-presidente del gobierno, el socialista Felipe González, asegura en una entrevista que «evidentemente no ha habido en España terrorismo de Estado».

Isabel Pérez Montalbán escribe: «*Cuántos mundos se inventan / y cuántas utopías se relatan / en los pulcros ensayos de los economistas. / Es lectura mortal: los criminales / se entrenan en sus páginas*».

1997:

El grupo castellano-leonés de la revista *El signo del gorrión*. Miguel Suárez publica *Luz de Cruce*^[10]; Olvido García Valdés publica *caza nocturna*^[11]; Idefonso Rodríguez, *Coplas del amo*^[12]; y Miguel Casado, *La mujer automática*^[13]. Tres años antes, en *La prueba del nueve (antología poética)*^[14], Antonio Ortega había aplicado a la obra del primero la categoría de “la fragmentada longitud del canto”; a la de la segunda, la de “la transformadora familiaridad de lo extraño”; a la del tercero, la de “resistencia en la luz del lenguaje”; y a la del último, la de “dictado preciso de la mirada”.

España exporta a África (prioritariamente, a Ghana, Angola y Botswana) armas ligeras y munición de combate por valor de 600 millones de pesetas anuales.

Jorge Riechmann publica su noveno libro de poesía: *El día que dejé de leer El País*^[15], que ha recibido el Premio Jaén de Poesía.

Se publica en una editorial independiente el volumen *Poesía y poder*^[16], un demoledor análisis de la poesía hegemónica en la España de los últimos diez años. Firma este trabajo el colectivo ‘Alicia bajo cero’. Afirmando la prioridad de la interpretación política de los textos literarios, y haciéndolo desde una posición que se quiere no sólo crítica sino conscientemente parcial y militante, se declara allí que «*el punto crucial, hoy, nos parece el debate entre dos opciones: una, la de creer que la institución Arte, dentro de la cual se encuentra la Literatura, puede todavía hoy ser reciclable —mediante una vasta operación de desacralización y vivisección— hasta el punto de albergar la totalidad de las voces en conflicto; la segunda, en vista de la improbabilidad de la primera, partiendo también de la necesidad de desacralizar y hacer accesible dicha institución, conduciría a un modo de participación social no mercantilista y no jerárquico*».

David González publica *El demonio te coma las orejas*^[17].

El subcomandante Marcos define la actual IV Guerra Mundial, con estatuto por fin absolutamente total (de destrucción / despoblamiento y de reconstrucción / reordenamiento en todo el planeta), a partir de las luchas por tomar posesión de los nuevos mercados abiertos mediante el uso de un nuevo artefacto bélico: la bomba financiera. Julia López de Briñas publica el libro *Canto del alba*.

1998:

Informe Foessa: más de ocho millones y medio de personas viven en España por debajo del umbral de la pobreza. En Guatemala, el obispo católico Gerardi es asesinado tras presentar el Informe “Nunca Más” de memoria colectiva, que documenta 55.000 casos de violaciones de los derechos humanos, atribuibles al ejército del país o a comandos paramilitares.

Yanko González publica, en las Ediciones del Kultrún, su primer libro de poesía: *Metales pesados*.

Josu Montero, de los talleres de escritura colectiva de Barakaldo, escribe entre las páginas de *Puntos de fuga (la cultura como instrumento de normalización, inclusión, cohesión y control social)* ^[18]: «...crear canales de cultura no mediatizados por el poder, vehículos que dirijamos nosotros. Colocarse aparte de su sistema de producción y venta, fuera de la maquinaria que convierte la creatividad y la crítica en una mercancía. Hoy es necesaria la crítica no tanto de los contenidos como de los canales».

Se publica *Feroces. Antología de la poesía radical, marginal y heterodoxa* ^[19]. Entre los antologados, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Méndez Rubio, Antonio Orihuela, Jorge Riechmann, David González y Enrique Falcón.

Enrique Falcón publica una segunda versión de las dos primeras partes del poema *La marcha de 150.000.000* ^[20] a juicio de Jorge Riechmann «un libro entre la alucinación y el llanto, entre el salmo y la insurrección, a horcajadas entre la compasión y la ira, un altar de resistencia y esperanza».

José María Parreño ^[21] escribe: «Hay otra posibilidad aún: la de un arte cuidadosamente mentiroso, un arte secreto, que haya abandonado el ARTE a su suerte y circule sin nombre, alterando las expectativas de la vida diaria. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo. A la medida de la amistad o de la solidaridad, a la medida de los problemas concretos o las pesadillas y los sueños colectivos. No a la medida de la carrera del artista».

Tras una acción conjunta entre artistas, vecinos y movimientos sociales sobre las calles del barrio madrileño de Lavapiés, se da a conocer el Lobby Feroz como metodología de trabajo: «un modo de hacer nuestra tarea que no es asistencialista-representativo (no somos decoradores de manifestaciones) ni por supuesto se acerca a lo institucional marginal (...); No hacemos arte político sino que nuestro quehacer se materializa en lo político precisamente porque es un quehacer artístico. Somos Trabajadores del Arte y las reseñas sobre nuestro trabajo no aparecen en las separatas de “Arte, Cultura y Espectáculos” sino en las secciones de “Política y Sociedad” y a veces en las de “Sucesos”».

A lo largo de todo el año, la UEPV discute a fondo la multiplicidad de estrategias posibles en la práctica de una poesía crítica. El debate se establece a partir de textos y propuestas concretas de poetas de la Unión.

El consumo medio de kilocalorías por persona y día asciende en España a 3.290.

1999:

Enero: Un equipo de trabajo identifica en Benifallet (Tarragona) el cadáver de Eufemio Bolós, un aragonés fusilado perteneciente al maquis, la guerrilla que combatió al régimen franquista al terminar la Guerra Civil Española.

Febrero: Desde Alcobendas, Madrid, la bicefalia del MLRS (Manual de Lecturas Rápidas para Supervivencia) comienza a publicar sus “Materiales inflamables para manos incendiarias”^[22].

Miembros de La Fiambrera Obrera^[23] escriben: «*Partimos de constatar que la gente ni hace su ciudad ni hace su arte, eso es parecido a decir que no hace su vida, sino que la compra prêt-a-vivre y le cuesta cara, le cae mal, le salen pelusas a los cuatro días y se le encoge apenas la lava. Nuestra mayor tensión teórica es pensar un tipo de trabajo que vaya contra eso. No creemos en las obras sin implicación política. No creemos que la inclusión de consignas "políticas" en las obras nos solucione nada. No creemos que valga disolver el arte para que ya todo sea arte. No creemos que valga con mantener un coto privado de arte para que subsista el arte y funcione como tal*».

Marzo: George W. Bush anuncia su candidatura para las elecciones presidenciales de EEUU, tras seis años de gobernación en el Estado de Texas, periodo durante el cual firmó 152 sentencias de muerte.

Tras diez años de permanecer inédito, se publica *Cartas de amor de un comunista*^[24], libro de Isabel Pérez Montalbán «*trazado –según escribe el crítico Salustiano Martín– en el amargo filo entre renuncia y resistencia*».

Abril: El Fondo Monetario Internacional recomienda a España que continúe recortando gastos sociales y liberalice todavía más sectores productivos. El presidente del gobierno, José María Aznar, declara: «*Cuando los gobiernos son austeros, las sociedades son prósperas*».

Junio: Encuentro informal de poetas y performers procedentes de diversos puntos de España en el pueblecito castellonense de Navajas. Se reúnen allí Josu Montero, Antonio González Fuentes, Nelo Vilar, Jorge Riechmann, Marcos Canteli, Eduardo Moga, Enrique Falcón, Olvido García Valdés, Julia López de Briñas, Salustiano Martín, Isabel Picazo, Virgilio Tortosa, Antonio Méndez Rubio, Joan Caselles, Carlos Durá, Nieves Correa y Miguel Casado.

Aparece *Arte a la idea*, el primer compacto del grupo poético-musical *Circo de la palabra itinerante*. En este proyecto de mestizaje artístico están implicados poetas del colectivo ‘La Palabra Itinerante’^[25], un amplio grupo de creadores sevillanos y gaditanos unidos por «*su dedicación a la palabra, a la experiencia literaria en sus múltiples formas, entendida ésta como una actividad comunicativa viva y necesaria, emocional, transformadora de la realidad*». El colectivo organiza todos los miércoles, en el Almacén de “La Imperdible” (Sevilla), el ciclo “Poesía en resistencia”, un «*intercambio de tentativas que se sitúan en resistencia contra los discursos de la dominación y sus falsificaciones*».

Juan Carlos Mestre publica uno de los textos cruciales en la poesía de los últimos años: *La tumba de Keats*^[26].

Se crea el Sistema Informático Schengen (eurofichero SIS) a partir del modelo del banco de datos alemán APIS, que controla a 290.000 ciudadanos, 5.700 organizaciones y 87.000 incidencias. Con una capacidad para 5 millones y medio de fichas policiales, el SIS incorpora además la base de datos SIRENE (Supplementary Information Request of

National Entry) que facilita información personal detallada a la policía de fronteras sirviendo, entre otras cosas, para controlar el tránsito de militantes antiglobalización.

Jorge Riechmann declara ^[27]: «*Me niego decididamente a admitir que exista una sola función para la poesía, o para el arte en general: son muchas, son variables en el tiempo, cambian también para las diferentes sociedades. Dicho esto: actualmente, y en las sociedades tardocapitalistas como aquella en la que yo vivo, una importante función de la poesía puede ser la de intentar meter cuñas en las contradicciones del sistema, e intentar ayudar a las buenas gentes a "llegar a despertarse" (Henri Michaux)*».

Aeropuerto de Bruselas: Se descubre en el tren de aterrizaje de un avión –junto a sus cadáveres congelados– la carta dirigida a los líderes europeos y escrita por Yaguine Koita y Fodé Toukara, de 14 y 15 años de edad respectivamente.

Diciembre: Se convoca el primero de la serie de encuentros que –bajo el nombre de “Voces del extremo”– se irán celebrando en el pueblecito onubense de Moguer, lugar de nacimiento de Juan Ramón Jiménez ^[28].

Se publica *Resistencia por estética* ^[29] del poeta Eladio Orta y –en Avilés– *Las señas del perseguidor*, de Aurelio González Ovies.

2000:

En el curso de unos recitales y debates celebrados en Oviedo, un conocido representante de la crítica oficialista llama *sindicalista* a Antonio Orihuela y *teólogo de la liberación* a Antonio Méndez Rubio. Ambos no parecen dolerse mucho por sendos “insultos”.

David Eloy Rodríguez publica *Miedo de ser escaracha* ^[30], libro ganador del V Premio Internacional Surcos de Poesía y «*tentativa de trincheras y de abrigos contra el miedo*».

En la localidad almeriense de El Ejido, el asesinato de dos agricultores y una joven a manos presuntamente de inmigrantes desata una oleada de violencia racista sin precedentes. Con las calles fuera de control, se suceden los ataques contra intereses de magrebíes y otros actos de vandalismo callejero.

En *Pasar la página: Poetas para el nuevo milenio* ^[31], Manuel Rico aplica las categorías de “insurrección del lenguaje” y de “poesía de la conciencia crítica” a determinados proyectos de escritura en la poesía española reciente, y escribe: «*Si dentro de un siglo un lector intentara buscar en nuestra poesía el lugar de la tragedia humana, los desmanes de la historia, los falseamientos de la realidad que establecen los poderes dominantes, el horror y la esperanza frente a un final de siglo lleno de amenazas colectivas, no lo tendría nada fácil*».

Mayo: Son encarcelados los cinco miembros del GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) condenados por el secuestro y el asesinato en 1983 de los supuestos etarras José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala. Los imputados son: el general de la Guardia Civil, Enrique Rodríguez Galindo; el gobernador civil de Guipúzcoa Julen Elgorriaga; y los guardias Ángel Vaquero, Enrique Dorado Villalobos y Felipe Bayo Leal. El general Galindo

declara que asume la condena, tanto la suya como la de los demás, «*como un servicio más a su país*».

Se publican *Hacia una ideología de la producción literaria*, de José Luis Ángeles ^[32] y *Pasa la voz, hermano*, de Salustiano Martín ^[33]. Virgilio Tortosa escribe que «*ya no cabe en la complejidad del mundo actual una escritura de la ingenuidad*».

Septiembre: Comienza la Segunda Intifada.

Diciembre: Encuentro de las “Voces del extremo”: *poesía y conciencia*.

Se publica *Indicios de Salamandra*, volumen colectivo vinculado al Grupo Surrealista de Madrid, ejemplo insobornable de la potencia insurgente de la palabra ^[34].

2001:

Entra en vigor la Ley que regula la entrada y residencia de extranjeros en España.

Antonio Orihuela publica el libro de poemas *Lo que piensa la ballena del arponero* ^[35]. La Dirección de la Unidad de Gestión de La Rábida censura el trabajo “Para una teoría de la identidad” ^[36], de Antonio Orihuela.

Se celebra la primera edición del Foro Social Mundial, en Porto Alegre, mientras se reúne en Davos el Foro Económico Mundial. Tras siete años de lucha y resistencia del EZLN, Marcos proclama en la Plaza del Zócalo que «*la séptima llave son ustedes*».

Abril: Aparece la primera entrega de *Lunas Rojas*, revista electrónica de tendencia ^[37] donde se irán publicando textos de, entre otros, José Luis Ángeles, Carlos Durá, Jorge Riechmann, Enrique Falcón, Juan Carlos Mestre, Manuel Rico, Eladio Orta, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela, Iván Mariscal, Miguel Ángel García Argüez, Jorge Juan Martínez, Virgilio Tortosa, Daniel Bellón, Jorge Juan Martínez, Julia López de Briñas, Salustiano Martín, M^a Ángeles Maeso, Violeta Rangel, Rodrigo García, Verónica Pedemonte, Uberto Stabile, Irene Quintero, José Luis Puerto, David Franco Monthiel, Modou Kara Faye, Marc Granell, Marcos Taracido, Antonio Méndez Rubio, Isaak Calderón, Germán Machado, David González, Josu Montero, Juanjo Barral, David Méndez, Yanko González, Alberto García Teresa, Marcos Canteli, Pedro Montealegre, Mario Cuenca Sandoval, Omar Ortiz, Vicente Gutiérrez, José M^a Gómez Valero, Carlos Jiménez Arribas, Miguel Casado, Aurelio González Ovies y David Eloy Rodríguez.

Un día en el país de los humanos, primer compacto de Iván Mariscal.

En el contexto de la Semana Negra de Gijón, David González declara ^[38] que «*por primera vez no hay un tipo que dice: “Vamos a dar la cara por estos trabajadores”, sino que es el propio trabajador el que hace su poema*».

Septiembre: Brutal ataque contra la costa este de EEUU. No cambiamos de siglo.

La banca española tiene depositados en distintos paraísos fiscales, en dinero negro, más de 120 billones de pesetas provenientes del tráfico de armas, de las redes del tráfico de

drogas, de diversas comisiones de Estado, de pagos a testaferros, de fondos municipales procedentes de la especulación inmobiliaria y obras públicas, y de créditos bancarios condonados al Partido Popular y al Partido Socialista Obrero Español.

Diciembre: Tercer encuentro de las "Voces del extremo": *poesía y conflicto* ^[39].

2002:

Enero: El ejército de ocupación israelí bombardea de forma regular las zonas residenciales palestinas utilizando armamento de procedencia estadounidense destinado a situaciones de pleno combate, artillería de grueso calibre, tanques, vehículos blindados, helicópteros armados Apache y aviones F-16. («*Nuestros aviones llegan / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones bombardean / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones matan / sin ser vistos ni oídos*», Fernando Beltrán).

Marzo: Un agente de policía detiene a un muchacho refugiado en un cajero tras decirle: «*Tú, el que sudas, debes de haber corrido mucho*». Medio millón de personas se manifiestan en Barcelona contra la Europa del Capital y de la Guerra mientras los líderes europeos se reúnen en su cumbre anual.

Se celebra en Madrid el primer "Foro Social de las Artes" ^[40], un espacio para la comunicación, la discusión, el análisis y la práctica de intervenciones en y desde el terreno "artístico", en relación con la producción de una consciencia crítica. En el terreno de la poesía comienzan a ser abiertamente planteadas interpelaciones mutuas entre la tendencia supuestamente más radical y vanguardista y la supuestamente más narrativa y transparente de un mismo horizonte crítico –diverso– de escritura.

Se publica *Tatuajes: selección de poemas 1989-2001* ^[41], de Daniel Bellón, quien en un poema posterior reclamaría: «*Construir una lengua líquida / Que unifique y libere / Y se haga ascua sobre el territorio / Un idioma de pájaros (...) / Desde la extrañeza y el dolor del deslenguado*».

Antonio Méndez Rubio escribe que «*la poesía afronta el reto de repensar la crítica social ("el compromiso") más allá o más acá del realismo convencional. Y esto gracias a cómo la escritura asume su carácter no instrumental, intransitivo, movida menos por la lógica del control que por la día-lógica infundada del deseo. La tensión significativa permite exceder las direcciones previsibles de la información y la comunicación hacia un sentido que es entonces extravío –el cuestionamiento de la figuración, no en balde, habría sido considerado por el fascismo como arte degenerado. La denuncia política explícita es entonces sólo la punta del iceberg*». ^[42]

Junio: Huelga general en España: mientras el país se detiene en sus dos tercios, el gobierno de José María Aznar cuestiona su existencia.

Paralelamente, y con la intención de responder y resistir desde la poesía recitada y cantada a la Cumbre Europea de Jefes de Estado que se celebra en Sevilla (final del semestre de presidencia española), se reúnen en un escenario al aire libre más de treinta autores críticos de todo el Estado. Los organizadores del encuentro, del

colectivo 'La Palabra Itinerante', sufren todo tipo de impedimentos y coacciones institucionales para evitar la celebración del acto pacífico. Sin embargo, la censura y el bloqueo –que llega a aspectos grotescos– no logran su objetivo.

Julio: En la cárcel de Picassent, alguien pregunta a Enrique Falcón por qué hay tan pocos poetas en las prisiones españolas. George Bush adelanta los preparativos de una nueva acción militar sobre territorio iraquí. «*Nuestros aviones llegan / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones bombardean / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones matan / sin ser vistos ni oídos*».

Se publica *Las Ínsulas Extrañas* ^[43], de José Ángel Valente, Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela.

Carlos Durá cierra la escritura de *El agua no espera palabras*: «reconstruir lo que falta / al empezar de nuevo» ^[44].

Octubre: Tomando como referente moral e histórico la Alianza y el Congreso de Intelectuales Antifascistas de 1936, la Alianza de Intelectuales Antiimperialistas publica su manifiesto ^[45] en contra de la barbarie y la guerra.

Hundimiento del petrolero *Prestige* frente a la Costa de la Muerte. La irresponsable decisión, por parte de las autoridades españolas, de remolcar el barco hasta alta mar provoca uno de los mayores desastres ecológicos conocidos.

Noviembre: La revista "Ínsula" dedica un amplio número monográfico a "Los compromisos de la poesía". Araceli Iravedra, coordinadora de dicho trabajo, escribe ^[46]: «(...) *En el panorama de los últimos años de la poesía española han ido ganando presencia una serie de prácticas estéticas que no se conciben a sí mismas de otro modo que como un posicionamiento moral ante la realidad. Ha podido detectarse en determinados ámbitos una reivindicación de la radical utilidad de la poesía, cuando menos en tanto instrumento ideológico que conforma nuestro inconsciente y es en consecuencia susceptible de transformarlo. Incluso, se vienen dejando ver de un tiempo a esta parte algunos autores que crean una poesía resistente de cuño radicalmente político, aunque establezcan distancias notorias con las viejas realizaciones de los años 50 y 60*».

Es filtrado un proyecto de intoxicación elaborado por el Pentágono dirigido a lanzar masivas operaciones secretas "de propaganda bélica" con el fin de influir en la opinión pública de países neutrales y aliados, incluyendo el pago directo de dinero a periodistas extranjeros que puedan dar una visión positiva acerca de la política del gobierno de EEUU. Meses antes se daba a conocer la existencia de la 'Oficina de Influencia Estratégica', la *sala de guerra* creada por el Departamento de Estado estadounidense con la misión de "cambiar los corazones y las mentes de la opinión pública internacional".

Verónica Pedemonte publica *Dulcinea en Manhattan* y, complemento de un libro anteriormente editado –*Escrituras ensimismadas*–, Virgilio Tortosa da a conocer *Conflictos y tensiones: individualismo y literatura en el fin de siglo* ^[47].

Diciembre: Cuarto encuentro de las "Voces del extremo": *poesía y utopía*.

The Coca-Cola Company es condenada por la Corte Suprema india por desastre medioambiental, al pintar publicidad gigante directamente sobre roca viva en el Himalaya.

Jorge Riechmann saca a la luz *Poema de uno que pasa* ^[48], en cuyo prólogo Antonio Martínez Sarrión recuerda cómo “determinados poetas se negaron a entrar en el redil y decidieron instalar sus tiendas, sus pieles, a la intemperie”.

El subcomandante Marcos reta públicamente al juez Baltasar Garzón.

Aparece publicada en la Universidad de Chile la antología *No doblar las rodillas: Siete proyectos críticos en la poesía española reciente*. ^[49]

2003:

En su búsqueda de “una poética que se experimente como utopía”, Miguel Casado se pregunta por la posible acción política de la poesía y –recuperando a Ponge– añade: «el gesto fundador de la escritura es un gesto político: el rechazo airado a la dictadura de un lenguaje-pensamiento, la comprensión de que vivimos por fuerza dentro de un mundo de palabras que está dado y que, al usarlas cada uno de nosotros, lo que ocurre es que –por medio de ellas, de lo que decimos– se expresa el poder, el sistema que nos domina e implica, tomado en el sentido más amplio y complejo. La conclusión de Ponge es tan rotunda como su gesto inicial: “Una sola salida: hablar contra las palabras”». ^[50]

Apuesta decidida por los procesos de escritura colectiva y por la colaboración con los entramados asociativos de base en los barrios de Barakaldo (Bizkaia), los talleres literarios de La Galleta del Norte cumplen 20 años de existencia.

Amin Gaver (EO) publica *Berenjenas pa los pavos* y Manuel Rico *Donde nunca hubo ángeles* ^[51].

En su Manifiesto de febrero la Plataforma de Escritores contra la Guerra expresa que “la cultura en general y la literatura en particular son herramientas del pensamiento, espacios de ideas, oficios en los que la reflexión tiene un valor esencial”. Al mismo tiempo, durante una protesta ciudadana transcurrida en León, el poeta Antonio Gamoneda lee públicamente el manifiesto “No a la mentira”. El poeta Ángel Petisme se traslada a Bagdad junto con la Plataforma de Mujeres Artistas, en una acción solidaria para parar la guerra y llevar música y arte al pueblo iraquí, y de sus escritos de aquellas semanas surge el libro *El cielo de Bagdad*: «De todas las tormentas la más abominable / aquélla que nos ruge en los desiertos de la sangre / De todos los misiles es el más letal / aquel buitre que vuela nuestra intimidad» ^[52]

Marzo: David Méndez (del MLRS), Antonio Méndez Rubio (de la UEPV), Jorge Riechmann (de Hoja por Ojo) y David Eloy Rodríguez (de La Palabra Itinerante) intercambian diversos pareceres acerca de la especificidad poética, la distribución de los medios de producción y la exhibición de una comunicación social con voluntad crítica. “Si definimos nuestras palabras como enunciaciones revolucionarias, no creo que podamos creernos que nuestra labor acaba en el punto final del poema” (DM); “Nada de lo que

afecta al lenguaje, entendido como práctica social, puede aspirar a formar territorios estricta o absolutamente específicos” (AMR); “Lo importante en un poema es su poder de revelación, no su tema; lo importante en los poetas es su compromiso cívico con el resto de los ciudadanos y ciudadanas que luchan por la supervivencia y la emancipación, y no tanto que escriban “poesía social” (JR); “Si no tensamos, o escuchamos, la vibración poderosa del lenguaje, ¿en qué nos distinguimos del que junta las letras del nombre del poder?” (DER).

En el monográfico “Poesía en resistencia: palabras para pensar el mundo” ^[53], Miguel Ángel García Argüez responde con los siguientes términos a la pregunta de si son éstos momentos propicios para una poesía crítica: «(...) *Hay síntomas cada vez más evidentes de que hoy voces de poetas y pensadores están retomando con fuerza el compromiso. No es que la Poesía en Resistencia se esté creando ahora o se la esté inventando nadie hoy. No: crece y mengua, grita y susurra, pero ha subsistido con los años. Y ahora, sin duda, regresa: supongo que la sequía es el tiempo más propicio a los incendios*».

21 días (y +): «*Nuestros aviones llegan / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones bombardean / sin ser vistos ni oídos. / Nuestros aviones matan / sin ser vistos ni oídos*» (Fernando Beltrán).

Abril en Tulua (Colombia): La revista colombiana *Luna Nueva* publica la antología “Una mirada hacia la poesía española actual” ^[54]. En su introducción se escribe: “*Estar atento. Donde suceden cosas, estar atento. Y donde no sucede nada, estar todavía más atento*”.

Abril en Chiclana (Cádiz): Encuentro sobre “Literatura y Compromiso” en la Fundación ‘Fernando Quiñones’. Isabel Pérez Montalbán defiende –desde una mesa sobre “Las nuevas formas de la resistencia”– la necesidad de “*calificar el discurso poético como actividad política, actuando contra la mucha poesía complaciente que hoy se escribe en este país*”.

Sale a las calles el volumen colectivo *La paz y la palabra: letras contra la guerra.* ^[55]

30 de mayo: A raíz de la captura de dos camiones iraquíes cargados de hidrógeno para globos sonda, el presidente de EEUU declara públicamente: “*Aquellos que dicen que no hemos encontrado artilugios de fabricación prohibidos, o armas prohibidas, están equivocados. Los hemos encontrado*”.

Mayo: Se celebra la décima edición del Encuentro Internacional de Editores Independientes que, año tras año, el poeta Uberto Stabile organiza en Punta Umbría, y se presenta *Territorio de ceniza* ^[56], primer libro de Enrique Cabezón, para quien “un poema ha de ser una pedrada”.

Valencia y primavera: Cuarenta organizaciones sociales, políticas y culturales de base se trenzan en las conspiraciones del II “Foro Social de las Artes”, *un espacio para la comunicación, la discusión, el análisis y la práctica de intervenciones en y desde la “creatividad social”*. Reabriendo espacios que no tienen remedio, y trabajando con lo pequeño (no para agrandararlo sino para articularlo), participan 90 artistas y escritores a lo largo de treinta acciones desplegadas en una quincena larga de espacios ciudadanos de la ciudad de Valencia y barrios periféricos.

— Enrique Falcón
Barrio del Cristo (Valencia), 2003

NOTAS Y REFERENCIAS:

1. Ed. Endymión; Madrid, 1991.
2. El manifiesto –“Literatura y Compromiso”– aparece firmado por autores cubanos (Almelio Calderón, Pedro L. Marqués de Armas, Frank A. Dopico, Antonio José Ponte), argentinos (Leopoldo Brizuela, Marcelo Birmajer), paraguayos (Miguel Ángel Caballero), venezolanos (Tatiana Escobar), uruguayos (Raúl Benzo) y españoles (Jorge Juan Martínez, Ester Quirós, Enrique Falcón y Antonio Méndez Rubio), todos ellos integrantes de lo que el premio nobel nigeriano Wole Soyinka –presente en dicho encuentro– calificó de “sector trotskista y leninista” (*sic*) frente a la mayoritaria “mentalidad burguesa del congreso” (*Tribuna*, 1 de marzo de 1993).
3. Este texto sería después publicado como prólogo al libro *Poesía y poder* (EbC; Valencia, 1997), del colectivo ‘Alicia bajo cero’. Puede consultarse en <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/Biblioframe.htm>.
4. *Material móvil, seguido de 27 maneras de responder a un golpe* (Libertarias; Madrid, 1993). Esta edición lleva tiempo agotada, pero puede consultarse en <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/Golpe.doc>
5. *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 531; Madrid, 1994.
6. "La escritura reciente" en "*El Crítico*" nº 3 (Madrid, 1995) y "Les nouvelles écritures" en "*Magazine littéraire*" nº 333 (París, 1995). El artículo se puede consultar en castellano en: <http://www.escueladeletras.com/critico/nac/6crit3.htm>
7. Ed. Hiperión; Madrid, 1995.
8. Puente: “Treinta poetas defienden en un debate el espíritu de las vanguardias”, en *El País* del 30 de octubre de 1995.
9. Ediciones Bajo Cero; Valencia, 1995.
10. Diputación Provincial; Soria, 1997.
11. Ed. Ave del Paraíso; Madrid, 1997.
12. Ed. Icaria; Barcelona, 1997.
13. Ed. Poesía-Cátedra; Madrid, 1997.
14. Ed. Poesía-Cátedra; Madrid, 1994.
15. Ed. Hiperión; Madrid, 1997.
16. Ediciones Bajo Cero; Valencia, 1997. El libro lleva tiempo agotado, pero puede consultarse en <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/Biblioframe.htm>.
17. Editorial Crecida; Huelva, 1997.
18. Ediciones E.Z; Bilbao, 1998.
19. DVD Ed.; Barcelona, 1998.
20. Ed. Germanía; Valencia, 1998. El libro puede descargarse de: <http://usuarios.lycos.es/inedu/qf>
21. “Contra un arte de compromiso”, en AAVV: *La voladura del Maine* (Madrid, 1998: exposición crítica del centenario del 98 en un aparcamiento subterráneo).
22. <http://www.nodo50.org/mlrs/manuales.htm>.
23. Sobre las fiambreras: <http://www.lanzadera.com/mortadela>.
24. Ed. Germanía; Valencia, 1999.
25. La Palabra Itinerante: <http://www.lapalabraitinerante.com>
26. Hiperión; Madrid, 1999. Se puede consultar una selección del libro en el nº 16 de “*Cyber Humanitatis*”: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber16/crea1.html>
27. Entrevista realizada por Noemí Montetes a Jorge Riechmann y publicada en el libro *Qué he hecho yo para publicar esto* (DVD; Barcelona, 1999). Se puede consultar también en “*The Barcelona Review*” núm 25, localizada en http://www.barcelonareview.com/25/s_ent_jr.htm
28. <http://www.lanzadera.com/vocesdelextremo>.
29. Ed. Germanía; Valencia, 1999.

30. Ed. Qüasyeditorial; Sevilla, 2000. El libro puede descargarse de: <http://www.nodo50.org/mlrs/index.htm>
31. Se trata de una antología publicada por *Diálogo de la lengua*, Ediciones Olcades; Cuenca, 2000.
32. Ediciones Bajo Cero; Valencia, 2000.
33. Bartleby Editores; Madrid, 2000.
34. Ediciones de la Torre Magnética; Madrid, 2000. Incluye textos de Paco Carreño, Eugenio Castro, Manuel Crespo, Jesús García Rodríguez, Silvia Guiard, Miguel A. Ortiz Albero y José Manuel Rojo.
35. If Ediciones; Béjar, 2001.
36. <http://www.cnt.es/fal/BICEL12/13.htm>.
37. Todos los números de esta revista se pueden consultar y bajar de: <http://www.islasenlared.info>
38. En "La Nueva España", 13 de julio de 2001.
39. <http://www.lanzadera.com/vocesdelextremo>.
40. <http://www.nodo50.org/convocat/forosocialartes.htm>.
41. Ediciones Baile del Sol; Tenerife, 2002
42. Bajo el título de "Otra poesía es posible", se puede encontrar en la sección de poéticas enunciadas del MLRS: <http://www.nodo50.org/mlrs/Poetic/otpoet.htm>. El texto ha sido publicado en el nº 671-672 de *Ínsula* (diciembre 2002), en el monográfico de diciembre de 2003 de *Zurgai* y, con ligeras variantes, en el libro de AMR *Poesía sin mundo: escritos sobre poética y sociedad* (Editora Regional de Extremadura; Mérida, 2004).
43. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.
44. Este libro de Carlos Durá se publicaría un año después en Ediciones Denes (Valencia, 2003).
45. <http://www.nodo50.org/derechosparatodos/DerechosRevista/Derechos12-Antibarbarie.htm>
46. "Ínsula" núm. doble 671-672 (Madrid, nov-dic 2002), también localizable en la red en: http://www.insula.es/numero.jsp?rev_codigo=557. El artículo introductorio de Araceli Iravedra ("¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio") puede leerse completo en la sección de textos para el debate del Foro Social de las Artes de Valencia, en: <http://www.forosocialartesvalencia.com/debate.htm>
47. Respectivamente en: Fundación Kutxa Ed.; Irún, 2002. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2002.
48. Fundación Jorge Guillén; Valladolid, 2002.
49. Esta antología puede consultarse, completa, en el número 22 de la revista "Cyber Humanitatis", colgada en la red en: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/numeros_anteriores/ Además de recoger una amplia selección de poemas de siete autores actuales, recopila una significativa muestra de su propia producción teórica, así como numerosos enlaces a diversos sitios de la red.
50. Este artículo de Miguel Casado –titulado "Hablar contra las palabras (Notas sobre poesía y política)"– se puede leer completo en: <http://www.forosocialartesvalencia.com/debate.htm>
51. Respectivamente en: If Ediciones; Béjar, 2003. Visor; Madrid, 2003.
52. El manifiesto puede leerse completo, junto con otros materiales, en *La paz y la palabra* (Odisea Editorial, Madrid, 2003). El libro de Petisme fue publicado un año después (Xordica Ed.; Zaragoza, 2004).
53. El monográfico "Poesía en resistencia: palabras para pensar el mundo" fue publicado en *El Giralillo* (Sevilla, marzo de 2003).
54. "Luna Nueva" núm. 29 (Tulua, Colombia, abril de 2003).
55. Ediciones Odisea; Madrid, 2003.
56. Ed. Kabemayor; Logroño, 2003.

ESTAMOS FÁCTICAMENTE DESPOSEÍDOS

David Méndez

He leído por encima (es decir, una sola vez y sin pararme a dudar a cada rato) el artículo del amigo Méndez⁴. Efectivamente, mucho habría que hablar y espero que se hable en Valencia (con sosiego y unas cañas). Creo que a la división de que habla el artículo (tal vez no enunciada así, pero sí vivida: leo el artículo del tocayo que se inclina por cierta formalización poética; leo a Orihuela, que viene a decir lo contrario -si es que hay lo contrario-) habría que sumarle muchas otras variables: el resultado será un caos bastante interesante. Por ejemplo, dice el colega Fer -ya lo conocerás- que nosotros - todos: los negritos y los blanquitos- no somos poetas, sino escritores, que viene a ser (por lo menos cuando me lo dice a mí) una especie de insulto cariñoso y joputa. Y lo que dice tiene su sentido (viene de Agustín García Calvo, y tiene su sentido). Habría que escucharlo.

Queda, y para mí no desde luego en la periferia, un asunto que suele presentarse de forma bastante desagradable: el de la distribución de los medios de producción y exhibición de la comunicación social. (Porque, ¿no afirmamos eso precisamente, que la poesía es una forma de comunicación social y, por tanto, de conformación del mundo?) Es un tema muy incómodo y por eso habría que pensarlo. Incómodo, porque mientras nos mantenemos en debates muy afinados sobre la forma y el contenido, esto es, sobre EL TEXTO EN SÍ, resulta que no prestamos tanta atención sobre los medios que usamos para poner nuestras palabritas disidentes en los lugares públicos. Los más confiamos en que las estantería de la FNAC sea un buen sitio. Alguien podría decir que más que un coro de disidentes lo somos de reticentes. Y no digo que la FNAC no pueda ser un buen sitio, pero mal vamos si es el único o más importante. Y también mal vamos si el libro, el recital y el resto de las formas institucionalizadas de la cultura -dominante, apellido que casi nunca se le suma- son nuestras únicas formas de difusión. Afirmo que miramos con un ojo crítico de cojones las cuestiones de lenguaje (importantísimas, cierto), pero seguimos sin hablar de la cuestión de los medios (no menos importantes). Insisto en que

⁴ David se refiere al artículo de Antonio Méndez Rubio "Otra poesía es posible (La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente)", publicado en la revista "Ínsula" núm. 671-672, un monográfico sobre "Los compromisos de la poesía" (Madrid, nov-dic 2002)

si afirmamos que la poesía es una forma de comunicación - y conformación- social, las cuestiones de qué, cómo, dónde, para quién, cuándo, con qué objetivo... etc se imbrican en las unas en las otras. Y no sólo del qué y el cómo. Esto, desde luego, parecen tenerlo muy, pero que muy claro, los publicistas.

En esto nos comportamos como si, precisamente, los medios de formación y dominación de masas -los mass media con sus revoluciones tecnológicas- no hubieran cambiado nada en el último siglo la faz de la dominación social y pudiéramos seguir siendo ingenuos respecto de lo que verdaderamente es un libro y, tal vez, finalmente las palabras en él inscritas: mercancías. Porque si definimos nuestras palabras como enunciaciones revolucionarias, no creo que podamos creernos que nuestra labor acaba en el punto final del poema. Tal vez eso puedan creerselo quienes, desde otras posiciones, aseguran que la poesía ES SÓLO poesía. A estas alturas seguir sin tomar actitudes transformadoras en la cuestión de cómo se produce y cómo se distribuyen los mensajes de la comunicación social (de la que no nos cansamos de repetir que nuestra poesía forma parte) es querer jugar a nuestro juego pero en su terreno: lo llevamos claro. Por ejemplo, hablamos mucho -en abstracto y en concreto- sobre las relaciones del mensaje con el mundo (cuestiones importantes, indudablemente, como la del sujeto y el objeto), pero ¿no es el medio una parte fundamental de esa relación del lenguaje con el mundo? ¿Dice lo mismo un poema recitado en un bar, pintado en un muro en un barrio obrero o escrito en un manual de literatura para secundaria? ¿Dónde, cuándo hablamos de los receptores de nuestros mensajes? ¿Nos preguntamos quiénes son? ¿No estamos cansados de ver cómo la publicidad puede apropiarse de cualquier mensaje -por oscuro o claro que sea, lo mismo les da un Orihuela que un Falcón- y emplearlo para sus fines? Y lo más importante: ¿POR QUÉ SE HABLA TAN POCO DE ESTO O TAN POR ENCIMA?

Si no tenemos un mínimo de habilidades respecto de los medios (sean cuales sean; aquí, por ejemplo, Antonio Orihuela tiene mucha experiencia con la poesía visual y sus posibilidades), simplemente ESTAMOS FÁCTICAMENTE DESPOSEÍDOS. Y no es una cuestión de recursos económicos. También de imaginación. Ejemplo chorra de un método de publicación alternativa de nuestros poemas: un coche y un altavoz, como los que venden melones. No digo que algo así vaya a funcionar mejor que un libro; más bien afirmo que hay otras posibilidades y que, tal vez afinando el oído en esta cuestión y sin miedo a experimentar -¿lo tenemos a experimentar con el lenguaje?-, encontremos algunas posibilidades interesantes.

Finalmente, Álvaro y yo siempre hemos estado por la copulación en lugar de por la disyunción (en todos los sentidos de ambos términos). Esto es, que uno puede hacer esto y aquello, en lugar de esto o aquello. Y a ser posible esto y aquello y eso también. Ejemplo ególatra: -espero que- en un año publiquen un poemario mío en Alemania -y lo mismo se vende en la FNAC, tanto mejor-, lo que no me impide en absoluto adoptar otras opciones de distribución para los mismos textos. Ser crítico con un medio no significa desechar sus posibilidades, si las tiene. Pero tampoco significa despreciar otras opciones, simplemente porque una sea más -tradicionalmente- respetable y prestigiosa. Las actitudes purificadoras y culpabilizadoras nos hacen elegir entre esto o aquello. Muchas veces, casi todas, cada cual acaba atrincherado en sus posiciones y en sus miedos. A la culpa y al miedo, candela.

Aunque pudiera parecer otra cosa (y a lo mejor lo es), todo esto es una de las fuentes de preocupación que hizo nacer los chous del MLRS: la necesidad de reflexionar-

haciendo sobre los medios. Y lo mismo respecto de nuestra (casi ya extinta) hoja volandera. Y desde otra perspectiva, lo mismo con ARBEIT. No olvido, sigo sin olvidar, que Jorge, una vez que vio nuestro chou en Moguer (creo que la única) se me acercó a preguntarme a qué público iba dirigido aquella barbaridad. Era una excelente pregunta a la que no hemos parado de darle vueltas. Luego nos hemos encontrado alguna vez (en el Laboratorio, por ejemplo) y a pesar de qué era un buen sitio, no se nos ocurrió ponernos a reflexionar sobre esos y otros aspectos.

¿Otra poesía es posible? ¿Otra poesía es necesaria? Pues no lo sé, a lo mejor en absoluto. Lo que tengo algo más claro es que va siendo necesario que se acabe con la dominación social y parte no importante de ella es, precisamente, la dominación a través de los medios de comunicación social. Y a lo mejor, ciertos mensajes poéticos unidos con ciertos métodos comunicativos algo tendrían que hacer. No lo sé, pero se podría pensar. Me gustaría que lo pensáramos -no valgo para el trabajo individual: me aburro-. Para hacer evidente -y sobre todo extendible- esto mismo, queremos inaugurar la sección "En la calle" dentro de la web. Pero me sigo quedando con las ganas de unos grupos de acción e intervención más amplios (¡ah! ¡la formación de una verdadera troupe circense de poetas guerrilleros de la comunicación!).

Me extiendo demasiado. Terminó: voy a ver si nos cabe el artículo de Antonio Méndez en la nueva sección de poéticas enunciadas. En una primera lectura me parece interesantísimo y, además, buen contrapunto a otros textos que ya figuran allí. Supongo que le parecerá bien que nos apropiemos de su texto, pero si no, pídele que nos chille lo antes posible para evitarlo.

Un abrazo.

David Méndez

EMPEÑOS

Jorge Riechmann

1

Se pregunta el joven poeta insumiso David Méndez: “¿no afirmamos eso precisamente, que la poesía es una forma de comunicación social y, por tanto, de conformación del mundo?” Creo que no, David, me parece que eso es algo relativamente secundario.

Si hablamos de esa aventura interior que es la poesía moderna –para entendernos: lo que sigue a Arthur Rimbaud: lo que representan Rilke en el ámbito de lengua alemana, o Juan Ramón Jiménez en España--, se entra en poesía como se entra en religión.

“El libro de la vida monástica”, se titula la primera parte del *Libro de horas* de Rainer Maria Rilke (1905). No es gratuito. “Oscuridad, de la que yo desciendo,/ te amo más que a la llama...”

La palabra clave no me parece *comunicación*, ni tampoco *conocimiento*, sino más bien *búsqueda*, *indagación*.

Se trata de una forma de existencia. Quien la practica vive una intensa sensación de libertad interior y verdad subjetiva. Como toda liberación, aspira a serlo de todos y todas. Como toda verdad, es potencialmente universal.

Pero hay que subrayar el *aspira a*, el *potencialmente*. No debe ocultársenos que hay condiciones previas necesarias para desembocar en esta búsqueda –condiciones educativas generales, y decisivos encuentros biográficos que sólo pueden ser contingentes--: condiciones que, de hecho, circunscriben esa universalidad potencial a una actividad de círculos relativamente reducidos.

¿Hay que obsesionarse con ello? Creo que no. En este sentido, la situación de la poesía no debe de ser muy distinta de aquella en que se encuentran la sabiduría taoísta, la filosofía epicúrea o el cristianismo de base: universalidad potencial y encarnación minoritaria.

2

¿Quiere eso decir que hay que renunciar a ampliar esos pequeños círculos, a la predicación de la buena nueva? Nada de eso, porque *cada persona cuenta*. Huyendo, eso sí, del exceso de celo misionero, hay que tener claro, no obstante, que poseemos —o más bien nos posee— una verdad preciosa, y que conviene intentar regalarla a otros igual que a nosotros nos fue regalada. Vivir en poesía es una buena forma de vivir.

De manera que la reflexión sobre “los medios de producción y exhibición de la comunicación social” me parece cualquier cosa menos ociosa. Tiene razón David cuando escribe: “mal vamos si el libro, el recital y el resto de las formas institucionalizadas de la cultura --dominante, apellido que casi nunca se le suma-- son nuestras únicas formas de difusión”. Y es un buen criterio eso de estar “por la copulación en lugar de por la disyunción (en todos los sentidos de ambos términos). Esto es, que uno puede hacer esto y aquello, en lugar de esto o aquello. Y a ser posible esto y aquello y eso también”.

Todo mi apoyo a esa búsqueda de nuevas vías para la comunicación poética, con ese talante copulativo antes que disyuntivo. Algunas ideas: (A) programas específicos de iniciación a la poesía para escuelas e institutos (ah, si fuésemos capaces de recuperar mínimamente, actualizándolas, aquellas ricas experiencias que en el último tercio del siglo XIX y el primero del XX puso en marcha la Institución Libre de Enseñanza). (B) Páginas web de poemas leídos por el autor o autora, más o menos elaborados en lo musical, y “colgados” en la Red en formato estándar (que supongo es el MP3). (C) En general, explorar los nexos entre música y poesía: me parece que ahí el mundo anglosajón nos lleva varios cuerpos de ventaja, a pesar de algunas interesantes experiencias por nuestros pagos de las que tengo noticia. (D) Poesía en espacios públicos no pensados en principio para la poesía: lo de “un coche y un altavoz, como los que venden melones”, no es ninguna tontería. (E) Publicaciones no convencionales, en formatos no convencionales, de “poesía para quienes no leen poesía” (Enzensberger).

3

¿Poesía comprometida? Me afilié a mi primer grupo ecologista en 1980, con 18 años; y sobre todo me enganché a la campaña anti-OTAN en 1985. Desde entonces mi actividad siempre ha estado ligada al devenir de la izquierda ecopacifista en mi país. Ese compromiso político-moral se refleja en lo que leo, en cómo empleo cotidianamente mi tiempo, en los colectivos con los comparto esfuerzos y esperanzas, en mis opciones profesionales —y también en mi poesía, claro.

Pero lo importante en un poema es su poder de revelación, no su tema. Lo importante en los poetas es su compromiso cívico con el resto de los ciudadanos y ciudadanas que luchan por la supervivencia y la emancipación, y no tanto que escriban “poesía social”.

Toda la literatura es comprometida, decía Pablo Neruda. Toda la poesía es social.

Todo se podría aclarar bastante, en casos como éste, con un recurso muy útil: el desplazamiento. Por ejemplo gracias a una traducción incorrecta: “compromiso” se dice en italiano *impegno*, que podemos “retraducir” al castellano como *empeño*. Empeño quiere decir para mí, hoy y aquí: no mentir y no aumentar el sufrimiento del otro.

Escribió Ingeborg Bachmann que “la tarea del poeta consiste en no negar el dolor”, y Theodor W. Adorno que “dejar hablar al sufrimiento es el principio de toda verdad”. Nos quedaremos con la síntesis de esas dos sentencias como lo más cerca que pueden situarse poesía y filosofía.

*Jorge Riechmann,
2 de febrero de 2003*

CONTRARRÉPLICA

de David Méndez

Estimados compañeros:

Me sorprende la rapidez de las réplicas (¿las teníais ya pensadas, jodíos?). Lo cierto es que leo lo que escribí (me dan ganas de poner "escribió") y algo no me termina de encajar. Creo que en el furor de la batalla, furor que no termino de conseguir controlar, da la sensación de que tengo algún tipo de seguridad respecto de eso que escribo, cuando me debato entre las mayores dudas. ¿Es responsabilidad mía o de la propia escritura, que enseguida lo coloca todo bajo la losa de mármol del sistema cerrado? No os oculto que me incomoda sobremanera no teneros delante para hablar de esto o de cualquier otra cosa. Entre otras cosas, si os tuviera delante, esto se parecería mucho menos a un partido de tenis de ideas y otras ingeniosidades. Por mi parte, no tengo ni una sola idea propia, ni definiendo postura alguna, ni alzo ningún estandarte, lo que me suele procurar la sensación de que estoy a la vez de los dos lados del campo de tenis, al tiempo que en la red, en las gradas y en la pelota -sobre todo en la pelota, tan zarandeada, la pobre-. No sé si a vosotros os pasa. Por ejemplo, leo lo que ha escrito Jorge y todo me parece muy sensato y correcto, y A LA VEZ, me surgen unas diez mil dudas. Y lo mismo me ocurre cuando leo lo que yo mismo haya podido escribir. Así que me sorprende muchísimo cuando me encuentro a mí mismo haciendo aseveraciones como las del texto que comentáis (de verdad, que me palpo y no me encuentro). Dicho lo dicho, ruego se lea lo que sigue como meras hipótesis.

Antes que cualquier otra cosa, Quique, y a riesgo de repetirme, me gustaría aclarar que no tengo ni la menor idea de lo que me digo y que no estoy en posesión de ninguna verdad de la que querría convencer a nadie. Sí que sabía que a ti el temita te picaba, por que ya lo habíamos comentado en alguna otra ocasión. La cuestión es que yo tampoco sé qué otras cosas se podrían hacer. Y para mí de eso se trata, de comenzar -y continuar- pergeñando maldades con otros: ya se nos ocurrirá algo. Precisamente escribí el correo-e anterior bajo la necesidad de lanzar al aire una cuestión que a mí me interesa, con la esperanza de que pudiera compartirla con alguien. Para

mí es tan simple como empezar a discurrir sobre un posible plan de acción, pero a ser posible hacerlo cara a cara (a no ser que a alguien se le ocurra otro modo posible). Valencia, que está ahí a la vuelta de la esquina, podría ser un buen sitio, pero tanto mejor si llevamos algún deber hecho ya de casa.

Efectivamente, Quique, espero que el recetario de la web siga creciendo, no sólo con ideas realizadas, sino también con propuestas. Creo que podría funcionar bien. En el sentido de ese posible plan de acción que mencionaba arriba, coincido contigo que un buen primer paso es un simple avistamiento de lo que otros colectivos han hecho o están haciendo. Respecto del MLRS, si no acabaríamos los primeros en contar nuestras experiencias es porque somos más bien verborreicos, pero la verdad es que hay lo que hay: más bien poco. Josu Montero y la Palabra Itinerante me han mandado materiales muy interesantes respecto de este tema hace muy poquito. Si nos encontramos en Valencia (al menos con Josu, sí), podríamos hacernos un hueco para hablar de estas cuestiones. Lo digo porque si no nos proponemos algo en concreto es posible que se nos vuelva a pasar el arroz. ¿Acordamos un lugar, una hora y un orden del día -para poder saltárnoslo-? Aunque sea "oficioso" respecto del programa, yo creo que estaría muy bien.

Dos cosas más, una, me parecen muy apropiados los dos textos que has enviado (estoy leyendo ahora Esta revolución no tiene rostro, de Wu Ming, el proyecto que sustituyó al Luther Blissett. Ya sabes que en la web hay una reseña del Manual de la Guerrilla de la Comunicación, que es, como poco, de interés para lo que estamos tratando). Y dos, como podrás comprender, no hay la menor necesidad de solicitar permiso para hacer público un correo-e que ya era público. De cualquier manera, no me responsabilizo de nada de lo que digo/a. Así semos: unos irresponsables.

Más asuntos prácticos: continúo con los Empeños de Jorge, que contienen, en el epígrafe segundo, unas primeras propuestas de difusión alternante que, por tratar de definir unas prácticas reales y por ser un punto importante de acuerdo, parece que merecen las primeras atenciones. Trataré de ir de lo más general a lo más particular -el comentario de las ideas concretas-. Bien, considero que ponernos individualmente y, lo que es más importante, colectivamente a pensar, sin ningún tipo de urgencia ni limitación, en nuevas maneras de llevar la poesía al público tendría, como poco, el efecto beneficioso de oxigenarnos. Quiero decir que ponerse a imaginar otras posibilidades conlleva, precisamente, la estupenda recompensa de ver viejos problemas de distintos ángulos. Luego tal vez ninguna de las nuevas posibilidades sea válida, pero tal vez salirse del camino nos ayude a ver a dónde lleva con más claridad. Conclusión: imaginemos, ¿por qué no? El segundo paso, una vez realizado este ejercicio libérrimo de fantasía, sería calibrar las posibilidades reales del asunto. Jorge, tú de esto sabes mucho, porque se trata de un asunto económico en el sentido de lo ecológico. Con cada propuesta habría que pensar a quién va dirigida, si el medio elegido es el más idóneo, con qué recursos humanos, económicos y organizativos contamos, si la propuesta es fácilmente reproducible por otros, etc.

Y también habría que considerar, por supuesto, si queremos y podemos realmente formar un grupo más o menos estable para desarrollar estos planes.

Las propuestas de Jorge son muy interesantes. El programa de iniciación a la poesía en escuelas e IES está muy bien, pero precisaría de un gran esfuerzo por parte de aquellos que estuvieran dispuestos a enfrentarse a tal actividad. No creo que valiese con una actualización de las técnicas -por otra parte, totalmente desconocidas para mí- del ILE. Quienes se dedican a la educación -los dos Antonio, Quique- saben cómo andan las cosas: nos enfrentamos a diario con adolescentes a veces escasamente alfabetizados, frecuentemente sin estrategias de socialización y habitantes insatisfechos pero convencidos del individualista y feroz mundo del capitalismo. En fin, yo me sumo a la propuesta, que habría que articular y cuyo principal beneficio, creo yo, es que nos haría depositar ambos pies en tierra respecto de a quiénes nos dirigimos y las estrategias que tenemos que emplear para llegar a ellos. La propuesta de poemas recitados en la red tendría cabida en la web del MLRS, de hecho ya la habíamos barajado en varias ocasiones (y no la hemos realizado porque no sabemos cómo podríamos hacerlo técnicamente). Habría que resolver dos dificultades: una, la recopilación de las recitaciones de poetas que están dispersos por toda la geografía hispánica ("por todo la geografía hispánica", ¡qué frase de NO-DO!) y segunda, la cuestión técnica. Si los presentes quieren participar y se nos ocurre un modo de recoger vuestras voces -y las de más personal, claro es-, yo me comprometo a aprender cómo se usa esto del MP3. La tercera propuesta, la de la música, es también muy buena -incluso necesaria-. Ahí están los de La Palabra Itinerante, que llevan uniendo poesía y música mucho tiempo, o lo que hicieron los colegas de Orihuela en el primer Voces del Extremo. Intercambiamos información y veamos cómo llevarlo a cabo. Lo del coche melonero recitando poesía es perfectamente realizable. Probamos a hacerlo y a ver qué pasa. Hay un colectivo francés, por lo que he leído, Ne pas plier -hermoso nombre-, que se dedica a ocupar espacios públicos con mensajes político-poéticos. Lo que hacen es crear un espacio en una plaza pública con cintas plásticas semejantes a las de la policía. En el interior de ese espacio, a través de un sencilla red colocada a modo de techo, cuelgan papeles y paneles con los mensajes. Emplean todo esto para llevar propuestas políticas concretas a la ciudadanía. A mí me parece perfectamente reproducible y hasta estoy por la labor de ir de hombre-anuncio con algún poema breve si la cosa cuajara. Por último, a lo de formatos alternativos de publicación para no-lectores de poesía es lo que, no sólo, el MLRS lleva haciendo desde que nació... y Quique con L/R y LEFT y Vicente Muñoz con Vinalia Tripers, y la Palabra Itinerante y la Galleta del Norte... Idem entonces que con lo de la música.

Conclusión parcial: como veis, posibilidades hay a raudales. Recientemente hemos comenzado a reunirnos, pero a veces nos dejamos llevar por la inercia y seguimos ocupando casi todo nuestro espacio de discusión en cuestiones muy teóricas. No digo que no sean necesarias esas discusiones, digo que ocupan casi todo el espacio. Me permito recordar que esto de encontrarnos en un Foro surgió en Moguer de la necesidad de unos tipejos -Quique, Jose María, Antonio, Josu Montero, David Eloy, Álvaro...- de hablar de esta cuestión de

los medios. Pues, coño, hagámoslo. Como veis, cualquier iniciativa que incida en una reflexión y acción sobre los medios, precisa de buenas dosis de organización, por lo que si nos apetece hacer algo va a ser completamente necesario que nos veamos, hablemos, decidamos y finalmente hagamos. Creo que internet es un buen medio para estas discusiones previas, pero que no es valido para llegar a acuerdos sobre actos en concreto, por lo que espero con alegría el encuentro en Valencia.

Continúo por aquellas partes en que Jorge presenta algunas discrepancias (que hacen que a mis dudas les nazcan aún más dudas). Llevas toda la razón, Jorge, cuando afirmas que la literatura, en general, es difícilmente definible como una forma de comunicación social o de comunicación a secas. Y es muy probable que la dificultad no estribe tanto en el término "comunicación" como en eso de definir. Definir, sabénlo los lexicógrafos, los filósofos y las porteras, es algo muy complejo. Asumo, entonces, que no puedo definir lo que es poesía ni lo que es comunicación. Es más, con una punta de chulería, incluso afirmo que no quiero jugar a las definiciones con esos términos y asumo contigo que no se puede decir que la poesía es una forma de comunicación social (al tiempo claro está que tampoco se podría decir, sin problema, que la poesía es algo, lo que sea). Donde dije digo, digo Diego (y tomo las de Villadiego).

Pero déjame que retome el asunto desde otros conflictos. Trataré de discurrir acerca de lo social y del lenguaje, a ver si llego a algo.

Leo mi texto (el texto del tal David, ese) y me doy cuenta de que de lo que habla no es tanto de poesía, como de su publicación, si es que ambas cosas pueden separarse -creo que no-. Convendréis conmigo que no es lo mismo escribir que publicar -a pesar de lo que...-. Bien, si publico parece que lo que hago es precisamente sacar un discurso a lo público, a lo común, al espacio ciudadano, al lugar de lo social, de lo político. O eso, al menos, dice el lexema que forma el verbo "publicar". Lo público (lo publicable, la publicación) es tautológicamente lo que no es sólo mío, es el espacio que ocupo con los otros: el espacio público. Las palabras de ese discurso publicado, desde ese momento y por ese motivo, son pues públicas, se comparten, se someten al público escrutinio: su sentido se construye públicamente. Si en lugar de publicarlas, las guardo, podría atreverme a decir que son sólo mías -pero ni aún así-, pero si las público esa afirmación ya no parece tan acertada. Esta es una primera cuestión sobre la que pensar. Una segunda vendría de la propia naturaleza del material de que se constituyen mis discursos: un habla perteneciente a una lengua. Bueno, poco y todo habría que decir. Una lengua es usada por todos los hablantes pero no pertenece a ninguno -ni a ninguna institución, por mucho que limpie y brillante-. Creo que lo público es, por antonomasia, aquello que por estar compartido, tiene valor de uso, pero no de propiedad. La lengua es el núcleo duro de lo social, entre otros motivos, precisamente por esa resistencia a convertirse, de algo que sólo tiene valor de uso, a algo que podría tener valor de propiedad -conversión que el sistema capitalista, por otra parte, se esfuerza en hacer a diario-. El hecho de que todos usamos

la lengua pero nadie puede declararse individualmente su dueño es lo que define con mayor insistencia nuestra pertenencia comunitaria, pues la lengua es lo común por antonomasia, lo que está entre los individuos, en lugar de en los individuos. Además, la lengua ya existía cuando vinimos al mundo y seguirá existiendo cuando muramos, lo que nos conecta con la existencia diacrónica de nuestra comunidad. La lengua es una realidad, en este sentido y otros, trascendente (me trasciende en el tiempo, me trasciende como individuo). Que los poetas (y periodistas, publicistas y literatos, tal vez) consideren las palabras como suyas, que ya vemos que es imposible, es efecto de que su juego es, precisamente, explorar los límites de lo decible o las fronteras de las formas y de los sentidos permisibles. Pero aunque el poeta pudiera considerar los resultados de tales paseos como suyos -que creo que no-, los reinstala en lo común, en lo público, cuando publica. Por otra parte, el poeta (y el literato, el publicista, el periodista) afectado de vanidad y miedo -si es que no son la misma cosa-, cree que va a sobrevivir EN su obra (mito con el que se nos hace comulgar desde la más temprana escolaridad). Lo cierto es que nosotros morimos y las palabras no. Las palabras y su pueblo ruedan y ruedan fuera del tiempo (que no de la historia) y los individuos nos acabamos en él. La demostración más palpable de que las palabras nunca han sido mías es que cuando yo muera ellas continuarán existiendo y no como mis ojos, mis uñas y mis huesos, esos sí, pobres, todos yo. Muertos de miedo, nos hacemos acreedores de la posteridad intentando depositar nuestro yo en las palabras, pero las palabras no pueden soportar ningún yo, aunque sean modificadas por el uso, no por la posesión, ininterrumpida de comunidades enteras. Más cosas hay dichas al respecto por los antropólogos, futbolistas, sociolingüistas, cabreros y filósofos (también Foucault y Deleuze, por cierto). Parece que la lengua está en el mismo centro de lo social (y también de lo trascendente). Hay una tercera línea que querría brevemente explorar. Consiste esta en que en realidad no tenemos claro qué relaciones hay entre lo lingüístico y lo real y sin tan siquiera si es lícito hablar de ello por separado. Dice García Calvo, hay un mundo DEL que se habla y un mundo EN que se habla y ambos guardan estrechas y perplejizantes relaciones. Dice Alicia Bajo Cero que mencionar el mundo también es crearlo.

Hablar es un hecho social, comunitario, político en la medida que participa de la lengua, que es el núcleo de lo social. Desde luego que la intensidad política de ese hecho social es variable: no es la misma para las frases con que compramos pan, que para las que usamos en una asamblea política. Esta pertenencia también se demuestra en que un simple acto de transformación fonética (NO A LA GUERRA >>> NO A LA GUARRA) o gráfica (\$O -en portugués: \$OLO-, BU\$H) o semántica (DINERO GRATIS) o cualquier otro acto de poiesis (el taller Okupando palabras simplemente cambia arbitrariamente las palabras de determinados artículos de la Constitución) se transforman con increíble facilidad, por absurdos e inmotivados que pudieran parecer, en tergiversaciones de carácter político. Creo que cualquier defensa del valor individual en el terreno de la lengua se topa con enormes dificultades, pero que aceptamos esas apologías porque estamos muy acostumbrados a escuchar, desde nuestra infancia, juicios de

valor acerca de la genialidad lingüística de tal o cual individuo. Esa dificultad no deriva, intuyo, del hecho de que lo individual no exista en lo lingüístico, sino de que siempre se encuentra en relación estrecha, problemática, y desde luego todavía inexplicada, con lo colectivo. En esto, sigo teniendo la misma sensación que cuando leí por primera vez lo que Ch. Bally decía que decía Saussure en el Curso... acerca del lenguaje, la lengua y el habla: que la relación entre el plano de la lengua y del habla todavía no han sido suficientemente explicadas (a pesar del intento de Chomsky de convertirlas en una cuestión genética a través de la competencia y la actuación, intento de transportar el problema de lo filosófico-sociológico a lo biológico, terreno aparentemente más firme, donde la definición de lo común ya no puede residir, por cierto, en un genotipo que, según nos dicen, compartimos al 98% con la mosca del vinagre, ¡qué asquerosos estos científicos!). Una de las circunstancias que socorre a las concepciones individualistas en este sentido es que los hablantes de una lengua siempre perciben los procesos lingüísticos desde el habla y casi nunca desde la lengua. Me explico. YO HABLO (yo escribo) y siento que lo hago con MIS recursos (recursos que he aprendido sistemáticamente de otros, por cierto, y que incluso podría, si hago un esfuerzo, decir de exactamente de quiénes, los que a su vez, además, lo han aprendido de otros): luego el mérito es mío. YO ESCRIBO un estupendo poema, considero que he abierto una nueva vía, me hago la ilusión de que he modificado la lengua de todos. Ahora bien, desde el plano de la lengua, mis aportaciones individuales son una gota en un océano, no tienen ningún valor hasta que no son mayoritariamente refrendadas y temporalmente duraderas: ambos hechos -uso mayoritario y duradero- se constituyen por la articulación de una serie de actos de habla individuales. En definitiva: en la lengua no influyen los actos de habla individuales, sino precisamente las sumas de esos actos ya articulados en algún tipo de relación social (un ejemplo para la meditación: Chiquito de la Calzada y sus ¡jar!: cuando algo se convierte en un hecho de lengua es porque, por definición, ha sido sustraído del uso individual y ha tomado sentido para toda una comunidad. Ahora bien, lo importante es saber cuál es ese sentido. ¿Lo sabemos nosotros de nuestra poesía?). En este orden de cosas decía Borges que el mayor honor de un poeta era convertirse en un anónimo, y no es una de sus frecuentes boutades: cuando algo está firmemente anclado en la lengua, olvida sus orígenes.

Como ves, Jorge, me deshago del nombre "comunciación", pero me quedo con el apellido "social". Si no te he entendido mal, tú consideras que la palabra clave es indagación o búsqueda, lo que constituiría de la práctica de la poesía una forma de indagación espiritual que no construye conocimiento, sino estados interiores a los que llamas libertad y verdad subjetiva, experiencias cercanas a las que propugnan filosofía religiosas orientales no escindidoras de la realidad como el tao -y no lo mencionas, el budismo- y que podrían ser potencialmente universales. Estoy parcialmente de acuerdo contigo, y creo que todo lo que he venido pensando en voz alta hasta aquí (quiero decir, escribiendo en voz baja) refrenda esa idea en parte. Cuando se piensa en la lengua como he venido haciéndolo, es fácil ver que no hay ninguna contradicción en decir que la lengua es el núcleo duro de lo

social al tiempo que (no sé cómo decirlo, para ciertas cosas me vuelvo aprensivo) uno de los meollos de lo trascendental, en el sentido metafísico del término. Es más, la lengua es una cuestión trascendental PORQUE es social. Cualquier indagación lingüística es, a la vez, social y política, trascendente y metafísica y factual, a la vez interior y exterior. La lengua me supera como individuo, pero también me conforma como individuo, es decir, me transforma en una persona: en un nudo en una red, un nudo que tiene, además, una cara interior y otra exterior en relación de mutua dependencia. Definamos, pues, persona de modo relacional, como un fluido; un buen ejemplo son, en este mismo sentido, los pronombres personales: "yo" no puede ser definido en sí, sino en relación a "tú" y los dos en relación a "él". El individuo produce, compra y vende. Las personas hablamos. ¿Búsqueda subjetiva? Coincido siempre que "subjetivo" no quiera decir "individual", porque el mundo con todas sus pertenencias y el tiempo entero (el tiempo que no se computa, porque no tiene principio ni fin) pasa a través de nosotros a través de la palabra. La lengua nos coloca, por tanto, donde realmente estamos, en un pliegue dinámico en que es difícil ya hablar de lo individual y lo colectivo. El individuo pretende ser un punto definido con precisión. La persona una nebulosa de relaciones y esas relaciones se establecen lingüísticamente -entre otras formas-.

Me confundo bastante, cuando dices: "[La poesía es] (..) una forma de existencia. Quien la practica vive una intensa sensación de libertad interior y verdad subjetiva. Como toda liberación, aspira a serlo de todos y todas. Como toda verdad, es potencialmente universal. Pero hay que subrayar el aspira a, el potencialmente. No debe ocultársenos que hay condiciones previas necesarias para desembocar en esta búsqueda -condiciones educativas generales, y decisivos encuentros biográficos que sólo pueden ser contingentes--: condiciones que, de hecho, circunscriben esa universalidad potencial a una actividad de círculos relativamente reducidos." No sé si hablas de la poesía o del poema, de la práctica o de su resultado, del escritor o del lector. Si hablas de la poesía como práctica, tanto del escritor como del lector, comparto experiencia contigo: a mi también me produce liberación y sensación de verdad. Es probable que le ocurra a todo el que la frecuenta. En este aspecto, no es diferente, por lo que sé, a otras prácticas con efectos semejantes (entre las que figurarían prácticas políticas, religiosas, filosóficas y cotidianas). Por supuesto que llegar a ella depende de condiciones educativas y experiencias personales previas, por otra parte lo mismo que llegar a la práctica del arreglo de motores de camión o cualquier otra cosa. El ejemplo no es gratuito. Mi hermano Carlos es mecánico de camiones. Es una persona extremadamente creativa e inteligente, entre otras cosas, para los ingenios mecánicos -de una solo ojeada es capaz de saber cómo funciona una máquina, ¡es la hostia!- y la práctica de su profesión, a la que llegó por una serie de experiencias previas bien concretas que no todo el mundo tiene la oportunidad de compartir, le reporta una enorme satisfacción. Mi hermano Carlos también define la mecánica de motores de camión como un proceso de indagación y búsqueda y es incluso muy probable que nos dijera que le produce sensación de liberación y de verdad subjetiva, si esos términos formarían parte de su bagaje. Pues bien, por supuesto, no se me ocurriría decir que

todos tenemos que ser ni mecánicos ni poetas, ni que las experiencias -en plural- de plenitud humana pasen exclusivamente por la poesía o la mecánica. Como ves, en esto, totalmente de acuerdo contigo.

Ahora bien, si a lo que te refieres es al resultado de la práctica poética, esto es, a ese discurso determinado que es el poema, entonces me surgen dudas. Ese discurso determinado es un producto lingüístico (por definición, listo para ser compartido) que frecuentemente se publica, esto es, se lleva al espacio común de lo público. No creo que desde esta perspectiva se pueda decir que el poema, como cualquier otro discurso público, no produzca conocimiento, aunque en absoluto sea ese el objetivo consciente de la indagación del poeta. Entre otros motivos de peso, esto es así porque la construcción de significado y conocimiento no depende sólo del poeta o del texto, sino que cualquier lector puede utilizar cualquier texto para producir significados y conocimientos, y además, puede utilizarlo para producir conocimientos de sentido contrario al que el autor trató de consignar (así, por ejemplo, la Escuela Popular de La Prospe lee los periódicos produciendo el conocimiento contrario al que los rotativos quisieran, esto es, para desvelar sus mensajes de dominación ideológica). Esto sólo se podría cuestionar si se pusiera en entredicho la autonomía del lector, convirtiéndolo en receptáculo pasivo de las magias ocultas o evidentes del texto. Dado que esa autonomía existe, el modo en que un discurso público se lee, pero también la manera en que concita a diferentes formas de lectura por su modo de insertarse entre los otros discursos, construye significación y conocimiento. Como te digo, no me queda claro en tu texto si esa libertad interior y verdad subjetiva potencialmente universal es propia sólo de la práctica poética o es transmisible a través del producto lingüístico de esa práctica. Lo que sí parece es que, indicando que la poesía -¿cómo práctica?- no produce conocimiento, tratas de inmaterializarla, sustrayéndola de la construcción pública del sentido. Pero es que, finalmente, el poema, como cualquier otro discurso público, produce un conocimiento o un sentido comunitario incluso a pesar de sí mismo, aunque sólo sea porque necesita ser decodificado. Desde luego que la teoría del conocimiento es muy compleja y, desde luego, yo no sé tanto como sería necesario, pero parece claro que el sentido final de un discurso surge de la interacción de las características del texto con la interpretación del lector. Tanto las características del texto, como los procesos de interpretación del lector son en gran parte convencionales, esto es, individuales en tanto que colectivos e históricos. Cada lector interpreta individualmente el texto, pero lo hace respecto de normas de decodificación (literarias, lingüísticas, pragmáticas, sociales...) que existen para toda una comunidad. La toma de conciencia de la existencia cultural de esas normas es lo que, precisamente, permite modificarlas. Para mí, aquí el problema de nuevo es el mismo: ¿quién tiene acceso privilegiado a esa conciencia?

Dices: "En este sentido, la situación de la poesía no debe de ser muy distinta de aquella en que se encuentran la sabiduría taoísta, la filosofía epicúrea o el cristianismo de base: universalidad potencial y encarnación

minoritaria. ¿Quiere eso decir que hay que renunciar a ampliar esos pequeños círculos, a la predicación de la buena nueva? Nada de eso, porque cada persona cuenta. Huyendo, eso sí, del exceso de celo misionero, hay que tener claro, no obstante, que poseemos -o más bien nos posee- una verdad preciosa, y que conviene intentar regalarla a otros igual que a nosotros nos fue regalada". Y aquí creo que encuentro un punto de divergencia, porque, a pesar de lo que pueda parecer, yo no hablo, o no me gustaría estar hablando, de una cuestión de cantidades, sino de cualidades. No se trata de "llegar al máximo número de personas con nuestra verdad -estemos poseídos o la poseamos-", sino de devolver(nos) la capacidad de inventar entre todos la verdad. Es decir, se trata de cambiar el modelo por el que se crea el conocimiento social, del que la poesía forma parte. Si optamos por un modelo jerárquico en que los conocimientos se transmiten verticalmente de los indagadores o buscadores expertos, sean poetas o sean cualquier otra cosa, estamos en el modelo actual. Si optamos por un modelo que asuma que la naturaleza del conocimiento es siempre pública y abierta y que la verdad se construye por cooptación, estamos en otro mundo, todavía mayoritariamente no-creado. Desde el modelo jerárquico, sí que nos podría dar un ataque de celo misionero y dedicarnos a evangelizar a nuestros pares (siempre vistos como desde arriba por nosotros, poseedores de verdades). Desde el otro modelo, como mucho trataremos de contagiar una actitud, unas formas, nunca unos contenidos, porque seremos conscientes de que a los contenidos llegaremos entre todos y que nunca serán definitivos. Creo que, finalmente, y si no me equivoco mucho -que es probable que sí-, es esto lo que me interesa especialmente. Y por eso escribo estos correos, por la simple razón de que yo sólo no puedo (con amigos sí) construir ese segundo modelo. Precisamente, en ese segundo modelo la cuestión de los medios es fundamental.

¿Porque cómo se construye actualmente ese conocimiento o sentido desde los discursos públicos -publicados, publicables-, del que el poema forma parte? Creo que esta es precisamente la pregunta que nos obliga a reflexionar acerca de los medios. Si miramos el mundo, nos damos cuenta de que existen una forma de distribución de mensajes públicos sumamente autoritaria y jerarquizada. Sólo unos cuantos son los actores que producen discursos públicos, que llegan a una inmensa mayoría de espectadores. El espacio público urbano está invadido por el uso privado de la difusión publicitaria en forma de vallas y chirimbolos. El espacio público de la palabra está invadido por el uso privado de la mercantilización de la palabra. La propaganda publicitaria y la propaganda ideológica (publicidad, periodismo y ocio espectacular) se encargan de producir insistentemente las normas de decodificación no sólo de cualquier discurso, sino también, del propio mundo factual. Los mismos medios se encargan también de naturalizar su labor, ofreciéndonos sus normas de decodificación como naturales y, por tanto, imperturbables. Y para colmo, los propios discursos privados que invaden lo público y que acuñan nuestra dominación ideológica se han convertido en mercancías ¡que nosotros mismos tenemos que comprar! (uno ve la TV, va al cine, compra un periódico o un libro, y la inmensa mayoría de las veces está pagando su propio adocenamiento). Concluyendo: no nos impiden a hablar, sino que nos fuerzan a reproducir sus discursos y sus normas de decodificación, esto es, nos enseñan a hablar y a leer los discursos y el mundo y nos dicen que esa

forma de hablar y leer son naturales y, por tanto, únicas e inmodificables. Su idea es sencilla -y por eso es tan buena-: apartar al mayor número de personas de cualquier forma autónoma de producción o interpretación de discursos, esto es, secuestrar nuestra capacidad personal de producir conocimientos y nuestra consciencia de que ese proceso es cultural y no natural y por tanto modificable en cualquier punto y momento. Pues bien, ese es el marco en que introducimos nuestros discursos poéticos.

A muchos, también a mí, me gustaría un mundo no jerarquizado. Por eso para muchos, también para mí, no se trata de asaltar las posiciones dominantes (ser el califa en lugar del califa) con el piadoso objetivo de difundir la verdad oculta frente a la mentira imperante, sino de inventar -en el sentido etimológico- una forma de construcción de conocimiento público realmente comunitaria y democrática, ajena a la jerarquización apenas descrita. En un mundo así, como ya decían los revolucionarios barbudos esos, no habría escritores, sino personas que escriben (este cambio beneficiaría también a los vasallos que ocupan posiciones dominantes. Por ejemplo, un joven que desea ejercer el periodismo descubre que en las instituciones jerarquizadas sólo es libre de ocupar cierta posición dominante -ellos dicen de mayor libertad o responsabilidad- si produce los discursos que aseguren la dominación y jerarquización. Pero ese joven no es realmente libre de decir lo que quiera ni de construir en libertad con otros su propio conocimiento). En un mundo no-jerarquizado, yo no tendría una verdad -ni subjetiva ni objetiva- que transmitir a los demás, sino que me pondría con los demás a buscarla -ya lo dijo Machado-. En el mundo jerarquizado, permanezco apartado de las fuentes de que emana, misteriosamente, el conocimiento, me convierto en un individuo que consume mansamente las verdades que me llueven de arriba y esto lo hago junto con otros individuos formando una masa. En un mundo no jerarquizado, podría tal vez ser una persona que se junta con otras personas, en número variable, tratando de producir conocimiento, haciéndose conscientes de los mecanismos de dónde nace ese conocimiento y verificando si realmente es una verdad valiosa. En el mundo jerarquizado, la maquina de la verdad produce mensajes acerca de lo común y lo individual, lo igual y lo diferente que me reconfortan alternativamente cuando necesito salvaguardar mi preciosa individualidad (PORQUE TÚ LO VALES) y también cuando necesito sentirme integrado en un grupo (el fútbol). En un mundo no jerarquizado, las mencionadas nociones no son tal vez siquiera nociones, sino sensaciones integradas en el proceso de dar vida al conocimiento.

Un poeta dijo: "Tienes que decidirte: / o lo real son los movimientos del dinero, / o lo real son los cuerpos de hombres / y mujeres", y dijo: "pero sólo vives / si en medio de este tránsito / sabes construir un nido", y dijo: "La lucha / no se decide en las calles / sino en los callejones / de la conciencia". Y como lo dijo todo en el mismo libro yo lo junto todo aquí: construir un nido, hombres y mujeres, conciencia. Pues eso, yo decía lo que él decía, que seguro que es lo que otro decía, que es lo que otro decía, que es lo que otro...

Me he alargado mucho y, me temo, de manera infructuosa.

Sí, temía bien, he releído lo escrito y casi no comprendo nada. Mira que lo siento. Siempre tengo la sensación con este tema de estar persiguiendo como una marea que siempre baja y baja... No hay forma de pillarlo por alguna parte. Lo mismo callarse era más humilde. O lo mismo más cobarde. Vaya usted a saber. Yo por hoy no me rompo más la cabeza.

Saludos, compañeros. Y perdón.

David Méndez

CONTRA UN ARTE POR COMPROMISO

José María Parreño

Tradicionalmente, la dimensión política de la obra de arte discurría en alguna de estas tres direcciones: como representación de una sociedad ideal, como negación del orden de cosas actual y, de unos años a esta parte, como un medio para desvelar la ideología encerrada en lenguajes y sistemas de representación. Recientemente se han producido, sin embargo, profundas transformaciones sociales, y también en el ámbito del pensamiento que afectan a este comportamiento. Una es la desconfianza creciente y generalizada en los llamados “grandes relatos”, sean éstos la religión o la política, que secularmente habían servido para organizar la experiencia humana y señalar un horizonte hacia el que caminar o, al menos, con el que contar. Otra es la omnipresencia de los medios de comunicación de masas, que condicionan relativamente la producción artística, pero de forma decisiva su distribución y recepción. En estas circunstancias, podríamos decir que el arte se enfrenta a una situación nueva y distinta, que transforma su sentido y su significado. Así pues, resulta muy difícil proponer una estrategia que devuelva a un arte que se quiere crítico una dosis mínima de credibilidad o eficacia. Por poner un ejemplo de este fracaso: la crítica de la representación, profusamente empleada por cierto arte comprometido reciente, se confunde con la glorificación de lo criticado. El arte moderno pudo funcionar, y veces lo ha hecho, como una ética de la modernización social y tecnológica, pero ahora ya no es sino su cosmética.

Se dan, en otro plano, dos posiciones problemáticas y contrapuestas. Por un lado, la de quienes plantean que el arte crítico, cuando es absorbido por el sistema artístico, queda desvirtuado y pervertido. Por otra, la de quienes piensan que la institución arte es el único marco en que puede desarrollarse lo artístico. Fuera de él o bien no es arte o, de serlo, no alcanza la mínima circulación y repercusión que el artista –y quizá con más necesidad aún el que busca subvertir o moralizar al espectador– necesita.

No sé si estas líneas llegan a dibujar los muros de un callejón sin salida. Lo que sí sé es que la tarea de un arte crítico, político, comprometido o como queramos llamarlo, debería enfrentarse a esta serie de interrogantes con urgencia. Y antes, desde luego, de dar paso a la formulación de los contenidos sociales que serían su objetivo.

Mi opinión sobre un arte crítico que se muestra en las galerías y los museos es, a su vez, muy crítica. Cuando menos, creo que se ha convertido en un arte de género, que neutraliza más que estimula la acción social. En ocasiones, alcanza un grado de perversidad semejante a la de esos políticos que visitan los poblados chabolistas para conseguir votos no sólo de sus habitantes, sino de quienes, al votarlos, se sienten libres de cualquier responsabilidad ante la miseria. Creo que hoy en día, el arte como tal, no puede hacer nada por cambiar el orden social, pero ni siquiera por cambiar la mentalidad de los espectadores que tienen en su mano hacerlo. Y esto último porque esos medios de comunicación, ese marco de la institución arte a los que me refería, anulan en el espectador la posibilidad de experimentar realmente los problemas. Y creo que la experiencia es lo único capaz de transformar nuestra conciencia e impulsarnos a asumir riesgos y responsabilidades. Por decirlo en pocas palabras: medios e institución producen la estetización de lo político en lugar de permitir la politización de lo estético. Así las cosas, yo daría la vuelta al argumento y propondría dos preguntas: ¿Es posible una acción política que acoja la dimensión simbólica, estética, vital, que siempre ha relegado? Y también: ¿No está demostrada la eficacia de los recursos estéticos como elementos sensibilizadores dentro de determinadas acciones políticas? Se me dirá que a esto se le llama propaganda y sí, ese es su nombre, no hay porqué asustarse de ello. Espero que a aquellos artistas que habían elegido como tema de sus obras el sufrimiento ajeno no les importe poner su creatividad al servicio de quienes luchan contra él.

Y en cuanto a la primera cuestión, creo que la respuesta no la van a proporcionar los políticos con aficiones artísticas ni tampoco los creadores de un arte político. Más bien lo harán aquellos artistas que trabajen a favor de la transformación social y pueden inocular en su estrategia demandas que van más allá de lo material y realizar acciones cargadas de ese plus de gratuidad y fantasía que conlleva lo artístico.

Idealmente, al arte le cabría aún, ciertamente, una inmensa tarea de sugerencia y subversión. A través de la dificultad de sus obras puede expresar la posibilidad de mundos distintos a los que consumimos vorazmente, puede atender a una sensibilidad y enunciar una ilusión distintas. El riesgo menos grave sería, sin embargo, que estas obras no fueran otra cosa que críticas herméticas u obras de arte autorreferenciales.

Hay otra posibilidad aún: la de un arte cuidadosamente mentiroso, un arte secreto, que haya abandonado el ARTE a su suerte y circule sin nombre, alterando las expectativas de la vida diaria. Arte de obras, pero no de obras de arte. Arte en estado salvaje, que no sabe su nombre o no quiere decirlo. A la medida de la amistad o de la solidaridad, a la medida de los problemas concretos o las pesadillas y los sueños colectivos. No a la medida de la carrera del artista. Yo diría, yo *tengo* que decir, que este arte no es posible. Para que, así, tal vez exista.

LA REALIDAD Y LAS PALABRAS

Josu Montero

El sueño de una Edad de Oro del ser humano sobre la tierra es sin duda uno de los mitos fundamentales. Dónde coloca cada época, o cada cultura, o cada individuo, ese deseo -en el pasado, en el futuro, en el presente- nos dice mucho sobre él. La gran bancarrota que actualmente vivimos de ese sueño de progreso de la modernidad, convertida en pesadilla por la hecatombe de las grandes ideologías que creían en una Edad de Oro futura, ha provocado en algunos ese sueño imperial de la Edad de Oro del presente o del futuro inmediato -siempre inmediato- constantemente cantado por las sirenas de la publicidad del capitalismo de consumo; o ese cínico y cómplice descrimio en Edad de Oro alguna, a lo sumo privada, en el que hoy malvivimos alejados de los necesarios mitos.

A comienzos de 2001 estuvo en Bilbao el activista y teórico anarcoprimitivista norteamericano John Zerzan. Vino desde la pequeña comunidad de Eugene, en Oregón, donde vive, hasta Sorgintzulo Gaztetxea, en Santutxu, dentro de una pequeña gira aprovechando la traducción al castellano de algunos de sus libros. Una de las múltiples cuestiones que planteó Zerzan en aquella concurrida charla se refiere a una Edad de Oro en el pasado. "Futuro primitivo" es el título de un recomendable libro de Zerzan publicado por la valenciana editorial Numa que recoge cinco breves ensayos; precisamente en el que da título al libro, con abundancia de datos de la antropología más reciente, situa en el Paleolítico una época dorada que terminó hace "sólo" 30.000 años, nada en comparación con la duración de esa hipotética y prolongada época feliz en la que el ser humano, ya criatura reflexiva, era cazador-recolector y seguía formando parte de la naturaleza. En el Paleolítico Superior el hombre inicia la domesticación del entorno y en consecuencia su propia domesticación, la domesticación de lo que en él había de naturaleza. Es el momento de la escisión. Aparece la agricultura, la ganadería, el excedente, la producción, la propiedad, la división del trabajo, las clases, el tiempo...El ser humano se expulsa a sí mismo del edén de la naturaleza, y es ahí y no antes donde Zerzan situa el punto de partida del mito, del rito, de la religión, del arte, del lenguaje.

Repentinamente angustiado por esa separación ser humano/naturaleza, el hombre necesita tender puentes y lo hace a través de símbolos; lo que antes era inmediato ahora necesita de intermediarios. Y la mayor intermediación entre el ser humano y un mundo repentinamente ajeno, salvaje y peligroso es el lenguaje. A su través el hombre “domestica” la realidad. Metafóricamente podríamos afirmar que el ser humano pasó de vivir en la selva a habitar en una selva de símbolos; y en la actualidad esa “vida en símbolos” adquiere un cariz innegable y terrible. El semiólogo Charles Peirce afirmó que “el sentido de un símbolo está en su traducción en otro símbolo, llegando a una reproducción sin fin en la que lo real siempre queda desplazado”. Hemos llegado así a habitar un mundo, como certeramente ha afirmado alguien, “diferido en directo”.

Luego regresaremos a Zerzan, vamos primero a recalcar en un poeta francés que también visitó Bilbao, esta vez la Biblioteca de Bidebarrieta, en la primavera de 2001 dentro de un ciclo titulado “¿Qué puede la poesía?”. La editorial Bassarai ha publicado un libro con idéntico título en el que recoge los poemas y las poéticas expuestos en aquella ocasión. Uno de estos poetas fue el inédito aquí Christian Prigent. Para él la poesía responde al “drama del hombre de no guardar con el mundo otra relación más que mediatizada”; es más: “la poesía es el duelo del mundo en nosotros por el hecho de la asignación a lo simbólico, siendo lo simbólico esa fuerza que nos arranca a lo innominado, nos hace individuos y nos retira de la familiaridad del mundo”. La poesía es para Prigent el sueño de nuestra huida de lo simbólico, porque el poeta se empeña en cortocircuitar en el poema la distancia a la que lo simbólico pone para nosotros el mundo. Habló Prigent en Bilbao de cómo vivimos capturados en la red de las representaciones; de cómo la poesía no puede tener nada que ver con las “lenguas pacificadas y uniformizadas del intercambio civil”; de cómo lo real comienza donde cesa el sentido comunmente socializado, y de que la poesía surge de esa exigencia de dar nombre a lo real. Por eso “escribir poesía es a menudo escribir contra la poesía, contra la fatalidad contractual de la lengua”. Para Prigent la poesía es un muro de las lamentaciones, pero también “el movimiento formalizado de nuestras lenguas hacia el vigor desconcertante de lo real”. Y va más lejos planteando la cuestión política de cómo la dominación totalitaria encuentra en el sistema idólatra del lenguaje su terreno de enraizamiento. Sorprendentes puntos en común entre Prigent y Zerzan, si bien el americano, como luego veremos, no cree en la bondad de arte ni de poesía alguna.

Vamos antes a otro poeta, norteamericano éste, que en un libro reciente plantea lo que pudiera ser la visión optimista sobre esta cuestión. Poeta aún en activo de la Generación Beat y pionero del pensamiento ecologista, orientalista y primitivista, Gary Snyder afirma que es preciso “ver con el lenguaje, ser libres con él” para descubrir que “el lenguaje brinda sorpresas y perspectivas asombrosas que pueden remontarnos de nuevo a una experiencia directa y desmediatizada”. Y lo plantea así en un librito que Ardora ediciones publicó con el significativo título de “La mente salvaje”, en un breve y delicioso ensayo que lleva por nombre “El lenguaje avanza en dos direcciones”. Lo propio de la naturaleza es su cualidad de salvaje, viene a explicar Snyder, y los trabajos de la mente humana en su versión más fértil reflejan ese carácter salvaje. También el lenguaje. “Se podría argumentar que la lengua restringe, limita y estrecha nuestra visión de la realidad. Pero mejor que menospreciar el lenguaje debemos volcarnos de nuevo en él”. Plantea así una forma de pensar el lenguaje comprometida con una inteligencia mucho más vasta y profunda que afirme y haga aflorar su carácter natural y salvaje. El lenguaje por tanto no como escisión y mediación, sino precisamente como forma de experiencia directa, inmediata, que nos lleva a “entrever conexiones ignoradas, resonancias, fuerzas,

sombras, el envés de la trama". Snyder situa así el lenguaje en el lado de la naturaleza y no en el de la cultura como hace Zerzan, más allá de la mente racional por tanto, por más que sea ésta la que durante siglos se ha adueñado de él para modelar y poner orden en nuestra visión de la realidad.

Me trae todo esto a la cabeza los dos últimos versos de un soneto de Francisco Pino titulado "La poesía" perteneciente a su libro "Cuaderno salvaje" -¿de nuevo otra casualidad?-. "Me arrojó de la luz de amanecida/pero fue el lazarillo de este ciego".

Hora es ya de volver a Zerzan. La editorial Valdemar ha publicado recientemente el grueso volumen antológico "Culturas del Apocalipsis"; en él se recoge un texto, ciertamente apocalíptico, de John Zerzan titulado "Contra el arte". Y es que más allá de la fe, a pesar de todo, en la poesía de Prigent y de Snyder, Zerzan opina que el arte siempre nos aleja de la realidad, ya que la experiencia estética está en lugar de la realidad. El arte -que hasta entonces no había existido ya que es falso que el impulso estético sea un componente irrenunciable de la mente humana, afirma Zerzan- surge a fines del Paleolítico al servicio del ritual socializador, y revela una ansiedad que hasta aquel momento no se había sentido: "La creación con el fin de soportar el tormento de la percepción". Todo arte, toda simbolización, está basado en la creación de sustitutos, vicarios de otra cosa; bajo el disfraz de enriquecer la calidad de la experiencia humana los actos más primarios pueden convertirse en secundarios ante su representación. El arte anula una auténtica relación con la naturaleza y la vida, pero es al mismo tiempo compensación, paliativo. "En una vida sometida, la libertad no existe fuera del arte, de manera que incluso una pequeña y deforme fracción de las riquezas del ser es bien recibida", escribe Zerzan; y es que "el arte se eleva desde el deseo insatisfecho". La mayor aberración sería así para él ese esfuerzo de las vanguardias por organizar la vida en torno al arte; si la I Guerra Mundial casi mató al arte -moribundo ya a esas alturas de la historia-, los dadaístas lo reformaron a pesar de proclamarse sus destructores. Esta paradoja se repite con el Surrealismo -al que volveremos al final-, defensor del azar, del deseo, de lo primitivo como formas de liberar "lo maravilloso" que la sociedad aprisiona en el inconsciente. Y sin embargo a partir de ahí el arte se hace mercancía, se convierte en un sistema cada vez más solipsista y autoreferencial, sepultado en la red de las representaciones nada puede decirnos acerca de la realidad ni de nosotros mismos.

Zerzan nos plantea así un panorama terminal en el que intentos como los de los deconstruccionistas, Derrida, Adorno, Horkenheimer o Marcuse se empantanar sin llegar al fondo de cuestionar esa "ideología hermeticamente sellada de la cultura". Estima Zerzan que el arte se revela hoy como digno de compasión, "un reciclaje cansino y desangelado de fragmentos gastados que anuncia que su desarrollo ha llegado al final". Merece la pena reproducir un fragmento del texto de Zerzan: "Mientras tanto, desde que Piero Manzoni enlató sus propias heces y las vendió a una galería y Chris Burden se hizo disparar en el brazo y se crucificó a un Volkswagen, vemos en el arte cada vez más parábolas adecuadas de su final, tales como los autoretratos dibujados por Anastasi...con los ojos cerrados. La música "seria" hace mucho que está muerta, y la música popular se deteriora; la poesía se aproxima al colapso y se retira de la vista; el teatro, que se movió del Absurdo al Silencio, está muriendo; y la novela está eclipsada por la no ficción como la única forma posible de escribir con seriedad". A pesar de su tono apocalíptico, no deja Zerzan de presentar un panorama que nos suena demasiado. Y que en absoluto sería fácilmente refutable. El arte es para él una parte básica de la matriz simbólica de la vida

social enajenada, y dada la distancia absoluta entre la experiencia estética y lo que es real, la desaparición de la primera supondría un paso adelante.

Curiosamente en el mismo libro en el que Zerzan lanza su diatriba contra el arte, podemos leer el texto "Arte en la oscuridad"; para su autor, Thomas McEvilley, la labor de muchos performers de las últimas décadas -Nitsch, Brus, Scheemann, McCarthy, Jones, Montano, Edelson, Burden, Rosenthal...-no es otra cosa que un intento de regreso a ese momento anterior a la escisión "racional", anterior al laberinto de la simbolización, recuperación en el ser humano de lo oscuro, de lo animal, de lo salvaje, de lo dionisiaco, de la naturaleza amordazada que aún pervive en nosotros. El viejo Eurípides ya lo planteó en "Las Bacantes".

Quizá el último mojón de un arte que merezca la pena sigue situado en el Surrealismo. A propósito de este movimiento, el poeta y crítico Miguel Casado escribe en el último número de la revista "El signo del gorrión" -titulada "Después del Surrealismo"- que su mayor virtud estriba en ofrecernos "armas para ese combate desigual, utópico, que constituye el arte: hablar contra las palabras". En este texto se refiere Casado a tres surrealistas heterodoxos. A Francis Ponge y su tomar hasta el fin el partido de las cosas: "Es el vínculo entre la palabra y el poder, el que obliga al poeta a buscar salida en lo real", escribió Ponge. Georges Bataille: "No podríamos vivir sin estas cosas que son las palabras, sin estas palabras que son las cosas: pero las palabras y las cosas nos encierran, nos asfixiamos, y para nosotros es muy importante salir de ello, volvernos a encontrar más allá de las cosas"; lo que Maurice Blanchot -el tercero- llamó "pensamiento del afuera", y que supone quizá el punto de encuentro de Zerzan, de Prigent, de Snyder, de Ponge, de Bataille. Y concluye Casado: "No creo que la energía más viva del surrealismo sea otra cosa que ese deseo extremo de realidad, el deseo de una realidad libre".

¿HACIA UNA POESÍA ÚTIL? VERSIONES DEL COMPROMISO PARA EL NUEVO MILENIO

Araceli Iravedra

Artículo publicado como introducción al monográfico "Los compromisos de la poesía" de la revista *"Insula"* núm. 671-672 (Madrid, nov-dic 2002).-

En el prólogo a una reciente antología poética, escribía Ángela Vallvey -no sin cierta dosis de cinismo autocrítico- que nos encontramos en unos días en que la palabra "social" nos pone a la mayoría al borde del desaliento, del aburrimiento y la deserción más inmediata, suena a cosa pasada y putrefacta, da grima y arranca bostezos, es un pésimo reclamo para nada y sigue estando tan mal visto que hay que tener valor para sacarlo a relucir en un poema⁵. Presentaba, sin embargo, Vallvey a un poeta que, paradójica o valientemente, no había dejado de ejercitar en su ya dilatada trayectoria un poco dudoso compromiso con "lo social", pese a haber comenzado su tarea creativa en un tiempo en que "lo social" había en efecto perdido su lugar en los escaparates de la poesía. En un artículo no menos reciente, el poeta y editor Sergio Gaspar entendía que el paradigma instaurado por los novísimos en lo que se refiere a la ruptura entre "lo poético" y "lo social" o "lo político" continuaba vigente en nuestros días, y creía encontrar la prueba irrefutable de tal ruptura en que hoy, de tan asumida, ni siquiera se hace preciso verbalizarla. Sin embargo, también paradójicamente, estas palabras las vertía Gaspar en la entrega de una revista que, bajo el título *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización*, dedicaba el conjunto de sus páginas a debatir este problema, y concluía con una antología que venía a ilustrar la cuota de presencia que goza en nuestros días esta actitud poética⁶. Tal vez sea hora de empezar a preguntarse si Jesús Munárriz, Enrique Falcón, Luis García Montero, Jorge Riechmann, Pablo García Casado, Manuel Vilas y el puñado de poetas

⁵ Ángela Vallvey, Prólogo a Jesús Munárriz, *Peaje para el alba (Antología 1972-2000)*, Madrid, Hiperión, 2000, p. 18.

⁶ Sergio Gaspar, "Sobre la posibilidad del compromiso social en la reciente poesía española", *Poesía en el Campus [¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización]*, 49 (abril 2001), p. 16.

que engrosaban esa antología no van siendo demasiadas excepciones para seguir sosteniendo un tópico que probablemente comienza a exigir una revisión.

En el panorama de los últimos años de la poesía española, ya bien lejos las experiencias de evasiónismo artístico y presunta indiferencia ética que supusieron los llamados discursos novísimos⁷, han ido ganando presencia una serie de prácticas estéticas que no se conciben a sí mismas de otro modo que como un posicionamiento moral ante la realidad. Ha podido detectarse en determinados ámbitos una reivindicación de la radical utilidad de la poesía, cuando menos en tanto instrumento ideológico que conforma nuestro inconsciente y es en consecuencia susceptible de transformarlo, a través de la creación en el poema de un personaje responsable y reflexivo, que deja plasmada una visión del mundo capaz de decir “otra moral” o de insinuar “otro ritmo posible”. Incluso, se vienen dejando ver de un tiempo a esta parte algunos autores que crean una poesía *resistente* de cuño radicalmente político, aunque establezcan distancias notorias con las viejas realizaciones de los años 50 y 60. Y, aún con más frecuencia, emerge una poesía intempestiva e incómoda que, sin contemplar la palabra como arma de combate, condensa su fuerza disolvente en la práctica de un crudo testimonialismo que se vuelve corrosivo método crítico de la realidad social.

No diremos, desde luego, que la apelación al papel de la poesía como eje corrector de realidades sociales o de valores morales sea una postura generalizada; más bien, los celos hacia un tipo de poesía sospechosa de inquietudes solidarias no han dejado de hacerse notar, apercibido como está nuestro Parnaso poético contra los errores y excesos del socialrealismo de posguerra. Pero, contra quienes insisten en señalar la frivolidad, la integración complaciente y el cinismo social y político como notas definitorias de nuestra actual poesía, no son tan raras las voces que en los últimos años se han alzado para reclamar a la escritura su cuota de responsabilidad ética o social: voces no sólo procedentes de nuevas hornadas, sino también -y esto es aún más significativo- de autores tan aparentemente alejados de esta tradición como algunos viejos novísimos⁸. Alguna quiebra ha debido producirse cuando Luis Alberto de Cuenca, que describiendo las actitudes primeras de su generación había evocado la afición compartida por una poesía “festiva, intrascendente, divertida e inútil”⁹, intervenía en los *Encuentros de poesía* celebrados en Oviedo en 1992 proclamando la absoluta legitimidad de una “poesía útil” que reconocía en algunas realizaciones de entonces, y legitimando también aquella poesía social de posguerra que entroncaba directamente, a su modo de ver, con el concepto ilustrado de *utilitas*¹⁰; o cuando Jaime Siles, en una conferencia pronunciada en el mismo año bajo el título “La poesía ante el nuevo siglo: balance y posibilidades”, hacía una propuesta de lo que él llamaba “compromiso con la historicidad”, y apelaba a la “responsabilidad individual, colectiva y ética, que el poeta debe asumir en su tiempo histórico”, constituyéndose en “eje corrector del sistema político, económico, social... en

⁷ Para la revisión de este controvertido tema, véase, en este mismo número, el trabajo de Juan José Lanz “Himnos del tiempo de las barricadas: sobre el compromiso en los poetas *novísimos*”.

⁸ Insistimos, en cualquier caso, en la necesidad de un replanteamiento de esta cuestión pendiente, capaz de explicar, por ejemplo, declaraciones tan aparentemente paradójicas como ésta de Pere Gimferrer, que ya en 1970 contradice la lectura en clave no-comprometida de las poéticas novísimas: “Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad debe ser considerada como cómplice de este sistema” (“Poética” para *Nueva poesía española*, en Enrique Martín Pardo, ed., *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 27).

⁹ Luis Alberto de Cuenca, “La generación del lenguaje”, *Poesía*, 5-6 (invierno 1979-1980), p. 250.

¹⁰ Recogido en *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Excmo. Ayuntamiento de Oviedo, 1993, p. 34.

que le toca vivir"¹¹. Ante la rotundidad de tales proclamaciones, resulta evidente que algo se había removido en el sistema de valores poéticos vigente. Por lo pronto, había sido necesario ese paulatino desplazamiento "del culturalismo a la vida" que, como diagnosticó Miguel García-Posada, venía acusando la poesía española en los últimos quince años¹², y que Leopoldo de Luis ya consideraba como imprescindible caldo de cultivo para cualquier experiencia poética de solidaridad social¹³. El resto era un camino que comenzaría a transitarse con timidez, aunque no se haría esperar.

En busca de "otra sentimentalidad"

El discurso de la utilidad comienza a fraguarse casi tan pronto como entran en descrédito el esteticismo radical y el afán de la ruptura que venían caracterizando a las más canónicas prácticas novísimas: cuando, como acostumbra a repetir Luis García Montero, la poesía española acusa por fin un proceso de "normalización" que permite, entre otras cosas o principalmente, una recuperación de la mejor tradición realista de posguerra, cuyos logros habían sido sistemáticamente negados desde las actitudes de iconoclastia novísima¹⁴. Es precisamente en este contexto en el que construye su discurso la llamada "otra sentimentalidad", fenómeno poético que eclosiona en Granada entre fines de los 70 y principios de los 80 y que, de la mano del teórico marxista Juan Carlos Rodríguez, se interesa por una concienzuda revisión del sentido del compromiso en literatura. Desde una posición de rechazo del esteticismo vanguardista, aunque partiendo de principios muy distintos a los de la pasada poesía social, la búsqueda de una respuesta a este problema se convirtió en una necesidad prioritaria para los protagonistas de esta aventura. Un radical vuelco en el modo de entender las relaciones entre literatura e historia es lo que define la perspectiva teórica sobre la que se asientan las prácticas creadoras de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, por no citar más que a quienes componen el núcleo originario de "la otra sentimentalidad", cuyo primer manifiesto vería la luz en 1983¹⁵.

En la base de esta poética se encuentra la arraigada convicción (inspirada por J. C. Rodríguez) de que la literatura es un discurso ideológico y radicalmente histórico, la lengua poética un signo de la ideología dominante, pero también una forma de producción de ideología, y los sentimientos construcciones históricas producto de un horizonte ideológico determinado. De la mano de Antonio Machado, que revisa el concepto mismo

¹¹ Jaime Siles, "La poesía ante el nuevo siglo: balance y posibilidades", en VV. AA., *Propuestas poéticas para fin de siglo*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp. 141 y 152.

¹² Miguel García-Posada, "Del culturalismo a la vida", conferencia inaugural de los Encuentros de poesía *Últimos veinte años de poesía española*, op. cit., pp. 18-24.

¹³ Leopoldo de Luis, Prólogo a *Poesía social. Antología (1939-1968)*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, p. 28.

¹⁴ Véase "La poesía de la experiencia", en *Luis García Montero. Complicidades*, *Litoral*, 217-218 (1998), p. 14.

¹⁵ Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, 1983. Las ideas glosadas en los párrafos que siguen se encuentran desarrolladas, además, en diferentes trabajos recogidos en los libros de Luis García Montero, *Confesiones poéticas* (Granada, Maillot Amarillo, 1993) y Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos. Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética* (Madrid, Hiperión, 1999).

de sentimentalidad, comprenden estos poetas que la poesía no puede definirse como cauce expresivo de unos sentimientos eternos, pues los sentimientos corresponden a una manera muy determinada de entender el mundo, y, por ello, también en esa reserva de la intimidad humana están presentes las imposiciones ideológicas. Todo esto tiene implicaciones definitivas para muchas cosas: 1) Desde estas premisas, que hacen saltar las barreras de lo privado y lo público, pierde todo sentido el planteamiento de la tradicional dicotomía “pureza vs. compromiso”: si la literatura es una parcela ideológica de la realidad, sus relaciones con la historia están por encima de cualquier gesto coyuntural; si la poesía no es una esencia previa sino una producción histórica, susceptible entonces de ser transformada, el auténtico compromiso habrá que buscarlo en un discurso materialista capaz de cuestionarse a sí mismo, de indagar en su propia raíz ideológica a través de un análisis distanciado de los sentimientos que desvele su razón histórica y permita reflexionar sobre las posibilidades de transformación. 2) Afirmar la historicidad de los sentimientos lleva implícita una ruptura con el sujeto poético tradicional, concebido ahora como la encarnación de un conjunto de valores históricos. Esto hace posible reivindicar para la poesía la recuperación de la individualidad de un modo distinto, apuntando una concepción de la individualidad solidaria, situada en el espacio de la historia y con una implicación social: ésta sería la base de una *escritura del yo objetivado* o de una nueva *épica subjetiva*, fundada en una proyección de lo privado sobre lo público; porque eso sí: nada se escribe sino a través de la individualidad. 3) Reconocer la entidad ideológica de la literatura tiene radicales consecuencias a la hora de valorar la poesía como un discurso útil: “la otra sentimentalidad” nos recuerda la importancia de la lucha ideológica susceptible de ser emprendida con las armas de la poesía, “que a pesar de que no sirva directamente para dar de comer a los albañiles, es una lucha real, concreta [...] Porque también en el pensamiento existe la dominación”¹⁶. En definitiva, transformar el mundo significaría ante todo la posibilidad de transformar nuestro propio inconsciente ideológico. Así, la poesía será útil en la medida en que nos invite a reflexionar sobre nosotros mismos y nuestro mundo y a conocer las posibilidades de cambio, en la medida en que nos enseñe a interpretar críticamente la ideología y nos permita caer en la cuenta de que vivimos en una realidad edificada y que podemos transformarla a nuestro antojo, de que la historia puede -y debe- estar en nuestras propias manos. A través de la interpretación de la ideología, el proyecto de “la otra sentimentalidad” es, finalmente, hacer de la poesía un conjunto de palabras capaz de otorgarnos una nueva conciencia moral, “exterior a la disciplina burguesa de la vida”.

Poco tiene que ver la propuesta poética de “la otra sentimentalidad” con el realismo socialista de posguerra, con el que estos poetas convencidamente marxistas realizan un implacable ajuste de cuentas: sobre todo, porque no pueden compartir la superficialidad dogmática de quienes -glosando sus palabras- ingenuamente aspiraron a controlar con decretos la ideología literaria y social. De hecho, cuando Luis García Montero reedita los poemas de *En pie de paz* (1985), concebidos como “un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos” (tal como reza el colofón), no deja de advertirnos que este libro, en el borde de la poesía política, constituye de algún modo un trazado de fronteras. Porque, en efecto, si “la otra sentimentalidad” supone una apuesta firme por el realismo, recela de los riesgos de irrealidad de los versos escritos al dictado de un dogma. Por eso García Montero puede escribir, excepcionalmente, movido por la urgencia de acontecimientos inmediatos y cantar a la paz, a la libertad o a la revolución bajo títulos tan reveladores como “Canción por la paz y el desarme”, “Consejo

¹⁶ Luis García Montero, “La libertad de los poetas”, en *Confesiones poéticas*, op. cit., pp. 37-38.

para ciudadanos pacifistas” o “Uno de mayo”¹⁷. Este tono de compromiso explícito es el que prevalece en la antología *1917 versos* (1987), cifra como podrá suponerse no casual a la que un conjunto de poetas afectos a “la otra sentimentalidad” contribuye con su palabra más abiertamente militante¹⁸: pero ni las “Coplas de Carmen Romero” de Javier Egea, ni los “Tres sonetos anti-OTAN” de Benjamín Prado, ni el subversivo poema “instancia” de Jiménez Millán, o de nuevo las palabras “En pie de paz” de García Montero incurren en los tonos proféticos del viejo vate social, ni en el lastre de un maniqueísmo felizmente sorteado por el registro irónico de las “palabras de familia”. Por lo demás, si son éstos poemas que enfatizan un posicionamiento político (motivado por la campaña de rechazo al ingreso de España en la OTAN), lo cierto es que estos autores prefieren aplicarse a la tarea de investigar en las raíces ideológicas de la propia sentimentalidad trabajando sobre el material mismo de la experiencia cotidiana, y a este propósito responden la mayor parte de sus versos: versos formulados por un personaje ético que toma postura ante la realidad y arriesga una lectura del mundo, y en el que confluyen inextricablemente peripecia personal y memoria colectiva (léase, p. e., el monólogo dramático “El insomnio de Jovellanos”¹⁹). Los tiempos estériles y sórdidos de la posguerra, la mediocridad o la dominación invisible ejercida por la moral instituida, la desolación o el hastío de quien se siente vivir en un “jardín extranjero”, los sueños cumplidos o humillados, la esperanza o la ternura, desfilan por estos poemas con una vocación inflexible de rebeldía. Y es que aunque los versos hablen del amor, el modo de vivirlo puede ser también una forma de combate. Porque, como advierte Álvaro Salvador, la política es un elemento indisoluble de la realidad cotidiana, y en ella, la transgresión es el camino hacia una nueva moral²⁰.

“Hacia una poesía entrometida”

Al tiempo que se fraguaba la propuesta estética de “la otra sentimentalidad”, que desembocaría pronto (ensanchándose o diluyéndose) en la llamada “poesía de la experiencia”, emergía en el panorama poético español otro movimiento que, bajo el nombre de “sensismo”, venía a confluír con el anterior en su mismo despegue de la estética novísima y en el firme empeño de retomar para la poesía un pulso vital y sociable, vuelta la palabra hacia el entorno, la biografía, el sentimiento y la experiencia. Fernando Beltrán, a quien el tiempo acabó revelando como el superviviente más perseverante de esta aventura (emprendida junto a Miguel Galanes, Eugenio Cobo y Vicente Presa), no tardó sin embargo en diagnosticar el estrepitoso fracaso de una tendencia que cada vez más naufragaba en la consagración de lo trivial y anecdótico de las vivencias cotidianas. En el *manifiesto fugaz* “Hacia una poesía entrometida”, proclamaba agotado en sí mismo el furor individualista de la época, y creía percibir que “quienes empezamos elevando a los altares del verso nuestro propio tiempo libre, hemos acabado sin querer ahogando en la anécdota la última palabra, y deseando hablar simple, descarnadamente, de nuestro tiempo”²¹. Era ésta una apreciación que, si no se ajustaba con mucha exactitud a la

¹⁷ Luis García Montero, *En pie de paz*, recogido en *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.

¹⁸ Javier Egea *et al.*, *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987.

¹⁹ Luis García Montero, *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.

²⁰ Álvaro Salvador, “Restos de niebla”, *Granada en mano*, año I (mayo 1984).

²¹ Fernando Beltrán, “Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)”, *Leer* (1989), p. 33.

realidad general de la poesía, describía de forma muy certera la nueva dirección de su escritura, que se proponía ahora convocar en los versos una mayor presencia del hecho social. Comenzó Beltrán a hablar de “poesía entrometida” -proclamando así su incómoda voluntad de asedio a los problemas colectivos- y, paralelamente, de “poesía desde la experiencia”²² -que, cambiando una preposición del marbete consagrado, pretendía salvar los horizontes de una obra que corría el riesgo de convertir las efusiones subjetivas y el anecdótico de la vida personal en estrecho punto de llegada. Desde entonces, el protagonista absoluto de sus poemas sería “el hombre de la calle”, un sujeto que, pese a su frecuente tono confesional, no busca ser sino la encarnación indeterminada de cualquier individuo; en suma -como clarifica el poema “Los otros, los demás, ellos”²³-, un “yo” que es “el otro”. En él se funden de modo inextricable la dimensión personal y la social, puesto que su existencia íntima aparece inevitablemente afectada por los avatares de la colectividad de la que forma parte y hacia la que dirige, así, una mirada sensible, atenta y responsable. De ahí que una buena parte de su escritura esté destinada a registrar -como certifica una de las secciones de una reciente antología- “el peso del mundo”²⁴.

Desde esa mirada, el poeta pretende alertar la conciencia del lector a propósito de las más salvajes e inhumanas actitudes, conductas y consecuencias de nuestro pretendidamente amable mundo global: el desamparo del sujeto ante la gran ciudad de nuestras modernas y deshumanizadas sociedades (*Gran Vía*), las desigualdades sociales ostensibles en el contraste entre el opulento Norte y el mísero Sur, en la tragedia de la emigración, en la prostitución o en la mendicidad (*La semana fantástica*), el drama del terrorismo, y sobre todo, el de la guerra (*El gallo de Bagdad*)... Puede decirse que esta crítica del mundo se sustenta en un lenguaje de base realista asistido por palabras cotidianas, aunque son muchos los recursos que someten ese léxico común a una continua distorsión de extraordinario rendimiento expresivo (juegos de palabras, deslexicalización de frases hechas, rupturas de sistema...), que, junto a otros como la ausencia de puntuación convencional, las elipsis o los continuos encabalgamientos dislocadores del ritmo del discurso, confieren a menudo al lenguaje de Beltrán una dosis de irracionalismo que es trasunto de la fragmentación, el caos o el absurdo de la realidad poetizada. Una realidad apenas empañada por el velo distanciador de la ironía, que suele visitar el poema -actuando como dique del patetismo- cuanto más violento es el tono de la denuncia. De ahí que, junto con el sarcasmo, sea la ironía recurso habitual de los versos “urgentes” de *El gallo de Bagdad*, donde cumple además con eficacia la función de afilar la visión crítica: “La guerra es dolorosa, absurda, necesaria. / Sin ella no se puede vencer, / ni comprar [...] un condón de ternura ultrasensible / para hacer el amor y no la guerra”²⁵.

En el manifiesto “Hacia una poesía entrometida” pronosticaba Fernando Beltrán el cierre del círculo que, tras las experiencias de evasiónismo artístico culminadas por los novísimos, nos traería pronto de regreso a una nueva era de compromiso poético, aunque sería esta vez -advierte- “sin adscripciones, fidelidades, esperanzas excesivas ni succulentos sueños”. De hecho, las razones que impulsan la actitud de *entrometimiento* de Beltrán no están fundadas sino en un profundo humanismo; por lo demás, el poeta es consciente -como reza un verso de su poema “Somalia”- de “la atroz sequía de esta tinta

²² Véanse sus respuestas al cuestionario para *Últimos veinte años de poesía española*, op. cit., p. 190.

²³ Fernando Beltrán, *La semana fantástica*, Madrid, Hiperión, 1999.

²⁴ Fernando Beltrán, *El hombre de la calle* (prólogo de Leopoldo Sánchez Torre), Granada, Maillot Amarillo, 2001.

²⁵ Fernando Beltrán, *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)*, Madrid, Endymión, 1991.

que no da de beber”²⁶. Pero, con todo, su inquietud social y su radical inconformismo le impiden abdicar del incómodo testimonio susceptible de rebelar la conciencia colectiva. De ahí, en parte, su preocupación obsesiva por recuperar a los lectores, por buscar una socialización de la poesía también en el plano de la recepción, ensayando estrategias de difusión del poema alternativas al minoritario soporte convencional²⁷; y de ahí también declaraciones de intenciones tan apasionadas como ésta: “si siguen sin leernos, clavaré mis versos en los tabloneros de anuncios, los colaré en las secciones de ventas por palabras, los enviaré por correo, los convertiré en graffiti, en bonos del estado, en equipo de fútbol o en partido político, y dejaré de publicar libros”²⁸.

Jorge Riechmann: La insurrección del “desconsuelo”

Emergiendo a la escena poética en pleno reinado de la “poesía de la experiencia”, la escritura de Jorge Riechmann opta también por desmarcarse de un discurso dominante que “deja fuera demasiadas realidades”, al orillar sistemáticamente la tematización y la toma de partido frente a los problemas de alcance colectivo²⁹. Y es que, desde una explícita reivindicación de los presupuestos ideológicos y estéticos del marxismo, Riechmann se opone a la inhibición de la conciencia postmoderna para -siguiendo las concepciones mantenidas por Brecht- proponer en la teoría y realizar en la práctica una poética radical de abierta intención política y revolucionaria. El término compromiso vuelve a ser enarbolado por este poeta sin complejo alguno, aunque se vea en la necesidad de matizar que en ningún caso esta actitud puede implicar la asimilación de la lírica a la profecía o al pasquín político -de ahí, en parte, su explícito rechazo de la poesía social escrita al modo de los años 50-³⁰. Pero, con esta salvedad, Riechmann exige para la poesía una función correctora, “de resistencia” ante el espectáculo inmoral de nuestro tiempo, en la idea de que “aceptar para la poesía el papel de ornamento en un mundo inhumano es indigno” (PP). Y así, a una escritura consoladora y melancólica opone una poesía que quiere llamar “del desconsuelo”: “duelo por el actual estado de cosas sin resignación al actual estado de cosas: cambia el mundo, lo necesita” (PP). No es que el poeta no repare en que los cambios necesarios son más asunto de movimientos sociales que de la tarea literaria, pero, en cualquier caso, lo que permanece firme es la convicción de que “nombrar es transformar la realidad”, y si la poesía no es arma voluntariosamente cargada de futuro, tampoco hay poema que deje el mundo intacto. Por lo demás, los efectos de una obra de arte son imprevisibles, y por eso la ética del artista no puede basarse en la demarcación de objetivos, pero sí en los *principios*³¹. Como observa Miguel Casado, es la de Jorge Riechmann una propuesta de utopismo contenido: el poema no transforma, pero a través de la intensa emoción de que puede cargarse, actúa como

²⁶ En *Últimos veinte años de poesía española*, op. cit., p. 190.

²⁷ Pensamos en su curiosa revista *El hombre de la calle*, o en la exposición “Rimas y Metros” desplegada en 1989 en el Metro de Madrid.

²⁸ Fernando Beltrán, “Poética” para Ricardo Labra, ed., *Muestra corregida y aumentada de la poesía en Asturias*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1989, p. 94.

²⁹ Véanse sus respuestas al cuestionario para *Últimos veinte años de poesía española*, op. cit., p. 202.

³⁰ *Ibid.*, p. 202, y *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión, 1994, p. 94. En adelante, citado como PP.

³¹ Jorge Riechmann, “El derrotado duerme en el campo de batalla”, *Ínsula*, 565 (enero 1994), p. 32.

núcleo de resistencia³². Es lo que viene a decirnos el poema “Otro ritmo posible”: “Un buen verso no sacia el hambre./Un buen verso no construye un jardín./Un buen verso no derriba al tirano./Un verso/en el mejor de los casos consigue/cortarte la respiración/(la digestión casi nunca)/y su ritmo insinúa otro ritmo posible/para tu sangre y para los planetas” (PP).

Si los que vivimos son “Tiempos -y es el título de un poema- en los que solamente cabe arregostarse a la mentira o cantar el horror de vivir”³³, la insurrección radical proclamada por Riechmann se cumple en un verso que se instala en esta segunda alternativa, y desde el centro de su contemporaneidad (“Sea / la desolada quimera del presente / nuestro empeño imborrable”, CE), articula su denuncia a través de una yuxtaposición de temas que comprende toda la crueldad posible en un mundo del que “nadie puede aterrarse suficientemente” (CE). Es ésta una escritura regida por el imperativo de veracidad, y de ahí que el poeta rompa lanzas por “una poética antisimbolista del realismo irrestricto, *du grand realisme*” (PP). Desde lo que llama una “estética de la pobreza”, el poeta se dirige al lector, casi siempre, con la claridad de la palabra directa, prosaica, que elude la ambigüedad del sentido, y que no rehúye el feísmo ni la violencia expresivas; es más, el expresionismo de las imágenes extremadas y el léxico efectista son la base del *hiperrealismo crítico* a que Riechmann acude con frecuencia para su activismo poético, que no pretende “ofrecer imágenes de reconciliación, sino enconar la herida de ser hombre” (PP). Por lo demás, la ironía o el sarcasmo acuden ampliamente a reforzar la intencionalidad de una crítica que, a través de la satirización de los valores sociales tematizados, deja siempre al descubierto el posicionamiento ideológico: “Se hablaba todo el tiempo de realismo: / con ello se aludía solamente / al disciplinamiento a través de los mercados. / Tuve que replantearme opciones estéticas”³⁴. En cualquier caso, las protestas de realismo formuladas por Riechmann no logran disimular su íntima simpatía hacia ciertas propuestas -compartidas por Brecht y Breton- de un arte revolucionario que rompa con la “estética de la representación” y libere al lenguaje de su condición de “parásito de la realidad” (PP): a ella debemos la presencia ocasional de elementos simbolistas, y sobre todo, la apropiación de un lenguaje irracional y de mecanismos propios del discurso surrealista, en busca de “la percepción del absurdo o del dolor impotente en el envés del no-lenguaje”³⁵.

De este modo se articula verbalmente una propuesta de compromiso que no se detiene en el ejercicio perturbador del testimonio y la denuncia. A pesar de la visión trágica del mundo, al poeta le rebrota aunque sea una “esperanza vestigial” (LEV), porque -como asegura en su última entrega- “al alcance del incapaz está por lo menos, incluso bajo adversas circunstancias, desandar lo andado”³⁶. Alentado por el gramsciano “optimismo de la voluntad”, Riechmann no se cansa de lanzar imperativos cargados de intenciones movilizadoras, pues piensa, con P. P. Passolini, que “es preciso seguir luchando por aquello en lo que uno cree, sin esperanza de vencer”³⁷. Su proyecto queda,

³² Miguel Casado, “Jorge Riechmann: poesía del desconsuelo”, *Ínsula*, 534 (noviembre 1991), p. 21.

³³ Jorge Riechmann, *Cántico de la erosión*, Madrid, Hiperión, 1987. En adelante, citado como CE.

³⁴ Jorge Riechmann, *La estancia vacía*, Alzira, Germania, 2000. En adelante, citado como LEV.

³⁵ Miguel Casado, “Para recuperar los nombres. Sobre la poesía de Jorge Riechmann”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 544 (1995), p. 120. Sobre la particular noción de realismo propugnada por Riechmann -un “realismo de indagación” que atiende al desvelamiento de lo real antes que a su reflejo- y extensible a otros autores, véase, en este mismo número, el artículo de Leopoldo Sánchez Torre “De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso”.

³⁶ Jorge Riechmann, *Desandar lo andado*, Madrid, Hiperión, 2001.

³⁷ Citado en sus respuestas al cuestionario para *Últimos veinte años de poesía española*, op. cit., p. 202.

así, esencialmente condensado en el poema "Transformar": "la rabia en paciencia histórica / el abatimiento en estudio y tercamente / la desesperación en desconsuelo"³⁸.

Alicia Bajo Cero o la escritura del conflicto

Con los fundamentos prestados por J. C. Rodríguez a la propuesta teórica de "la otra sentimentalidad" comparte algunos planteamientos de fondo el núcleo poético aglutinado en torno a la Unión de Escritores del País Valenciano, que, a través de su proyecto de acción "Cultura y revolución", se articula a su vez con la labor teórico-crítica del Colectivo Alicia Bajo Cero. Para estos escritores, hablar del mundo es también proponer uno posible, luego la escritura es intrínsecamente política, y el poema "un artefacto implacable de afirmación ideológica"³⁹; de ahí que decir sea también hacer, y que la transformación (que no afecta tanto a ciertas estructuras como a los presupuestos que las generan: esto es, a la ideología) sea viable a través de la palabra⁴⁰. Estas convicciones se revelan, en efecto, en esencial sintonía con las bases de que parte "la otra sentimentalidad". Sin embargo, será también este colectivo quien realice la crítica más rigurosa de la poética experiencial, que encuentra precisamente quintaesenciada en el protagonista más popular de la aventura granadina. Ya en un manifiesto firmado en 1993, este grupo de escritores se oponía implícitamente a la práctica poética en la que de algún modo termina diluyéndose el núcleo de Granada: "a determinadas estéticas aceptables, y aceptadas, por el poder institucional, cuyo fin consiste en enmascarar las situaciones [...] de conflicto" y que sirven para "legitimar ciertas formas de poder, en este caso de la cultura establecida"⁴¹. Y es que estos poetas entienden que los textos de la poesía de la experiencia "recogen en exclusividad la versión ideológicamente establecida de la realidad"⁴², cerrando así con un discurso unívoco -el uniperspectivismo implantado desde el poder- la pluralidad discursiva de la versión individualizada. Por eso Alicia Bajo Cero recela de lo que Luis García Montero ha llamado una "poética de los seres normales", al percibir en tal propuesta una amenaza de estandarización, de adaptación y no-resistencia a la integración en los parámetros sociales instaurados como hegemónicos. Tal normalización (ideológica pero también estética) acarrearía la consolidación del discurso establecido, la legitimación de lo mayoritariamente aceptado, y desplazando cualquier perspectiva diferenciadora, no sería más que "una estrategia básica del discurso del poder en su proceso de reproducción ideológica"⁴³. En definitiva, desoyendo las protestas de García Montero a favor de rescatar el derecho a la disidencia como patrimonio de las personas normales, de instalarse en la norma para dinamitar desde su centro los límites de las convenciones, el Colectivo entiende que, a pesar de su barniz

³⁸ Jorge Riechmann, *Cuaderno de Berlín*, Madrid, Hiperión, 1989.

³⁹ Virgilio Tortosa, "Canon realista y utopía posible", en VV. AA., *Voces del Extremo: poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000, p. 59.

⁴⁰ Coordinadora Unión de Escritores del País Valenciano, "Cultura y Revolución: El Proyecto Unión de Escritores del País Valenciano", prólogo a Colectivo Alicia Bajo Cero, *Poesía y Poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, p. 12.

⁴¹ José Luis Ángeles *et al.*, "Manifiesto poético", *diablotexto*, 1 (1994), p. 116.

⁴² Colectivo Alicia Bajo Cero, *Poesía y Poder*, *op. cit.*, p. 82.

⁴³ *Ibid.*, pp. 56-57.

progresista, tales argumentos sustentan una perspectiva plenamente conservadora, fundada en su radical inmovilismo⁴⁴.

En contra de todo esto, el grupo reunido en torno a Alicia Bajo Cero pretende, precisamente, “orientar su práctica discursiva hacia una relación dialéctica, no tranquilizadora, con los discursos legitimadores de la *realidad* establecida”. Entendiendo que “la escritura es el lugar del desconcierto y que este *descontrol* está preñado de potencialidades políticas”⁴⁵, se tratará entonces de romper las expectativas de información, de provocar el extrañamiento y de construir un discurso incómodo que, poniendo en evidencia las estrategias ideológicas del sistema, no pueda ser absorbido por el mundo que trata de negar⁴⁶. En el ensayo teórico-crítico *Poesía y poder*, el Colectivo expone cumplidamente sus planteamientos poéticos. Piensan que toda escritura emerge de unas condiciones históricas que producen su propio paradigma literario; rechazan el eternalismo y el esencialismo, conceptos que congelan los objetos en la eternidad al negarles la posibilidad de cambio; y trabajan por una desacralización del hecho poético, que debe ser considerado como un “intercambio sígnico de carácter material” y, por lo tanto, como un “elemento de reproducción y transformación de (visiones de) mundo”⁴⁷. El volumen aparece presidido por una cita de Jorge Riechmann: “Intentar no seguir hablando el lenguaje del poder -aun a costa de que se nos desgare la boca en el empeño”; y su primer capítulo lo encabeza una convicción de Arnold Hauser: “El criterio de la fecundidad de un arte comprometido no estriba en la solución de crisis y conflictos, sino en combatir la ilusión de que, en medio de los peligros y bajo el signo de la catástrofe, todavía se sigue viviendo en un mundo sin peligro alguno”. A través de estas dos citas, Alicia Bajo Cero deja dicho de forma bien diáfana su programa de acción revolucionaria: la insumisión ideológica y el cuestionamiento del estado de realidad como caminos más viables para una práctica de transformación.

En este programa se reconocen, como ilustraciones de dos modos diversos de realizarlo, las prácticas poéticas de Antonio Méndez Rubio y Enrique Falcón, miembros ambos de la Coordinadora de la Unión de Escritores del País Valenciano. Si este núcleo de poetas entendía que la versión “realista” de la realidad que ofrecía la poesía de la experiencia no era sino su versión ideológicamente establecida, esto es, “el lenguaje del poder y no del deseo”, Antonio Méndez Rubio explicará sus textos como una provocación a la hegemonía de la Realidad con mayúscula (de ahí títulos tan elocuentes como *Un lugar que no existe*⁴⁸). Tal provocación no podrá efectuarse en un lenguaje que responda al paradigma realista, pues no se trata ya de retratar lo Real sino de hacer emerger “lo (im)posible”; así, la radicalidad crítica que subyace en el trasfondo de su escritura no reside tanto en la subversión del significado como en la investigación de una palabra poética “no instrumental(izable)”, que no elige la clausura del sentido sino su apertura, en la convicción de que éste es el verdadero camino para una poesía radicalmente insumisa, rebelde y libertaria, en las antípodas de lo legible, capaz de poner en crisis -“una puesta en crisis subliminal, preconsciente, no figurativa”- cualquier concepción dogmática

⁴⁴ Cfr. Juan José Lanz, “La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad”, *Letras de Deusto*, 66 (enero-marzo 1995), pp. 187-189; y Luis García Montero, “El oficio como ética”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, pp. 102-103.

⁴⁵ Coordinadora Unión de Escritores del País Valenciano, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ Salustiano Martín, “Democracia, ciudadanía y poesía de la conciencia crítica”, en *Voces del Extremo*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Colectivo Alicia Bajo Cero, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴⁸ Barcelona, Icaria, 1998.

de la realidad⁴⁹. Enrique Falcón concibe igualmente la poesía como una tarea desorganizadora, y optar por un discurso disidente *al margen* del lenguaje establecido es su modo de plantearse una poesía política que, frente al conservadurismo ideológico y estético del discurso experiencial, empuñe una palabra no complaciente con lo instituido⁵⁰. Asistimos en este caso a la enunciación abierta de las lacras de la sociedad capitalista, a la narración de un conflicto civil puesta en manos de un sujeto revolucionario, pero tal narración no será lineal y cerrada: en busca de una práctica literaria “conflictiva”, refractaria a toda lectura unívoca, Falcón se decanta por una escritura experimental que funda una comunicación irracional jalonada de imágenes y asociaciones insólitas, determinada por la incoherencia sintáctica, el encabalgamiento violento y la omisión de los signos de puntuación normativos, sin que falte la irrupción frecuente, como piezas inesperadas del *collage*, de fragmentos de discurso enunciativo asimilables al testimonio-denuncia periodístico. Valga como ejemplo el largo poema *La marcha de 150.000.000*⁵¹, que narra la penosa y masiva migración de la población del Tercer Mundo hacia los países ricos del Norte, y donde las tensiones en el ritmo del discurso, el expresionismo de las imágenes y la realidad insobornable de los datos muestran la dramática violencia de la realidad relatada, y prestan la base a esa que Enrique Falcón ha denominado una “poesía del estremecimiento”⁵².

“Hacia una poesía de la conciencia”

En una órbita afín de intencionalidad teórica -si bien distante en las soluciones estéticas-, se mueven las propuestas poéticas de un conjunto de autores onubenses (Santiago Aguaded, Diego J. González, Antonio de Padua, Eva y Francis Vaz, Eladio Orta, Manuel Moya...) que, capitaneados por Antonio Orihuela, se afanan en la tarea de construir una “estética de la resistencia”, explícitamente proclamada por Eladio Orta en su metapoema “Aviso telegráfico”⁵³, o por Antonio Orihuela en el título de su poética al frente de los versos recogidos en *Feroces*: “Resistir”. El trabajo del Colectivo Alicia Bajo Cero y la Unión de Escritores del País Valenciano se articula con el de estos autores y algunos otros (entre ellos, Jorge Riechmann o Fernando Beltrán) a través del encuentro anual de poetas que, desde 1999, se viene celebrando en Moguer bajo los auspicios de la Fundación Juan Ramón Jiménez y el marbete diferenciador *Voces del Extremo*. Como explica Francis Vaz en su propuesta “Siglo XXI, hacia una poesía de la conciencia”⁵⁴, la expresión *voces del extremo* lleva implícita una postura de confrontación y distancia frente al discurso “dominante y oficialista” de la poética experiencial. Porque la “poesía de la conciencia”, “de la resistencia” o “del conflicto” se define desde una posición de “resistencia ética frente a lo políticamente correcto”, desde una actitud de beligerancia

⁴⁹ Véase “S.O.S.”, poética para *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (Selección de Isla Correyero), Barcelona, DVD, 1998, pp. 217-218, y su artículo “Des(a)punte sobre poética y política”, *Estética y conflicto* (Periódico semanal del Foro Social de las Artes), 3 (10-17/6/2002), p. 2.

⁵⁰ Véase su poética para *Feroces*, *op. cit.*, p. 109, y su trabajo “Una estética del delito (algunas estrategias textuales del conflicto)”, *Lunas Rojas*, 1a (abril-mayo 2001), pp. 9-12.

⁵¹ Se trata de un proyecto en ininterrumpida expansión desde 1992, del que se publicaron algunos fragmentos en la colección Adonais (Madrid, 1994) y, más recientemente, en 7 i mig (Valencia, 1998).

⁵² Enrique Falcón, “Notaciones para una Poesía del Estremecimiento”, *Edad de Merecer* (Valencia) [1989].

⁵³ Publicado en *Feroces*, *op. cit.*, pp. 252-253.

⁵⁴ En *Voces del Extremo*, *op. cit.*, pp. 5-24.

frente a los valores establecidos y un orden social que se proclama como el mejor de los posibles, a través de una labor de desenmascaramiento del acto de manipulación léxica que, según denuncian, lleva a cabo el sistema dominante con el fin de lograr la aquiescencia del ciudadano ante la concepción ideológica que promueve. “Voces del extremo”, pues, por su condición de marginalidad o su conciencia periférica, pero también por la radicalidad ideológica con que enfrentan la tarea artística, convertida en una operación estrictamente política y concebida como una crítica al neoliberalismo desde presupuestos marxistas o humanistas.

Partiendo de la idea de que todo arte es un vehículo de transmisión de mensajes ideológicos, Antonio Orihuela articula su propuesta en torno a la necesidad de generar “un discurso poético de la utilidad”, definido por un compromiso activo que sustraiga a la palabra de las redes de la ideología burguesa dominante (en la que permanece atrapado todo discurso políticamente indiferente: a sus ojos, la “poesía de la experiencia”) e intente desmontar la actual representación de lo real dictada por el sistema capitalista. En este caso, la vía será la denuncia explícita, incisiva y violenta del capitalismo y sus sistemas de representación y reproducción, denuncia que ha de inducir al lector hacia el camino de la reflexión y despertar su conciencia crítica: “Sería una pena -escribe Orihuela- desperdiciar nuestra capacidad para construir bombas”⁵⁵. Las palabras de Hauser enarboladas por Alicia Bajo Cero son también recuperadas por el poeta moguerense, que sin confiar en la inmediatez transformadora de la escritura, sí lo hace en la capacidad del discurso poético para dinamitar la farsa del sistema. De ahí que, si la palabra acusatoria del “poeta de la conciencia” deja intactos pocos frentes (de la destrucción ecológica a la explotación del Mercado, del oportunismo político al inmovilismo social...), tal vez lo más llamativo sea esa denuncia de la “insoportable mentira” de la versión de lo real servida por el discurso del poder, la manipulación de la propaganda social y la dominación tan poderosa como sutil a que el sistema somete a sus víctimas, cómplices desprevenidos de un secuestro de redes invisibles (léase, p. e., “El traje nuevo del emperador”⁵⁶).

Esta “estética de la resistencia” afila sus armas desde un discurso realista y narrativo de extraordinaria claridad referencial, directo y desnudo de imágenes, donde lo que prevalece es un registro de enorme viveza coloquial, callejero, desinhibido, y que a menudo se asimila, en el gusto por el feísmo expresivo, al lenguaje del llamado “realismo sucio”. El discurso metapoético de algunos de estos autores deja bien clara la consciencia con que se adopta esta opción expresiva y las motivaciones rebeldes de tal elección. Eladio Orta se enfrenta de forma abierta a una poesía edulcorada y complaciente, a “un arte domesticado” inscrito en los parámetros más convencionales del género, y se reconoce “rompiendo versos / a pedazos / escribiendo mal a conciencia, / porque bien otros ya lo hacen y no ha ocurrido nada”: desde su concepción de la escritura como un arma arrojada, elige la provocación y la transgresión lingüística como fórmula de enfrentamiento con el poder. A ello se debe, por ejemplo, que las “y” copulativas aparezcan sustituidas por su equivalente fonética “i”, o que las palabras queden arbitrariamente fragmentadas entre un verso y otro; pero también que las “metáforas dulces”, los “floripondios académicos”, “las verdades a medias [...] y el maquillaje en tu rostro” hayan sido reemplazados por los disparos de un “verso negro, sucio, maleante”, que se niega a “morderse la boca” y prestarse a la complicidad con el sistema en un tiempo en que “las estrellas queridísima lectora / se están lavando los pies en los

⁵⁵ Véase su poética para *Feroces*, *op. cit.*, pp. 229-232.

⁵⁶ Antonio Orihuela, *Edad de Hierro*, Gijón, Ateneo Obrero de Gijón, 1997. En adelante, citado como *EH*.

charcos”⁵⁷. En el mismo sentido, Antonio Orihuela, que se reconoce -en la cita de Bradbury que preside el primero de sus libros- “hundido en el barro hasta los labios”⁵⁸, justifica la presunta *apoeticidad* de su escritura alegando la inconveniencia ética de seguir creando una poesía del asentimiento en el estado de realidad que nos rodea: “porque llega un momento en el que ya no se puede seguir siendo / por más tiempo un cómplice, silencioso, / de lo que REALMENTE pasa” (*EH*). Pero son muchas las “voces del extremo” para que no se cuenten entre ellas poetas de registros muy diversos, y así, el prosaísmo descarnado de estos autores contrasta, por nombrar a otra de las habituales de los encuentros moguerenos, con el realismo más *poético* de Isabel Pérez Montalbán, que sin rozar el esteticismo, da entrada en su discurso a la imagen, al símbolo y otros recursos tradicionales de la lírica, ganando en elaboración expresiva y en ambigüedad semántica lo que pierde en frescura conversacional.

Cuando “impedir que la poesía / se convierta en algo inútil” pasa por “olvidar las oscuras golondrinas” y “llamar a las cosas por su nombre”⁵⁹, nos enfrentamos a una poesía a punto de despeñarse por los derroteros de la prosa, que puede asumir la jerga del lenguaje periodístico y a menudo se asimila al artículo de opinión (“No nos engañemos. / Incremento del beneficio empresarial / no significa aumento de puestos de trabajo, / significa incremento del beneficio empresarial”⁶⁰). Una escritura donde la denuncia, a cargo casi siempre de un sujeto de signo autobiográfico, se formula sin doblez y la tesis queda al descubierto sin pudor. La naturaleza clausurada del discurso juega entonces en detrimento de su riqueza; como también lo hace, en algunas ocasiones, el ejercicio de una crítica de trazo grueso que se salda con una versión un tanto irrealista -por simplificadora, esquemática o ingenua- de una realidad polarizada (“Izquierda / derecha”, “Norte / Sur”⁶¹) que no se corresponde con su verdadera complejidad. La ironía, el sarcasmo o incluso un ácido humorismo (léase “Bajo tolerancia” de Antonio Orihuela, *EH*) son las mejores bazas con que cuenta una poesía que, al hacerse cargo de la blanda inocuidad de sus disparos, flexibiliza con una nota de sano distanciamiento la severidad de la mirada sobre una realidad que, en el fondo, sabe del todo ajena a los juicios sumarísimos del verso.

La crónica de la marginalidad

Observaba Virgilio Tortosa, apuntando a la autoconciencia realista de la “poesía de la experiencia”, que un análisis de la espacialidad de sus textos no revelaría sino la parcialidad de la mirada proyectada sobre lo real, puesto que, protagonizada esta escritura por un sujeto burgués cómodamente instalado en la triunfante sociedad

⁵⁷ Véanse sus poemas “Aviso telegráfico”, “Odio hermoso guarro” y “Preludio”, en *Feroces*, *op. cit.*, pp. 252-253 y 259-260.

⁵⁸ Antonio Orihuela, *Perros muertos en la carretera*, Ayamonte, Crecida, 1995.

⁵⁹ Vicente Muñoz Álvarez, “Cinco poemas”, *Los pliegos del nadador* (Córdoba), 1998 (Citado por Juan Carlos Reche en “Del Modernismo a la Postmodernidad”, en VV. AA., *Voces del Extremo [Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria]*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999, p. 16).

⁶⁰ Antonio Orihuela, *Piedra, corazón del mundo (Antología personal 1995-2000)* [prólogo de César de Vicente Hernando], Alzira, Germania, 2001.

⁶¹ Pueden verse los poemas de Isabel Pérez Montalbán “Izquierda / derecha” y “Los genes australes”, de *Cartas de amor de un comunista*, Alzira, Germania, 1999.

neoliberal, dejaba fuera cualquier voluntad de aproximación a los márgenes de miseria que la circundan⁶². El relato de la marginalidad social es precisamente la materia poética específica de lo que ha dado en llamarse “realismo sucio”, y que, inspirado en modelos anglosajones como Raymond Carver o Charles Bukowski, es cultivado en España con voz propia por un grupo cada vez más nutrido de poetas, entre los que se cuentan Roger Wolfe, Karmelo Iribarren, Violeta C. Rangel o David González. Bajo el signo del escepticismo y una bien afincada desilusión, estos autores se aplican a retratar con imperturbable crudeza la realidad sumergida en los bajos fondos de la vida social y personal. No hay en ellos voluntad de articular en el espacio del poema un proyecto político de transformación del mundo ni de proponer alternativas sociales; pero la insistente focalización de su mirada en el submundo periférico, y su empeño en ofrecernos -a través de una galería de episodios del fracaso- el testimonio descarnado de la sordidez, termina por poner al descubierto todas las lacras de la llamada “sociedad del bienestar”. En este gesto reside la dimensión crítica de estos discursos, implícitas denuncias que golpean al lector actuando como un implacable método de concienciación sobre la realidad. Pero incluso, y aun cuando -como en el caso de Roger Wolfe- el escepticismo se verbaliza como materia metapoética (y así escribir no deja de ser algo tan inútil como *hablar de pintura con un ciego*, y el poema se vuelve una “especie de salvoconducto / a ninguna parte”⁶³), acaba haciéndose palpable una activa crítica del mundo, más allá del puro testimonio, que no elude la reflexión sobre lo social (léanse poemas como “Democracia”, “Revolución”, o la serie “8 poemas en forma de artefacto”⁶⁴). Por no hablar de la escritura de David González, donde la crónica de la marginalidad social se vuelve tantas veces una manifiesta toma de partido. No en vano proclama este poeta que “un poema no debe servir para entretener, sino para estremecer, para quitar vendas de los ojos”⁶⁵.

El protagonista de estos poemas -de naturaleza esencialmente autobiográfica (radicalmente autobiográfica en el caso de David González)- se configura como un sujeto urbano problemático, escéptico y desencantado, que habita en los dominios de la marginalidad y en el borde del nihilismo, que no aspira sino al ejercicio de la supervivencia, y se emplea en la tarea con un impulso tan desgano como radicalmente individualista: un antihéroe con la dosis suficiente de desengaño para haber aparcado cualquier gesto activo de rebeldía y cualquier esperanza en la transformación. La cosmovisión esbozada tiene que ser extraordinariamente dura, al encarar con toda aspereza la problematicidad de nuestra vida social: el mundo destructor de las drogas o el alcohol como muletas para soportar la vida, la experiencia de la cárcel, la prostitución y la violencia sexual, la agresividad insolidaria de la lucha por la supervivencia en un medio hostil... Y junto al “lenguaje de los puños” -en expresión de David González-, esa otra sutil forma de violencia ejercida sobre el individuo por la soledad, la incomunicación o el hastío de quien vive sumido en el vacío de una existencia sin sentido. El escenario de esta existencia es un paisaje urbano desolador, inhóspito y grotesco, donde “todo [...] apesta a muerte” (*HPC*) y es trasunto de la orfandad del sujeto y de las miserias de una sociedad que ha enfrentado al hombre consigo mismo, que a fuerza de apretar, ha ahogado sus impulsos de generosidad, ternura o compasión, y cuya mentira de salud aparente ha sido desenmascarada sin piedad alguna. La lectura última bien pudiera ser que, aunque pueda

⁶² Virgilio Tortosa, “De poe-lítica: el canon literario de los noventa”, en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, op. cit., p. 71.

⁶³ Se trata de dos versos y del mismo título del tercero de los libros de Roger Wolfe: *Hablando de pintura con un ciego*, Sevilla, Renacimiento, 1993. En adelante, citado como *HPC*.

⁶⁴ Roger Wolfe, *Arde Babilonia*, Madrid, Visor, 1994. En adelante, citado como *AB*.

⁶⁵ David González, “Poética” para *Feroces*, op. cit., p. 141.

parecerlo, toda esta violencia no emerge del submundo marginal, o, si lo hace, no es más que la inevitable consecuencia de esa otra violencia de guante blanco que, desde quienes verdaderamente detentan el poder, se ejerce sobre aquellos únicamente destinados a recibir los golpes (de ahí el título de uno de los libros de David González: *Sparrings*, y su dedicatoria “a los que siempre besamos la lona del cuadrilátero”⁶⁶) y, a lo sumo, a acorazarse para esquivarlos.

La poética del “realismo sucio”, fundada en el lenguaje de la provocación, pone sus bases en la concepción del poema como una narración directa, descarnada, de episodios de la desolación, sin escatimar en el intento toda la crudeza, todo el tremendismo o la dosis de esperpento necesarios para provocar la desestabilización de los cimientos del lector (“La primera mojada / [...] le entró por la boca abierta / le atravesó la lengua la garganta / y salió por la espalda. // La segunda se la espetaron / en la nuca. / Le rompió los dientes / y terminó de reventarle / la cabeza”)⁶⁷. En consonancia con el universo narrado, el estilo será deliberadamente prosaico, desaliñado y bronco, desnudo de adjetivos y metáforas, en las antípodas del esteticismo, y -porque la vida también lo es- radicalmente antipoético; el registro coloquial, vulgar incluso, aparece salpicado de términos procedentes de argots callejeros, blasfemias o voces remitentes al mundo de lo escatológico, supuestamente legitimadas por el contexto verbal en que se insertan, y cuya agresividad es espejo de la misma violencia del mundo del que hablan. De hecho, y como deja implícito el proverbio de Lao Tse con que David González introduce sus *Sparrings* -“Las palabras que dicen la verdad no son hermosas, / las palabras hermosas no dicen la verdad”-, el feísmo expresivo está al servicio del efecto de realidad de lo narrado. En fin, los recursos que moldean esta poesía aparentemente vacía de artificio convergen casi siempre en una misma voluntad de recrudescimiento de la fealdad de la vida; incluso, esa mueca de humor irónico que aflora a menudo en la poesía de Wolfe es a veces una lente deformante que acude a sacudir aún con más violencia, por virtud de la provocadora banalización de lo escabroso, la sensibilidad del lector. Por lo demás, la ironía jocosa o el sarcasmo demoledor (como en el poema “Democracia”: “Corderos de camino al matadero / dándole a escoger el arma / al matarife”, AB) subrayan en último término el radical escepticismo con que se afronta la vida, el nihilismo, el sinsentido de todas las cosas.

Para un nuevo compromiso (una recapitulación)

No hacemos justicia al panorama actual del compromiso poético dejando sin completar un catálogo todavía copioso de aportaciones estéticas tan diversas como imprescindibles: pensamos, por ejemplo, en la desengañada “poesía civil” de un Jon Juaristi, en una tradición realista emparentada con la “poesía de la experiencia”, que si parecía abandonada tras una persistente incursión en la conflictiva realidad vasca desde los higiénicos registros del humor, la ironía y la parodia, regresa ahora con tonos renovados en poemas como “Veinticinco lluvioso” (A la memoria de F. Tomás y Valiente) o “Zortziko para Mikel Azurmendi”⁶⁸; en el experimentalismo crítico de los aglutinados en torno a la revista *El signo del gorrión* (Miguel Casado, Olvido García Valdés, Esperanza

⁶⁶ David González, *Sparrings*, Ribadesella, Línea de Fuego, 2000.

⁶⁷ David González, *El demonio te coma las orejas*, Ayamonte, Crecida, 1997.

⁶⁸ Jon Juaristi, *Prosas (en verso)*, Madrid, Hiperión, 2002.

Ortega, Ildefonso Rodríguez, Miguel Suárez, Juan Carlos Suñén, Concha García...)⁶⁹, en parte coincidentes con los antologados en *La prueba del nueve*, que desde lenguajes no figurativos basados en la fractura del texto, se entregan, según mostró Antonio Ortega, a una exploración crítica de la realidad sin concesiones a la versión socialmente concordada de la misma⁷⁰; o en contribuciones al compromiso procedentes de generaciones anteriores, que, como en el caso citado de Jesús Munárriz, muestran en sus trayectorias una sostenida reflexión sobre lo colectivo, proyectando desde un lenguaje directo matizado por la ironía una mirada crítica y corrosiva sobre el mundo exterior: una escritura *De lo real y su análisis* que se inclina sin complejos hacia una rotunda implicación en lo social. Confiamos en que el resultado de la encuesta publicada en este número sirva para acabar de reunir las teselas de un mosaico todavía amplio de voces y registros.

Confiamos también en que las propuestas poéticas revisadas basten al menos para ilustrar, por un lado, que en los últimos años de la poesía española el discurso del compromiso no es monocorde; pero, también, que los nuevos discursos críticos han experimentado un indiscutible proceso de *resituación*, de transformación de sus ideales formales y temáticos, en virtud de su adecuación a las nuevas circunstancias políticas, económicas, culturales y literarias. Porque precisamente en esta actualización de una concepción de la escritura que se manifiesta -en consonancia con el contexto en el que surge- adaptando sus contenidos a las nuevas circunstancias históricas y su enunciación a modelos expresivos de renovada eficacia, podremos identificar algunas constantes que sientan las nuevas bases del compromiso en nuestro tiempo, dando a su vez al traste con algunas de las claves y procedimientos de la poesía social de los años 50.

Sobra decir, por un lado, que las circunstancias socio-políticas que separan nuestra posguerra de los años que han traído la nueva poesía crítica explican la presencia de los nuevos contenidos y la orientación de la protesta hacia ámbitos inéditos, sustancialmente distintos a los que ocupaban a la "poesía social" de la etapa de la Dictadura. Ya no son, naturalmente, la exaltación de los valores de la democracia y la libertad, la denuncia de las masacres de la guerra civil, el drama del exilio o el manido "tema de España" los temas recurrentes de los actuales discursos críticos: aunque no falte la evocación de la violencia fratricida de la guerra y de los años sórdidos y estériles de la posguerra, el ámbito de la protesta se ensancha cada vez más hacia los conflictos internacionales, focalizándose en el rechazo de las guerras y la cultura militarista, las profundas desigualdades sociales en tiempos de neoliberalismo y globalización, la explotación y el sometimiento de los pueblos del Tercer Mundo, los desastres ecológicos, las contradicciones y abusos del sistema capitalista... Aunque la denuncia también alcanza al entorno de lo cotidiano, y señala la perversa dominación ejercida sobre el sujeto por la moral establecida, el drama de la incomunicación en nuestros macroespacios urbanos, las miserias de la realidad sumergida en los márgenes de la "sociedad del bienestar", y en fin, la radical insolidaridad de una sociedad gobernada por la hipocresía y el cinismo, incapaz de enfrentarse a sus propias contradicciones.

Pero más significativa para los movimientos de la historia literaria parece aún la alteración perceptible en una suma de planteamientos, perspectivas y procedimientos de escritura que revelan una manifiesta evolución en la *forma* de ejercer el compromiso. De

⁶⁹ Véase, para una explicación del alcance revolucionario de estas escrituras, el artículo de Antonio Méndez Rubio en esta misma entrega, "Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente".

⁷⁰ Antonio Ortega, Introducción a *La prueba del nueve (Antología poética)*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 10.

hecho, apenas hay poeta de los que hemos mencionado que, por unas u otras causas, no haya sentido la necesidad de expresar su distanciamiento respecto de la más inmediata tradición histórica. Y es que, sin ser poca la deuda que con ella contraen, parece también un hecho incuestionable que las nuevas promociones afrontan la tarea del “compromiso” de un modo sustancialmente distinto y visiblemente más maduro al del vate social de la posguerra⁷¹.

La aceptación de la entidad ideológica de la escritura, de los vínculos intrínsecos entre poesía e historia, es un postulado clave para la superación de los planteamientos que tendían a situar el compromiso en el terreno de la voluntad del autor: si hablar del mundo es proponer un mundo, no hay escritura que no sea, en último análisis, política; también se compromete el que se dice indiferente a tales esferas, aunque lo haga -rehén de los dictados de la ideología dominante- desde un compromiso aliado con los intereses del capitalismo y la moral burguesa. De lo que se trata entonces es de no doblegarse, con un discurso ideológico aparentemente no-marcado, a la trampa de un lenguaje absorbido por la ideología del poder. Eso sí, en el camino de la subversión ideológica, los poetas tomarán opciones diversas. “La otra sentimentalidad”, que concede a los sentimientos una potencialidad revolucionaria, y por tanto no discute los temas sino el modo de tratarlos, tiene que rechazar la “desfasada politización temática” del realismo socialista y aplaudir, en cambio, la evolución de los poetas del 50 de “un compromiso político de ideales a una crítica de tono moral y autorreflexivo”⁷². En cambio, la mayoría de las propuestas críticas enfrentan la labor de insumisión ideológica a través de un asedio directo (testimonio y/o denuncia) de los problemas colectivos, interpretando la elusión de tales asuntos como una forma de connivencia, y el desenmascaramiento de la representación “oficial” de la realidad como el verdadero camino para una práctica social de transformación. Aunque haya también quien entienda (Falcón, Méndez Rubio...) que sustraerse al empleo estrictamente instrumental del lenguaje es el único modo de alcanzar una palabra libre capaz de escapar a los designios del poder, de cuestionar una concepción de la realidad que tiende a reproducirse mediante un lenguaje cuyos sentidos pertenecen al discurso establecido.

El poeta comprometido de nuestro tiempo no ha perdido la fe en la radical utilidad de la poesía: la poesía no es inútil porque es un *útil* ideológico⁷³, y precisamente en esta cualidad reside su potencialidad revolucionaria, su capacidad transformadora hacia otros mundos o valores posibles (“hablar del mundo es proponer un mundo”, “nombrar es transformar la realidad”). El poeta es consciente de que la librada en el terreno de la ideología es la única lucha al alcance de la poesía, y aunque su funcionalidad no sea inmediata, hay que saber valorar su importancia, pues es en el pensamiento donde comienza la dominación. En palabras de Jorge Riechmann, un poema logrado constituye

⁷¹ Las conclusiones que siguen se prestan a una simplificación que podrá hacernos incurrir en generalizaciones injustas. Injusto sería, en efecto, atribuir en bloque a la poesía social de posguerra los escollos en que tropiezan sus realizaciones menos felices, como también soslayar una evolución interna que, a cargo sobre todo de la generación del 50, pero también de los mejores poetas socialrealistas, no tarda en introducir eficaces elementos correctores para la reconducción de un género que fue perdiendo dignidad y prestigio por la repetición epigonal de modelos caducos. Tómense, pues, con todas las reservas necesarias las afirmaciones generalizadoras que a continuación vertemos, y quede apuntado al menos que no pocos rasgos atribuidos a la poesía de ahora (síntesis de intimidad e historia, intensificación del componente individual, ironía desacralizadora, tono *menor* del discurso...) son ya una conquista del “realismo crítico” de los años 60, en manos del cual la poesía social más canónica pierde su candidez primera para asumir formas más complejas que buscan su adecuación a las nuevas necesidades históricas.

⁷² Luis García Montero, “Contra la poesía” y “Los del 50”, en *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, pp. 201 y 102.

⁷³ Juan Carlos Rodríguez, *op. cit.*, p. 125.

cuando menos una incitación a “quitarse las orejeras, salirse del carril, desuncirse de la noria, pararse al borde de la autopista y *respirar*”⁷⁴: es decir, a sustraernos a la tiranía del pensamiento único para invitarnos a re-pensar la realidad. Lo que se desmorona bajo esta concepción de la poesía como instrumento de lucha ideológica es el sentido positivista de la noción de utilidad abrazado por el socialrealismo: el poema no aspira a la solución de crisis y conflictos, sino tan sólo al entrenamiento en el “uso de razón crítica y de corazón libre”⁷⁵, a la resistencia frente a la moral instituida y el control de los mensajes ejercido desde el poder. A lo sumo, el poema se cumple en la denuncia como elemento perturbador, y de ahí que escaseen en estos discursos los imperativos o consignas movilizadores y las proyecciones hacia un futuro mítico, tal el esquema de la canónica poesía social: frente a ésta, la nueva poesía crítica rebaja su componente utópico. Se ha perdido el crédito en la inmediatez instrumental de la palabra, aunque no en la lenta fecundidad de un discurso que, dispuesto a desenmascarar los espejismos de la realidad y constituirse en propuesta ética, despierte la conciencia crítica del lector frente a las leyes del pensamiento único.

Paralelamente al descrédito de la potencialidad práctica de la poesía, ha desaparecido del discurso comprometido de fin de siglo el viejo sentido de misión: sin que falten algunas reminiscencias⁷⁶, lejos ha quedado la concepción mesiánica del poeta como fuente dispensadora de salvación que caracterizaba al “yo heroico” del realismo social. Citando a René Char -“el poeta tiene a lo más una tarea, pero no una misión”-, Jorge Riechmann tomaba recientemente distancias frente a la postura y los versos de un Gabriel Celaya: “‘Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante / quedará una esperanza para todos nosotros’ no son versos cerca de los cuales podamos acampar hoy”⁷⁷. Y en efecto, Antonio Orihuela también reconoce, en un gesto de ironía autocrítica, que no es la suya ‘*poesía necesaria, poesía para el pobre*’, entre otras cosas porque “los pobres están demasiado ocupados / trabajando para que los burgueses / puedan escribir poesía” (EH). Esto tiene consecuencias en el terreno del lenguaje, pues conduce al abandono de la retórica altisonante y el acento grandilocuente tan a menudo adoptados por el poeta-profeta: como ha escrito Jon Juaristi, asumida la pérdida del lugar social del poeta, el desplazamiento de la poesía como lugar central de la cultura y la consiguiente merma de centralidad en las estructuras de poder, el discurso se torna necesariamente melancólico, y la ironía es el único lenguaje posible que le queda a la melancolía⁷⁸.

La configuración del sujeto poético es en la poesía crítica de hoy otro de los principales espacios de quiebra con las realizaciones sociales de los años 50. Y no sólo porque el mencionado “yo heroico” se transmute en tantas ocasiones en un antihéroe o “yo marginal”; sobre todo porque, frente a las pretensiones de objetividad del discurso socialrealista, que en busca de la representación del sujeto colectivo procuraba la exclusión de toda injerencia subjetiva del poeta, es una característica común a las poéticas de fin de siglo el acendramiento de la perspectiva individual, la indagación en lo social desde un “yo” de alcance existencial. No en vano los poetas de “la otra

⁷⁴ Jorge Riechmann, “El derrotado duerme en el campo de batalla”, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ Luis García Montero, “Los argumentos de la realidad”, en *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, p. 236.

⁷⁶ Véase, p. e., el citado artículo de Salustiano Martín en su epígrafe “Rescatar la rosa del lodazal teledirigido”, donde apela a la reintegración de los poetas en la República para contribuir humildemente a la salvación colectiva (p. 33).

⁷⁷ Jorge Riechmann, “Los próximos cien años (de la mano de Gabriel Celaya)”, *Poesía en el Campus*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁸ Jon Juaristi, “La poesía de los ochenta: entre la experiencia y el silencio” y “El lugar de la poesía”, en *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*, Granada, Maillot Amarillo, 1999, pp. 77 y 111.

sentimentalidad" (identificándose con el discurso del "realismo crítico") rechazaron con insistencia los límites estéticos de un realismo socialista que proscribió el derecho a la intimidad y a la diferencia en nombre de un alienante colectivismo homogeneizador. La convicción de que nada se escribe sino a través de la individualidad, o de que la historia sólo se vive en primera persona, es implícita o explícitamente suscrita por Fernando Beltrán y por Jorge Riechmann, partidarios ambos de enfrentar la escritura *desde* la experiencia, y conscientes de que la no implicación afectiva del sujeto en la experiencia poetizada confiere al discurso un tono impostado y aboca a un poema fallido (Precisamente Jorge Riechmann ha señalado esa pretensión de sustituir la experiencia de otros como "el pecado original de la poesía llamada social: la raíz común de sus flaquezas estéticas y éticas"⁷⁹). Es así como, muy a menudo en la poesía última, el sujeto enunciador del poema exhibe un marcado talante autobiográfico, aunque con vocación de representar a su vez la capacidad de sentir de cualquier ciudadano: que la intimidad sea un territorio abonado por la historia es lo que hace posible contar desde la primera persona un argumento lírico que trascienda más allá de lo personal⁸⁰. O, dicho de otro modo, la fatal intromisión de lo colectivo en la existencia personal del sujeto determina su implicación ética en la realidad y su toma responsable de partido.

El discurso comprometido de los últimos tiempos comparte por lo general con su tradición inmediata una firme vocación antiesteticista (por lo que hemos visto, no faltaría quien suscribiese la famosa proclamación celayana: "Escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos")⁸¹. Gobernados por una voluntad de socialización de la poesía, y en coherencia con la pretensión de utilidad que los impulsa, tratan de acertar con una fórmula expresiva capaz de conectar con el lector común; de ahí el recurso muy frecuente al paradigma realista, incluso a un empleo descarnadamente enunciativo del lenguaje. Por otro lado, tanto la voluntad de verosimilitud como el afán de provocación, de transgresión de los márgenes de lo correcto, conducen a algunos (Wolfe, González, Orta...) a la utilización de un registro extremadamente desaliñado y vulgar, más allá del prosaísmo, donde la depauperación léxica resultante, a veces justificada por el "clima de la historia", no siempre se resuelve en una fórmula estéticamente feliz. Como tampoco lo hace, en los momentos peores, un excluyente imperativo de comunicación que se impone como prioridad absoluta sobre la voluntad de indagación poética, y que arroja como saldo un mensaje precipitado hacia la prosa, no sólo formalmente descuidado sino significativamente unívoco, más próximo al panfleto que al poema y al borde de la poesía doctrinaria, de tesis previa al texto, propia del más fallido realismo social. Aunque sería injusto negar que el severo discurso doctrinal en que a menudo incurrió esta poesía tiende a sortearse hoy (siguiendo la estela de los poetas del 50) por el recurso a la ironía o al humor como mecanismos desacralizadores, propiciadores de un tono de distanciamiento que descarga de patetismo y de rigores dogmáticos la palabra poética, entregada más bien a un testimonialismo socio-existencial matizado por el escepticismo y el desengaño.

Con todo, la retórica del nuevo compromiso se distingue en muchos casos por un enriquecimiento de la dimensión estética del texto, pues el discurso coloquial aparece sometido a diversos mecanismos de dislocación (rítmica, sintáctica, semántica) potenciadores de la ambigüedad poética. Buscando su extremo, el racionalismo propio del

⁷⁹ Jorge Riechmann, "Los próximos cien años (de la mano de Gabriel Celaya)", *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰ Luis García Montero, "La poesía sigue siendo útil (a modo de presentación)", en *Confesiones poéticas*, *op. cit.*, p. 10.

⁸¹ Para un análisis en detalle de esta nueva retórica del compromiso, véase el trabajo citado de Leopoldo Sánchez Torre.

discurso realista se ve en algunos casos suplantado por un discurso de andamiaje surrealista o, cuando menos, contaminado por una técnica irracionalista (Beltrán, Riechmann, Falcón, Méndez Rubio...), que puede servir a la voluntad más fiel de representación de una realidad conflictiva, al intento de salvar la rigidez interpretativa de la enunciación y potenciar la creatividad crítica en el proceso de lectura, o de rebelarse ante los parámetros de un lenguaje funcional que se percibe instrumentalizado por el poder. En general, se observa en algunas de las nuevas prácticas comprometidas una tendencia a abrazar la propuesta de un arte revolucionario que rompa con el molde realista para reformularse a la luz de los discursos de vanguardia, desafiando el peligro de su marginalidad anuladora y eligiendo la desarticulación de la convención lingüística y el cuestionamiento del lenguaje como fórmula de enfrentamiento con la Norma. De forma paralela ha sido puesta en entredicho la idoneidad del principio de narratividad y el efecto de claridad expresiva promovidos por las propuestas figurativas para la construcción de un discurso revolucionario (Alicia Bajo Cero), pues ambos imponen al sentido del texto un carácter cerrado que impediría su deconstrucción por parte del receptor e invitaría a la inercia crítica, abortando las posibilidades de construcción alternativa del mismo y de cuestionamiento de la ordenación del mundo a que éste se refiere. Desde esta perspectiva, al filo del nuevo milenio el discurso estético realista puede ser percibido por algunos (*El signo del gorrión*) como un discurso anestésico que propicia el asentamiento de la ideología del poder. Y por eso, frente a la tiranía paralizante de lo Real, la alternativa lingüística es la búsqueda de una palabra poética cuya fuerza libertaria se funda en su radical insumisión a la servidumbre referencial. Una vuelta de tuerca en la historia literaria que aproxima, no tan paradójicamente, el nuevo compromiso a algunas propuestas estéticas de la (desde estas latitudes poéticas) tradicionalmente denostada práctica novísima⁸².

Final

Hace ya unos diez años Luis Antonio de Villena, tras constatar en su antología *Fin de siglo* el epigonismo en la práctica de la tendencia que él llamaba de “tradicción clásica” - esencialmente, la “poesía de la experiencia”-, se atrevía a augurar los caminos que podrían llevar a una renovación necesaria, y señalaba entre ellos la práctica de una “nueva poesía social” o, cuando menos, una poesía de mirada más colectiva⁸³. Ahora podemos decir que el rechazo de esta etiqueta por algunos adalides del compromiso⁸⁴ es, por lo pronto, un síntoma de la radical novedad con que en efecto se asume hoy esta tarea, novedad en la que no conviene dejar de insistir, pues su examen nos muestra la esencial transformación de una concepción poética muy apegada en la mentalidad de los

⁸² No hay que olvidar, de todos modos, que ya en la posguerra contamos con precedentes aislados de esta aproximación al compromiso desde una escritura de corte experimental (caso, p. e., de un Miguel Labordeta). Para el compromiso en los poetas novísimos, remitimos de nuevo al trabajo de Juan José Lanz.

⁸³ Luis Antonio de Villena, Prólogo a *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992, p. 33.

⁸⁴ Así lo ha hecho, precisamente al hilo de las palabras de Villena, el Colectivo Alicia Bajo Cero en su ensayo *Poesía y poder*: “Manifestamos nuestra perplejidad ante la puesta en circulación de nuevo de etiquetas como ‘poesía social’ o ‘nueva poesía social’, puesto que toda poesía [...] es social con independencia de su contenido” (p. 24).

lectores a las prácticas socialrealistas de los años de nuestra Dictadura. Por lo demás, la profecía de Villena hace fortuna, sobre todo, en la década de los 90, cuando llega el ensañamiento por varios frentes contra una escritura experiencial que, en cualquier caso, no deja de ser la representante del *canon* y suele renovarse en direcciones que poco tienen que ver con la opción del compromiso (a pesar de que, de forma paradójica, encuentre en su cabeza más visible una tan persistente como singular defensa del valor crítico y solidario de la palabra lírica⁸⁵). El discurso de la utilidad suele desenvolverse por circuitos marginales, como así lo atestiguan las editoriales *alternativas* en que publican sus creadores (Germania, Ateneo Obrero de Gijón, Icaria, Crecida...) y los significativos membretes que se autoimponen: *Radicales, marginales y heterodoxos* es el subtítulo de la antología *Feroces* promovida por Isla Correyero, en la que se reúnen y confunden la voluntad radical de compromiso *resistente* con la rebeldía individualista más o menos iconoclasta y marginal; y *Voces del Extremo* se autonominan los protagonistas de los encuentros de Moguer (que integran y ensanchan parte de la nómina de Isla Correyero - también a la misma antóloga). Pero no puede negarse que su presencia va haciendo cada vez más ruido. La labor del Equipo Crítico "Alicia Bajo Cero", articulada con los proyectos de la Unión de Escritores del País Valenciano, se ve acompañada desde Madrid por las iniciativas del *Manual de lecturas rápidas para la supervivencia*, "pasquín" literario promovido por David Méndez y Álvaro Moreno, que más allá de acoger, en sus entregas periódicas o a través del colectivo *Material inflamable para manos incendiarias* (2000), las voces conocidas del extremo y del conflicto, articula un espacio literario digital con vocación de transgredir la propiedad intelectual ("El mundo no es una mercancía. Las ideas tampoco")⁸⁶ y sobre todo de constituirse, bajo el lema rimbaudiano "cambiar la vida" y a través de una palabra inquieta e incómoda, en "una ventana abierta contra toda anestesia"⁸⁷. A la revista de literatura y política *mientras tanto* ("publicación de ciencias sociales" y clara orientación marxista con una sección fija de "Poesía practicable" - Riechmann al fondo-) se unen la reciente *Lunas Rojas* ("Revista de poesía civil", difundida a través de la red por Virgilio Tortosa, Enrique Falcón, José Luis Ángeles y Julia López de Briñas)⁸⁸, la publicación jiennense *La hamaca de Iona*, o la serie alternativa de *Poemash* producida por Vinalia Trippers, ambas con su propio espacio *web* que da de nuevo voz a marginales y resistentes⁸⁹. Internet se convierte, para estas iniciativas, en una ventajosa y democrática vía de expansión e interrelación de unas corrientes de escritura con precarios medios para la difusión mediante el soporte convencional (denuncian ellos -no sin ingenuidad- una interesada política de subvenciones que margina los discursos no conniventes con el poder), y van tejiendo así una suerte de "infranet" subterránea que, también en este ámbito, pugna por convertirse en alternativa al discurso preponderante del Mercado. No faltan, por último, los espacios reales de discusión y encuentro: así, a los ensayos promovidos por la Unión de Escritores del País Valenciano (p. e., el ciclo de actos públicos "Poesía y conflicto", en 1994), a los citados encuentros anuales de las *Voces del Extremo* (1999-2001), o al ciclo permanente "Poesía en Resistencia" impulsado

⁸⁵ Véase, en este mismo número, el texto de Luis García Montero "Poética, política, ideología".

⁸⁶ En relación con esta actitud se encuentra la propuesta, defendida tanto por el núcleo andaluz de las "voces del extremo" como por el Colectivo Alicia Bajo Cero, de demoler el concepto de *copyright*: se repudia el sentido autorial, síntoma de ególatra subjetividad, para reivindicar el texto como único protagonista, que ha de ser devuelto a su verdadero autor: la colectividad de la que procede. Consecuentemente, en la página 6 del ensayo *Poesía y poder*, habitualmente reservada a restringir los derechos de copia, encontramos el texto que sigue: "(Queda permitido cualquier tipo de reproducción o difusión, mecánica o electrónica, de los textos que reproduce este volumen)".

⁸⁷ <http://www.nodo50.org/mlrs>

⁸⁸ También puede encontrarse en la citada página web del MLRS.

⁸⁹ <http://www.practical-soft.com/hamaca> y <http://pagina.de/vinalia>, respectivamente.

en Sevilla por el colectivo *La palabra Itinerante*, se suma en la primavera de este año la convocatoria en Madrid del llamado “Foro Social de las Artes”, que a través de iniciativas artísticas comprensivas de cine, teatro, poesía o fotografía, y del debate en torno a núcleos de reflexión sobre las relaciones entre estética y política, ha buscado “reconstruir la tradición crítica y antagonista que ha vertebrado el siglo XX” con el fin de “convertirla en energía para la producción artística de nuestros días”⁹⁰ (al fondo los poetas Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, David González, Fernando Beltrán, Jorge Riechmann, David Méndez, Álvaro Moreno, Antonio Orihuela, Josu Montero o Virgilio Tortosa).

En fin: “Después de década y media de poesía tranquila, tranquilizante y tranquilizada en España, ¿quién había predicho el regreso -para este inicio de siglo- de una poesía contra todo descanso extrema, con conciencia, para un mundo anestesiado?”⁹¹. Es el diagnóstico entusiasta de Enrique Falcón, uno de los principales promotores de esta escritura que, aunque se mueva fuera de -y contra- la norma que dirige las poéticas imperantes, desde luego también existe, y nos atrevemos a decir que cada vez menos agazapada, pues supone el correlato literario del incremento de los movimientos de inquietud social que, a las puertas del nuevo milenio, ponen en pie cada vez más conciencias contra la llamada era del neoliberalismo y la globalización.

⁹⁰ El programa y el texto de la convocatoria han sido difundidos en la página web del MLRS.

⁹¹ Enrique Falcón, “MLRS”, en *En este tiempo* (recopilación de artículos publicados en diferentes medios y reunidos bajo este título en la biblioteca virtual del MLRS: <http://www.nodo50.org/mlrs>

EL NARRADOR: DEBERES Y DERECHOS

Wu Ming

Preámbulo.

Quién es narrador y cuáles son sus deberes y derechos? El narrador (o narradora) es aquel que cuenta historias y reelabora mitos, junto a referentes simbólicos compartidos --o al menos conocidos y, si se da el caso, puestos en discusión—por una comunidad.

Contar historias es una actividad fundamental para cualquier comunidad. Todos contamos historias, sin historias no seríamos conscientes de nuestro pasado ni de nuestras relaciones con el prójimo. No existiría la calidad de vida. Pero el narrador hace del contar historias su actividad, su especialización ; es como la diferencia entre el hobby del bricolaje y la labor del carpintero.

El narrador recupera --o debería recuperar-- una función social parangonable a la del griot en los poblados africanos, a la del bardo en la cultura celta o a la del aedo en el mundo clásico griego.

Contar historias es una labor peculiar, que puede comportar ventajas a quien la desarrolla, pero es siempre un trabajo, tan integrado en la vida de la comunidad como apagar incendios, arar los campos, atender a los discapacitados...

En otras palabras, el narrador no es un artista, es un artesano de la narración.

Deberes.

El narrador tiene el deber de no creerse superior a sus semejantes. Cualquier concesión a la obsoleta imagen idealista y romántica del narrador como una criatura más sensible , en contacto con una dimensión del ser más elevada, incluso cuando escribe sobre absolutas banalidades cotidianas, es ilegítima.

En el fondo también los aspectos más ridículos y chuscos del oficio de escribir se basan en una versión degradada del mito del artista, que se convierte en divo porque se cree de algún modo superior al común de los mortales, menos mezquino, más interesante y sincero, con un cierto sentido heroico, pues soporta los tormentos de la creación.

Que el estereotipo del artista mortificado y atormentado despierte mayor interés en los medios y tenga mayor peso de opinión que el esfuerzo de quien limpia las fosas sépticas nos hace comprender en qué medida la actual escala de valores está distorsionada.

El narrador tiene el deber de no confundir la fabulación, su misión principal, con un exceso de autobiografismo obsesivo y de ostentación narcisista. La renuncia a estas actitudes permite salvar la autenticidad del momento, permite al narrador tener una vida que vivir antes que un personaje a interpretar por coacción.

Derechos

El narrador que cumpla con el deber de refutar los estereotipos citados tiene derecho a ser dejado en paz por los que llenan el puchero propugnando esos mismos estereotipos (cronistas de sociedad, correveidiles culturales, etcétera...).

Cualquier estrategia de defensa de las intrusiones debe basarse en no secundar la lógica. Quien quiera actuar como un divo, posando en absurdas sesiones de fotografía o respondiendo a preguntas sobre cualquier tema, no tiene ningún derecho a lamentarse por la intrusión.

El narrador tiene derecho a no aparecer en los medios de comunicación. Si un fontanero decide no salir, nadie se lo echa en cara o lo acusa de snob.

El narrador tiene derecho a no convertirse en un animal amaestrado para actuar en salones o para ser objeto de gossip (chismorreos) literario.

El narrador tiene derecho a no responder a las cuestiones que no considere pertinentes (vida privada, preferencias sexuales y gastronómicas...).

El narrador tiene derecho a no fingirse experto en ninguna materia.

El narrador tiene derecho a oponerse con la desobediencia civil a las pretensiones de quien (editores incluidos) quiera privarlo de sus derechos.

*Wu Ming,
verano 2000*

POESÍA EN TIEMPOS SOMBRÍOS

Antonio Méndez Rubio

La violencia de las piedras puede irrumpir en la lógica dominante de al menos dos maneras, esto es, con al menos dos tipos de piedra: las piedras fosilizadas, las piedras tocho, los adoquines de la calle –piedras a veces y puntualmente eficaces pero que incrementan los deseos de venganza y represión-; y las piedras del desierto. Aquellas que al estallar en pequeñísimos granos de arena aspiran a ofuscar cráneos y confundir cuerpos sembrando el desorden en lo establecido. (...) La calle está llena de adoquines y arena. Llega la fría noche. Empieza a soplar el viento.

MAR TRAFUL, *Por una política nocturna*

1.

En la ciudad donde vivo, en la parte final de la larga avenida que acaba en el puerto, tienen su domicilio los locales de una conocida agencia de viajes que se llama “Vermundos”. En la llamada “civilización de la imagen” donde ha llegado a su punto más alto la mercantilización de la mirada y del mundo, nada de raro hay en utilizar como reclamo publicitario un sintagma como éste, ver mundos, ver el mundo, como invitación a una plenitud no por ideal menos deseada. Esa plenitud, en esos términos, parece disponible para ser instrumentalizada, comercializada, vendida y comprada al ritmo de nuestras supuestas necesidades y expectativas.

Concibo la poesía al otro lado de esa privatización turística de lo visible. Y digo “al otro lado” en dos sentidos. De una parte por su capacidad para problematizar el recinto autosuficiente de lo individual: como decía Voloshinov, en el terreno de la palabra, el principio de posesión no es pertinente, como tampoco lo es el de frontera. Quien escribe o lee poesía sólo puede “hacer suya” esa experiencia de una manera precaria: en principio, cualquiera puede en cualquier momento. Es cierto que también, al menos para esa especie en extinción que son las clases medias en los países ricos, casi cualquiera puede compartir una visita a las cataratas del Niágara. Sin embargo, siempre será más difícil

prestar o hacer circular un billete de avión que una canción o un libro. Y hay en esto no sólo una prueba empírica, constatable, sino algo que tiene que ver con la condición radical de lo poético como lenguaje, es decir, como práctica social, potencialmente común. Creo que esto es verdad incluso cuando la poesía se halla cada vez más marginada por el sistema económico y educativo. De hecho, esa marginación es ya síntoma de que hay en lo poético un peligro, una especie de amenaza difícil de advertir, que sin embargo resulta extrañamente impropia para el estado de las cosas. Una reciente viñeta de El Roto muestra a un respetable ejecutivo, de traje y corbata, diciéndole a un personaje oscuro y demacrado que se sienta al otro lado de la mesa: “Lamento tener que informarle que su poesía arroja pérdidas”.

Así que, en efecto, la poesía es despedida del mundo de los negocios, lo que hoy quiere decir, en otras palabras, de los negocios del mundo, del mundo como negocio, tal y como está intentando vorazmente el Nuevo Orden Mundial del neoliberalismo, la precariedad, el aislamiento y la destrucción sin límites de la vida. Cuando digo *poesía*, un poco a la manera del Círculo de Jena, utilizo la palabra en un sentido abierto, que tiene que ver con significados más amplios, como imaginación, arte, creatividad... Es fácil caer en la cuenta de que lo aquí digo afecta asimismo a estos otros (o los mismos) ámbitos de la realidad y el imaginario social.

Donde el mundo avanza y se reproduce sin poesía, ésta aprende a ofrecerse como poesía sin mundo. Lo que quiere decir, y éste es el segundo argumento que he dejado pendiente, que no debería sorprendernos si la poesía, expulsada del mundo de la imagen y la publicidad, de la imagen del mundo, encuentra un nuevo impulso concreto en el aprendizaje de la oscuridad y de la ceguera. A fin de cuentas, cuando planea recorridos o saca a toda prisa fotos, el turista se afana por “tener esa experiencia” y sabe que, como mínimo, la tiene a su alcance. El poeta, sin embargo, descrea de esa obviedad que hace posible “escoger / islas privilegiadas o lugares / de gran mundo” (escribía Aníbal Núñez, 1995: 64), no aspira a hacer de un sueño realidad, entre otras cosas, porque ha aprendido que ésta, la realidad, exige la claridad de un código, de una lengua, mientras que la poesía vive sólo del límite, de la frontera en que todo código se sueña libre de las ataduras de la convención y lo heredado.

Quizá deberíamos no ya no sorprendernos demasiado sino, más constructivamente, empezar a pensar la urgencia de este nuevo vínculo entre la poesía y lo no visible. Lo no visible es aquello que no puede verse ni convertirse a la gramaticalidad de lo que Foucault llamaba “el orden del discurso”, y que está con ello resistiendo al poder persuasivo de la imagen y del concepto. No puede verse porque, como el viento o la arena, no se deja reducir a figura delimitable. Y no puede verse, a la vez, porque el sistema institucional (económico, cultural, político...) no lo permite, o al menos hace lo que está en su mano para desplazarlo o bien a los escaparates deslumbrantes de la cultura oficial más inofensiva, o bien a los sótanos inencontrables de la clandestinidad. En este sentido, lo no visible no es un fenómeno morbosamente paranormal ni frívolamente místico, sino aquello que, por principio, no puede ser traducido a los códigos de la propaganda ideológica o de la publicidad comercial.

Que la poesía no está subordinada al mundo de lo existente es una cuestión ardua, pero largamente abordada desde distintos puntos de vista. Su corolario moderno más reconocible tiene que ver con los debates inacabables sobre la autonomía del arte. A las alturas en que estamos, tan empobrecedor –por no decir tan ingenuo- resulta defender su autonomía absoluta como absolutizar sus vínculos con la *realidad* y los procesos

sociopolíticos en curso. Claro que la poesía, y también la poesía más crítica o subversiva, admite la capacidad de expresar nuevas subjetividades y visiones del mundo en conflicto. Pero quizá sea útil no olvidar, como ha escrito Régis Debray, que “hay algo profundamente subversivo en no querer expresar nada. Y, de ahí, en arrancar a todo quisque de su sueño sensorial desestabilizando sus costumbres y sus esperas”.

Cuando sea posible entender el pensamiento crítico más allá de la actitud judicial o del prejuicio dogmático, entonces tal vez no sea una quimera encontrar un camino transitable, compartido, entre los defensores del arte por el arte y quienes siguen cerrados a todo lo que no sea hacer del discurso poético una forma más de la contrapropaganda. Si se revisan los planteamientos tradicionales y todavía en boga sobre las relaciones entre poesía y sociedad, se descubrirá que las perspectivas oscilan con lógica frecuencia entre una concepción de lo social como objeto o tema de la escritura, por un lado, y/o como discernimiento del tipo de sujeto que hay detrás de ese acto de escribir. Dicho de otra forma, no hemos salido de la dialéctica sujeto/objeto que, siguiendo las aportaciones de la Escuela de Frankfurt, define al pensamiento y la acción instrumental y funda el idealismo robinsoniano de la modernidad occidental como sistema-mundo.

A mi entender, lo difícil es no perder el equilibrio, no ceder al repliegue exclusivista, de manera que la poesía, como discurso y como práctica que es, instaure siempre vínculos de uno u otro signo (e incluso de uno y otro signo al mismo tiempo) con –lo que para entendernos podríamos llamar– el poder social. Y que a la vez se trate de un discurso tan singular, como sabía Platón, que sea capaz de sacarnos de nosotros mismos, de en-ajenarnos, es decir, de desbordar los límites que tienden a imponer los principios de identidad (subjetiva) y de realidad (objetiva). Después de todo, ya decía Todorov que hasta las obras más inmortales toman posición. Lo delicado, y lo decisivo, es avanzar en la comprensión de cómo se producen y se despliegan esas tomas de posición, cómo se distancian y se enfrentan, o dialogan y se cruzan en y con los demás signos y las demás cosas del mundo.

Sólo así podremos saber algo más sobre el mundo, sobre aquello que lo hace posible o imposible. Ese conocimiento y ese desconocimiento vendrían a su vez del mundo. Y la poesía tendría, incluso con su silencio, algo que decir y que mostrarnos, como lo hacen, en sueños, las piedras del desierto.

2.

No creo estar descubriendo nada si subrayo la importancia vital que para la poesía tiene la pregunta por el *cómo*, por la *forma* –esa misteriosa palabra, como ya apuntaba De Man. Lo resume bien el sofisma de Vicente Núñez: “En el fondo del fondo sigue estando la forma”. La cuestión de la forma abre cuestiones a su vez, se resiste a quedar fijada, delimitada de una vez por todas, y en el caso de la poesía especialmente sólo permite las generalidades hasta un cierto punto, como indicaciones que ayudan a aproximarnos a la lectura concreta, pero, ya ahí, cada poema o serie de poemas juega sus cartas de una manera singular. También en esta materialidad particular de lo poético se puede rastrear una razón añadida a la hora de explicar sus tortuosas relaciones con la publicidad y con el sistema cultural en general. Este sistema, como tal sistema, requiere continuamente la activación de un régimen de inclusiones y exclusiones, un centramiento al menos

tendencial de las líneas de interpretación y los sentidos en juego. Como ha argumentado el cineasta Alain Tanner: “En realidad, se puede decir todo en cuanto al contenido, lo que nos da la ilusión de libertad. La censura, evidentemente, económica, se ejerce sobre las formas. La trampa está ahí. Los contenidos no importan demasiado, no se juega nada a ese nivel, en la medida en que hay un consenso general en nuestra sociedad según el cual todo el mundo está más o menos de acuerdo sobre todo. Sin embargo, lo que puede todavía hacer moverse (un poquito...quizá...) las cosas en materia artística, es el trabajo de las formas. El interés ya sólo puede estar en la forma del discurso, más que en el discurso en sí. Y es aquí precisamente donde está cortado el paso, o se ejerce una presión hacia los márgenes”.

Desde luego, la teoría literaria, especialmente desde los años veinte del siglo XX, ha dado importantes pasos en el conocimiento de los procedimientos y recursos formales más destacados. Sería imposible resumir esas aportaciones aquí, ni siquiera de forma sintética o panorámica. Pero al menos tres certezas tenemos a propósito de la dimensión formal de la poesía que conviene no perder de vista, pese a ser conocidas.

La primera es que hablamos de *forma* para referirnos a aquella virtud del lenguaje poético por la que éste excede la linealidad de la lógica abstracta, la idealidad del significado, la racionalidad de la mirada, llevando la lectura hacia aquello que es justamente pulso material, ritmo, tiempo, sonido, corporalidad... Desde una perspectiva materialista del lenguaje como práctica social, asimismo, es importante recordar que “la calidad de la experiencia sensual es una cuestión política” (Riechmann) –política en sentido amplio, se entiende, pero política al fin y al cabo. Sólo un racionalismo cartesiano o un subjetivismo idealista pretenden ignorar esta premisa. Pero todo lo que dijéramos sería poco para adentrarnos en su significación concreta.

La segunda evidencia es que, en la práctica, más que de *forma* es necesario hablar de *formas*, y prestar atención y capacidad de escucha a los resortes específicos que constituyen el mecanismo motor de propuestas específicas de escritura. Además, parece razonable afirmar que esas diferencias y peculiaridades, no obstante, están en deuda con grandes matrices operativas que se encaminan a su vez en direcciones diversas pero que admiten ser pensadas como tales matrices. Me refiero por el ejemplo a la fragmentación del discurso, cuya función se articula sintomáticamente con una experiencia de lo real en quiebra, en proceso de composición y apertura crítica. La tensión significativa abre así la vía de una vivencia de la realidad como aquello que, por hallarse en construcción puede también ser destruido y reconstruido, como de hecho propone una conciencia revolucionaria del mundo –la realidad de la noche, la travesía de la Noche del Siglo (López Petit). Por poner sólo un ejemplo, se puede encontrar este momento autorreflexivo en el siguiente poema de *Arenario* (1998), de Antonio Ortega:

Sólo si cae un árbol habla el bosque.

*En su desplome, viva
se alza la raíz acre de la turba,
el árbol verdadero.*

*Es en la forma de la quiebra, el modo
en que la hierba abaten,
como medir podemos
el peso de la luz en sus entrañas.*

*Yaciendo es sin embargo
distinto cada empeño,
distinta la señal que deja el golpe.*

*Amo la luz que crece
bajo las sombras tensas de los árboles.*

Sería bueno mirar con detenimiento cada uno de los versos, y su sucesión sincopada, para desarrollar la propuesta significativa del texto, pero confío en que su lectura sea ya un paso al frente.

Como mostrara Steiner a propósito de Kafka, la escritura abre el espacio mediante una distorsión figurativa, un conflicto consigo mismo que transmite ante todo su fragilidad así como su provocación apenas invisible, callada. Trabajando su factura como fractura, el espacio textual no sólo reproduce sino que abre fisuras donde la luz se cuelga y se proyecta prefigurando formas nuevas, imprevistas. Pero entendida así, la cuestión es entonces que lo oscuro, lo que no se comprende puede ser un muro, pero ese muro se puede convertir en un espacio abierto. La poesía tiene entonces que ver con la emergencia de un sentido que ha de ser comprendido sino producido: un acontecimiento que "hace de un agujero un lugar para la vida y de la noche el reino en el que (des)hacer mundos y asaltar la realidad" (Garcés). La poesía ayuda como nadie a que la subjetividad y la conciencia se abran, a que el espacio esté radicalmente disponible, a vaciarse, a dejar sitio para respirar. Pero la crítica literaria más tradicionalista, es decir la defendida por quienes inspeccionan el poema mirando sólo lo que dice (como para "sacar algo en claro"), llegados a este punto, levantarán su dedo acusador: vaciedad de contenidos, retórica formalista, logomaquia... cuando lo que está en juego es más fácil (y más peligroso) que todo eso: disolución en el aire, fracaso del poder, incluso del poder que llevamos dentro, de su afán por identificar, por detener y retener (incluso en la memoria).

Así entrevista, la escritura supone entonces un desafío, y lo hace desde una gratitud no reducible a tema ni a objeto de conciencia. Quizá ahí arraigue el sueño necesario de una *poesía de resistencia* (Jacques Ancet), incluso –por qué no– en el sentido antifascista de la palabra, ya que hoy, como alguna vez se ha dicho, el fascismo no sólo no ha desaparecido sino que es más difícil de combatir porque está en el fondo de nuestros corazones.

Esta lucha, este milagro tiene que ver con la desposesión, con la impertinencia de todo principio de propiedad o apropiación, con el riesgo de una entrega que sea desaparición, pérdida incluso (o ante todo) de las propias huellas. Decía Francisco Pino: "El que comunica entrega algo de lo que posee, ¿posee algo el poeta?". Y una sintonía publicitaria de moda reza: "No me llames iluso porque tenga una ilusión". Dos cosas me llaman la atención, y me ayudan a pensar a partir de esta cancioncilla inofensiva. Una, a propósito de los límites de lo visible, que sólo podía haberla difundido la ONCE, como así es en efecto. Y otra, que ese estribillo recuerda, por contraste, que el poeta es un animal utópico, un iluso, sí, pero que no se apodera de lo que alucina sino que lo ofrece y comparte sin precio.

No es casualidad que los autores del polémico *Manual de guerrilla de la comunicación* (2000), desde una manifiesta preocupación por clarificar las relaciones entre teoría del discurso y lucha social, hayan afirmado que "la política tradicional de

izquierdas confía sobre todo en la fuerza de los contenidos”, y que esto se afirme después de dejar constancia, como el *Manual* hace, del reto político que implican los vacíos y silencios del lenguaje, la búsqueda de códigos alternativos y abiertos y la problematización de las evidencias referenciales. Una acepción crítica y radical de lo poético no puede seguir recluida al cobijo de una realidad determinada *a priori*, por dura que ésta sea, sin preguntarse al menos por esa intemperie que está siendo el trastorno del mundo.

Pero he hablado de *conciencia revolucionaria*, y el tercer apunte que quisiera incorporar aquí, a propósito del *poder de la forma*, y de sus conflictos multifacéticos y heterogéneos con la *forma del poder*, hace referencia precisamente a cómo la forma poética no sólo se vincula a nuestra conciencia del mundo, sino que ofrece la posibilidad de desbordar esta conciencia como tal conciencia –en la línea de las propuestas de Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique*. Puede que, justamente por suceder así, el término *conciencia* se viene convirtiendo en un pivote imprescindible en los actuales debates sobre poesía y política. Se está hablando de la necesidad de una *poesía de la conciencia* y de conectarla con una crítica explícita del fascismo de baja intensidad que caracteriza nuestra sociedad contemporánea. Esta reactivación de la crítica política gana fuerza al tiempo que, desde las filas más que moderadas de la llamada *poesía de la experiencia*, quizá el más señalado de sus estandartes, Luis García Montero, toma la palabra para defender la posibilidad de “un debate amplio” en torno a la cuestión de la “conciencia” como “capacidad de los ciudadanos para mantener la libertad intelectual y la singularidad individual en medio de los arrasadores procesos de homologación que constituyen la sociedad contemporánea”. Así las cosas, se diría que sólo hace falta tiempo para que las diferentes posiciones se encuentren y se abracen. De hecho, García Montero viene declarando una idea fundamental que, como detalladamente analizó Alicia Bajo Cero, estuvo lejos de sus postulados y de los de sus compañeros de camino a principios de la década de los noventa. Me refiero a la saludable reivindicación reciente de que “el diálogo con el otro es un requisito imprescindible”. Algunas cosas añadiría la sabiduría popular a una declaración como ésta. Una, que, a la vista de cómo han tenido lugar los debates sobre poesía y poder en las últimas décadas, es conveniente no desatender aquello de que del dicho al hecho... Dos, que la esperanza es lo último que se pierde. Y tres, que en cualquier caso de sabios es rectificar.

3.

A nadie se le escapa que lo que aquí está en juego es una nueva lucha por la hegemonía. Ocurre, sin embargo, que es difícil imaginar nuevos debates y alianzas estratégicas poéticas que se inserten en procesos más amplios de radicalidad crítica si no se piensan mejor los límites de esta apuesta, en auge, por el valor político de la *conciencia*. Entendido en su sentido pleno, el término conciencia aplicado a la escritura poética se enfrenta tarde o temprano con una frase de Ángel Crespo que comparto: “Si sabes perfectamente lo que está diciendo no continúes tu poema: rómpelo”.

Sin ir más lejos, en el campo de la pedagogía se ha destacado el papel crucial de lo que algunos llaman “deuteroaprendizaje”, es decir, de aquellas formas de la educación que no se reconocen a simple vista ni se dejan planificar sistemáticamente sino que, de manera subterránea, desbordan las fronteras de lo consciente y funcionan a partir de una

relación sólo muy parcial con el tema. Se trata así de un proceso formativo que, por supuesto, está en relación con la *conciencia* pero desbordándola, concibiendo esta relación de una forma no sólo *consciente* en sentido estricto. Estas formas de aprendizaje no tradicionales pero decisivas procurarían “modelar sin que el modelo al que hay que llegar al final se conozca ni vea con claridad; un proceso que, como mucho, puede esbozar sus resultados, nunca imponerlos, y que integra esta limitación en su propia estructura; en suma, un proceso abierto, más preocupado por seguir siendo abierto que por ningún producto concreto y que teme más a toda conclusión prematura que a la posibilidad de quedarse para siempre sin conclusión” (Bauman).

Junto con esta cuestión relativa justamente a la formación de la conciencia y de la subjetividad, podrá apreciarse que se dan elementos de juicio para reformular la visión de lo social e incluso de cómo entender el funcionamiento del poder más allá de los parámetros clásicos de la hegemonía. En otras palabras, se trata de una reflexión que ayuda a abordar transversalmente tanto lo poético como lo político, tanto la forma del texto como la forma del mundo en que ese texto se da y desde el que ese texto recibe sentido(s). No es casual que el sociólogo Zygmunt Bauman haya planteado este problema en relación con la génesis de la modernidad y sus principios básicos de legitimación. Bauman ha argumentado, a este respecto, cómo la civilización moderna habría susitado el principio de placer o de deseo por el de realidad, teniendo en cuenta que “el principio de realidad, en términos sencillos, significa reducir el *quiero* al tamaño del *puedo*”. Esta estructura ideológica perseguía, pues, “ajustar los deseos individuales a lo que el medio social diseñado y legalmente estructurado hacía *realista*”. Lo que Bauman cuestiona, obviamente, no es el principio de realidad en sí sino la forma en que ha sido absolutizado como pilar central de todo un proyecto de sociedad. En esa sociedad, la misma que a la vez absolutizaba la noción y la institución de *sistema* (mercado liberal y estado-nación), la propiedad privada, las relaciones de dominio intra- e internacionales o los aparatos burocráticos, se impondría lógicamente la necesidad de la linealidad en el pensamiento y la claridad en el lenguaje: “claridad y ausencia de ambigüedad son tal vez el ideal de un mundo en el que la ejecución procedimental es la norma. Para el mundo ético, sin embargo, la ambivalencia y la incertidumbre son su pan de cada día y no se puede acabar con ellas sin destruir la sustancia moral de la responsabilidad, el fundamento en que se apoya ese mundo”. El título de Francisco Pino, *Claro decir* (2002), así como su conflictiva manera de entender esto en la práctica del poema, lo dicen aún mejor.

Volviendo al ámbito de lo poético, si es que lo habíamos abandonado en algún momento, la reflexión sobre los límites de la conciencia y de la transparencia podría conectarse con lo *infraleve* que, para Duchamp, quedaba más debajo de la percepción mental, sin llegar a constituir sustancia, o con lo que Derrida llamaría la *diseminación* del sentido en huellas que se buscan sin dejarse controlar por la presencia ideal de categorías abstractas. Transparencia, claridad... como agua cristalina, pero ¿qué pasa cuando las aguas del mundo bajan turbias, revueltas? ¿Sería mejor no escribir entonces? ¿O es entonces justamente cuando más necesaria es la escritura?

En todo caso, a propósito de todo esto, la pregunta que se viene de inmediato encima es: ¿cómo abordarlo con herramientas conceptuales inequívocas? A partir de la conmoción romántica, de Shelley a Hölderlin, pasando por Novalis, y en paralelo al avance de la modernidad oficial (como ideología liberal y de estado), la poesía menos conformista asumió pronto que esa pregunta no tenía respuesta y que de hecho estaba planteada en un terreno, en una concepción del abordaje de lo real, que era y es ajena a la condición de la poesía como lenguaje y como práctica social.

Por radicales o bienintencionadas que puedan ser, las ideas no terminan con las potencialidades de la *poiesis*. Esto tiene implicaciones para un punto medular en la izquierda ortodoxa como es la cuestión de la ideología. Voloshinov sabía que no ya el lenguaje poético sino todo lenguaje, por el hecho de serlo y de fraguarse en la interacción plurilógica e inestable que es la vida social, impedía ser restringido al cauce de una u otra ideología canónica, fija, y esa lucidez, entre otras cosas, le valió su desaparición en las purgas estalinistas de los años treinta, como ha recogido en una paciente y escalofriante investigación Vitali Chentalinski. A la poesía le debemos, así, el reto imprescindible de conocer “la fuerza explosiva del lenguaje –palabra en libertad- contra la miseria de la ideología” (Riechmann). Y esto no porque la palabra poética se dé al margen de los condicionantes ideológicos que, en sentido amplio, atraviesan toda forma lingüística. La relación de la poesía con la ideología no es de indiferencia sino de desbordamiento, de exceso: aquélla no puede prescindir de ésta, con la peculiaridad de que en vez de quedarse en pasar por ella, o en instalarse con seguridad en sus lindes, terminar por sobrepasarla, por mostrarle aquello que ni es estrictamente *idea* ni es estrictamente *logos*.

Dicho de otra manera, si la poesía puede remedar los mecanismos de claridad y persuasión de la propaganda institucional, por la misma razón entonces puede explotar los recursos de ambigüedad y seducción que utiliza también la publicidad comercial. En ambos casos puede la poesía trabajar por y jugar a desviar los principios ideológicos propios del sistema. En realidad, la clave de los vínculos entre poesía y sociedad no está seguramente en una falsa opción excluyente entre claridad y ambigüedad, o entre denotación y connotación, o entre figuración y abstracción, sino más bien en la posibilidad (que el actual sistema educativo y social reprime) de vincular el lenguaje poético con la vida cotidiana y la lucha social. Un vínculo éste que excede el ámbito de la decisión ética, sin abandonarlo, para entrar en el de la acción política: antes de ser gaseado por las celebraciones del “fin de las ideologías” y de la “aldea global”, el pensamiento marxista venía aportando aquí una herramienta que hoy es recuperable con urgencia, enriquecida por la manera en que la asumieran el romanticismo y las vanguardias más conflictivas (no siempre las más escandalosas). Me estoy refiriendo, claro está, a la necesidad de actualizar el valor crítico, más precario y más humilde de lo que parece, de la *praxis*.

Una primera y elemental vía para incorporar la crítica social a la práctica poética consiste en trabajar, no tanto sobre cómo el mensaje del texto debe dirigirse al lector, sino sobre cómo el lector puede incorporarse a la propuesta del texto. No es esto un simple juego de palabras, aunque el juego con las palabras, como Celan recordaba, es una táctica que ayuda a abrir el espacio de la participación y –por utilizar un término de la tradición situacionista- de la deriva significante. De hecho, en este espaciamento o apertura de espacios para un sentido no clausurado, no dado de antemano, es razonable ver un contar con el lugar del lector como lugar activo y conflictivo, y no sólo como punto inercial de destino. Esto último, como se sabe, es lo que entiende por *público* o por *audiencia* la actual *sociedad del espectáculo*. Otra vía de acceso a una subversión de la escritura (y la lectura) como acto de control tiene que ver con la disolución del sujeto en el poema, que no puede así convertirse en recinto autosuficiente o autodefensivo. La *desaparición* del sujeto, como la del objeto de referencia que no es sino su otra cara, son maneras no siempre deliberadas de poner de manifiesto, como bien sabía Jules Verne en *El hombre invisible*, que “es en el dominio de la realidad donde se mueve la realidad. Es en el cuello de la gente de carne y hueso donde ella pone su grillete. No tiene la costumbre de detener espectros o fantasmas”. “Soy una raya en el mar / espectro en la ciudad”, como ha cantado Manu Chao.

En los distintos capítulos y apartados de este libro, se vuelve más de una vez sobre éste y otros temas que aquí convergen de modo a veces polémico, pero siempre desde la voluntad de abrir los márgenes de la discusión. Esta apertura, que el pensamiento crítico necesita hoy como el agua, es, a mi modo de ver, la única garantía de que podamos seguir disponiendo de, o al menos creyendo en un espacio no reducible a las inercias periodísticas y los designios cada día menos ocultos del mercado literario y cultural.

EL ARTE EN LAS CALLES

Clemente Padín

La calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales. El sólo hecho de salir a la calle es ya una crítica y un cuestionamiento de la función del arte aunque, como ocurre en muchas ocasiones, las propuestas suelen reproducir los hábitos de consumo pasivo del arte galerístico. No se trata, entonces, de "bajar a la calle" a colgar cuadros o a recitar textos como en las galerías o tertulias, llevando el "arte al pueblo" y dar fe del inmovible compromiso social. Tampoco, sin duda, "rebelarse contra el sistema" banalizando formas entrañables de la iconografía urbana, sin cuestionarlas. De lo que se trataría es de interferir esas expresiones, sobre todo sus códigos, y ponerlas en situación de expresar los problemas actuales. No a la manera del sistema cultural vigente que manipula las expresiones simbólicas para perennizar sus estructuras en la sociedad, congelando la comunicación en torno a significaciones vacías: la cultura de "lo ya dado", del Museo, de la Biblioteca Pública, de la Sala de Conciertos, de los Institutos de Enseñanza Artística tanto públicos como privados, etc., ámbitos que el sistema se adjudica para asegurar la hegemonía de sus ideas; ámbitos, también, convertidos en templos consagrados a la sacralización y veneración fetichista de obras que representaron la conflictividad de sociedades del pasado, tal vez eficaces y operantes en su momento, pero no en los actuales.

Hoy día, esas mismas obras, con sus sentidos descontextualizados, son expuestos detrás de vitrinas o en pedestales inalcanzables, como sino hubieran sido el fruto del trabajo humano ni, tampoco, consecuencias de contradicciones que conmovieron a aquellas agrupaciones. Aún suponiendo que fueran neutras en sí mismas, como los lenguajes o la información, en manos del sistema se convierten, junto a otras instituciones más explícitas, en la cárcel sin rejas del presente, en donde palabras, sonidos, signos y formas son constreñidos a satisfacer las necesidades ideológicas del sistema para construir un mundo ideal, inmutable, en el que nada suceda. Frente a este panorama, reproducir los tópicos y los temas de los pasados sesenta o setenta, puede ser tan funesto como desentenderse de la segura distorsión que provocaría la simple transposición de ámbitos: no sólo puede aislar del presente a sus cultores sino que les puede hacer caer en la trampa de la ideología cultural

de izquierda. Expresiones del tipo "el artista está al servicio de la comunidad" o "instaurar la cultura del hombre nuevo" u otras de parecido tenor, si bien motivadoras en su contexto histórico original, respondieron a una correlación entre la funcionalidad ideológica y la representación político - social de las fuerzas políticas de avanzada en aquellos lejanos días. Re caer en esas actitudes puede llevar al arte a cumplir un rol asistencial, acompasando directivas partidarias que, a veces, pueden ser opuestas a los verdaderos intereses populares al cual dicen representar. Por otra parte ¿quién atribuye el don de determinar y expresar las necesidades de la gente?

Frente a estas actitudes existen opciones no ovacionadas y que la crítica considera como sub-artísticas o, simplemente, indignas de ser consideradas como "arte", opciones que desmienten e interpelan la discursividad cultural entronizada. Obras que, a veces, desmienten el aserto de que los artistas son transmisores de la ideología del sector de la sociedad a la cual pertenecen. Obras que pueden reafirmar a la ideología como entidad organizadora del proceso comunicacional para el cual la obra puede ser, o no, un objeto. Obras que enfatizan su índole de productos de comunicación que permiten el "retorno", el feed back, el diálogo social. Obras en donde pesa más la funcionalidad y competencia para transmitir mensajes que la mera esteticidad. Obras que permiten el traslado de información sin imposiciones ideológicas y sin el dictac de la crítica vectorizada que señala qué es arte y qué no lo es.

En vano se intenta que el arte fuera un reflejo de la sociedad únicamente. La imposibilidad de reducir lo artístico de lo social es evidente aunque también es imposible operar en cada área de la sociedad por separado sin involucrar a las demás. Por ello, incluso, se hace difícil caracterizar cabalmente a la obra de arte en la calle, pudiendo ser, fácilmente, confundida con manifestaciones políticas o sociales. A veces son los propios actores sociales quienes modifican sobre la marcha las reglas o el proyecto del artista aunque, también, la propia índole de la actividad política o social puede asumir rasgos artísticos al constatarse la existencia de transferencias retóricas.

Modalidades del arte en la calle

De acuerdo a un temprano ensayo de Néstor García Canclini (1973), las actividades artísticas de esta modalidad pueden agruparse en cuatro áreas:

"1) las que procuran modificar la difusión del arte trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas; 2) las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes; 3) la promoción de acciones no matizadas, o de situaciones que - por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público - inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas; 4) el último modelo comparte con el anterior la producción de acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas, pero busca actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político."

En relación al primer punto está claro que la simple transposición de las obras de un contexto a otro, es decir, de la galería o tertulia a la calle, no altera en nada su índole elitista y en todo reafirma la relación de dominio del artista sobre el espectador, es decir, la masificación del consumo sin poder justificar el desplazamiento y acondicionamiento de las

obras a lugares abiertos porque los riesgos no condicen con el incremento de las operaciones en el mercado del arte, ni siquiera con algún hipotético aumento del saber social en torno a la pintura o al arte, puesto que, hoy día, la asistencia a museos y galerías depende de la promoción publicitaria.

En el segundo punto se agrupan aquellas expresiones que intentan alterar lúdicamente los códigos habituales del entorno físico y social de la ciudad. Así, las obras que alteran el paisaje urbano poniendo el énfasis en la expresión mediante las estructuras sígnicas del medio; así, las realizaciones emparentadas con el arte ecológico que tiene que ver con la recuperación de ambientes deteriorados por la polución, haciendo hincapié en la salud de los ciudadanos y en la preservación de la naturaleza. En este punto son paradigmáticas las Campañas de Pintura Mural y las Campañas de Sensibilización Visual llevadas a cabo por los alumnos y docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Uruguay, tanto en Montevideo como en otras ciudades, desde la década de los 60s, no sólo intentando una mayor difusión (incluyendo ventas populares de los productos manufacturados por la Escuela) sino, también, procurando hacer conocer a los grandes maestros del arte (pegando reproducciones de Picasso, Greco, Van Gogh, Léger, etc.)

El mismo espíritu anima a obras similares realizadas en aquel período. Así la "pintada en verde" de elementos arquitectónicos y del paisaje urbano en Córdoba, Argentina, en 1966, a cargo de Roberto Jacoby y Eduardo Costa; así, las coloraciones de vías de agua realizadas por Nicolás García Uriburu o las obras conceptualistas de Carlos Ginsburg cuando escribe la palabra "tierra" sobre tierra o cuando proyecta escribir "humo" con humo en los cielos de Buenos Aires, hacia 1969.

Más reciente es la obra del Grupo Escombros de La Plata, Argentina, llamada Sutura, un corte en la tierra de 30 mts. de largo "cosido", cual si fuera una larga herida, con una gruesa soga, realizada en el proyecto Ciudad del Arte, en la propia La Plata, 1989. En "La Estética de lo Roto", elaborada por sus integrantes Horacio D'Alessandro, Luis Pazos, Héctor Puppo y Juan Carlos Romero, se lee:

"Una plaza, una fábrica abandonada, una playa de estacionamiento, una esquina cualquiera, es nuestra galería de arte. Ocupamos todo espacio que la desidia, el capricho o el simple afán de destrucción, quitó a la ciudad para entregarlo a la nada. La ciudad es nuestra galería de arte."

El cuestionamiento del arte

La constatación de formas interactivas de producción y consumo, tal cual se señalan en el punto 3 de la clasificación de García Canclini, amerita precisar la función del arte en la sociedad.

El arte, ¿debe permitir la participación del espectador? O bien, ¿debe continuar siendo el sujeto pasivo destinado a la fruición estética únicamente? En caso de aceptarse la participación, ¿cómo debe orientarse? Aceptar esta modalidad del arte urbano, tal vez, implicaría aceptar la socialización de los mecanismos de producción y consumo de la obra, aunque, sin caer en dramatismos, puesto que la socialización no asegura ni la funcionalidad ni el nivel estético (exigible prioritariamente). Por una parte la obra no cambiará porque la

haya creado un artista o un equipo multidisciplinario y, por la otra, el consumo pasivo y/o alienante no cambiará por el número de participantes.

Estas formas irregulares ("no - matrizadas" al decir de García Canclini) que provocan, a veces, situaciones irremediables no previstas por el autor, alteran las formas convencionales de relación, tanto de las gentes con su entorno físico, la ciudad, como con sus semejantes. Existe toda una gama de posibilidades de participación que van desde la mayor permisividad como, p.e., en el happening, al control absoluto de la obra, pasando por situaciones intermedias en las cuales los espectadores se ocupan de ciertas áreas de la creación, de acuerdo al proyecto del artista.

Precisamente, una de las formas que más se avienen a ser realizadas en la calle son los happenings, en los cuales los límites entre la realidad y la ficción no existen y la categorización acción/representación desaparece en aras de la desarticulación de los referentes. Todo es imprevisto y predomina la libre asociación, tanto física como psíquica. La indeterminación del discurso existe en tanto se genera y se consume. Ese consumo inmediato y conspicuo y la dificultad por establecer sentidos provocó su agotamiento en tanto forma expresiva.

En la Argentina, un precursor de estas formas fue Alberto Greco quien, a comienzos de la década de los 60s. ya realizaba señalamientos artísticos en plena calle (p.e., encerraba a los transeúntes dentro de círculos y les declaraba "esculturas vivientes"). Así, desaparecían las diferencias entre las artes, operada por el espíritu iconoclasta de Greco y, también, por el marco de referencias que imponía la calle, en tanto soporte. Luego, el happening se desarrollaría y desaparecería rápidamente dejando, como hitos históricos de su existencia entre nosotros, El Batacazo y La Menesunda, realizados por la artista argentina Marta Minujin.

Similares a éstos son las obras en la calle del venezolano Diego Barboza aunque pone un mayor énfasis en lo popular y lo folklórico. Barboza se suma a la tradición simbólica de su pueblo dándole, apenas, un carácter más sistemático a las formas de expresión popular en sus obras. Así, en Cachicamo (expresión popular para llamar al armadillo o tatú, animalillo campestre), la gente se refugia y juega bajo una larguísima tela que oficia de caparazón de cachicamo.

Para Edgardo Antonio Vigo, el arte debe exigir la participación creativa de los espectadores, proponiendo, incluso, cambiar el nombre a los otrora consumidores pasivos de arte por el de "creador" para destacar su integración tanto como autor como consumidor (Vigo,1971). Su propuesta es sustituir las imágenes "alienantes" por el "señalamiento" visual que permitiría al "consumidor creativo" decidir su experiencia artística de acuerdo a "claves mínimas" que el "proyectista - programador" sugiera. Su primer señalamiento data de 1968 y se realizó en La Plata, Argentina, junto a un semáforo en un cruce de avenidas: Manojos de Semáforos e intenta la recuperación de significaciones perdidas por el uso y la habituación social.

Como se ve, el estrecho margen que separaría a la obra de arte del evento político o el acontecimiento social obstaculiza la comprensión del proceso. De hecho, para los que piensan que las estructuras que compactan a cualquier agrupamiento, son indisolubles e interinfluyentes, esta discusión no se plantea, puesto que el arte en tanto expresión

simbólica de la sociedad no puede dejar de remitir a su realidad, tanto social como económica, tanto política como institucional, etc.

Uno de los criterios, válido, para precisar una actividad de otra, sería observar en dónde recae la determinación del lenguaje artístico empleado, es decir, cuál es la función del lenguaje que predomina sobre los demás. Si predomina la función poética (al decir de Jakobson) o la función retórica (como prefiere el Grupo M de Lieja) es arte. En caso contrario, aunque se constaten metonimias y/o metáforas, los textos pudieran corresponder a actividades políticas y/o sociales. A veces, la discusión se plantea cuando los manipuladores de opinión pretenden valerse ideológicamente de estas formas de conciencia social privilegiando contenidos tendenciosos, diluidos en formas de expresión conocidas y aceptadas por el establishment.

El arte como denuncia y sensibilización

Por una parte, el arte, haciendo que la injerencia y participación del espectador sea crucial en la expresión artística final, generando hábitos de acción social sostenidos. Por la otra, a nivel de contenido, proyectando y realizando obras tendientes a crear conciencia sobre temas puntuales. También, se supone, el artista concurre, en estos ámbitos, con su arte, a luchar por los postulados político - sociales que, en su concepto, mejor expresen sus aspiraciones, sean progresistas o no según el punto de vista o tendencia bajo los cuales se juzgen. Por la otra vía, se piensa, el artista debe participar desde su obra, implícitamente, en aquellos proyectos. Para aquéllos, el arte es un instrumento más (un arma más) para el logro de sus propósitos políticos (sean revolucionarios o no, según el punto de vista). Para éstos, la obra integraría en sí esos mismos propósitos, aunque privilegiando la expresión artística.

Quedaría por precisar quién establecería el correcto punto de vista frente al cual se articulará el arte. Ciertamente no faltarán entidades o individuos que quieran establecer esas directivas y que puedan ser expresión genuina y valedera de esas urgencias sociales pero, ¿quién asegurará su adecuación con la realidad? Estas discusiones no han impedido al artista expresar y denunciar la realidad aterradora en la que viven. Y, ciertamente, lo han realizado no sólo usando lenguajes perimidos y formas abrumadas por la tradición y el pasado, sino, además, inaugurando nuevas formas de expresión artísticas acordes con nuestra época, aunando tanto la participación creadora de los espectadores como la generación de formas de conciencia social en torno a los temas denunciados. También, en muchas de esas obras, se dio, casi naturalmente, la unidad entre las formas de expresión empleadas y el contenido final, sin el habitual aire de artificiosidad o hibridez que este tipo de propuestas suelen tener por inadecuación entre forma y contenido. Así, p.e., algunas de las obras realizadas en la exposición al aire libre organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, en la Plaza Roberto Arlt, en 1972, en pleno auge del conceptualismo rioplatense. Por ese camino, la obra de Luis Pazos, Leonetti y Lafarriére, *La Realidad Subterránea*, aprovechando unos pozos ya existentes en la Plaza, denuncia el asesinato de presos políticos acaecido, poco tiempo antes, en la cárcel de Trelew. También, la obra de Horacio Zabala quien enlutó la Plaza con una cinta negra, convocando la memoria de los caídos en la lucha con la dictadura.

Otra forma que demostró su eficacia en la denuncia y la sensibilización popular en torno a la defensa de los derechos humanos conculcados, fue la performance. Surgida desde el momento en que se privilegió el "instante creativo" por encima del producto final, la

performance hace del artista el verdadero instrumento del arte. Si en el happening los sentidos se disparan en todas direcciones, en la performance el significado suele precisarse indubitablemente. Lo que realmente varía no es el inabarcable o estricto programa de ambas formas sino la respuesta del espectador: lo que, por un lado, es terapia y anarquía, por el otro, es rotundez estética y representacional. La participación cobra, por esta excepcionalidad, mayor dimensión y profundidad, siendo, por lo tanto, un instrumento idóneo para la transmisión de información, siempre que opte por la comunicación, pues la performance, como cualquier otro medio de expresión, puede ser absolutamente indeterminada y confusa, jugada a sí misma.

Así, *Por la Vida y por la Paz* de Clemente Padín, realizada en innumerables ocasiones entre 1987 y 1988 en las calles de Montevideo se sumó a los varios eventos de todo tipo que se organizaron para lograr las firmas necesarias para convocar un plebiscito popular que derogara la Ley de Caducidad para los delitos de lesa humanidad cometidos por militares y civiles de la pasada dictadura que asoló al Uruguay. En la performance se presenta el tema de los desaparecidos políticos y se apela al compromiso de los espectadores obligados a aceptar o no, simbólicamente, la realidad de la brutal y feroz represión, a través de un trozo de papel que representaba a aquéllos.

Otra performance paradigmática fue la realizada por el artista venezolano Juan Loyola, en las rampas de entrada del edificio de la 18a. Bienal de San Pablo, Brasil, en 1985, llamada Fondo Monetario Internacional, Andá a la Puta Madre que te Parió. Allí, "un mar de tinta roja" inundó las vías de entrada a la Bienal en el día de su apertura y Loyola y sus ayudantes y, también, algunos ocasionales visitantes a la Bienal, cayeron, rodaron, se pusieron de pie y volvieron a caer. etc., en una clara referencia a los "baños de sangre" que se venían llevando a cabo en Venezuela y otros países con motivo de las represiones populares y las durísimas restricciones al consumo que provocaba el compulsivo pago de la deuda externa y sus intereses.

Arte revolucionario y búsqueda formal

Se puede hablar de arte revolucionario bajo dos puntos de vista. Por un lado, los cambios radicales que una obra puede proponer a partir de su inmanencia, es decir, en cualquiera de sus instancias : creación, difusión, consumo, soporte, códigos empleados, etc. Como es sabido, los contenidos tienen un carácter histórico y "están" en el seno de la vida social. Lo que concreta el cambio o la evolución reside en la forma de expresión de aquellos contenidos, sobre todo cuando se adecuan. Por otra parte se habla de arte revolucionario cuando éste se pone al servicio de la "revolución". Al llegar a este punto se trataría de precisar qué es lo revolucionario y bajo que punto de vista se encara (social, artística, etc.). Como, sin duda, esta connotación dependerá de quien se exprese o imponga la "tendencia", la discusión correrá los avatares propios de la lucha ideológica. Tal vez examinando la estructura de la obra de arte bajo un punto de vista material (funcional) sea posible alguna conclusión. Por este sendero se cita a Alvaro de Sá (1977) :

"Producción y comunicación pasaron a integrarse dialécticamente y, esta última, también actividad productiva, se incorporó íntimamente a la vida de las sociedades, tornándose en uno de sus principales aspectos. En cuanto actividad de relación, la comunicación refleja el carácter de las relaciones de producción, los antagonismos sociales resultantes y las contradicciones que estas relaciones de producción presentan con las

fuerzas productivas. Es, entonces, en este nivel, y sólo en él, que la comunicación asume el carácter de ideología".

Es decir, en tanto producto de comunicación, eficaz para la transmisión de sus contenidos (no importa cuáles), la obra de arte debe valerse de los medios más competentes para su función relevante: la comunicación de información, nueva o ya establecida en los repertorios del saber social. En tanto "auxilio" de aquella producción, no puede dejar de expresar todo aquello que rodea la operación creadora: los medios, la situación del artista, las formas de difusión, la sociedad en la que se crea, sus relaciones con las demás áreas de la sociedad, incluyendo el poder, etc.

Así, ninguna obra puede dejar de expresar su época y el lugar en donde fue realizada aunque su contenido parezca desmentirlo. También puede establecerse el doble discurso cuando la forma y el contenido se contradicen, llegando, incluso a la situación en que ocurran paradojas del tipo de contenidos explícitamente revolucionarios expresados en formas perimidas, lo que, formalmente, los desmienten o viceversa.

Otro criterio para determinar el carácter revolucionario de una obra de arte es el expuesto por Walter Benjamin (1973), para quien el arte de avanzada o revolucionario es aquel que impulsa a las fuerzas productivas. Sobre todo, a los modos y formas de producción más eficaces en relación a las del pasado. No acompañar ni menos oponerse, sino ayudar a desarrollar, en todas las formas posibles, tanto los instrumentos de producción como las formas sociales que permitan un mejor aprovechamiento de las capacidades humanas. Y esto significa, bajo el punto de vista del artista, impulsar los nuevos medios de comunicación a través de su ejercicio y experimentación creativa no sólo de los nuevos materiales o soportes sino, también, de las nuevas formas de interrelación humana. No se apologiza la actitud supuestamente objetiva o prescindente del arte o del artista frente a la realidad social. Como ya se observó tal objetividad es imposible, aunque el ancho abanico de posibilidades intermedias entre ambos polos amerita todo tipo de actitudes.

Por este camino se examinarán tres experiencias que, de acuerdo a la clasificación de García Canclini "(...) busca(n) actuar sobre la conciencia política de los participantes, y convertir las obras en ensayos o detonantes de un hecho político."

La acción estético - política realizada en 1968 por un grupo de artistas argentinos, conocida como Tucumán Arde, quienes, tratando de encontrar los caminos hacia un arte volcado a la consecución de mejoras para los sectores más desposeídos de la sociedad argentina, en tanto iban conformando la fuerza social para el cambio de estructuras, se abocaron a desmitificar la acción del gobierno militar. Eligen, para tal propósito, la situación totalmente angustiada de los trabajadores agrícolas de la norteña Provincia de Tucumán, explotados por las refinerías de azúcar que, en connivencia con el gobierno, habían lanzado la "Operación Tucumán" con el inconfesado propósito de liquidar los sindicatos tucumanos que impedían una explotación mayor.

Frente a este panorama, el grupo urde su táctica artística, creando un circuito informacional. Primero llamó a una conferencia de prensa en donde informó falsamente acerca de las actividades del grupo al mismo tiempo que artistas y técnicos viajaron a Tucumán para recoger en directo testimonios de la miserable vida que padecía el pueblo de aquella región. La parasitación de los medios de comunicación masiva terminó con una segunda conferencia de prensa en donde el grupo puso en claro sus propósitos: la denuncia

pública y masiva de un sistema de producción obsoleto basado en la explotación y el hambre de los trabajadores agrícolas tucumanos.

Aprovechando el aire inocente de una "1er. Bienal de Arte de Vanguardia" (nunca realizada), pegatinearon, en las calles y lugares públicos, obleas con la palabra Tucumán, a la cual, más tarde, agregaron la palabra Arde e inauguraron, en Rosario, Santa Fe y en Buenos Aires, una exposición con todo el material recogido en aquella Provincia: filmes, fotos, documentos, grabaciones, estadísticas, propaganda gráfica de los sindicatos azucareros, audiovisuales, etc. Al día siguiente hubieron de levantar la exposición apercibidos por el poder militar. Entre muchos otros artistas participaron Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby, Rubén Naranjo, Jaime Ripa, etc. La acción se completó con la compilación, análisis y publicación de los documentos y la fundamentación teórica de la propuesta artística, de la cual se extracta:

"Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes en donde puedan cumplir un rol revolucionario, donde sean útiles, donde se puedan convertir en armas para la lucha. Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es lo que niega este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarle."

La siguiente experiencia tiene que ver con la solidaridad internacional en relación a los trágicos sucesos ocurridos en el contexto de una movilización popular por la vigencia de los derechos humanos en la Plaza Tienanmen, en China. El 14 de Julio de 1989, en Buenos Aires, decenas de ciclistas se desplazaron por diversos barrios y enclaves céntricos de la ciudad con detenciones en lugares de gran concentración pública en donde realizaron actuaciones de diverso tipo: pantomimas, danzas, esculturas vivientes, etc., para atraer la atención de la gente e informar sobre la represión que sufrieron los estudiantes chinos. La obra, cuyo instrumento expresivo fue la bicicleta, medio de transporte usual en China, fue catalogada de "Ready - Made Social" por sus autores, Fernando Bedoya y Emei, junto a la asistencia del grupo Capataco y otras instituciones. También fue definida como "(...) la apropiación de la calle como soporte del arte y el juego como elemento de transformación de dogmas." (1989)

La obra denominada Bicicletas a la China se propuso, explícitamente, superar desde el discurso cultural el divorcio con lo político. Las escenas plásticas, llamadas "esculturas heroicas", que se realizaron con las bicicletas fueron el modo operativo para connotar lo "chino" y la protesta de los jóvenes estudiantes, en un esfuerzo por superar la mera representatividad que suele ocultar los hechos y la realidad (porque los sustituye) bajo un manto de signos banalizados e inoperantes, tratando de establecer las bases de un lenguaje de la acción.

Por último se detalla la acción colectiva realizada por el Grupo de Artistas Plásticos Uruguayos en relación a la Guerra del Golfo Pérsico dirimida entre los Estados Unidos de Norteamérica, con el aval de las Naciones Unidas, e Irak. La acción se realizó el 15 de febrero de 1991 frente al Ministerio de Relaciones Exteriores del gobierno uruguayo y consistió en una "acostada " en la céntrica Avenida 18 de Julio de Montevideo, con detención del tránsito y una "tapada con diarios", en tanto se oían sirenas y se desplegaba un cartel en donde se leía: Gente en Obra: Artistas por la Paz.

La demostración tuvo varias facetas: se realizó para denunciar la violencia que se ejerce para resolver los problemas políticos y sociales, tanto internos como externos y,

además, de cara a la frivolidad y falta de sensibilidad de los medios de comunicación masivos, para los cuales no existieron bajas ni muertos y todo el exhaustivo despliegue de la maquinaria de guerra de última generación reducido a las apariencias de un juego electrónico. Y, también, frente a la onnubilización y negación de la realidad de los gobiernos, para los cuales no existió una situación beligerante, es decir, no hubo guerra aunque murieran cientos de miles de personas, entre civiles y soldados, casi todos de nacionalidad iraquí. Los artistas no sólo hicieron "reales" a las infaustas víctimas sino, también, denunciaron su inocencia y la inutilidad de esas muertes "sin nombres", ocurridas en beneficio de unas pocas transnacionales del petróleo y del prestigio de algún político asociado a ellas.

El arte y la calle

La calle, por sus características y por su índole de centro de la vida social, se desentiende de lo que es arte y de que no lo es, al contrario de las galerías y museos que imponen su lógica de consumo, es decir, todo lo que se expone en ellos es arte o asume ese carácter (si no lo es). En cambio la calle enfatiza la relación comunicacional, permitiendo que el arte despliegue toda su funcionalidad, su razón de producto de comunicación y no de mera mercancía sujeta a la leyes del mercado y del lucro comercial.

También, la calle al desgajar al arte del conjunto de los mecanismos o aparatos de contralor del Estado aplicados a cohonestar o legitimar su existencia, le devuelve, a aquél, la función que tuvo desde el momento en que el hombre tuvo acceso a sus facultades simbólicas y a la comunicación. La calle, además, al desarticular las oposiciones del tipo bueno/malo, lindo/feo, objetivo/subjetivo, etc., hace posible la libre opción del espectador al permitirle elegir el sentido o los significados que la obra le presenta, de acuerdo a su repertorio de conocimientos y experiencias personales, sin autoritarismos, ni imposiciones ideológicas.

Sin embargo, las situaciones no son tan ideales como las descritas ni tan reales y determinadas que basten algunos algoritmos de acción artística para, finalmente, lograr la pretendida unidad arte/sociedad. Tan sólo se puede afirmar, provisoriamente, que la calle y los espacios urbanos, favorecen esa esquivada relación, porque, al no desgajar ni aislar al arte de sus productores/consumidores (es decir, la sociedad en su totalidad), mantienen incólume la trama de sus relaciones interpersonales.

Tal vez, pareciera un mecanicismo torpe afirmar que la galería o el museo, al romper aquella relación, fruto de la funcionalidad del arte, descalifiquen absolutamente a la obra. En verdad, no impiden el proceso comunicacional, sólo trasladan la determinación y la desvían hacia su función auxiliar, intrínseca, de trasmisora involuntaria de ideología, para neutralizarla y ponerla a su servicio. Los sectores sociales preponderantes en la sociedad, dueños de las galerías y administradoras de los museos, se adueñan de toda la producción simbólica de la sociedad (aún aquella que los cuestionan) y la descontextualizan en esos ámbitos exclusivos. Allí, las obras no sólo significan lo que en ellas quiso expresar o sugerir el artista sino, también, connotan el poder de sus actuales custodios.

Allí nace la descalificación o el silenciamiento de todo el arte que se realice en la calle (salvo aquel que reitere los vicios del consumo galerístico). Allí el arte no afianza ni legitima

el poder vigente ni cohonesta ninguna acción político - social que se emprenda en nombre de aquella pertenencia, fruto del omnívoro poder económico.

La calle va más lejos. No sólo cuestiona el arte sino que, también, discute la cultura y los fundamentos, al parecer inconvencibles, que la sustentan. Claro está que entendiendo "calle" como derivación metonímica de "vida social". Es en ella, realmente, en donde los cuestionamientos artísticos pueden superar sus límites simbólicos y acceder a los cambios radicales no sólo a nivel de la representación sino a nivel de la realidad misma.

Bibliografía consultada

- Bedoya, Fernando y Emei - El conflicto como objeto, revista Manuscritos, nro.4, Buenos Aires, 1989.
- Benjamin, Walter - Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1973.
- Centro de Arte y Comunicación - Arte de Sistemas II, CAYC, Buenos Aires, 1972.
- Comité de Artistas Argentinos - Declaración, revista "OVUM 10", nro.9, Montevideo, 1971.
- de Sá, Alvaro - Vanguarda, Producto de Comunicação, Vozes, Petropolis, Brasil, 1977.
- Escombros, Grupo - Una Estética de lo Roto, Escombros, La Plata, Argentina, 1989.
- Escuela Nacional de Bellas Artes - Una experiencia Educacional 1960-1970, ENBA, Montevideo, 1970.
- García Canclini, Néstor - Vanguardias Artísticas y Cultura Popular, fasc. Transformaciones nro.90, Buenos Aires, 1973.
- La Producción Simbólica, Siglo XXI, México, 1979.
- Padín, Clemente - De la Representation a l'Action, Doc(k)s, Marsella, Francia, 1975.
- El Conceptualismo o el Sentido Ideológico de la Vanguardia, revista "Carta Cultural", nro.1, Montevideo, 1987.
- Action - Works 1970-1991, 3ra. Edic. del autor, Montevideo, 1991.
- Vigo, Edgardo Antonio - De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o a Realizar, Diagonal Cero, La Plata, 1970.
- Yuliani, Jorge - Artistas Manifestaron por la Paz, diario "La República", Feb.16, 1990, Montevideo.

(Esta nota es ampliación de la ponencia del mismo nombre presentada y publicada en el Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte Tomarte, organizado por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina, del 29 de Abril al 1ro. de Mayo de 1990.)

EL ARTE, ALLÍ, DONDE ESTÁ LA GENTE...

***(Reflexiones sobre el arte en la calle
después del Foro Social Mundial de Porto Alegre, 2003)***

Clemente Padín

En la discusión en torno al arte se afirma, muchas veces, que las prácticas que sirven de referencia al arte en la calle llevan a cabo una estetización de la política. Como sabemos las distintas áreas de la actividad humana están interrelacionadas y, nunca, es posible hallarlas en estado puro, es decir, en un acto político determinadamente encontramos elementos políticos y, subsecuentes, elementos sociales, estéticos, religiosos, etc. El arte en la calle no lleva a cabo una estetización de la política, sino que asume las instancias estéticas de la política e intenta dirigirlos en contra de sus creadores. Tampoco se afilia a ningún movimiento, sino que comporta una actitud respecto a la acción política.

La efectividad del arte en la calle, además de las condiciones locales, depende del clima político y las circunstancias sociales globales. Éstas determinan las condiciones generales de la comunicación social, bajo las cuales desarrolla la acción artística en relación directa con otros acontecimientos sociales paralelos.

El sistema de sociedad del capitalismo tardío, siempre modernizándose permanentemente a sí mismo, no necesita de la coacción directa o el terrorismo de Estado para mantener su dominio. El análisis crítico de las sociedades del capitalismo tardío realizado por Herbert Marcuse subraya que entre los fundamentos de las democracias burguesas representativas figura el de saber soportar y recuperar las opiniones discrepantes y las desviaciones culturales hasta un grado moderado de radicalidad. La crítica radical puede contribuir, en estas condiciones, a mantener una ficción liberal de diversidad plural, que no deja ver las estructuras institucionales jerárquicas y económicas desiguales (ideología). Por ello el arte en la calle no formula posiciones propias, sino que critica las reglas de juego aparentemente evidentes, normales y naturales, que determinan sin una represión abierta lo que está permitido y lo que no.

El arte en la calle identifica estas reglas al nivel de la gramática cultural, de las convenciones y de las normas convertidas en vinculantes de manera verbal o no verbal, y las ataca mediante intervenciones momentáneas, inesperadas y, en consecuencia, difícilmente reintegrables o reprimibles. Las acciones persiguen, por lo tanto, la deslegitimación de las normalidades aparentes. Allá donde las convenciones habituales aparecen como naturales y definitivas, nos remiten a su construcción social y nos muestran así también su carácter modificable. La opinión pública funciona, entre otras cosas, porque apenas si se cuestionan las normas y reglas que fundamentan el sistema de relaciones sociales. Atacarlas y formular reglas de juego propias significa poner en cuestión la legitimidad del sistema.

El sistema sabe cómo absorber estos cuestionamientos. En la actualidad su fuerza se basa más en la integración de las propuestas subculturales o disidentes que en su represión. Esta capacidad de adaptación, sin embargo, también significa que los artistas en la calle sólo pueden funcionar si se cuestionan continuamente y analizan las condiciones sociales de cada momento para encontrar siempre nuevas posibilidades de intervención.

El arte en las calles es una forma molesta e irritante de traer al dominio público las contradicciones y anacronismos propios del sistema y opera como una "plausible guerrilla" en el sentido de que si bien su actividad es subversiva, no lo es tanto como para ser reprimida por el aparato de contralor respectivo. Es, sin duda, una forma defensiva de práctica política, y hoy en día se deciden por ella pequeños grupos artísticos temporales que no pueden movilizar a las masas y que, por lo tanto, no tienen más remedio que desarrollar formas visibles de intervención pública con un esfuerzo mínimo valiéndose de todas las posibilidades que la lucha social le abre. Las acciones que así se realizan tampoco necesitan de masas para su realización, sino de grupos pequeños que actúen con decisión y conocimiento del contexto social. Lamentablemente, como nota negativa, se constata que estos grupos, precisamente por actuar al margen de directivas políticas o sociales expresas, son en sumo grado autónomos y, eso, los hace situarlos al margen de las masas, aunque no sea ese su deseo.

El arte en la calle puede hacer tambalearse, atacar y deslegitimar la naturalidad de las pretensiones de dominio y el supuesto orden natural del poder en la actual sociedad. Puede contribuir a abrir de nuevo el espacio en el que se articulen ideas discrepantes sobre las relaciones sociales e intervenir en procesos de discusión relevantes. Y, por toda otra consideración, se sitúan al margen de la institución capital de este sistema: el mercado (en este caso: el mercado del arte). Si realmente "el mensaje es el medio" entonces, por encima de los contenidos políticos y/o sociales del arte en la calle, lo que realmente trasmite es su irrenunciable voluntad a negarse todo lo que se oponga al armonioso desarrollo de la humanidad.

*CLEMENTE PADIN,
15 Febrero, 2003, Montevideo, Uruguay*

CONVERSACIONES (sobre la especificidad y la calidad poéticas)

**David Méndez, Antonio Méndez Rubio,
Jorge Riechmann, David Eloy Rodríguez**

Querido Jorge:

Me alegro de las coincidencias... y de las discrepancias. Unas y otras son buena señal de que podemos conversar y eso me alegra muchísimo, entre otros motivos, porque siempre he creído que comunicarse, realmente comunicarse, es un puro milagro. Por eso no lo desdeño cuando se da.

Conservaré tu pregunta "¿no será que estamos exigiendo demasiado a cada una de las actividades, intentando totalizar demasiado?". Resulta interesante por conflictiva (y conflictiva por interesante) y, por lo que te he oído en alguna ocasión, tiene menos de retórica de lo que parece, esto es, parece que por debajo de tu pregunta transcurre una incertidumbre real que se pueda compartir y sobre la que se pueda discurrir. Como te digo, la conservaré para que me acompañe, como he hecho con alguna otra que me has formulado.

Es cierto, y no puedo por menos que reconocerlo, que llevas razón cuando afirmas que mis formulaciones son demasiado vagas, pero no porque no tomen en cuenta la especificidad de lo poético, sino, porque con absoluta sinceridad, la especificidad de lo poético me parece un falso problema o, al menos, un problema que no me interesa. No siempre fue así: durante la carrera (y después) leí mucho acerca del tema (de Aristóteles a Derrida, pasando por el formalismo). Ahora, simplemente, ya no pienso en ello y veo las cosas de otra manera. Vivimos en un espacio social cuajado de discursos (el político, el institucional, el insurreccional, el tecnocrático, el publicitario, ¿el amoroso?, el educativo...). Esos discursos y sus formas crecen, se ramifican, cambian, se relacionan entre sí de múltiples maneras. La lengua fluye. Hago una pregunta no retórica: epistemológicamente (¿se dice así?), ¿creer -crear- una especificidad poética a qué intereses sirve, si es que sirve a algunos? Una visión menos pura tiene ventajas para mí (quiero decir ventajas personales, que no individuales). Hablemos, pues, por ejemplo, de

ciencia y poesía, ¿por qué no?, o de poesía y publicidad, o de publicidad y movimientos sociales. Al fin y al cabo, creo que es, de hecho, lo que hacemos constantemente en nuestra vida cotidiana.

Respecto del problema de la calidad, más que espinoso, me parece clasificatorio. Discrepo, o mejor, no entiendo. Sí, eso eso, no entiendo qué quieres decir cuando afirmas que hay poemas malos, buenos y regulares. De verdad que no lo entiendo ¿Malos, buenos y regulares respecto a qué?, ¿bajo qué criterios?, ¿y quién decide que esos son los criterios y no otros? Con absoluta sinceridad, no logro entender de qué nos ponemos a hablar cuando hablamos de calidad, excepto si no es que estamos hablando de historia de la literatura y rankings de venta, que en este momento es, más o menos, la misma cosa pero con distinto nombre. Parecería más bien, no sé si estarás de acuerdo, que el diálogo debería versar sobre los criterios de calidad: ¿cómo se crean y dónde?, ¿a quién o a qué favorecen?, ¿es posible que actuemos sobre ellos? Se trataría, tal vez, de nuevo, de abrir el proceso por el que se gesta el concepto social e histórico de la calidad literaria, pero me temo que eso no les hiciera ninguna ilusión a las editoriales y a las instituciones educativas, que llevan monopolizándolo una buena temporada. El mercado sigue necesitando el mito del creador genial, único e irrepetible (y claro está: de calidad indiscutible, por mucho que hayamos visto caer estatuas literarias del pedestal a lo largo de la historia). En cualquier caso, tampoco entiendo muy bien qué cambiaría que pudiéramos discriminar la mala de la buena poesía, si es que eso tuviera visos de ser posible: ¿impedir al supuesto mediocre ser reconocido públicamente? No sé, no sé a dónde puede llevarnos hablar de la calidad, pero seguro que algo se me escapa y me puedes iluminar.

Respecto del exceso de teoricismo (y ya llevo demasiadas líneas como para desmarcarme de tal cosa), déjame que apunte que acabo de leer un artículo muy razonable ("Agujeros negros en la red", de Margarita Padilla, *Archipiélago* nº 53) que desmontaría la dicotomía entre estructuras jerárquicas autoritarias en pirámide y democráticas o participativas en red. Es muy probable que tenga parte o toda la razón. Total, ya sabíamos que se pueden montar discursos para defender esto y lo otro. Por eso, me interesa probar -con mi cuerpecito serrano- a hacer algo con todo vosotros, es decir, COM-PROBAR de qué coño estamos hablando.

Nada más, Jorge, espero que podamos vernos y me puedas contar tus experiencias en los talleres colectivos de traducción poética. Un amigo mío, también traductor, está montando uno, al que finalmente (y me arrepiento, pero a veces así son las cosas) no voy a asistir. Así que tengo especial interés en que me cuentas, estoy convencido de que debe de ser una experiencia de la hostia.

Un abrazo,

David Méndez
27 febrero 2003

Por mi parte, apasionante me parece la discusión que llevamos entre manos, y miedo me da que se nos escurra entre los dedos virtuales de este tipo de intercambio electrónico. Voy tomando nota, para pensar más despacio y seguir con el debate poco a poco.

Me ha parecido entender lo que dice Jorge y lo que dice David, y no entendí el mensaje de Jorge en los términos de David. Me explico, y voy a ser muy breve, sólo como un apunte que pueda ayudar, ojalá, a mediar en la cuestión:

Con respecto al tema de lo poético y la "calidad" poética, creo que distinguir (unas prácticas poéticas de otras prácticas poéticas, o la práctica poética de otros tipos de práctica) no significa necesariamente aislar ni clasificar. Nada de lo que afecta al lenguaje, entendido como práctica social, puede aspirar a formar territorios estricta o absolutamente específicos. Como decía el malparado Voloshinov, todo lenguaje es un territorio común, al menos potencialmente. De ahí que una supuesta autonomía de lo poético sólo pueda entenderla en términos relativos, de distinciones entre géneros o prácticas que no se identifican pero tampoco pueden dejar de entrar en relación. Las taxonomías pueden ser un error tan grave como el prescindir de todo criterio distintivo.

Pongo sólo el ejemplo de un cocido, con perdón. No es lo mismo un cocido que una tortilla de patatas, y eso no es una manera de decir que uno sea mejor que la otra, o a la inversa. Sencillamente, y de entrada, son distintos (y a la vez son ambos necesarios y hasta deseables -perdóname Jorge el alegato no vegetariano, sólo lo pongo para ver si nos entendemos). Claro que alguien se puede dedicar a probar híbridos, a mí me parece incluso deseable esa voluntad de cruce (por ahí anda mucha vanguardia más que recuperable), pero tampoco diría de entrada que los resultados serían necesariamente superiores al cocido o la tortilla iniciales.

Y algo parecido diría de la relación ontológica entre cocidos. Por convención, de acuerdo (Derrida Dixit), pero sí distinguimos, sin ser dogmáticos, entre un plato que sabe más o sabe menos, que sabe mejor o peor. No llegaríamos nunca a un acuerdo pleno, ahí estoy contigo, David, pero no veo una salida real en invalidar todo criterio de distinción (salida ésta demasiado "posmoderna" para mí, postura no ya antiteoricista sino antiteórica). También yo en la carrera y después tuve que pensar sobre esto, pero me parece una opción ingenuamente naïf declarar en conclusión que ante un problema (teórico y práctico) tan delicado como éste adoptamos la actitud de dejarlo de pensar.

Por favor, tomadme en lo posible estas palabras desde la confianza y la complicidad que presupongo y desde la que, desde luego, os escribo yo ahora. Y un abrazo fuerte,

Antonio Méndez Rubio
28 febrero 2003

Digámoslo así: si el arte fuera sólo o principalmente autoexpresión --cosa que mucha gente cree--, entonces David llevaría razón, y holgaría hablar de criterios de calidad, que efectivamente son criterios de selección, de discriminación --lo cual siempre resulta problemático. Pero si el arte es algo diferente de eso --cosa que yo creo--, entonces quizá sea inevitable hacerlo...

Pensaba en ello al leer, hace pocos días, la noticia de que EL LABORATORIO INVENTA SU PRIMERA GALERÍA DE ARTE (*El país*, 20 de febrero). Nor --uno de los *okupantes* de este centro social alternativo en Lavapiés-- explicaba que: "Aquí no se juzga si la obra es buena o no. Cada uno presenta lo que siente. Lo que nos une a todos es la necesidad de contar con un espacio para expresarnos".

¿No hay frontera entre el arte y la arteterapia? (¡Ya hay másteres de arteterapia en varias universidades españolas!) ¿No resulta un poco aventurado pensar que los criterios de calidad en poesía se reducen a los rankings de venta, cuando en este modesto y poco mercantilizado ámbito las diferencias se dirimirían entre quienes venden veinte y los que llegan a veinticinco?

El lado práctico del asunto es que, sin criterios de selección, resulta imposible codirigir una colección de poesía, como hago yo con Parreño: por cada libro que aceptamos rechazamos cuatro o cinco, a veces con harto dolor de nuestro corazón pues algunos de ellos son buenos. Incluso resulta imposible organizar una página web, pese a que la publicación electrónica sea mucho más barata que la otra: ¿de verdad se colgaría *cualquier cosa* en la página del MLRS?

(Si se me contesta que los criterios de selección no son --entre otros, desde luego-- estéticos, sino por ejemplo ideológicos, me revolveré molesto.)

El lado antropológico del asunto es que el ser humano no puede vivir sin valorar: está siempre, de entrada, en un mundo de valores. Ningún talabartero discutirá que hay cinturones o morrales buenos, malos o regulares: ¿por qué va a ser diferente en poesía?

El lado complicado del asunto es que en las inevitables operaciones de valoración se mezclan --a menudo inextricablemente-- las cuestiones de poder: para construir un canon cualquiera se emplea violencia. Eso lo sabemos de sobra, y por eso nos interesa tanto rastrear las operaciones de exclusión...

¡Nada de lo anterior equivale a reivindicar purezas incontaminadas, ni a postular la autarquía del Gran Arte con mayúsculas! A lo más, una semiautonomía propia de comunidades autónomas federalizantes y bien avenidas, todas ellas aficionadas a las minúsculas...

Nota al margen: desde hace tres o cuatro años, he reintroducido la palabra *belleza* en mi idiolecto poético. Y mi valoración de Juan Ramón Jiménez, que tiene mucho de piedra de toque para los que nos dedicamos a estas cosas en España, ha variado bastante, como muestran los dos textos que os copio abajo. Quizá sea cosa de la edad. Un abrazo fuerte

Jorge Riechmann

A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, ABSORTO EN NEW YORK

Yo hablaría del alma
si no fuese un aceite caedizo y doloroso.

Hablaría del ángel
si no estuviesen químicamente ardiendo las cuatro esquinas del cielo.

Hablaría de la rosa
blanca y de la rosa amarilla y de la roja

si no urdiese la espina el tejido mismo de la carne.

(1986; de *Cuaderno de Berlín*)

**ÁRBOL EXENTO
(HOMENAJE A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)**

Un árbol (chopo o pino, o chopo y pino, alternativamente) suspendido en el aire,
con la luz bañándolo entero, cada hoja, cada palmo de corteza, cada raíz.

(2002; de *Conversaciones con alquimistas*, aún inédito como libro)

Jorge Riechmann
28 febrero 2003

Compañeros: gracias por el debate compartido. Andábamos Jose y yo ayer dándole vueltas al tema que nos ronda, concretamente al último episodio relativo a la calidad y sus criterios. He escrito esto para recoger un poco lo que desde aquí podíamos aportar a la conversación. Con un abrazo, desde la complicidad estas palabras:

**¿POR QUÉ SE SANGRA CUANDO SE SANGRA?
o ¿PARA QUÉ ESTAMOS AQUÍ?
OFICIO DE TINIEBLAS**

Hablaba Leonard Cohen de que a veces parece uno un imbécil buscando un adjetivo por el suelo de la casa a cuatro patas a las tres de la mañana. Esos imbéciles que no duermen para escribir textos que produzcan el insomnio de la conciencia y el temblor misterioso de la belleza -palabras frágiles, desnudas-, esos imbéciles, amigos, somos ^debiéramos ser- nosotros. Amantes de la verdad (ese imperio de dudas), traductores que no dominan los idiomas. Si no tensamos, o escuchamos, la vibración poderosa del lenguaje, ¿en qué nos distinguimos del que junta las letras del nombre del poder? ¿Cómo

no pensar en que hay diferentes formas de asalto y resultados a/en la profundidad comunicativa?

¿Para qué escribir? ¿Para producir textos en un mundo inflado, hueco de textos, o para producir verdades? ¿Nos interesa el mensaje, el teletipo, o la aventura gozosa del sentido? El sentido: un viaje a lo desconocido, a lo no dicho que aparece (como las hilanderas de Goethe: “entrecruzan mil y mil hilos, / van y vienen en las lanzaderas, / manan invisibles las hebras / y un único movimiento establece mil enlaces.”). El sentido: un único movimiento que establece mil enlaces; él es la razón de la lectura y es él el que nos restituye el volumen del texto. ¿No distinguimos todos acaso un texto plano, hueco, de uno que desea atravesar(nos) de conciencia herida, desinteresada, sin finalidad (y por eso es juego, y por eso bulle, insistente, desde la médula)?.

Amigos, todos percibimos en los textos estéticos cuáles se han apostado a la verdad, se han bruñido, afinado, afilado (¿nos sentimos igualmente implicados ante todos los textos? ¿Nos conmociona igual, nos aporta lo mismo, una película de ozores y una de von trier; bisbal que brassens; pemán que miguel hernández?). No, no sólo lo percibimos: lo sentimos, *nos siente*.

No podemos conformarnos. No debe valernos cualquier texto. Nunca es suficiente.

Hay que perseguir en la bruma tentativas de verdad, conatos de incendio, y eso, bien lo sabéis, no es fácil. Para ello: enfrentarse a las tramas del lenguaje, a sus posibilidades y sus retos, a sus densidades y texturas, y adentrarse, abismarse (juegos de la razón y de lo que no se sabe). Para ello: investigar en el dolor de uno que pertenece a los otros, que es los otros, y estudiar en las mentes y en los cuerpos, y en el lenguaje vías, cauces de expresión para contarlo (trabajo imperfecto, interminable, tosco, pero salvado por las ganas de que unos pocos sientan bajo la piel del texto un latido, una voz que ya no es de nadie, esquiva, pero con sabor a sangre, auténtica ^y tiembla la escritura de dudas cuando se escribe esa palabra enorme-). Para ello: aceptar el oficio este tan viejo de usar los signos para trascenderlos, para comunicar de otra manera, en la dimensión de la transformación emocional, del arañazo en los sentidos. Aceptar el oficio y sus retos (¿querría el carpintero hacer vocacionalmente una mesa inútil, una silla fea?). Aceptar el oficio y sus derrotas. Creo que es aquí donde nos encontramos en este punto del debate abierto.

Nota 1: El poeta es un currante. Ni tocado por los dioses, ni exento de impuestos, ni galardonado con mayúsculas. Un currante (extraer la secreta forma de la madera, materia resistente, pero dúctil, y hacerla hablar).

Nota 2: Cada ser humano tiene derecho a la comunicación viva de la poesía, a sus posibilidades emancipatorias de conocimiento. Cada persona tiene derecho y razones para usar el lenguaje creativamente, y así azuzar sus miedos, reconocer su fragmentada identidad –ese consuelo y ese abrigo, pero también ese inmenso desafío que nos enfrenta a tener que elegir, a decidir sobre nuestro estar en el mundo y las brújulas que lo guían, a compartir sus deseos y sus dudas. Todos tenemos derecho al sueño y al insomnio. Y todos los textos tienen la validez de la expresión: dicen. Pero no todos dicen

de la misma manera. Me atrevería a decir necesariamente (vivimos en este mundo: selva de las diferencias y los malentendidos).

Nosotros creemos en la toma de palabra colectiva, en el asalto al lenguaje (y que cada cual decida los límites de su desafío, las fronteras de su abismo). Cuando impartimos un taller de aproximación a la expresión literaria no situamos marcos ni listones: hay gente que simplemente necesita alguien al otro lado que escucha, hay gente que no sabe soñar, hay gente que no quiere: para ellas una palabra arrojada, apostada, en dirección al bien común, al decir auténtico (una sola palabra) es ya un tesoro (así lo dicen: “yo no sabía, yo no creía, yo no podía...”). Hay gente que encuentra las enormes posibilidades de consuelo del texto a solas, y luego lo extiende poco a poco, y se da cuenta de que su capacidad de confortar, de ayudar a vivir, es contagiosa. (¿Quién va a hablar ahí de longitud de alcances, de rigores o de vuelos, si esa experiencia pequeña es ya un tesoro?).

Nota 3: ¿Cuál es el criterio para discernir un texto vivo y valiente? Desde luego no debe ser el del poder nuestro criterio (ellos construyen la realidad para el consumo de signos huecos o para vaciar textos ricos a partir de su integración en la macabra estructura totalitaria del dominio espectacular). No es su mapa el nuestro.

Hay indicios, pensamos, de escasez de espesor textual: un discurso pobre es aquel que se agota en la decodificación y que, por ello, deja muy poco margen para la lectura. En un texto pobre nada nos sorprende ni nos inquieta, sus encadenamientos de significantes son siempre los más obvios. Como dice Jesús González-Requena: “muy poco, con él, puede hacer la lectura, salvo trabajar contra él, es decir, abrir una reflexión sobre su propia banalidad”.

Miremos cada uno nuestros textos sagrados. Analicemos su fuerza y su osadía. Metamos las manos en el tamaño y dimensiones de su herida. Interroguémonos sobre nuestros ojos, sobre nuestras lecturas.

Cada poema: un viaje y una batalla.

David Eloy Rodríguez,
del colectivo de agitación y expresión cultural *La Palabra Itinerante*
(1 marzo 2003)

CÓMO INTENTAR LLEGAR A LA GENTE CON NUESTRO MENSAJE POÉTICO, VISTO POR QUIEN RECITA.

Vicent Camps

Vosotros escribís historias, que yo intentando cuidar a tope los registros de la voz y poniendo en ello todo el entusiasmo de que soy capaz leo en voz alta con un fondo musical allá donde soy requerido. También yo he escrito alguna cosa, pero que no suelo poner en los recitales mientras el contenido, el mensaje de otros poetas me continúe pareciendo que engancha más al público que me escucha.

He leído en vuestras aportaciones al debate del foro intervenciones brillantísimas, más o menos todas encaminadas hacia el mismo lugar: llegar hasta la gente con la poesía, a ser posible con la que a partir de ahora, y todos sabemos de cual hablo llamaré nuestra poesía. A toda clase de gente.

Como os he dicho me dedico a recitar desde hace años. No es esto ninguna novedad para la mayoría de vosotros, que en mayor o menor medida también lo hacéis. Mi estilo es el de un recitador serio, sin margen para las florituras en mis programas, solamente un trabajador que intenta hacer su trabajo con gusto. Palabra y música. Un programa generalmente de una hora estructurado y compensado para decir verdades que contribuyan a tener otra visión del mundo que nos domina, y al mismo tiempo no aburrir al personal, intentando quitarle a la poesía el marchamo de rollo cursi, que otros se han encargado de colgarle. Y quiero aportar a este debate mi experiencia en ver caras de adultos que escuchan por primera vez poesía. Hilos de voz que susurran al vecino de butaca que lo que recito en el poema le ocurre a un hijo suyo. Ojos que se humedecen cuando es la puta vida la que habla desde el poema. Labios que buscan la sonrisa, ante algo inteligente que alguien ha escrito y yo les leo, y que tras la ironía encierra verdades como puños.

Siempre he andado solo en esto, y no lo he hecho premeditadamente, sino porqué de donde provengo era imposible encontrar compañeros de camino para la poesía. Y no quiero dejar pasar esta oportunidad que me ofrece el Foro para exponer a la comunidad mi experiencia recitando. Quique Falcón sabe muy bien, que desde hace años os he

buscado por las librerías, que intuía que existíais, y ahora que a través de él sé que sois de carne y hueso, y que habláis en el código poético que con tanto ahínco busqué para mis recitales, ahora digo que más que nunca deseo que no os desvaneczáis entre las palabras. Y que juntos lleguemos hasta la gente. Reclamo con toda la fuerza de la que soy capaz que no nos quedemos teorizando. Que seamos algo más que un grupo de amigos que habla de algo de lo que todos estamos convencidos a quienes en unos registros u otros ya lo sabemos. Que no seamos solo un grupo de poetas que se reúne en Moguer o en Valencia o en ... y se recitan unos a los otros, se conferencian los otros a los unos; no he visto en los dos años que he estado en Moguer, nadie del pueblo, nadie ajeno al encuentro que asistiera a nuestros recitales. Hemos de conseguir llenar los locales donde digamos palabra poética porque interese aquello que decimos al resto de los mortales, no solo a los poetas; también a los que van al taller, o a la oficina, a los que venden en el mercado, a los que están parados y muy especialmente a los que van a la escuela.

Seré sincero, no entré en contacto con la poesía con la intención de cambiar el mundo. Mi única intención cuando empecé era poder completar mis ingresos para subsistir haciendo algo que sabía y además me gustaba. A lo largo de estos años, imagino que como muchos de vosotros, he tenido que enfrentarme con la palabra y la selección musical que había preparado mi compañera ¡a auditorios tan diversos!

Ellos fueron quienes me hicieron canalizar el deseo de contribuir a cambiar este mundo recitando poesía.

Es por eso que hoy quiero aportar al debate, otra línea basada en la experiencia para llegar hasta la gente, porqué a mi juicio no todo es válido para comunicar con quien nos escucha.

En una ocasión me comentaba David González que él para saber si un poema le servía había de pasarlo ante el público.

Es en este sentido en el que deseo compartir experiencias para llegar a la gente con nuestra poesía. Y es por eso, que se me hace preciso hablar de nuestros recitales.

Tener atado a la silla con palabras y fondo musical durante una hora a gente de toda clase y condición que en su inmensa mayoría no ha escuchado más poesía que "*la canción del pirata*", requiere tener un tacto finísimo para componer ese programa (sobre todo cuando queremos ofrecer calidad / mensaje/ y a ser posible algunas gotas de distracción que tampoco ha de estar reñida con lo demás). Y además de todo ello que nos vuelvan a contratar.

Es imposible, a modo de ejemplo, llegar a un pueblo de trescientos habitantes, la mayoría de ellos de edad avanzada y poca formación, para realizar un recital y lanzar poema tras poema que nos diga lo mal que está todo sin dar una mínima tregua. Eso si el público es un público elegido que espera de nosotros tal actitud está hecho (pero es que estamos hablando de otra cosa ¿no?)

Queremos llegar a todos, absolutamente a todos los rincones donde nuestra palabra, nuestra poesía, pueda contribuir a cambiar el mundo. Hacer reflexionar sobre otra manera de vivir.

Pues bien, ahí me di cuenta de que la gente en abstracto y los que asistían a nuestros recitales en concreto son capaces de escuchar durante una hora poesía que les habla de lo que viven y de lo que nosotros pensamos deberíamos vivir. Pero claro para eso han de entenderlo. Me dí cuenta que como dicen los amigos de la Palabra Itinerante, un poema lo es si se parece a la vida. Me dí cuenta entonces que en valenciano no tenía material donde surtirme, los poetas valencianos que escriben en valenciano, salvo alguna excepción (Vicent Andrés Estellés, Marc Granell, algo de María Beneyto o Lluís Roda y poco más) se habían olvidado en sus poemas de la vida real para unir palabras bonitas que cuando utilizaba en los recitales inevitablemente hacían caer en el sopor a los espectadores. Y eso hizo que la criba, que partía de poetas de gran calidad, fuera dejando autores en el recital como Miguel Hernández, Angela Figuera, José Agustín Goytisolo o Gloria Fuertes entre otros. Ellos sí enganchaban, ellos sí llegaban al público. Lo que ellos decían tomaba forma en las mentes de aquellos que escuchaban desde sus butacas y se metían en la piel de esas palabras, en su sentido.

Tenía ya claro que podíamos llegar con determinados autores hasta la gente. Tanto la inclinación personal, como lo que veía les hacía sentir escalofrío en la butaca a los espectadores, coincidía; y ello no era otra cosa mayoritariamente que la poesía que llamamos social. Entendí que podía contribuir a difundir esos autores y lo que dicen esos autores y así lo venimos haciendo. El leer *Feroces* de Isla Correyero y conocer a Quique Falcón hace unos años y por él a todos vosotros, o mejor a vuestra obra, fue uno de los acontecimientos más celebrados de mi existencia al menos en lo poético. Por fin sabía que no estaba solo.

He leído a Jorge Riechmann que estaría muy bien lanzar estrategias hacia los institutos, hablaba de la Institución Libre de Enseñanza, claro que sí; no lo dudéis ni un instante, ahí está, si es que en algún sitio ha de estar el futuro de la poesía que queremos.

Desde hace unos años también trabajo en ocasiones con niños y jóvenes. Con experiencias muy gratificantes en la cumplimentación por su parte de una serie de fichas en las que me dan su opinión al respecto de la poesía y alguno que otro se atreve a poner algún poema propio. Qué gran alegría volver al curso siguiente y comprobar que esos niños han perdido los miedos a expresarse en poesía, que ya no se miran ruborizados cuando el recitador les lee en voz alta. Todo está ahí, en la educación: nuestro futuro, el de nuestra poesía, el del mundo.

Ahora hablaré de nuestra experiencia en institutos para gente más mayor de primer y segundo curso de bachillerato. Les hemos hablado con la voz de Miguel Hernández, la de Vicent Andrés Estellés, Ovidi Montllor, José-Agustín Goytisolo, Pablo Neruda, Angela Figuera, Benedetti pero también con la de Pedro del Pozo, Juanjo Barral, Eva Vaz, María Eloy, David González, Uberto Stabile y Antonio Orihuela; y les hemos hecho introducciones a estos poetas y al tipo de poesía que trabajan basadas en comentarios de Quique Falcón, David Méndez, Jorge Riechmann, David Eloy o Salustiano Martín entre otros y hemos constatado cómo ellos, entre gente que habla de cosas que les están cerca, también han hablado en clave poética. Y hemos descubierto un universo. Hemos descubierto gente en bachillerato que escribe y escribe bien, gente joven que quiere cambiar el mundo en que vive y no le gusta a través de la poesía, y hemos continuado a partir de ese primer instante en contacto con esa gente, les hemos animado y les hemos

hecho llegar vuestra poesía. Les hemos dado a conocer algo que ellos pensaban no existía.

Ahí opino está nuestra estrategia, la de sembrar, siempre.

A pie de calle. Sin teorizar demasiado.

En clave que todos, pero absolutamente todos, entendamos.

Sin renunciar a la calidad.

Que nuestros encuentros a partir de ahora, no se queden en meros encuentros de poetas y afines. Que el objetivo sea llegar a la gente, a toda la gente.

En cuanto a acciones puntuales para llegar con nuestra poesía: se me ocurre indicar que un próximo foro podría contemplar una serie de recitales/conferencias concertadas en determinados institutos, con un trabajo previo por parte del alumnado antes del recital. ¿Qué mejor que recitar a los chavales y además que cuenten con la posibilidad de conocer autores?

También, concertar recitales en centros laborales. Ya sé que la dirección de las empresas no nos lo pondría fácil; pero siempre existe la media hora del bocadillo. Hablar con los sindicatos, incluso hacer acciones desde sus centros. Nuestra poesía ha de llegar a los talleres.

He hecho en pueblecitos muy pequeños de las provincias de Alicante, Valencia y Castellón, muchos recitales desde el lugar que ocupa el cura en la iglesia, ya que no había ningún local más apropiado para realizar el recital y os puedo garantizar que es un buen lugar para hacer un recital. Tantos espacios en nuestros pueblos y ciudades vacíos esperando que nuestras voces llenen esos templos de trozos de vida en forma de poesía. ¡Qué lujo sería poder recitar, algunos poemas sobre la guerra y la paz, (ahora que la iglesia está por la labor) parece, o sobre lo que quisiéramos para la gente que acude a misa de doce un domingo! ¡Que se enteraran al unísono de la palabra divina y de la palabra terrena!. Sí, también creo pudieran ser un buen espacio las iglesias para nuestras acciones poéticas.

Por último y un poco en la línea de las acciones de la gente de MLRS tan loables como la "hoja volandera"; deciros que lo del coche melonero no me parece mala idea, pero yo no me veo haciéndolo. Pero sí tengo pensado hacer en breve, un ingenio pizarra que colgada a la parte externa de mi balcón semanalmente recoja unos versos de nuestra poesía. Casualmente delante de mi casa tengo una parada de autobús donde los "currelas" coincidimos y donde se pasa uno muchos minutos esperando y mirando al cielo.

No debiera haber ningún balcón en España donde vive un poeta sin versos al público. Hemos de sacar la poesía a la calle, como ellos sacan sus productos comerciales. Y en nuestras casas no creo que nos los puedan negar.

*Pues eso.
Un abrazo y mucha salud
para todos y todas.
Vicent Camps.*

MÁS MADERA (POR UNA POLITIZACIÓN DE LO ESTÉTICO)

Nelo Vilar

Queridos compañeros, espero que no sea demasiado tarde para sumarme a este proceso de debate colectivo que es mejor que hacer un cursillo, de lo que aprendes. De lo que aprendes de bueno, y que alimenta tu discurso, y de lo que aprendes “de malo” cuando asistes a la ingenuidad y a la retórica, que también te ayudan mucho a situarte.

Y héme aquí, embarrado a mi vez en disquisiciones, pecando de orgullo (“ora pro nobis!”). Perdonadme.

De entre todos los textos el que más me pica es el de José María Parreño, al que admiro y quien siempre me da qué pensar. Gracias, José. Partimos ambos del mismo principio, el desinterés por el llamado arte crítico, político, etc., y la desconfianza o descrédito para con la institución arte. De ahí que todo mi modestísimo trabajo artístico y teórico vaya en esa dirección, contra o fuera de la institución arte y por una politización de lo estético (creo que eso era lo que decía José M^a: cito de memoria). He de hablar de mí trabajo, puesto que, al fin y al cabo, soy un “artista”... Sí, ya sé, ya sé: poned las comillas a tropecientos mil puntos de gordas, la palabra en cursiva de 85º y haced esos feos gestos con los dedos (¡flis, flis!) si es necesario. Quiero decir que hago cosas en ese sentido, y que por ello mi propio trabajo debería ser una ilustración de mi discurso estético-político, por lo que voy a hablar de él. Será la primera vez que lo hago, así que, si no parece bien, no repito y en paz.

Decía que soy “artista” pero soy un “artista” secreto (por lo de J:M.Parreño). Propongo que en esa cosa del arte secreto funcionemos como una sociedad secreta (que es una cosa bien chula, poética y novelesca), así podremos seguir hablando de este tema sin traicionarnos con una excesiva visibilidad. Hablemos entre nosotros, especulemos, aprendamos y no se lo digamos a nadie (bueno...).

(Interludio social) Hace mucho que estoy metido en jaleos “sociales”. Trabajando con la gente sensibilizada de mi comarca hemos conseguido cosas importantes (o importantillas), hemos organizado eventos que tenían que ver con lo político (ecología, inmigración...) desde un punto de vista poético, que han sido éxitos de público,

aglutinantes de gentes y de ideas, estimulantes para la acción con sentido. Creo que hay «artistas que trabajan a favor de la transformación social y pueden inocular en su estrategia demandas que van más allá de lo material y realizar acciones cargadas de ese plus de gratuidad y fantasía que conlleva lo artístico» (aquí sí que cito literalmente). Yo creo haberlo hecho con más gente. La formación de “artista” (en una facultad...) puede ser útil, somos especialistas de muchas cosas interesantes, más cuando, para los nuevos movimientos sociales (que ya se irán poniendo viejos, ¿no?) se habla de “estetización de la protesta”. Saber de las experiencias situacionistas, por ejemplo, tener noticia del concepto de “espectáculo” de Debord, puede ayudar para dar mayor eficacia política a las cosas.

Vuelvo al arte. Si la institución arte neutraliza toda obra cosificándola, ¿es posible el trabajo fuera de la institución arte? Como aquello de los modelos hegemónicos de Gramsci, ¿es posible una posición fuera del modelo hegemónico? Una posición que habrá de estar en relación con él, crítica, dialéctica, pero que puede adoptar posiciones proactivas, constructivas, proponer discursos. Ahora nos hablan de final de la historia, de final del arte, espero que nadie crea en esa chorrada fascistoide. Aún lo tenemos todo por hacer.

Mi propio trabajo: en 1994 proclamo la artísticidad de mi insumisión al Servicio militar. Si consigo demostrarlo se producirá una paradójica artístico-jurídica sin parangón en el Estado español, los jueces (¿el Constitucional?) tendrán que definir qué es arte, cosas delirantes, hilarantes, descacharrantes. Para demostrarlo me meto en la que considero la única vía: peritos en arte y cultura que demuestren que verdaderamente es Arte, con mayúsculas (ahora sí). Distribuyo miles de manifiestos que se leen, se traducen, se publican en revistas de arte y de movimientos sociales, voy a clases de derecho, BB.AA. y filosofía a explicar mis razones (¡Carmen Senabre incluirá el manifiesto como pregunta de examen en su asignatura de estética!). Cuatro años en ello, “avales” de gente importante, reportajes a toda plana en El País, La Farola, El viejo topo, etc., etc. Todo ello para “instituir” mi “obra”, para que la institución arte la acoja (y a mí) en su seno. Me hago (relativamente) famoso. No importa cómo acabó la historia, el caso es que miles y miles de personas tuvieron una vivencia de esta “obra de arte conceptual” (que no “social”, o por lo menos no era mi intención “artística”) fuera de toda mediación “institucional”, es decir, como “espectáculo” en el sentido debordiano. El manifiesto tuvo vida propia en radios, fancines, revistas, webs... Las pasiones que despertaba entre los estudiantes de derecho, BB.AA., filosofía, etc., a favor y en contra, recordaba bastante a las provocaciones dadaistas, si bien en este caso contaban con una defensa “racional”, “intelectual”... También conservo bellísimas experiencias con el movimiento insumiso, con mis amigos encarcelados: los más buenos, lo mejores... Se trató de un juego con la institución arte que estimuló además sentimientos simbólicos de libertad, etc., ya sabéis, cosas vinculadas a la nobleza insumisa. Por supuesto lo considero un trabajo “poético”, tanto o más que muchos de vuestros ripios (es broma). No fue una pieza secreta sino todo lo contrario, ya veis.

Después de eso tal vez hubiera podido seguir por esa vía hasta consolidar mi fama. El siguiente trabajo consistió en otra jugarreta a los Críticos de Arte del Estado. Durante el año 97 los felicité a todos por su santo. Cuando llegaba “San Antonio”, por ejemplo, mandaba una carta de felicitación a todos los críticos que se llamaran Antonio. Casi 400 críticos distribuidos por todo un año “onomástico” (una pasta en correos). Considero a ésta una pieza política, tanto o más que la anterior. Muy secreta a pesar de estar a la vista de todos los críticos de arte del Estado. Muchos me respondieron: me

mandaron su obra escrita, agradecieron la deferencia, los de otras confesiones se mosqueaban, algunos me llamaron a casa por teléfono... ¡Deberías ver el dossier que tengo (que permanecerá secreto)! ¡Pobres críticos, con todo su Poder...!

Una de mis obras favoritas: Desde 1994/95, creo, me dedico profesionalmente a recoger la cosecha de naranjas en mi pueblo, Artana (la Plana Baixa de Castelló), lo que aquí se dice "collidor". Trabajo cuatro meses para poder hacer el gandul el resto del año. Lo llamo "artista collidor", y me parece una pieza radical de arte ¿comprometido? Pues sí, esta opción, enunciada como trabajo artístico en una serie de postales, solo y con mis compañeros de cuadrilla, ha soliviantado algunos ánimos, los collidors jovencitos chupan energía de esta subversión ("no trabajéis nunca", decían los situacionistas: yo sólo lo hago cuatro meses, y eso es un escándalo para los collidors), los artistas y profesionales de las BB.AA. no saben qué pensar y me recomiendan sentar la cabeza... Creo que es una pieza bastante radical.

Buena parte de mi "obra" consiste en performances hechas en sitios infames, festivales cutres, pesados, rutinarios, entre artistas que constituyen una suerte de "bohemia" interesantísima, con una energía contrainstitucional ingenua pero no por ello menos interesante: *«Por su estilo de vida campechano y el espíritu de camaradería, por el entusiasmo y el apasionamiento de las discusiones teóricas, sobre política, arte y literatura, este grupo abierto de gente joven, escritores, periodistas, pintores noveles o estudiantes, basado en los encuentros cotidianos en un café, propicia un ambiente de exaltación intelectual totalmente opuesto a la atmósfera reservada y exclusiva de los salones. La solidaridad que estos "intelectuales proletaroides" manifiestan hacia los dominados es sin duda en algo tributaria de sus raíces y vínculos provincianos y populares (...). Pero, contrariamente a lo que pretenden creer y hacer creer, no es sólo efecto directo de una fidelidad, de disposiciones heredadas: también procede de las experiencias que conlleva el hecho de ocupar, en el seno del campo literario, una posición dominada que evidentemente no está desvinculada de su posición de procedencia, y, con mayor precisión, de las disposiciones y del capital económico y cultural que de ella han heredado»*(dice Pierre Bourdieu sobre la bohemia en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona., 2002, 117) (¿alguien NO se ha leído el libro de Bourdieu?).

Aparte de performances cutres (perdonadme los que no creéis en los criterios de calidad: si os atrevéis aguantad un festival de éstos entero; J.M.Parreño sabe a qué me refiero), toda esta "bohemia", este sub-campo artístico ha dado trabajos buenísimos, hay gente haciendo cosas increíbles (en Madrí tenéis el Circo Interior Bruto, y ahora, dentre de él, el trabajo de los Torreznos), se están produciendo discusiones de "cierta enjundia", procesos colectivos de creación de discurso, autohistoria, creación de una identidad colectiva, cosas que deberían picar la curiosidad de los estudiosos de los movimientos sociales. Estar en ese meollo es apasionantísimo, yo flipo. No ha habido institucionalización porque no hay ninguna institución que se atreva con la vergüenza de hacer performances chorra. Hay un proceso de autoreflexión contra-institucional creando posiciones en el campo de las artes, y como deduzco de Bourdieu (él no lo dice, lo concluyo yo, puede que debiéramos discutirlo), la ruptura ética es siempre una dimensión fundamental en lo que se refiere a la *creación de posiciones* en el campo.

Hay quien cree que el llamado "arte alternativo" se acabó cuando la Marta Rosler se metió en el museo, pero lo cierto es que nunca ha desaparecido, y que ahora mismo es uno de los pocos espacios críticos frente a la institución arte. Una red de personas

inventando juntas, comunicadas en red desde su propio espacio local, haciendo acciones con sentido (su misma existencia ya podría ser un sentido), como leyenda de libertad pero también como trabajo concreto en barrios, como conciencia crítica en campos artísticos diversos... Una resingularización con la que no se cuenta ¡porque no se la ve en los museos, en ARCO, en las revistas...! A lo mejor el arte del futuro podría ser (también) eso. No sólo el artista puro, aislado en su pureza, presunto francotirador miope, “travieso”, rehuyendo la mácula institucional, antipático, “de vuelta de todo”, sino procesos colectivos, con más gente, “sociales” todavía, incluso funcionando como “marcos simbólicos” de movimientos sociales, y por tanto rabiosamente útiles (¡más que un camión!) para la vida (¿recordáis que la “bohemia” era sobre todo una forma de vida?), para la revolución (¡ya me he exaltado! ¡Me tenía que salir, hombre...!). Todo esto son intuiciones que se van discutiendo, que querría discutir con vosotros, ¡oh poetas!

Bueno, lo que quería decir es que veo cosas que creo que tienen sentido. Supongo que no será igual para todos los campos de producción cultural (artístico, literario, filosófico, científico, etc.), así que no tengo ni idea de cómo entran aquí los versos, seguiré leyendo lo que decís sobre el asunto (¿lo podríais decir en soneto?).

Besos lascivos (¿para cuándo un foro social del sexo?)

oleN

SOBRE POESIA Y COMPROMISO

Noni Benegas

Antes que nada, conviene recordar el verso aquel: “Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”, pues es difícil aceptar hoy la restauración de un compromiso en los términos que se planteaba hace 20 años. Y es que si algo se ha visto alterado en estas décadas han sido las fronteras entre lo público y lo privado. Contribuyeron a ello los movimientos de liberación de fines de los sesenta y setenta –mujeres, homosexuales, discriminados por raza o color, etc.- que con sus reclamaciones ampliaron la esfera pública, poniendo sobre el tapete cuestiones antes consideradas propias del ámbito privado. Así, lo social se ha ido filtrando en el discurso de lo público, y esto ha ocurrido no solo gracias a la lucha de esos grupos, sino, paradójicamente, merced también, a la colaboración de los medios de comunicación, cuya finalidad, salvo excepciones, es utilitaria. Sin embargo, al exhibir por la noche, en horas de máxima audiencia, programas que ventilan problemas domésticos como el maltrato, el abuso de niños, drogas y desórdenes de la alimentación, sida, sexualidad, paternidad, propician la divulgación y discusión de temas antes tabú, hasta en la más recondita aldea española. Sin olvidar, por cierto, el papel jugado por el cine, la radio, la prensa, o los chats de Internet.

En mi estudio preliminar a la antología que seleccionamos con Jesús Munarriz: *“Ellas tienen la palabra: Dos décadas de poesía española”*, (Hiperion 1997 y 1998), mostre con poemas en la mano y verso a verso, de qué forma las poetas españolas han ido revelando, en mayor o menor grado, ángulos inéditos de los temas mencionados, y como algunas están anticipando otros nuevos, no solo para nuestra tradición literaria, sino para la sociedad en general. Remito, pues, a esta antología, donde es posible involucrarse en esas problemáticas a través de muy diferentes propuestas estéticas, y al dossier *“Poetas españolas del fin de siglo”* (Insula 630/99) para calibrar su implicación social. Sería erróneo suponer que siendo todas mujeres escriben igual; no, escriben diferente, pero, por ser mujeres, se enfrentan a problemas parecidos. Entre ellos, no el menor, consiste en la permanente negociación que

han de mantener con un entorno donde coexisten actitudes progresistas con otras retrogradadas, en lo que hace al reconocimiento de su identidad o sus derechos. Entre otros, precisamente, el de participar y ser tomadas en cuenta, en tanto que intelectuales, en la vida pública. En una sociedad en la que el consumidor de hoy no se pregunta tanto “que quiero *tener* que aun no tenga?”, como “que quiero *experimentar* que no haya experimentado ya?”(Rifkin, 2000); en la que se produce el tránsito de una economía industrial a una economía de la experiencia caracterizada por envasar experiencias culturales –no el ticket de ida y vuelta sino el paquete de viaje; no la zapatilla de deporte o el jean, sino la marca y lo que esta simboliza como estilo de vida de quien la usa, y, por que no? no el poemario, sino la experiencia enlatada de consumo masivo, a través de palabras predigeridas que exaltan cualquier emoción, ya que, en sintonía con lo que argumentan los expertos: “la industria de la experiencia comercia exclusivamente con aquello que mas rapido haga latir al corazón... de modo que es fundamental que los empresarios tengan en cuenta que fabrican *memoria*, no bienes” - en una sociedad así, digo, que produce, propicia, incuba, premia y auspicia este tipo de productos literarios, mas que nunca me parece oportuna y necesaria la funcionalidad crítica de la poesía. Una poesía incordiante, inclasificable, ironica, inteligente, pendenciera y hermosa. (Chus Pato, Garcia Valdes, Ruth Toledano, Eloisa Otero, Miguel Casado, Maria A. Ortega, Concha Garcia, Edgardo Dobry, Tere Astorza, Esther Zarraluki, Jose Maria Parreno, Eli Tolaretxipi, Ana Nuno, Jorge Riechmann, Graciela Baquero, Colectivo Alicia bajo cero, Ullan...)

HABLAR CONTRA LAS PALABRAS –NOTAS SOBRE POESÍA Y POLÍTICA–

Miguel Casado

"Nuestro primer móvil fue sin duda el asco por lo que se nos obliga a pensar y a decir, por aquello en lo cual nuestra naturaleza de hombres nos obliga a tomar parte": esta rotunda declaración la hacía Francis Ponge en un texto titulado "Razones para escribir", que se fecha entre 1929 y 1930¹. Así –según él– el gesto fundador de la escritura es un gesto político: el rechazo airado a la dictadura de un lenguaje-pensamiento, la comprensión de que vivimos por fuerza dentro de un mundo de palabras que está *dado* y que, al usarlas cada uno de nosotros, lo que ocurre es que –por medio de ellas, de lo que decimos– se expresa el poder, el sistema que nos domina e implica, tomado en el sentido más amplio y complejo. La conclusión de Ponge es tan rotunda como su gesto inicial: "Una sola salida: hablar contra las palabras".

Es fácil ver la precariedad de este principio: la *única* propuesta, en su mismo modo de formularse, parece imposible, se asienta en una contradicción absoluta: si el lenguaje nos incluye, nos habla, cómo podríamos ponernos a distancia de él, actuar contra él. Pero a la vez es una contradicción que tiene la extraña virtud de nombrar la esperanza; la proscribire, la bloquea, pero también la coloca ante el deseo: *hablar contra las palabras*. Es quizá el mismo movimiento que queda implícito en el último Wittgenstein: después de entender que los límites del lenguaje coinciden con los límites del mundo, su análisis se acercó más a las consecuencias existenciales de esa lógica y encontró que entre la gama de juegos de lenguaje que practicamos y las formas de vida humanas hay una soldadura completa. Y, sin embargo, esta fórmula de cierre abre toda la ansiedad del deseo: perseguir una grieta, un desajuste, forzarlo, aprovechar ese conocimiento para aprender a producir un cambio... Esta clase de deseo, el de Ponge, el que induce en su rigor Wittgenstein, es la energía utópica de que surge el poema, y también la que lo constituye como político.

El lugar primero del poeta es así, un lugar de *privación*, pues encuentra cerrada la salida, y de *rebeldía*, pues empieza su trabajo cuando decide no aceptar esa situación de hecho. Todo está ahí marcado por la negación –recuérdense los versos de Montale: "Eso

es sólo lo que hoy podemos decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos"²–; y, sin embargo, esa marca negativa construye, traza un lugar que no puede confundirse con otros.

Según este razonamiento contradictorio, escribir es un gesto radicalmente crítico que, pese a ello, produce identidad. Así se definía el escritor asturiano Moisés Mori: "alguien que quisiera ser leal a su idea primera de la literatura, concebida como la forma que articula una negación, es decir, como uno de los ejes centrales de mi actitud ante la vida (o si se prefiere: de mi posición política o intelectual, o cotidiana...). (...) De mi vivir solitario y a la contra"³. En este *vivir a la contra* la soledad y la angustia individual se transforman en postura política, tensándose hacia el momento de negación que cualquier *verdad* exige para nacer; resistir en una propuesta desnuda de escritura se manifiesta como trabajo de liberación. Destruir y liberar –decían Toni Negri y Felix Guattari– se atan en el nudo de *la izquierda*⁴.

Y aquí se toca otro punto de partida necesario: poesía y política, sí, pero qué política. Como se sabe, y para decirlo en términos muy generales, las posiciones políticas pueden ser de conservación o de cambio; trasladándolo al terreno de que aquí se trata, pueden ser de consolidación del discurso heredado o de indagación de sus fisuras, de insistencia en encontrarlas. La actitud en favor del cambio, la búsqueda de fisuras es la que corresponde a lo que Negri y Guattari llamaban –de modo genérico y con su conocida mirada crítica– *la izquierda*, que tal vez no coincida con lo que actualmente se llama así. Estas notas mías también se inscriben en ese campo y no pretenden alcanzar conclusiones; se limitan a acercarse al problema de manera forzosamente fragmentaria, sugerir algunas preguntas, leer con este propósito algunos textos, mantenerse siempre en el espacio del *quizá* –donde las ideas no se coagulen en dogmas, donde los principales enemigos sean la conformidad y la fijeza.

Después de este primer adelanto de intenciones, que querría sirviese como fondo tonal para todo lo que diga, seguramente conviene volver a situar los términos de la cuestión. Para ello puede considerarse este sencillo recordatorio de Valente: "En el diario de Kafka las líneas dedicadas a la primera guerra mundial no pasan de cincuenta. Pocas semanas después del comienzo de la guerra sus preocupaciones son la escritura de "La colonia penitenciaria" y el comienzo de *El proceso*.

Durante la guerra, Joyce está entregado a la escritura de la primera parte del *Ulises*.

El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella"⁵. Dicho de otro modo, la indudable potencia política de los textos de Kafka y Joyce no procede de que se ocupen de la actualidad contemporánea, ni de que traten temas políticos de modo directo; su análisis de lo que, en términos foucaultianos, podría llamarse *tecnologías del poder* y *tecnologías del yo* circula por otra vía mucho más eficaz, a través de la que –noventa años después– nos llega intacto con toda su fuerza.

Por eso, me pregunto aquí por la posible acción política de la poesía, y no, más concretamente, por la poesía que se ocupa de la política y los problemas sociales. Existen hoy, entre nosotros, escrituras que tienen este carácter y revisten gran interés; de una u

otra manera, no de modo exclusivo, así puede leerse a Jorge Riechmann, a Enrique Falcón, a Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela, David González o Eladio Orta, entre otros⁶. Pero éste no es el aspecto que quisiera tratar ahora, pues no es posible volver a incurrir en los errores que caracterizaron –hace ya tres décadas largas– la polémica sobre la *poesía social*. El enfrentamiento entonces entre una preocupación *por el lenguaje* y una preocupación *por los contenidos* delata la pobreza de un debate teórico que parecía desconocer todo lo que se había ido poniendo sobre la mesa a lo largo del siglo XX, e impedía la comprensión de las raíces del talante estéticamente conservador de la *poesía social*: su abrumadora y acrítica deuda con la tradición española, su desprecio por las transformaciones del pensamiento poético en el entorno europeo y latinoamericano, la huella de los dogmas estalinistas acerca del *realismo*. Que las posiciones contrarias tampoco se hacían cargo de los términos del problema, lo demuestra la facilidad con que pronto fueron reconducidas al redil tradicionalista; sólo las excepciones a todo ello componen la poesía más viva que entre nosotros puede leerse hoy.

No se trata, pues, de esto. Como dice Peter Bürger, "la vanguardia ha modificado radicalmente el sentido del compromiso político en el arte y, por tanto, antes de los movimientos históricos de vanguardia se aplicó de modo diverso a como se ha hecho después"⁷. Cuando las vanguardias dirigen su crítica contra el funcionamiento de la institución arte en su conjunto, deja de estar en el centro el *contenido* de las obras; su capacidad de incidir en la práctica social depende de si consolidan o se integran en un modo institucional de funcionar el arte, o si disienten de él, lo ponen a prueba, lo quiebran. Sin duda, no es el único factor de cambio; hay que tener en cuenta, además, cómo los teóricos rusos de hace casi un siglo eliminaron la escisión forma-contenido, mostrando su unidad indisoluble en la obra: todo contenido se da en cuanto forma, el carácter de la forma incluye y determina el carácter del contenido. Por otro lado, la nueva filosofía del lenguaje ha desvelado la estructura lingüística que la realidad tiene y ha abierto el camino para comprender el poder de opresión que reside en los códigos lingüísticos. De ese conjunto de propuestas se deduce la naturaleza inevitablemente *política* de todas las formas del lenguaje humano y, en especial, del lenguaje retóricamente autoconsciente o literario; naturaleza *política* de por sí y no en el sentido representativo, psicológico o ético en que la relación entre literatura y política suele ser entendida.

La validez de estos criterios se hace quizá mayor si se observa el panorama de las últimas décadas y de ahora mismo. Dentro del gran número de géneros de discurso y juegos de lenguaje que circulan socialmente y que no pueden traducirse entre sí, hacerse conmensurables, hay uno solo de esos *géneros* que es capaz de imponer sus reglas a los otros, obligarles a aceptar su sanción última; es el del capital: "esta opresión –concluye Lyotard– es la única opresión radical, la que prohíbe a su víctima atestiguar contra ella"⁸. Esta dictadura de un discurso que expropia toda habla disidente se incorpora al debate actual con nombres como *pensamiento único* o *globalización* que, aun no recubriéndola por completo, apuntan a su naturaleza.

Magris ha sugerido cuál es la forma de comportarse de esta dictadura; para él, "el totalitarismo no se confía ya a las fallidas ideologías fuertes, sino a las gelatinosas ideologías débiles, promovidas por el poder de las comunicaciones"⁹. Esta viscosidad adquiere cuerpo a través de un modo característico de discurso, cuya máscara es

racionalista, pero que consiste en un puro ejercicio de poder: "No se trata –describe Pierre Bourdieu– de un encadenamiento de argumentaciones, sino más bien de una cadena de autoridades, que van del matemático al banquero, del banquero al filósofo-periodista, y del ensayista al político. Es también un canal por el que circulan dinero y todo tipo de prebendas económicas y sociales"¹⁰.

El resultado es la maraña de tópicos que nos envuelve y gobierna, es decir, de tesis que siempre se dan por supuestas y excluidas de cualquier contraste, incluso de cualquier duda. Es sabido: la llamada *información* no informa, pues nada nuevo añade; se limita a alinear la ensalada de los tópicos: ya sean las ventajas de aumentar los beneficios empresariales, o la inevitabilidad de ciertos bombardeos, o el dictamen de que la literatura debe ser clara y entretenida. La mayor fuerza de este discurso es la apariencia de unanimidad, la contundencia con que consigue confundirse con el *sentido común*. Pero esta pretensión universalizadora –hoy ya podemos saberlo– no remite a ninguna clase de verdad, sino a la astucia con que se mueven los dogmatismos más interesados y escasos. Negri lo ha llamado "violencia de la totalidad"¹¹, vivimos bajo ella.

Es impensable, en este contexto, una expresión singular que no arraigue en una zona de ruptura con ese discurso, con su *violencia*; por eso se mantiene tan vigente, y resulta tan molesta y perseguida, la *tradición de la ruptura* inaugurada por las vanguardias, al margen del periodo histórico en que se manifestaron. Si el gesto de desmarcarse de la *totalidad* guía el trabajo estético, si traza de modo inseparable una concepción de la vida y una actitud política, lo hace poniendo en marcha una energía que, en cuanto tal, no es asimilable. Una poética concreta puede acabar estancándose, fosilizándose; pero su energía, el movimiento que la generó en su origen como ruptura, no puede cesar, se proyecta siempre más allá de sí, siempre en otro sitio.

Una clase de energía, pues, que a la vez se hace gesto existencial y gesto político, que no se acoge a fórmulas, que no cristaliza en *temas*, siempre móvil. En lo que sigue, trato de esbozar tres lecturas de esa movilidad.

[1. Francis Ponge]

A Francis Ponge se refería Jean Paul Sartre cuando escribió en 1947: "En la literatura comunista en Francia, encuentro un solo escritor auténtico. No es tampoco por azar que escriba sobre la mimosa o los guijarros"¹². En medio de la polémica de la posguerra francesa sobre el arte comprometido, el lugar de Ponge proponía esta paradoja, diciéndolo con palabras de Jean-Marie Gleize: "la más aparentemente descomprometida de las poesías, la más gratuita, es también una de las más obstinadamente ligadas a una conciencia social, 'cívica', que aflora con intermitencia a la superficie de los textos y que, incluso cuando se borra completamente de esta superficie literal, proporciona al proyecto literario su significación profunda"¹³.

Al final de la ocupación alemana, todavía en 1944, Ponge ocupa la dirección del periódico comunista *Action* y promueve desde ahí una apertura estética que lo lleva pronto a chocar con el Partido y distanciarse de él. Su postura entonces recuerda a la que mantuvo Brecht en su polémica con Luckács sobre el *realismo*, por ejemplo en la

denuncia de las supuestas *formas intemporales* de la literatura y de su presunta inocencia política; así, en 1954, ocurre el "affaire de los sonetos": se trataba de un libro de sonetos realistas y socialistas que había publicado Guillevic con un prólogo de Aragon, quien aprovechaba para hablar del "gran verso nacional" y hacer una apología de esa estrofa a la que –al parecer– había profesado siempre un "culto secreto"; para Ponge, en cambio, ese trabajo contribuía a "conformar las cabezas para un nuevo totalitarismo, un nuevo dogmatismo"¹⁴; durante la guerra, ya había disentido del énfasis heroico del mismo Aragon. Cuando él opone como modelo a Braque, su postura resulta clara: la capacidad de romper los hábitos perceptivos, de abandonar las verdades heredadas (lo verosímil no es más que "la academia de lo antiguo verdadero"¹⁵) y abrir la expectativa de otras nuevas, de perturbar: eso es lo que define al artista; por eso, por esa virtualidad política del arte de ruptura, la incompreensión del arte moderno le parecía contra-revolucionaria.

Para Ponge, el propósito de la poesía es "una reconversión total de la industria lógica" –en nuestros términos, la crítica radical del lenguaje. La paradoja descrita por Sartre sirve como pauta para considerar el modo en que lo realiza.

Desde 1931, Ponge trabaja en las Messageries Hachette y su vida laboral le aparta de todo mundo literario: ha relatado después el opresivo ambiente de la empresa, las doce horas diarias entregado a su inercia, los veinte minutos que resistía escribiendo al final de la tarde antes de caer rendido. Se hace sindicalista, pronto dirigente de la CGT, promueve una sonora huelga y ocupación de locales en Hachette, se afilia luego al Partido Comunista y en 1937 es despedido. Al principio de la guerra, en 1939, es movilizad y permanece en Rouen en un destino burocrático hasta el verano de 1940. Luego, tras la desbandada del ejército francés, desempeña oscuros empleos mientras alberga en su casa a la dirección comunista de la Resistencia; desde finales de 1942 se ocupa de crear una red de periodistas resistentes y sólo entonces tiene contacto con los escritores consagrados de su propio Partido. Consigue salvarse de la detención y *desaparición* de algunos de sus amigos más próximos. Mientras tanto, escribe los textos de *La rabia de la expresión*¹⁷, libro que no pudo publicar hasta 1952, en una editorial suiza.

La rabia de la expresión reúne una serie de textos, esencialmente descriptivos, sobre animales y plantas: el pájaro, la avispa, la mimosa, el pinar, el clavel, un cielo de Provenza... En algunos momentos –como dije– reflexiona sobre el sentido político de lo que está haciendo y llega a afirmar: "éste es un punto de vista bolchevique"; su proyecto sería llegar a descubrir los rasgos particulares que distinguen cada cosa y hacer progresar al hombre mediante este conocimiento del mundo natural, que le permitiría asimilar todas sus cualidades. A la vez, las cosas hallarían voz y podrían alcanzar su *redención*; de hecho, la *redención* del hombre –piensa Ponge– no puede ser completa si no se da en paralelo a la de las cosas. En este peculiar proyecto se trasluce una ingenua fe en el poder liberador del *conocimiento científico* e incluso un poso metafísico en esa persecución de una *esencia* de cada ser¹⁸. Sin embargo, al lado de estas limitaciones de época, el trabajo de Ponge contiene propuestas de enorme poder para la acción política de la poesía.

Por un lado, hay en él una conciencia absoluta del vínculo que une el mundo del hombre y el ámbito de su lenguaje, de modo que la ampliación de aquél depende del trabajo que se haga en éste, un trabajo que se presenta básicamente como *formal*, pues todos los recursos valen para dar con la palabra adecuada, al final de numerosas

variaciones y ensayos; el ejercicio retórico, el análisis fonético y etimológico, la maniática exactitud son los que aquí amplían el mundo.

Por otro lado, es aguda la intuición de Ponge de cómo los lenguajes sociales y codificados se oponen a la realidad, están ahí para escamotearla; también, lo que él llama "magma poético", el repertorio tradicionalista de un dialecto *especial*: "nada es más regocijante que la constante insurrección de las cosas contra las imágenes que se les impone. Las cosas no aceptan permanecer sensatamente como imágenes"¹⁹. Éste es el sentido de su título *De parte de las cosas*, como lo tradujo Alfredo Silva Estrada²⁰, o más literalmente la "toma de partido por las cosas", *Parti pris des choses*. Antonio Méndez Rubio ha visto cómo en la situación actual, "el uso sistemático de la propaganda y la publicidad convierten las formas oficiales de cultura en sutiles mecanismos de ocultación, de negación de existencia", y propone entonces "dejar constancia de lo que no vimos, de lo que no se vio", o también la "construcción y reconstrucción de formas de mirar"²¹. En el mundo de espectros de la aldea global, el *deseo de realidad* se está revelando como una de las formas de resistencia más notables, una de las más consistentes vías de choque contra el cerco de lenguajes que padecemos. Ponge es un lúcido precursor de este camino.

Por último, *La rabia de la expresión* inauguró un nuevo género, una especie de fluido marco opuesto a la idea de obra, que a partir de entonces el propio Ponge no dejó de desarrollar. "En arte deben ser permanentes la revolución, el terror", escribe en *El cuaderno del pinar*, y precisamente la eficacia del *cuaderno* como nuevo género es convertir este principio ideológico en *forma*. Para ello, somete a crítica el mismo sentido de *forma*: ya no la consistencia, la fijeza, el cierre, sino un curso de palabras que es acta de un movimiento –no tanto de lo que ocurre en él, como sobre todo del hecho mismo de moverse. El *cuaderno* no entrega un poema acabado, sino todos los materiales que querrían conducir a él: apuntes, versiones, autocrítica, opiniones de otros, documentación... insistencia en la búsqueda, interrogatorio simultáneo a una materia natural y al lenguaje; forma libre de lo que no concluye, el *cuaderno* sólo es cerrado –suspendido– por el azar.

Son tres rasgos –trabajo formal para ampliar el mundo, deseo de realidad, modelo extremo de apertura y movimiento...– que no participan de los atributos convencionales de lo político y que, sin embargo, sólo alcanzan su sentido completo en la confrontación con el imperio del discurso dominante, en el dibujo de sus fisuras, de las condiciones de posibilidad de sus fisuras.

[2. Paul Celan]

Es difícil encontrar un poeta más alejado de Ponge que Paul Celan. Ponge es analítico, descriptivo; Celan es sintético, concentrado en un espacio interior. Ponge quizá amplía la lengua sumando; Celan trata de alcanzar su último confín restando. Por eso, he pensado en proponer aquí su lectura; también por su etiqueta de hermetismo, por el tenor de las interpretaciones habituales que remiten a un drama existencial, al destino de los judíos, a la teología negativa, al enmudecimiento... ¿Cómo sería la acción política de esta poesía, una de las más altas del siglo XX, que tan ajena parece a la política?

Quizá también de Celan se podría decir que concibe su proyecto poético –tan distinto– como una búsqueda de realidad. Su condición de permanente exiliado escinde la experiencia en un *allí/ aquí*, en que el mundo personal queda lejos sin remedio, cubierto de nieve, y no sólo los nombres de las cosas cambian de un mundo a otro, cambian las cosas mismas. Pero esto no es accidental, biográfico, es la condición del poeta. "La realidad no está dada, la realidad exige que se la busque y logre"²², dice Celan. La realidad nos rodea y determina y, sin embargo, no está constituida, se experimenta en cuanto deseo; el poeta "va con todo su ser al lenguaje, herido de realidad y en busca de realidad"²³.

Lo más característico de Celan aparece, sin embargo, aquí, en la carga de sentido que adquiere ese *ir al lenguaje*. Celan nació en el interior de Rumanía, junto a la frontera rusa, donde existían algunas zonas de habla alemana; el hecho de hablar y escribir en alemán viene, así, marcado por esta lejanía y extrañeza; además, toda su familia, judía, fue exterminada por los nazis y él nunca volvió a vivir en un país donde se hablara alemán; la lengua alemana –como con tanta lucidez ha explicado Steiner– es históricamente culpable, está estigmatizada, condicionada por esa culpa y, a la vez, es lo único que se tiene: "Quedaba la lengua, sí –reconoce el mismo Celan–, salvaguardada, a pesar de todo. Pero hubo entonces de atravesar su propia falta de respuestas, atravesar un terrible mutismo, atravesar las mil espesas tinieblas de un discurso homicida"²⁴. Y, así, la propia lengua –indistinta de la encrucijada existencial– podría ser esa "negra leche del alba" del inolvidable poema "Fuga de muerte": "Negra leche del alba te bebemos de noche / te bebemos a mediodía la muerte es un maestro venido de Alemania / te bebemos en la tarde y la mañana bebemos y bebemos"²⁵. El horror no puede impedir que traslademos de sitio la lectura: igual, aunque menos cruenta, es siempre la lengua, lengua de poder que nos conforma y horada, nos hace perder el sentido. La lucha contra la lengua impuesta y resonante a muerte, también necesaria, *hablar contra las palabras*, es la lección de Celan.

Es la extrema sensibilidad con que se implica en esa lucha la que le permite intuir las grietas. Así, el modo en que lo real va penetrando en las palabras hasta que consigue modificar su sentido: "Con llave cambiante / abres la casa por la que vaga / la nieve de lo callado. / Según la sangre que te brote / de ojo, boca u oído, / cambia tu llave. // Cambia tu llave, cambia la palabra / que puede vagar con los copos. / Según el viento que te empuje / se aglomera la nieve en torno a la palabra"²⁶; sangre, nieve, palabra: la agudeza de su percepción remite, sin duda, al origen, pero también identifica su materia. Así, el lenguaje del poeta puede construir realidad, incluso cuando la realidad falta; explica Kristeva, en un artículo reciente, el modo en que Celan demuestra que el mito del amor resulta imposible como mito y es, sin embargo, absolutamente necesario como afirmación última, no ya del amor, sino de la palabra²⁷.

Los primeros libros de Celan se despliegan como espesor de sensaciones; entre ellas, la conciencia, más que abrirse paso, se va saturando de su densidad, yendo y viniendo, estancándose, al ritmo de su impacto. El crecimiento no es *a lo largo de*, sino *hacia dentro*. Cada frase es un poderoso lugar de condensación, síntesis de recuerdos, sentimientos, emociones, pensamiento, en inseparable fundido: "un verde sin veneno como del ojo que ella abrió en la muerte"²⁸; y, al tiempo, ese grumo padece de una radical falta de fijeza, no dura de una vez a otra vez. Esta doble lógica de su lengua va –según se suman los libros y los años– añadiendo a la condensación dislocación: más fragmentarismo, exacerbada elipsis, reiteración obsesiva, latigazos y ruinas de la

memoria, inconformismo léxico, hipérbaton extremo... El tejido verbal se reduce y cada palabra exige el máximo de atención, el máximo de apertura.

Es dentro de este proceso donde hay que incluir el tan citado papel del silencio en la poesía de Celan, del pulso que mantiene con el enmudecer, en sus mismas lindes. Esto –que es congruente con su proyecto de búsqueda y con la radicalidad de su experiencia– no debe inducir al olvido de la raíz primera del lenguaje celaniano: su voluntad de levantar un espacio sensible. Incluso en el momento más agudo del proceso de depuración, las palabras y sus sensaciones tienen una casi insoportable consistencia física, rugosa, son fragmentos de realidad en estado puro: no remiten a una idea ni *trasladan* un sentido. "¿Y qué serían entonces las imágenes? –pregunta el memorable discurso "El Meridiano"–. Lo que aquí se ha percibido y lo que se ha de percibir sólo una vez, siempre una vez y sólo ahora y sólo aquí"²⁹. No es el terreno de las múltiples *poesías puras, poesías del silencio*, del siglo XX; no se trata de un lugar de decantación intelectual ni de poner un marco a lo ausente: *esto, tan poco, al borde de la nada, es lo que hay, lo único que hay*. El carácter sensible del poema se inserta en el centro del proyecto de Celan, en su encrucijada: como fruto de su deseo de realidad, pero también como motor de su movimiento. Así, para presentar su obra usó varias veces la imagen de una botella lanzada al mar: "los poemas están en camino –dice el "Discurso de Bremen"–: se dirigen a algo. ¿Hacia qué? Hacia un lugar abierto que invocar...".

Dos extremos se tocan: esta apertura máxima, esta tensión de movimiento, esta errancia, y a la vez la revelación de que la palabra, a través del poema, sufre una metamorfosis que la vuelve por fin personal: "A cada cual la palabra que cantó para él / cuando le atacó por la espalda la jauría"³⁰. Aunque eso no baste.

Seguramente, después de lo dicho, no es necesario detenerse más en explicitar el profundo sentido político de este trabajo. No sé por qué, al pensarlo, me vino a la cabeza algo tan dispar como los *grafitti* que proliferan desde hace unos años en las tapias de nuestras ciudades, esas sofisticadas rotulaciones de palabras, con gruesas letras barrocas que se derraman en las contiguas. Ahí confluye el esfuerzo por producir una escritura personal con los rasgos que confieren una identidad de grupo, establecida sobre una comunidad y también sobre un estar a la contra; a ello se suma un rechazo de la grafía legible, un principio de clave o cifra compartida, una estética que tiende a ser intransitiva. Y la ambigüedad de la enorme expansión de esta práctica: por su contacto con la moda, por su contacto con la rebeldía. Un fenómeno político de primer orden.

El cambio que las vanguardias introducen en el sentido del compromiso político no apunta –como ya dije– a que el contenido de las obras tenga un significado social, sino al funcionamiento del arte en la sociedad. Asumida la unidad compacta entre forma y contenido y, con ella, los aspectos irrenunciables de la autonomía de la expresión artística, los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, se reintegre a la praxis vital. Así, por un lado, profundizan en una ruptura del vínculo sustancial entre lenguaje y mundo, eliminando los enfoques representativos y didácticos del arte, y el imperio de las codificaciones tradicionales; y, sin embargo, intentan de ese modo resistirse a la desaparición de vínculos verdaderos entre lenguaje y vida.

Es el lema de Rimbaud, *cambiar la vida*, tan citado y tan poco presente, en cambio, en los debates contemporáneos sobre estos asuntos. No se trata, pues, de reintegrar el arte a la praxis vital establecida, sino –como recuerda Bürger– del "intento de organizar, a partir del arte, una *nueva praxis vital*"³¹. En el fondo, está en juego una nueva comprensión del problema del poder, que no lo limita a las superestructuras políticas ni a los poseedores del capital, sino que lo rastrea en todas las manifestaciones concretas del existir de cada uno, tal como lo puso de manifiesto la obra de Foucault.

Así, una de las claves políticas que pueden resultar más sólidas es hurgar en lo cotidiano y luchar contra una política separada formalmente de los problemas y emociones de la vida. No se trata de oponer a la *violencia de la totalidad* otra que sea más fuerte que ella, sería necesario bloquear cualquier desarrollo de los pensamientos críticos hacia síntesis abstractas, hacia *teorías* fijas, dejándolos en cambio abiertos, en proceso, dinámica concreta de lo concreto.

A veces, hemos tenido la sensación de que una manera fragmentaria de pensar o escribir era sólo respuesta a una provisionalidad, modo de espera en tanto que una dimensión de conjunto se manifestaba y ofrecía su sentido a esos fragmentos. Pero nada más engañoso, más impostado que esta idea. Ningún día nos espera en el porvenir. El fragmento es rechazo de la violencia del discurso dominante, es la forma-contenido de una liberación.

Algo semejante podría decirse acerca del papel de lo singular. Preservar un espacio propio, íntimo, como un lugar en que no rijan las leyes del sistema, es una actitud de resistencia compartida por muchos; pero con frecuencia un sentido viejo de la política acosa ese espacio con la nostalgia de un marco de actuación en que lo personal se potenciara en el número y el proyecto y, así, pudiera moverse hacia un fin. Como a propósito de lo fragmentario, quizá tampoco deba esperarse otra cosa; Negri y Guattari concluyen en ello al final de *Las verdades nómadas*: "La reconquista del valor, del testimonio, del compromiso personal, de la existencia singular y la solidaridad elemental se ha convertido en un motor esencial de transformación"³².

Es significativo cómo este sistema que tiene su ídolo en lo privado, la privatización, en su práctica real persigue y machaca la posibilidad de lo privado en cuanto espacio personal de autonomía; la lógica de la masificación, de la despersonalización administra y manipula el ocio y las noticias, la lógica comercial ahoga la expresión artística, la lógica del interés erradica las relaciones personales. *Lo privado* aparece ahora como lugar de resistencia; piénsese, por ejemplo, en la amistad. *Políticas de la amistad* se llama uno de los últimos libros de Derrida³³. Con este criterio puede leerse el aterrador relato de Nadiezdha Mandelstam en *Contra toda esperanza*³⁴ sobre el exterminio por Stalin del arte y el pensamiento crítico; como una epopeya de lo personal e íntimo como espacio de resistencia, de la amistad, de la participación del poema en la vida: aire respirable, memoria oral compartida de lo que está prohibido escribir, lectura en voz alta en el invierno de los campos siberianos...

Aunque puede aparecer de muchos modos, creo que por ahí va lo más fuerte de la acción política de la poesía: búsqueda de fisuras en el bloque lenguaje dominante-mundo, actitud crítica que trate de encontrar resortes para un cambio de formas de vida, construcción de espacios de *realidad*.

[3. Chus Pato]

Uno de los libros que han hecho análisis consecuente de esta situación, investigando sobre la poética que en ella es necesaria, es *m-Talá*, de la poeta gallega Chus Pato³⁵. En sus páginas, la fuerza del deseo de realidad, la incertidumbre sobre un estar *dentro* o *fuera*, la contradicción de la palabra en su doble cara opresiva y liberadora –"a palabra que pecha o edificio da Lingua é a mesma que se abre ao dominio do vento"–, actúan como motores de búsqueda, como desencadenantes de una experiencia.

Como intuyó Novalis y recogió Benjamin, la escritura capaz de llevar esto a cabo es una *poesía expandida*³⁶ que, por encima de las constricciones de género, quiere acoger la diversidad del mundo y de los códigos del mundo. En las páginas de *m-Talá* se suceden fragmentos poéticos, reflexiones cotidianas o ensayísticas, diálogos dramáticos y supuestas entrevistas de radio, documentales de viajes, con una polifonía donde aparecen como figuras o como voz personajes de Shakespeare y mitos griegos o los poetas que ayudan a constituir este espacio: Ajmátova, Bachmann, Celan, Rimbaud, Plath, Méndez Ferrín, Pound... Poemas y notas a pie de página, discurso emocionado e ironía que cae sobre él, montaje de tonos: es un trabajo de crear sentido y sentido sobre el sentido, un trabajo de capas en que ninguna es la última, donde no hay fondo ni superficie. El lenguaje tenso y concentrado que solemos llamar *poético* es un momento más en el tejido, porque el *poema* es otra cosa: "É por esta calidade de límite polo que este Eu do lirismo pode adoptar todas as fórmulas non só da Retórica senón tamén de todos os demais xéneros literarios. En definitiva, o Poema subsume dentro de si o mundo". Poesía expandida: la escritura como mundo.

El espacio de los textos no cesa de moverse: es cotidiano, mítico, literario, se desarrolla en una pintura, en una pantalla de internet, es periodístico, íntimo... La realidad cambia de concepto y abarca todas sus dimensiones, sin privilegiar ninguna; la naturalidad con que la palabra transita por campos tan disímiles, el modo en que todos ellos se interpenetran sin que ninguno sirva de suelo a los demás, muestra que la realidad es ahora *virtual*. Sólo la costumbre, la educación adquirida hace creer que "o mundo anterior continúa", cuando en verdad está constituido por apariencias: "o que acontece na realidade é que comes pero non comes, asistes ás aulas, mesmo aulas universitarias pero non asistes, cūraste pero continúaas doente, divírteste pero non te divirtes, só cres divertirte, unha vida de espectros, de seres que non poden tocar terra".

Frente a esta creciente evidencia de lo fantasmal, sólo la escritura parece en condiciones de oponerse: "o imaxinario é a única experiencia, do real, da vida". La lengua puede convertirse en el mayor espacio de realidad, pero siempre que no se deje arrastrar por el proceso de espectralización, de virtualización que sufrimos. Chus Pato no sólo toma conciencia de ese peligro –"non é só o idioma o que está ameazado / senón a nosa propia capacidade lingüística, sexa cal sexa o idioma que falemos"–, sino que sale al paso de él con un lúcido análisis político. En la lucha en torno a la lengua hay dos posiciones; una la concibe como posibilidad, como trabajo abierto y libre: "A lingua é produción, (...) produce comunicación, produce pensamento, produce capacidade poética, produce ganancia e beneficio, prodúcenos como humanos, prodúcenos como felicidade". La posición contraria es la que promueve el capital: "A lingua é produción, de aí os intentos do Capital por privatizar a lingua, por deixarnos sen palabras". El capital se apropia de la lengua, la controla, para luego ofrecerla como consumo, para anular todo poder

productivo y recabar todas las ventajas de su uso como propietario; consumo que se auto-alimenta además: cuanto más se da esta circulación pasiva y acrítica de la lengua, más crece su poder de control, la presión obligatoria de su oferta.

Se da, así, exacta cuenta de lo que supone la opresión lingüística y que podría suponer que se activaran los mecanismos críticos que la lengua contiene. Por eso, es preciso definir una poética que – tal como acabo de citar– pueda cumplir esa tarea de *producción*. El cuerpo de la escritura que reúna esa energía contradictoria de apertura y realidad, de virtualidad y ampliación del ser, sería –para Chus Pato– "unha textualidade fráxil, un deseño alegórico, antiautoritario, que non poida ser atraído polo centro, un deseño suxeito ao deterioro do tempo, metonímico máis ben // que permitisse o acceso á historia, a continua mutabilidade do pensamento" –una materia móvil, resistente a la *forma*, que sin embargo debe ser atravesada por todas las circunstancias existenciales, determinada por ellas; la primera es la condición de mujer, como la *diferencia* más vivida y que el libro expresamente asume.

Este tipo de texto no cabe –como ya anticipé– dentro del modelo heredado de *poema*, ni siquiera tal como la modernidad lo conformó; en medio de una ilimitada red de lenguajes –piensa la autora– hoy el poema como tal se hace incomunicable. La propuesta se deriva del análisis anterior: "é moito máis eficaz ocluír o poema e relatar o contexto; todo campo lingüístico é xa pura metaforicidade, máis vale que deixemos emigrar as metáforas e centrámonos na propia produción do texto, no seu sistema xerador". O más brevemente: "trataríase de narrar ou xerar un novo tipo de poema no que o que se recolla sexa a acción do verso e non propiamente o verso". Relatar el contexto, la acción del poema más allá de su cierre en palabras: eso es la *poesía expandida*, la intención crítica y el deseo de realidad que impregnan el conjunto informe de los discursos.

La preferencia por la *producción* sobre la obra, del tensado de una red por encima de las piezas que vaya pescando, tiene su correlato en la postergación de cualquier sujeto respecto a la labor de ensamblaje sin centro, e incluso en las opciones políticas concretas, como la del nacionalismo; la *nación* no sería lo dado, sino lo producido o lo que se desea producir: "vontade política de chegar a ser ou constituír a nación; como pensamento, soberanía, decisión e acción". La *nación* es una manera de narrar el origen, que crece en conflicto con otras formas de narrar; que reclama frente al "estado monolítico" la pluralidad, la diferencia, la memoria, la palabra libre... En ese planteamiento, lo decisivo es la capacidad de persistir viviendo en esa tarea crítica y activa sin depender de la consumación de un programa.

Éste es el filo existencial-poético-político de la escritura de Chus Pato: el papel que el nihilismo desempeña dentro de una postura revolucionaria. "Nin aproximarse a esa palabra 'Felicidade', nin aproximarse, moito menos fazer planos ao respecto. *As promesas de calquera tipo de felicidade parécense ás esperanzas de vida eterna*, F.K. –non esquecer nunca estas palabras". *Ninguna esperanza* se propone, así, como condición para acceder a lo real.

Un nuevo enfoque de las relaciones entre utopía y nihilismo parece necesario para hablar de la acción política en el lenguaje o de cualquier acción política. Cuando Negri propone que la "esperanza encarnada por aquel que sabe que ya no puede alimentarla

(...) es la línea de luz de nuestro mundo"³⁷, evoca a aquel *nihilista deseante* que recorría numerosos poemas de José-Miguel Ullán, para quien una creciente energía de negación se confundía con la imparable energía del deseo³⁸. Se vuelve de este modo al *vivir a la contra* del principio y se puede constatar la concordancia hoy en este enfoque de posiciones políticas y de pensamiento muy diversas.

"Utopía y desencanto, antes que contraponerse –dice Claudio Magris–, tienen que sostenerse y corregirse recíprocamente"³⁹. La utopía es la no aceptación de lo dado, contiene una fuerza contradictoria que no se localiza en el análisis o la teoría, sino en la voluntad: "La utopía da sentido a la vida, porque exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga un sentido". El mismo núcleo contradictorio está implícito en el desencanto: "es un oxímoron, (...) que el intelecto no puede resolver y que sólo la poesía es capaz de expresar y custodiar, porque dice que el encanto no se da pero sugiere, en el modo y el tono en que lo dice, que a pesar de todo existe y puede reaparecer cuando menos se lo espera", y añade Magris palabras muy similares a las que usaba para la utopía: "Una voz dice que la vida no tiene sentido, pero su timbre profundo es el eco de ese sentido".

La utopía no es teoría ni proyecto, no es una construcción aplazada al futuro para la que debe allanarse el terreno, sino que consiste en deseo y, en esa medida, una energía que actúa en el presente y discrepa en él de lo dado, una negación que lleva a moverse, la exigencia en presente de una fisura. *Utopía* es el nombre que podría darse a lo que he planteado: una poética que se experimente como utopía.

NOTAS.

- 1 Francis Ponge, "Razones para escribir". En: *De parte de las cosas (Proemios)*, traducción de Alfredo Silva Estrada. Monte Ávila, Caracas, 1968, pp. 165-170.
- 2 Citado en: Claudio Magris, *Utopía y desencanto*. Traducción de José Ángel González Sainz. Anagrama, Barcelona, 2001, p. 29.
- 3 Moisés Mori, intervención sin título, realizada en la Fundación Segundo y Santiago Montes, de Valladolid, en marzo de 1999; inédita.
- 4 Toni Negri y Félix Guattari, *Las verdades nómadas*. Traducción de Mariano Sanz y Raúl Cedillo. Tercera prensa, San Sebastián, 1996.
- 5 José Ángel Valente, *Notas de un simulador*. La Palma, Madrid, 1997, p. 34.
- 6 Cfr., por ejemplo, mis artículos "Jorge Riechmann: poesía del desconsuelo" (*Ínsula*, 534, Madrid, junio 1991), "Sobre la poesía de Jorge Riechmann. Para recuperar los nombres" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 544, Madrid, octubre 1995) o "El árbol solo" (sobre Enrique Falcón, en *ABC Cultural*, Madrid, 26 noviembre 1998), entre otros relativos a estos autores.
- 7 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Península, Barcelona, 1987, p. 151.
- 8 Jean-François Lyotard, *Peregrinaciones*. Traducción de María Coy. Cátedra, Madrid, 1992.
- 9 Claudio Magris, op. cit., p. 10.
- 10 Pierre Bourdieu, *Contrafuegos*. Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 1999.
- 11 Toni Negri y Félix Guattari, op. cit.
- 12 Jean Paul Sartre, "Situation de l'écrivain en 1947". En: *Qu'est-ce que la littérature?*. Gallimard, París, 1964, p. 317. (Cuando no figure traductor, la traducción es mía.)

- 13 Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*. Seuil, París, 1988, p. 149.
- 14 Resumen de la cuestión: Jean-Marie Gleize, op. cit., pp. 176 y sig.
- 15 Francis Ponge, "Braque le Réconciliateur", *Le peintre á l'étude*. En: *Oeuvres complètes, I*. Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, París, 1999, p. 130.
- 16 Francis Ponge, "Entretien avec Breton et Reverdy", *Méthodes*, ed. cit., p. 688.
- 17 Francis Ponge, *La rabia de la expresión*. Traducción de Miguel Casado. Icaria, Barcelona, 2001.
- 18 Ver un análisis más detallado de esta cuestión y de las que siguen en mi "Espiral para un Ponge", prólogo a *La rabia de la expresión*, ed. cit.
- 19 Francis Ponge, "Entretien avec Breton et Reverdy", ed. cit., p. 689.
- 20 Francis Ponge, *De parte de las cosas*, ed. cit.
- 21 Antonio Méndez Rubio, *Poesía y utopía*. Col. Eutopías, Ed. Episteme, Valencia, 1999, p. 47.
- 22 Paul Celan, "Respuesta a una encuesta de la librería Flinker, de París". En: *Obras completas*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Trotta, Madrid, 1999, p. 481.
- 23 Paul Celan, "Discurso de Bremen". En: José Ángel Valente, *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Rosa Cúbica, Barcelona, 1995, pp. 17-19.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Paul Celan, "Fuga de muerte". Traducción de José Ángel Valente, ed. cit., p. 27.
- 26 Paul Celan, *De umbral en umbral*. Traducción de Jesús Munárriz. Hiperión, Madrid, 1985, p. 41.
- 27 Cfr. Julia Kristeva, "Celianie, la douleur du corps nomade". *Magazine Littéraire*, 400, París, julio-agosto 2001, pp. 52-56.
- 28 Paul Celan, *Amapola y memoria*. En: *Obras completas*, ed. cit., p. 52.
- 29 Paul Celan, "El Meridiano". Traducción de Jürgen Leiner y Carlos Ortega. *Un ángel más*, 1, Valladolid, primavera-verano 1987, p. 63-64.
- 30 Paul Celan, *De umbral en umbral*, ed. cit., p. 67.
- 31 Peter Bürger, op. cit., p. 104.
- 32 Negri-Guattari, op. cit.
- 33 Jacques Derrida, *Políticas de la amistad*. Traducción de Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Trotta, Madrid, 1998.
- 34 Nadiezdha Mandelstam, *Contra toda esperanza*. Traducción de Lydia K. de Velasco. Alianza, Madrid, 1984.
- 35 Chus Pato, *m-Talá*. Xerais, Vigo, 2000.
- 36 Cfr. mi artículo "Sobre la poesía dilatada", *La alegría de los naufragios*, 1-2, Madrid, 1999.
- 37 Toni Negri, *Arte y multitud*. Traducción de Raúl Sánchez. Trotta, Madrid, 2000, p. 59.
- 38 Cfr. mi introducción a: José-Miguel Ullán, *Ardicia*. Cátedra, Madrid, 1994.
- 39 Claudio Magris, op. cit., pp. 7-17.

¿ES POSIBLE UN ARTE DE IZQUIERDAS?

Domingo Mestre

En principio parece que cabrían dos formas diferentes de enfocar la respuesta a esta pregunta: por una parte, existe cierta ortodoxia formalista que, amparándose en la supuesta autonomía del Arte reivindicada por algunas vanguardias, recomienda abordar la lectura de las obras en sí, al margen de las circunstancias y de la actitud de quien las haya producido; en el extremo opuesto, cabe otro tipo de interpretación, antagónica con la primera, que considera absolutamente engañoso cualquier análisis, al menos de aquello que nos es contemporáneo, que se realice sin tener en cuenta su adecuada contextualización -la cual incluye no sólo la alargada sombra que la actitud del artista proyecta sobre sus obras sino también las interferencias estructurales que, en la cosa expuesta, produce necesariamente toda la parafernalia "artista-lógica" que la rodea. Defendido el primer enfoque por los sectores más 'conservadores' del Arte, no nos cabe más opción, al menos si queremos adoptar una perspectiva mínimamente crítica con lo que (nos) está pasando, que optar la segunda.

Intento valorar, desde este punto de vista, si sería posible considerar el Arte que se está produciendo a mi alrededor en términos de izquierdas y derechas y por mi memoria desfilan declaraciones de los Artistas que conozco y compruebo que casi nadie se confiesa "de derechas", aunque son muchos ya los que tienen el carné del Partido en el Poder (a partir de ahora PP). Otros hay que se dicen apolíticos, y se plantean lo que hacen como simple entretenimiento, trabajo o negocio, pero son los más, todavía, quienes se complacen proclamándose de izquierdas -aunque no por ello desdeñen, casi nunca, compartir mantel y portada con los señores o con los sicarios del Dinero, esto es de la Derecha. Lógicamente, a veces -aunque no siempre- coincide que la obra de estos últimos es consecuente con sus declaraciones públicas y reivindica legítimas aspiraciones de los sectores sociales más desfavorecidos. Esto los convierte a ellos, legítimamente, en lo que se conoce como 'Artistas críticos o omprometidos', y a sus producciones en lo que parece debería considerarse, de pleno derecho, Arte de izquierdas.

Paradójicamente, también es de lo más habitual que quienes están produciendo, comprando, exhibiendo, subvencionando y especulando con esas obras tan 'críticas' y 'comprometidas' con las más justas de las causas sean los mismos que están negando lo que en ellas se reivindica. Contrasentido que, como norma, suele ser eludido o, cuando por fin ha sido convenientemente planteado, esquivado mediante tópicos del tipo "lo que hay que valorar es el 'potencial revulsivo' de estas contradicciones", "la revolución hay que hacerla desde dentro", "los Artistas también necesitamos comer", etc. Nada que objetar, por supuesto, puesto que, con matices, entiendo y hasta suscribo este tipo de argumentos (los "United artists..." también comemos, etc.). Resta por aclarar, no obstante, si cabe considerar de izquierdas, de derechas -o simples ejercicios de cinismo- a este último tipo de Arte cuyo innegable carácter reivindicativo no evita que, contextualmente, el resultado final acabe reforzando la postura y los intereses del grupo antagónico a los defendidos. Cuestión nada baladí que, probablemente, requiera análisis individualizados para cada actuación o situación -y, sobre todo, más extensos de lo que nos permite la ocasión.

Quede pues la pregunta en el aire, aunque primero me permita hacer algunas observaciones: es muy diferente políticamente, al menos a nuestro juicio, intervenir en el ámbito público desde dentro o desde fuera de la institución Arte. A modo de ejemplo: insertar un artículo de corte 'libertario' en un periódico ultraconservador consiguiendo que éste salga sin censuras ni manipulaciones, es, sin ninguna duda, una maniobra político-cultural de izquierdas; colgar una 'expo' o hacer una instalación donde se reivindican cualesquiera supuestos derechos de los oprimidos en un Museo Oficial dirigido por algún mentecato vendido al PP, supone una manifestación de signo completamente diferente.

Veamos por qué: en el primer caso, la intervención consigue subvertir el horizonte de expectativas del hipotético lector tipo de ese diario y, al hacerle tropezar con argumentos que escapan a su perfil ideológico, podría considerarse que ya se estaría haciendo algo a la 'contra' de las Derechas y, por tanto, siéndose, de alguna forma, de izquierdas. En el segundo caso ocurriría lo contrario, en los Museos del Señor la 'rebeldía' y el 'inconformismo' se nos dan por obligación, quien los visita sabe perfectamente a lo que va -y quienes los dirigen saben lo que hacen y para qué se les está pagando el sueldo. En este Paraíso de mármol y titanio la tolerancia resulta más castrante que liberadora. Si uno de los cometidos del Arte es el de servir de válvula de escape para todo tipo de disidencias e inconformismos, otra de sus funciones prioritarias es la de mostrar la cara amable del Poder. Es de esta forma como se consigue que todas las críticas, denuncias y discrepancias que se dan en su interior supongan, a contrapelo, la confirmación de la bondad y magnanimidad de quien lo promueve.

En este caso, si esto fuera realmente así (y me temo que lo es), resultaría que ese supuesto Arte de izquierdas para lo que acabaría sirviendo, finalmente, es para hacerle el juego a quienes mandan -que aquí son siempre las Derechas- y, entonces, yo necesitaría que alguien me aclarara cuál es el signo resultante de esta operación (en matemáticas, cuando los signos son diferentes el resultado se entiende siempre negativo). ¿Quiere esto decir que no es posible un Arte de izquierdas? No estoy seguro, pero casi. Cabe, naturalmente, seguir con la producción de Arte, tan digna y lícita como la de automóviles, por poner un ejemplo. Cabe también sentirse, actuar y comportarse de acuerdo con una cultura de izquierdas, la cual, frente a la presión de la Globalización parece concretarse más en iniciativas y movimientos ciudadanos de tipo extraparlamentario que en los tradicionales partidos políticos. Ahora bien, del mismo modo que ninguno de los

supuestos partidos de izquierdas con representación parlamentaria suponen un referente real, ni para quienes les votan, ninguna producción que se considere Arte podrá nunca dejar de servir a los intereses de esta Institución -como ningún automóvil deja nunca de ser vasallo de sus verdaderos Amos (a quienes no hay que confundir con el dueño/a del vehículo).

No obstante, a pesar de lo dicho, al margen del Arte existe todo un campo abierto para la belleza, la creatividad y la imaginación. Aunque por allí no florezcan las promesas de futuro, lo cierto es que ni las imágenes ni las palabras, ni la emoción ni el conocimiento, necesitan para nada de esta Institución. El Arte sólo nos ofrece, al menos por ahora, lo que al Museo le hace falta -al fin, lo que le demanden los que mandan- y, sea lo que sea lo que entendamos por izquierda, lo que la gente necesita en estos momentos no es, precisamente, sumarse a esta farsa y aplaudir el Espectáculo Institucionalizado.

Domingo Mestre Pérez
United artists from the Museum

PRETEXTO

Pedro Montealegre

(18 de marzo de 2003)

Los soldados de Estados Unidos –su duende amargo al interior del pecho. Es de oro, es de pólvora, de la misma que escribe en el cielo *libertad*. Día: 4 de julio. El casco no casco: o chimenea, o gas para dormir a indefensos –a los que pierden- a los que se rompen –porque no son ni palabra- porque no son ni sombra –porque no son americanos- porque no compran ni venden –porque respiran, creen: aman como cualquier muerto de hambre, muerto de miedo, muerto de frío o por bala. Los soldados tienen un corazón blindado, un corazón de carbón. Ángel negro de la rabia, querube de fogueo cuyo hálito extingue.

Una chimenea fabril, una perla en la corbata: sí el consumo, sí untarse de la moneda en vez de untarse de hombre, de untarse de mujer, y rescribir el aire, rescribir la tierra. No con lápiz ni ráfaga: no un pulmón llenándose y vaciándose libre. La sangre hablará desde el capital ¡Oh, venganza! La sangre hablará: doble ojo del interés. Tienen armamento inteligentísimo. Infalible. Tienen armamento hecho a costa de negarle alimento a un etíope. Los soldados de Bush, sus medallas de plástico, su gloria, su tontera, como decía Bakunin. Míralos ahí, masturbándose: aún creen en la idea de raza, una svástica, una estrella multiplicada por cincuenta. Todos sean perdonados. Hecho: ¿Alguien sabe el nombre de esa mujer, de ese hombre, de ese niño, más invisibles que muertos? El halcón de las arenas canta una vez. Los soldados de América aman a una chica, más de alguno un muchacho: les vendan el corazón, les dicen: *Ay, Número, cómo nos importas. Tu sangre es más valiosa derramada que la de Ése. La perforación de tu pecho: más digna que la herida de mil doscientos, medio millón. Empuña tu petardo, la sonrisa de la guerra con todos sus dientes.* Así habla el empresario: su diván hecho de pieles de animales ya extintos. Así habla el gerente soplando una flauta: largo el fémur humano.

Si te comes a mi padre no esperes que tu hijo no se alimente de ti. Si tú ultrajas a mi madre no dudes que tu hijo tenga un hijo con tu esposa, y ese hijo te mate, y luego mate a su padre. Lección de Edipo.

Los soldados de Washington son los antiguos cetreros cuya águila devora los ojos de impíos. No es detenida la guerra con escribir un poema: necesario es que una palabra

detenga a otra palabra. Necesario que un casco se llene de palabras. Necesario que el soldado de United States aprenda a preguntar.

*

Otros lo dirán con mejores palabras: la sangre vuelta sogas, la guerra vuelta ley. Otros: la calle, quienes pasan: olvido de ser solo pieza, dominó gigantesco. Y caer, siempre, adelante. Nunca. No. Negar. Desaparecer. Construir lenguaje a partir de su miseria: todo huele a pólvora. Si abres la boca, no entrará un moscardón: sólo un cuajo de pólvora. Si estiras la mano: está sucia, está limpia. Cuánto me das si un billete te nombra de un modo más mágico que el papel de un poema. Casos. Causas. Corsés. Y permeando todo menos el pánico: un murciélago de Madagascar, testa abajo, es muy tierno.

Una hiena del Zerengueti apartando carroña a su cachorro mayor. Un chimpancé con hambrepuede comerse a otro, si es que no es su hijo. Otros lo dirán con mejores palabras: pero demasiado tarde.

*

Por cada palabra, una ojiva saldrá llena de niños dentro, llena de niños masticando una mariposa dual. Una ala de leche. Otra ala de uranio. Pero la bomba margarita. Pero los tréboles de cuatro hojas allí mutilados. Pero la bomba de racimo –no confundir con la vid, que el vino a derramarse es más espeso. Y grita. Por cada palabra surge, allí, el hormigón: a veces, la lagartija, deja la cola –y llueve- y la vibración significa un vaciarse. Una raza. Un embudo es el sol, a la hora de la lágrima, cuando en las gafas el vidrio se compromete: significándose uno a otro, él, ese marco y él. Estar siempre en el filo. Escoger la oscuridad.

Una oposición, la flor. Una oposición, el niño seguro de su muerte. Oponerse conlleva lavar una luz.

Un cráneo, un sol elegido, el hambre: arrojado a la cara, explota y caballería, y los soldados: el icono de los soldados –qué huesos- a través del microscopio, el disfraz de la persona reticulada en cobre.

Y el soldado. Foto: de mujer. Foto: de hombre. De hijos: en la ojiva. Adentro, deshojándose, mudos lucirán su aridez, su polvo, pronóstico de polvo. El soldado –palabra por palabra- y la margarita ardida.

La rabia

1

La ternura de escribir desde la desidia, desde la lejanía sangrante de las cosas. Escribir desde el hartazgo: la botella vacía hoy llamada matar. Creer en los discursos ya configurados, no móviles, no dúctiles, vías como el plateado hilo de filigrana, su entrecruce, su ex-tensión. Y rodearse de signos: el poder y la guerra, sin otro particular: sólo ser escribiente. Lugar del otro, nombre-otro. Con pura onomástica llenarse la boca, pérdidas de inicio, similares visiones: un niño despojado: animalito tan frío: agonía: repetir: anti-niño es hoy llamado invisible, negación y culpa. La ternura de escribir: transacción. Devaneo. Esa alma ahí no tiene nada que hacer. Ese poeta ahí no tiene nada que hacer: mejor que arda vivo. Póngale a mano un fusil y no un lápiz. Que no escriba poemas el

mensajero de Dios. Mejor guerrilla y barricada que la errónea trinchera de un papel en blanco. No hay ternura en el registro, en la necesidad de desalojo, hermano pobre de la luz, la semilla de la letra brotando en los bolsillos, en los huecos ojos del cráneo, en la chatarra donde el hombre es un modo de hierro. Pretexto de hundir un dedo en la noche para ver si sangra.

2

Pretexto de hundir la navaja en el cuello de quien come más. Y rodearse de signos: el poder y la guerra, mientras las manos son manes, el Eros de los escombros asumiendo el sacrificio: el placer no tiene que ver con uno: el muchacho vestido de niña da igual, mientras la pólvora sufra –tanto o– más que él. Creer en los discursos ya configurados: mutar. Transgredir –la luna– la palabra bonita y no hacer perversión. Perversión, contra-cuento, la escritura del niño: el amarillo de su orina un poema galante. La ternura del disfraz. Precisamente esto último: la mariposa de Li Po es una metáfora política. Madame Edwarda de Betaille: en su caverna el fratricidio de la guerra, al fondo. Forma pacífica de detener la rabia: besar la boca al disparo.

3

Soy un soldado de arena, del mismo barro de Dios, el mismo castillo –los amantes, la orilla- ilusionando y cerca. Y desde la imprecación –aún grande– cargo piel –no caliza– la rabia que tengo: siempre paso. Es un soldado de cloro, de mostaza –y la flor, y la gaviota volándose de cualquier rastro de mar- rota, la imagen por donde el mal asimila: el interés, la ganancia. *Qué pierdo si elijo. Creer o caer.* De igual modo un poema asimila el mundo –los términos anteriores– para inflarse de aire –alimento nunca. Es un muchacho nacido de cálculos –aritméticos: renales– por los que el Rey, a menudo, sueña hienas y vestales.

Puño en alto, la metáfora decimonónica de la hoz: la libertad no es una joven –encima de una concha- emergiendo de las espumas. Los perros de la plebe –hoy muertos por morder: la mano– el príncipe. Es un soldado–muchas ganas de hablar– pero la lluvia, nunca, ni por sus gotas, la inundación. Ella misma modula: asociaciones disímiles en la constelación del miedo: no es una bala, es una abeja. No es una herida, es un portal.

No es un tirano, es un talego. No es un tanque, es un pozo. No es una bomba, es una válvula. No derrotados: solamente fósiles. *Un soldado de arena, del mismo barro de Dios. Yo tengo una palabra y ni siquiera la tengo.*

Resistencia es mutar. Él decía enemigo. Repudio. Maldad: *mi bota, bellísima, reflejaba la luna.*

Es un soldado: espina en llamas de un arsenal, redentor de mercancía. Porque el amor, en esto, no se compra ni vende: solamente pasa. Palabras tan grandes desde la duna escrita, trincheras de éter capaces de dormir –a Príapo, a Cíclope– pero desde la suma y la resta: *esto es mío, esto es tuyo. Cinco para él y dos mil monedas para mí. Un anapesto justo, este anfíbraco regio. Este premio es mío, y un dardo para Otro.*

Un soldado, su águila. Y desde la muerte, amapola, organizándose, abierta. *Yo soy un anarquista y vengo abierto.*

Prensa

Justificación unilateral de la guerra. Justificación multilateral de la guerra. Justificación Bilateral de la guerra. Costes diplomáticos de la guerra. Costes económicos de la guerra. Nivel de alerta por ataques terroristas. Nivel de miedo por terrorismo legal. Daños colaterales De la guerra. Bajas colaterales de la guerra. Justificación bilateral de los daños. Costes Diplomáticos de la alerta. Guerra unilateral de la guerra. Justificación bilateral del daño. Terrorismo diplomático unilateral. Economía de la justificación de la guerra. Coste unilateral del miedo legal. Nivel de bajas justificadas multilateralmente. Diplomáticos colaterales terroristas. Alerta justificada del coste. Nivel de ataque Unilateral del daño. Daños colaterales justificados por la economía.

PRÁCTICAS ESTÉTICAS EN LA ERA DEL NO TRABAJO (NOTAS SOBRE ARTE Y POLÍTICA)

Domingo Mestre

(mayo 2003)

Abordar la reconversión de la sociedad industrial en la de la información invita a revisar el alcance de los cambios para intentar determinar cuales son las formas —y los modos— de hacer que más específicamente están acompañando esta etapa aún de transición entre los dos mundos. El primero, en abierta recesión pero aún plenamente vigente, marca las convenciones comúnmente aceptadas tanto en el ámbito social como en el más específico de lo estético. Del segundo bien poco sabemos con certeza, excepto que se encuentra en rápida expansión y que las transformaciones inducidas, además de importantes, parecen irreversibles.

En cualquier caso, conviene tener en cuenta las palabras de Paul Virilio cuando apunta que «la búsqueda de las formas es la búsqueda del sentido»;⁹² y hacerlo sin olvidar que éste nunca se deja reducir a meras cuestiones formales sino que se expande a partir de ellas propiciando un flujo de relaciones contextuales (y, por tanto, políticas en última instancia) que son las que, en el mejor de los casos, resultarán finalmente inteligibles.

Desde la perspectiva de la antropología social, Ernest Gellner⁹³ construyó un sugestivo y polémico relato de la historia de la evolución humana que la divide en lo que él denomina tres estadios ecológicos: caza/recolección, agricultura e industria los cuales conllevan aparejadas diferentes pautas de comportamiento en relación con las tres esferas fundamentales de la actividad humana: la producción, la coerción y la cognición. Aunque su análisis no llega a abordar las peculiaridades de la «sociedad de la información», su interpretación del advenimiento de la industrialización en Occidente, íntimamente relacionado con la ética protestante del trabajo y con la accidental coincidencia de una diversidad de factores, resulta de lo más sugerente para intentar entender lo que ahora mismo (nos) está pasando.

⁹² VIRILIO, P., *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 88

⁹³ GELLNER, E., *El arado, la espada y el libro. La estructura de la historia humana*, Península, Barcelona, 1994

En relación con el tema que nos ocupa, conviene tener en cuenta que las artes son siempre un producto de su tiempo, una manifestación del gusto pero también de las aspiraciones e inquietudes de cada época. Esta afirmación conlleva implícita la imposibilidad de hacer nada más —aunque siempre será posible hacer mucho menos— que lo que en cada momento permiten tanto las tecnologías como las ideologías. En este sentido, existe un cierto consenso al valorar que el arte moderno y contemporáneo, en cuya cúspide cabría colocar al ‘espíritu’ de las vanguardias, es el fruto por excelencia del proyecto emancipador de la modernidad. Y que este último aparece como la consecuencia necesaria e inevitable del proceso de industrialización en el que la civilización occidental se embarca a partir del siglo XVIII.

Cabría pues establecer alguna relación, aunque fuera en muchos casos indirecta —y en otros inapreciable—, entre el modelo productivo dominante durante los dos últimos siglos y las producciones artísticas que durante ese periodo han sido más relevantes. El hecho de que simultáneamente se hayan producido obras cuyas características remiten a modelos pretéritos cabría achacarlo, por una parte, a esa acumulación de estratos que es la conciencia histórica y, por otra, a la simultánea convivencia de diferentes patrones cuya suma siempre es la que configura la realidad epocal de cada momento. Dicho de otra forma, del mismo modo que la industrialización no acaba definitivamente con la agricultura ni con los comportamientos asociados a ella, el advenimiento de la postmodernidad, asociada al fin de la era del trabajo industrial, a la globalización y a la implantación de la sociedad de la información, tampoco supone la radical desaparición de las estructuras anteriores. De ahí que resulte lógico que la mayor parte de las producciones actuales todavía apuesten por un cierto continuismo estético.

El Arte como absoluto tiene, según Félix de Azúa, fecha concreta de nacimiento: «es un concepto filosófico que se insinúa en el Renacimiento italiano, crece y se hace adulto durante la Revolución Francesa y el Imperio Napoleónico, y absorbe todo cuanto quedaba de las artes durante el periodo Romántico y Positivista».⁹⁴ Como no podía ser menos también hay quien ha concretado su defunción, en este caso Arthur C. Danto⁹⁵ que, siguiendo a Hegel pero apoyándose en la evolución histórica de las vanguardias pictóricas, la sitúa aproximadamente hacia el final de la década de los 60.⁹⁶ Sin llegar tan lejos, cabe considerar que el Arte es una construcción de la Historia (de las artes) y de una rama de la Filosofía cuya máxima aceptación coincide con un determinado momento histórico que es el de la Modernidad, el cual concuerda, a su vez, con el apogeo de la Industrialización como modelo productivo. Con la puesta en cuestión del aspecto mítico de la Ilustración y los cambios generados por la incorporación de las nuevas tecnologías al proceso productivo, este concepto entra en una crisis de fundamentos a la que, hasta el momento, no se le perciben salidas viables.

Naturalmente, pese a la existencia de la crisis —o justamente por ella—, sigue produciéndose Arte (cada vez más y con la mayúscula espectacular más grande) pero

⁹⁴ AZÚA DE, Félix. *Diccionario de las Artes*. Planeta, Barcelona, 1995, p. 44

⁹⁵ DANTO, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, 1999

⁹⁶ Una década antes, el escultor vasco Jorge Oteiza, recientemente fallecido, afirmaba haber llegado con sus investigaciones sobre el vacío a la «etapa conclusiva de la vanguardia», motivo por el que abandona definitivamente está práctica (N. del A.).

eso no significa, necesariamente, que el concepto mantenga su vigencia. Danto denomina a estas producciones «arte después del fin del arte»⁹⁷ y, en cierta medida, las considera una consecuencia de las necesidades del Museo, al igual que la religión católica podría pensarse, en nuestro entorno, como una necesidad de la Iglesia. Azúa habla de recuperar las artes en su especificidad pero también da un paso más al estimar que: «un regreso a la in-diferencia entre artes y técnicas, como las que parecen anunciar las transformaciones logísticas de la electrónica, daría su sentido final a la etapa concluida de las Vanguardias, es decir de las prácticas artísticas unificadas bajo tutela filosófica».⁹⁸

El inicio de la cesura que podría dar lugar, según el esquema de Gellner, a un nuevo estadio ecológico (?) pero también a un nuevo sujeto político —y, por qué no, a nuevas prácticas relacionadas con la estética—, cabría situarlo a mediados de los setenta, con la aparición de «una transformación radical en el plano de los procesos productivos y [en el] de las formas de mando sobre la cooperación social»,⁹⁹ una mutación que Paolo Virno denomina postfordismo. Esta metamorfosis «remite de forma general a la informatización de lo social, la automatización en las fábricas, el trabajo difuso, la hegemonía creciente del trabajo inmaterial y del llamado terciario (comunicativo, cognitivo y científico, performativo, afectivo) y la mundialización en acto de los procesos productivos».¹⁰⁰ Su desarrollo e implantación en lo que Guy Debord denominó la «sociedad del espectáculo integrado»¹⁰¹ está dando pie a numerosos cambios estructurales que no afectan tan sólo a la reorganización del sistema de producción sino también a la totalidad de la actividad sociopolítica.

En su versión más negativa, esta mutación puede llegar a ser, si no lo está siendo ya, el fermento del nuevo fascismo postmoderno: «la caricatura maligna de lo que podrían hacer hombres y mujeres en la época de la comunicación generalizada, cuando el saber y el pensamiento se presentan nítidamente como un bien común».¹⁰² En este sentido, la experiencia italiana resulta particularmente ejemplar pues la crisis de la democracia representativa que allí se produjo durante los años 90 propició el auge de las ligas neofascistas y el acceso a la presidencia del magnate de la comunicación Silvio Berlusconi quien ha convertido a su actual partido, *Forza Italia*, en la primera formación política del Estado. Ignacio Ramonet explicaba así la fórmula de su éxito: «Berlusconi aprovechará su fabulosa riqueza y el formidable poder que le confieren sus cadenas de televisión, en materia de violencia simbólica [se denomina así a la que se ejecuta sobre un agente social contando con su complicidad], para demostrar, en la era de la mundialización, una sencilla ecuación: cuando se posee el poder económico y el poder mediático, el poder político se adquiere casi de inmediato».¹⁰³

Pese a este peligro evidente, las nuevas condiciones que afectan al mundo del 'no trabajo' atentan también contra la base misma del individualismo de las masas

⁹⁷ DANTO, A. C., op. cit. p. 198

⁹⁸ AZÚA DE, F., op cit. p. 47

⁹⁹ VIRNO P., *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003, p.. 25

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 26

¹⁰¹ «Lo espectacular integrado se manifiesta a la vez como concentrado y como difuso» DEBORD, G, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, Barcelona, 1992, p. 19

¹⁰² *Ibid*, p.25

¹⁰³ RAMONET, Ignacio, *Berlusconi*, <http://www.rebellion.org/internacional/ramonet260402.htm>

propiciando formas emergentes de cooperación y solidaridad que se extienden desde el lugar del trabajo al de la vida dando forma al principio constituyente de lo que, a partir de una relectura actualizada del concepto marxiano de *General Intellect*, Virno denomina, sin duda provocadoramente, «intelectualidad de masas».¹⁰⁴ Desde esta toma de conciencia del nuevo proletariado, cabe explorar métodos de reapropiación en positivo de los ‘vicios’ del nuevo sistema que pasarán a convertirse así en las ‘virtudes’ de la única resistencia que todavía parece pensable. Resultaría viable pues, al menos desde esta perspectiva, sacar algún esperanzador partido de la inevitable precariedad laboral, del éxodo forzado, del miedo y de la inseguridad constantes, del continuo reciclaje y de la formación difusa, del cinismo institucionalizado, de esa especialización en el oportunismo que cada vez resulta más necesaria para sobrevivir e, incluso, del desencanto político generalizado.

Todo un lote de ‘posibilidades’ que viaja casi de incógnito en las alforjas de las últimas vicisitudes de esa clase que antes se identificaba como trabajadora y ahora lo hace con la precariedad. Algunas de ellas, como el oportunismo, el continuo reciclaje o la inestabilidad laboral constituyen ya —aunque de forma en muchos casos inconsciente— una parte de la logística que está haciendo posible las nuevas fórmulas de contestación social que conviven libremente en el interior del (mal) llamado «movimiento antiglobalización». Un magma informal, pero pleno de sentido, que se auto-organiza de forma descentralizada y según fórmulas heterárquicas¹⁰⁵ de participación democrática con el objetivo genérico de hacer públicamente visible la veracidad de esa consigna que afirma que «otro mundo también es posible».

Al respecto, resulta muy interesante también la reivindicación de las cuestiones modales que apunta De Certeau a partir de sus análisis de los ‘usos’ que los consumidores realizan de los productos simbólicos y culturales: «Las prácticas del consumo son los fantasmas de la sociedad que lleva su nombre. Como los ‘espíritus’ de antaño, constituyen el principio multiforme y oculto de la actividad productora».¹⁰⁶ Su reivindicación de los escamoteos, trucos y artimañas que los ‘débiles’ vienen utilizando desde tiempo inmemorial para contrarrestar la presión del poder en cualquier campo y su distinción entre «estrategias y tácticas» resultan fundamentales a la hora de elaborar cualquier proyecto actual de disenso. En este sentido, cabe apuntar que «la estrategia postula un ‘lugar’ susceptible de ser circunscrito como ‘algo propio’ y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etc.)», lo que equivale a decir que es la fórmula de quienes detentan algún tipo de poder. Sin embargo, la táctica «no tiene más lugar que el del otro. (...) Opera golpe a golpe. Aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, dado que no cuenta con una base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas».¹⁰⁷ Esta última será, por tanto, la metodología más adecuada para el disenso de los débiles dado que su potencia radica en el saber actuar, siempre, en el territorio del ‘enemigo’.

¹⁰⁴ «...un intento, siempre prospectivo, de definir al proletariado postfordista». VIRNO, P., op. cit., p. 26

¹⁰⁵ «La heterarquía es un sistema estructurador de orden compuesto de individuos autoinventores y autosuficientes, cuya estructura cambia constantemente de acuerdo con las cambiantes necesidades y condiciones». WOODS, L., «Visualizar y producir espacios anárquicos» en ARANOVWITZ, S., y otros (compiladores) *Tecnociencia y cibercultura. La interrelación entre cultura, tecnología y ciencia*. Paidós, Barcelona, 1988, p. 328

¹⁰⁶ DE CERTEAU, M., «De las prácticas cotidianas de oposición», en BLANCO, Paloma y otros, op.cit, p.

A una escala global, nadie debería dudar ya, sobre todo tras el triste 'éxito' de la guerra preventiva contra Irak, que la autonomía de los Estados-Nación ha pasado a la historia y que la forma política dominante, a partir de ahora, será de tipo imperial. Lo que no está todavía claro es si ésta acabará formalizándose en un nuevo Imperio real, según el meticuloso diseño que Michel Hardt y Toni Negri realizan en su ensayo del mismo título,¹⁰⁸ o si se tratará simplemente de una evolución —siempre a peor— del antiguo imperialismo norteamericano, el cual, liberado del antagonismo soviético y sin otro freno en adelante que el de su escasa prudencia, ya no buscaría más que el propio beneficio inmediato al margen de toda consideración ética o jurídica.

En el primer caso, nos encontraríamos inmersos en un nuevo Imperio informal que lo abarcaría absolutamente todo porque es el del Capital. Éste estaría basado en una deificación del poder abstracto del dinero, que ya fluye omnipotentemente por encima de todas las trabas fronterizas, y carecería tanto de centro definido como de exterior abstracto. Las decisiones internacionales se tomarían en la ONU o en instituciones similares y las funciones de control social (tanto las de defensa como de policía) se ejercerían más propiamente a través de un biopoder difuso que por medio de la disciplina o de la fuerza bruta. La industria de la comunicación se encargaría de integrar tanto lo simbólico como lo imaginario en el núcleo de la trama biopolítica¹⁰⁹ y el espectáculo incesante trataría de animar el tedio en los países occidentales —que seguirían siendo los únicos que podrían permitirse ese lujo— mientras el resto del mundo aguzaría su ingenio hasta límites insospechados para conseguir traspasar —o, en el mejor de los casos, estirar— las fronteras que continuarían protegiendo las zonas privilegiadas del planeta.

En el segundo caso, las trazas generales son bastante similares aunque de aplicación restringida al núcleo territorial USA (y en menor parte al de sus aliados incondicionales) y sin que los organismos internacionales ejerzan ya ninguna función real en los asuntos referentes al poderío imperialista.

Previsiblemente, esta segunda fórmula conllevaría una mayor radicalización de los antagonismos y resistencias, algo que, sin duda, acabaría acarreando funestas consecuencias para todos. Es este último aspecto, que parece haber sido perfectamente intuido por la mayoría de la población mundial en el caso de la última guerra, el que permite albergar algunas esperanzas¹¹⁰ —aunque sean más bien escasas— de que, finalmente, la opinión pública global llegue a tomar conciencia del triste papel que ahora mismo se le tiene reservado y pase del clamor del «No a la Guerra» a organizarse activamente para reclamar nuevas formas de participación democrática que limiten el poder de los 'halcones' y permitan reconducir la actual situación política.

¹⁰⁸ HARDT, M. y NEGRI, A., Imperio. Paidós, Barcelona, 2002

¹⁰⁹ «La vida ha subsumido lo abstracto después de que lo abstracto subsumiera la vida. El capitalismo nos había arrebatado lo concreto de la vida, hoy lo concreto, lo singular se hacen con la abstracción, la mercancía, el valor» NEGRI, A., Arte y multitud. Ocho cartas. Trotta, Madrid, 2000, p. 74

¹¹⁰ «La Historia nos enseña dos cosas: que no hay imperio capaz de permanecer en pie una minúscula parte del tiempo que sus arrogantes dueños dicen tener por delante, y que es muy poco eficaz el sentarse a esperar a que caiga». CELA CONDE, C. J., «La guerra y la paz». Levante EMV, 30-4-2003 p. 3

Ante el panorama descrito, que reclama un alto grado de sensibilidad y creatividad en todos los campos, cabe señalar que la acción política y las prácticas estéticas confluyen en estos momentos en algunos puntos. Acorde con el espectacular signo de los tiempos, los media han popularizado el término «estetización de la política» para calificar, casi siempre despectivamente, las acciones lúdicas y festivas que realizan las minorías y los colectivos en conflicto para dar visibilidad a sus reivindicaciones. Probablemente la acción más conseguida en este sentido, tanto por su larga duración como por su gran repercusión internacional, fue la construcción del personaje del subcomandante Marcos en el conflicto de Chiapas. Una magistral combinación de recursos artísticos y competencias poéticas que consiguió materializar, simbólicamente y sin apenas disparar un solo tiro, su artística lucha por la liberación del pueblo indígena. En esta misma línea del activismo lúdico y festivo, multitud de colectividades que se sienten oprimidas o ignoradas en todo el mundo recurren habitualmente a similares estrategias de estetización formal de sus reivindicaciones con resultados muy variables en cuanto a la repercusión obtenida y al cumplimiento de sus objetivos.

No tiene mucho fundamento, sin embargo, la descalificación implícita en la calificación peyorativa de estas actividades, especialmente cuando el discurso proviene de quienes detentan el poder económico y político además de controlar la mayor parte de los media. Al respecto, hay algo que se oculta siempre en estos casos: que la mayor parte de la actividad política profesional, desde las inauguraciones de los grandes proyectos hasta las ampulosas declaraciones públicas oficiales, pasando por esas amañadas entrevistas en las que las preguntas se acuerdan de antemano o por el ridículo carnaval que supone cada campaña electoral, también podría encuadrarse perfectamente en el mismo grupo de actividades artificialmente estetizadas —aunque sea dentro del apartado específico del Espectáculo de la Política Profesional—, en tanto escenificación recurrente de gestos vacíos realizados tan sólo de cara ‘a la galería’.

Por otra parte, desde el ámbito de la institución artística se viene reclamando con frecuencia una «politización de la estética» que sería algo así como el antídoto artístico contra esta constante manipulación de las conciencias. Mayormente desde los museos, pero también desde otras instituciones públicas, se promueven continuamente exposiciones de ésta índole, algunas de ellas de verdadero interés público pero con una eficacia política muy reducida dado que su recepción se encuentra constreñida al estrecho y exclusivo círculo del Arte.

Determinados artistas interesados por el aspecto público de las artes han intentado resolver este problema de diferentes formas: en unos casos, sacando sus intervenciones más críticas directamente al espacio exterior (Richard Serra) y, en otros, facilitando las relaciones de la institución artística con el contexto (Rirkrit Tiravanija).¹¹¹ Es en esta última línea de ‘trabajo’ en la que se inserta, en líneas generales, la «estética relacional». Su acertado planteamiento de que la postmodernidad no debe suponer la desaparición del espíritu crítico asociado a la modernidad resulta inapelable porque una cosa es el fracaso de un determinado modelo y otra, bien diferente, la desaparición de la necesidad crítica y de emancipación que a éste le acompañaba. Tampoco resulta objetable su declaración de intencionalidad política «El arte contemporáneo desarrolla cumplidamente un proyecto

¹¹¹ Se puede consultar una curiosa introducción a su trabajo en “Demonstration” un catálogo editado por la Oficina de Propuestas de Arte Público para Madrid con textos de Martí Perán y otros (alguno de ellos verdaderamente despistado).

político cuando se esfuerza en asumir una función relacional y la problematiza»,¹¹² aunque sí que parece muy endeble, sin embargo, su defensa ante la crítica, repetidamente formulada, de que el arte relacional representa una forma edulcorada de crítica social: «Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra 'relacional' ignorando pura y simplemente su valor estético».¹¹³ Aunque su afirmación suene a cargada de razón, lo cierto es que, si de política hablamos, de bien poco (nos) sirve lo que el valor estético en sí mismo nos aporte; y si nos olvidamos de la política para hablar (tan sólo) de arte nos introducimos, de nuevo, en el ámbito del formalismo que esta estética repudia o, como mínimo, en el de la reivindicación vanguardista de la autonomía del Arte.

Partiendo de premisas bastante similares, aunque expandiendo la crítica del 'sistema' hasta hacer partícipe de ella a la institución artística, hay quienes plantean la posibilidad de un arte modal (basado más en los «modos de hacer» propuestos por De Certeau que en las formas) que escape a las contradicciones señaladas retomando la calle como el 'lugar' de lo político, y los saberes 'tácticos' de la gente como herramientas estéticas. Esta propuesta se articula mediante colaboraciones directas de los artistas con otros grupos sociales, una simbiosis que exige la utilización de códigos abiertos y accesibles que garanticen la eficacia política en su asalto conjunto a los espacios simbólicos de poder. Se trata de un lúcido planteamiento cuya parte más oscura cabría localizar en abiertas contradicciones respecto a las relaciones con la institución artística. Brian Holmes (*Ne Pas Plier*)¹¹⁴ pone el dedo en la llaga: «Pero cuidado, la única manera de ganar este juego es manteniendo la coparticipación de los individuos fuera de las instituciones»; pero unos párrafos después se enreda hasta el punto de desmentirse: «Porque no queremos renunciar a las instituciones, lo que quizá [a ellas] les convendría»¹¹⁵. Una permanente lucha interior que con frecuencia termina afectando al interés global del resultado y cuya superación, tal vez, podría pasar por el abandono definitivo del 'campo' artístico.¹¹⁶ Paso que al parecer aún no forma parte del proyecto pero que, de darse, evitaría definitivamente el riesgo de contaminación artista-lógica de sus actores (virus que siempre amenaza incluso a las propuestas artísticas más radicales),¹¹⁷ al tiempo que serviría para conseguir esa completa desterritorialización en un nuevo 'no lugar' que la coherencia táctica parece reclamar.

A modo de inconcluso cerramiento provisional, tan sólo unos ejemplos de ilustración sin ninguna pretensión de convertirlos en ejemplares:

¹¹² BURRIAUD, N., «Hacia una política de las formas», en BLANCO, P. y otros, op. cit, p. 332

¹¹³ Ibid, p. 441

¹¹⁴ Un colectivo de activistas parisino dedicado a la producción y difusión imágenes 'políticas' que fue fundado en 1991 por Marc Pataut y Gerard París-Clavel (N. del A.)

¹¹⁵ HOLMES, B., «Ne pas plier» en *Fuera de nº 2 (nueva época)*, Valencia, Ediciones de la mirada, (1999), p. 15

¹¹⁶ Algo de lo que tampoco habría que hacer ningún drama, pues del mismo modo que contar con la colaboración de los bomberos no exige la provocación del incendio (es seguro que sus competencias admiten otros múltiples 'usos'), la participación colaboracionista de los artistas ni garantiza el carácter artístico del resultado —a no ser que asumamos que TODO lo que hace el artista es arte— ni exige que la 'artisticidad' tenga que buscarse de forma obligada (N. del A.)

¹¹⁷ Valga de ejemplo la complaciente actitud de Constanza en la cuestionada exposición del MACBA «Situacionistas. Arte, política, urbanismo» que tuvo lugar en Barcelona en 1996 (N. del A.).

A finales del siglo pasado Luther Blisset¹¹⁸ convocaba, a través de Internet, una «Huelga de Arte» de carácter mundial que debería hacerse extensiva a todo el bienio 2000-2001, período durante el que los ‘huelguistas’ se dedicarían a realizar todo tipo de acciones no artísticas destinadas a poner en evidencia la banalidad del mundo del Arte. Aunque las cifras de seguimiento son, como siempre, contradictorias, el mero hecho de su convocatoria obligó a gran parte de la comunidad artística de habla hispana a reflexionar sobre el tema para poder argumentar su apoyo o su rechazo a la convocatoria.

@TMark es una ‘corporación’ estadounidense que se dedica a conseguir financiación para pagar pequeñas indemnizaciones por su despido a profesionales que acepten sabotear, siempre con propósitos estéticos o activistas, los productos comerciales de sus empresas. Uno de sus ‘directivos’ se explica así: «Puesto que es del todo imposible controlar el sabotaje en las empresas, la única solución que tiene el mercado es aceptar dicho sabotaje. Y el mercado, como un cuerpo respondiendo a un virus, tendrá que mutar para adecuarse a lo irreversible (en los ensueños @TMarkianos, lo irreversible es una mayor conciencia social y una apuesta por la belleza)».¹¹⁹ Según él, nunca les faltan candidatos a saboteador e incluso, a veces, se organizan competencias entre quienes aspiran a serlo, un hecho que cabría relacionar, sin duda, con la pérdida del ‘valor’ simbólico de los empleos en el núcleo ultraliberalizado de la nueva sociedad del no trabajo.

En París, la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes alquila habitualmente su espacio a los grandes modistos para presentar las novedades de la temporada. Este año las *Non Gratas Class*, aprovechando su condición de artistas emergentes, han conseguido la cesión gratuita del espacio para presentar allí su colección «*Pret a Precaire*». Durante el desfile, las *top models* (trabajadores/as en paro o en precario, ilegales, prostitutas/as, *home less*, etc.) expusieron, sin previo aviso, sus problemas sociolaborales ante un público y una prensa no precisamente especializada en estos temas.

Comisariat Associació ha editado recientemente una monumental publicación sobre el Plan Hidrológico Nacional (PHN) en la que han participado, desinteresadamente dado que se distribuye de forma gratuita, más de 120 colaboradores. La mitad de ellos provienen profesionalmente del ámbito artístico y la otra mitad del científico. Como cada participante en el proyecto recibe entre 25 y 50 ejemplares para distribuir, lo que se ha conseguido es una pequeña, pero fructífera, contaminación mutua fruto de esta inhabitual reunión de competencias profesionales en el terreno de la reivindicación política.

Muy pronto se celebrará en Valencia la 6ª edición de *Cabanyal Portes Obertes*,¹²⁰ una cita periódica en la que centenares de artistas utilizan como sala de exposiciones las viviendas de los vecinos amenazados de expropiación por el ansia de especulación del Ayuntamiento de Valencia. Como consecuencia de esta particular simbiosis los artistas consiguen dar visibilidad a su obra y, simultáneamente, hacer visibles los problemas de estas familias.

¹¹⁸ Luther Blisset es un proyecto de identidad anónima y colectiva que surge en Bolonia en 1995, aunque ya en 1999 sus fundadores se identifican como ‘autores’ y dan el experimento por concluido. Sin embargo, Luther Blisset sigue todavía ‘vivo’ y en concreto el que promovió la «Huelga de Arte 2000-2001» surgió de nuestro ámbito estatal como uno más de los incontables ‘desconocidos’ profesionales que han firmado con este nombre sus artísticas ‘fechorías’ (N. del A.).

¹¹⁹ @TMARK, «Notas para el cambio» en BLANCO, P. y otros, op. cit, p. 465

¹²⁰ <http://www.cabanyal.com>

La web e-valencia.org es un portal de discusión cultural, surgido del ámbito artístico y esponsorizado por *Technologies to the people*, que en poco más de un año de existencia lleva cerca de 500.000 visitas y ha generado, por sí misma, un gran número de noticias y artículos de opinión en la prensa escrita. Su estructura facilita al máximo la participación ciudadana y su fondo documental contiene, además de una selección de noticias diarias, análisis y todo tipo de información útil que es consultada habitualmente incluso por periodistas de otros media. Profesionales, asociaciones y ciudadanos sin nombre, actuando de manera espontánea como materialización en acto de la 'intelectualidad de masas' (esto es como nuevo proletariado en acción), han sabido aprovechar el potencial de esta herramienta, basado en una cuidada combinación del anonimato con la identificación responsable, para ejercitar activamente su derecho a la función crítica —esa que tanto la Crítica como la Oposición casi nunca ejercen— respecto a las políticas socioculturales de su ámbito local. En estos momentos, los *ex Amics de l'IVAM*, junto con otros colectivos del lugar como *Guerra Mítica*, están preparando desde allí...

SOBRE EL ARTE ACTIVISTA Y LA RELATIVIDAD DEL ARTE

Nel-lo Bilar y Herrero

Del neoliberalismo y sus efectos

Cuando la economía neoliberal suelta la bestia del Mercado para que regule todas las facetas de la vida, entramos en el mundo de la brutalidad. Las grandes corporaciones, tanto como el pequeño constructor, devienen plagas dispuestas a arrasarlo todo con la ayuda de las políticas desreguladoras. Se dice que la economía neoliberal nos retrotrae a la ley de la selva, pero no es así. La ley de la selva era la del equilibrio de los ecosistemas, así que el neoliberalismo va mucho más allá: es la lógica del cáncer, es decir, un crecimiento tumoral de los tejidos (de cariz económico) incoordinado con las necesidades del organismo, de carácter maligno y perturbador de las funciones biológicas normales (éticas, sociales, culturales, ecológicas, etc.).

Esta es la lógica en la que nos encontramos. Se trata de comerse el pastel a quien más pueda, con la ley del más fuerte, hasta que no quede nada. Las funciones “normales” del organismo-pastel van deteriorándose en la total indefensión institucional. Los Estados pierden su soberanía mientras las tradicionales herramientas de representación, los partidos políticos, gestionan en interés del Capital. La lógica de la competencia, cuando además hay la poca inteligencia y la poca sensibilidad que padecemos al País Valencià, arrasa barrios, pueblos, huertas, montañas, vidas, a una escala que nunca se había visto.

La información y la cultura son un antídoto contra este cáncer, por eso se nos ataca con desinformación desde unos medios de comunicación embrutecidos y se instrumentaliza y se espectaculariza el arte y la cultura. Paradójicamente, se multiplican las inversiones en arte contemporáneo y se subvenciona la subversión excéntrica y “simpática” de los artistas (este catálogo es una muestra). Esta situación ha sido motivo de un siglo de movimientos vanguardistas contrainstitucionales que durante las últimas décadas han ido decayendo. Todo parece indicar que nos encontramos ante la muerte del Arte y de la Historia. O, más o menos explícitamente, así lo recibimos de los medios de comunicación y de las distintas Academias del Arte Contemporáneo.

La institucionalización del arte actual

¿Puede ser útil el arte como herramienta de crítica o de transformación social? En la actualidad parece más bien que la distancia entre arte “burgués” y arte “vanguardista” se haya reducido hasta el punto de confundirse uno y otro, todo trabajo artístico ocupa su lugar en la *institución arte*, compartiendo espacio en un único modelo hegemónico que Fredric Jameson identifica como lógica cultural del capitalismo avanzado¹²¹. La institución arte es, según Peter Bürger, «tanto el aparato de producción y distribución del arte como las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía»¹²²; en la actualidad, la resistencia vanguardista podría haber desaparecido, y con ella la posibilidad de un arte fuera de los aparatos de producción y distribución institucionales, ajeno a las ideas hegemónicas sobre arte y cultura.

A los grandes eventos artísticos de masas (ferias, bienales, exposiciones, etc.), que hacen pensar en el arte como útil de placer, de belleza, de esparcimiento, se añade la gestión del arte por parte de los poderes públicos. Después de ser menospreciado en la primera mitad del siglo XX, en la actualidad el Estado providencia y el modelo pluralista acogen el arte contemporáneo como patrimonio nacional y se muestra pomposamente en espacios públicos (museos, centros, institutos y espacios de arte contemporáneo, etc.) que proliferan con una mezcla de criterios que no siempre tienen la promoción del arte como razón principal: la atracción turística, la especulación urbanística, la instrumentalización de la cultura, son buenas razones para un poder político caracterizado demasiado a menudo por su poca sensibilidad.

«Quelle que soit leur insuffisance, les subventions accordées à la création, à l'échelle municipale, régionale, nationale et internationale sont l'équivalent des “acquis sociaux” de l'après guerre et fluctuent au même rythme qu'eux»¹²³. La sociedad contemporánea ha de dar muestra de su espíritu de apertura, de su tolerancia sobre prácticas que inciden a menudo en los aspectos más críticos de la realidad social, íntima o pública. Como dice Rainer Rochlitz en su trabajo *Subversion et subvention*, no siempre está claro por qué el Estado y los inversores privados (bancos, fundaciones de todo tipo...) apoyan una cultura que, por definición, no puede firmar la paz ni con sus mecenas ni con el público en general. Se trata de una situación nueva, diferente a las épocas premodernas en que el arte estaba al servicio de la Iglesia y de la corte, pero también distinta a la de la época moderna, en la que tenía que sobrevivir contra un mercado hostil y con la falta de soporte institucional. Una situación que ha desestabilizado la crítica y el estatuto del arte tal como es percibido por el público. En la actualidad, no es suficiente disponer de criterios de qué es el arte y qué puede definir sus cualidades:

le contexte institutionnel et politique de l'art contemporain tend à neutraliser ces critères. (...) L'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et la subvention. Cette société qui prétend pacifier les conflits sociaux, prétend aussi accepter l'anticonformisme systématique des arts émancipés. Il lui

¹²¹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona 1991.

¹²² P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona 1987, p. 62.

¹²³ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Gallimard, París 1994, p. 12.

faudra apporter la preuve qu'elle n'a pas ouvert ses temples à un art insoumis dans le seul but d'en neutraliser les forces explosives. L'art contemporain, quant à lui, doit assumer ses deux héritages contradictoires: celui d'une souveraineté chèrement conquise par l'art moderne héroïque, virtuellement indépendant de toute institution, et celui d'une nouvelle dépendance à l'égard d'institutions privées et publiques, plus ou moins généreuses selon les conjonctures économiques, qui (...) sont friandes de nouveautés même injurieuses à leur égard, renchérissent volontiers sur le caractère subversif des artistes et subventionnent une culture "hostile" dont la société contemporaine s'offre le luxe»¹²⁴.

Cuando las políticas públicas privilegian un arte subversivo, fundamentado en la trasgresión permanente, se produce la paradoja de la institucionalización de aquello que tiene como sentido fundamental la autonomía y el rechazo institucional.

Artistas activistas

Frente a los excesos mayores, el mundo del arte y la cultura ha tomado posiciones, en una reanimación que es, al mismo tiempo, el de la ciudadanía y los movimientos sociales. En València se han multiplicado las plataformas contra la política destructiva y especuladora, y en buena parte de las protestas los artistas han aportado su trabajo como reclamo mediático y simbólico. A veces, la acción social también parece haberle devuelto el sentido a un arte hundido en la esterilidad de su parcela institucional y en una espiral de cinismo (o de ingenuidad) y narcisismo de difícil resolución. La lista de intelectuales y artistas que se han movilizado en los "Salvem..." o contra el golpe de estado en Irak es impresionante, en ella encontramos incluso a algunos adalides académicos del relativismo posmodernista, de la muerte del arte y el final de la historia (una postura que, sin embargo, no les ha hecho renunciar nunca a "vivir del muerto", como animales carroñeros). La eficacia de las plataformas está fuera de toda duda, no sólo por el éxito de las causas sino por la creación de un estado de opinión, de una sensibilidad que irá dando sus frutos.

De las actividades de los artistas en estos medios se ha escrito en revistas, libros y catálogos, se han editado vídeos, impartido conferencias... Por otra parte, la cuestión del arte público y el uso del espacio público raptado se ha puesto "de moda", el número de convocatorias en todo el Estado es inacabable y el arte público como materia académica se ha integrado plenamente en los programas de estudio, tanto en su lado monumental como en el activista. No hay que decir que, cuando se habla de arte en el contexto de protestas ciudadanas, hemos de hablar del segundo más que del primero. El monumento tiene que ver más con la representatividad de las instituciones y la actualización de la imagen de la ciudad; dada la crisis de representatividad del sistema de partidos y su servicio a los intereses económicos más groseros, la acción sobre la imagen de la ciudad y sus monumentos es una de las primeras causas de conflicto.

¹²⁴ *Ibid*, p. 19.

Poetización de la protesta, marcos simbólicos y artistas animadores

Pero en realidad, en la literatura sobre arte en contextos activistas, la autocrítica, como si fuera una actitud “contra-revolucionaria”, ha brillado por su ausencia. El artista “comprometido” reclama para el arte la cualidad “expresiva” del movimiento social, de hecho en muchos textos se le sitúa como protagonista de la protesta pública y sólo en segundo lugar se habla de los colectivos sociales, es decir, del auténtico *movimiento social*. Se obvian así algunas cuestiones importantes: que el artista *no crea* un movimiento social (sólo el de su autonomía), aunque a veces su trabajo pueda hacer aportaciones formales a un movimiento existente; pero sobretodo se olvida que un hecho que caracteriza a los llamados Nuevos Movimientos Sociales (NMS) es precisamente la *poetización* de la protesta, una poetización a la que artistas y poetas pueden aportar alguna cosa pero que, como elemento característico de los movimientos, les precede.

Es común en los Nuevos Movimientos Sociales (NMS) el uso de *métodos de acción colectiva no convencionales*, como la desobediencia civil (la objeción fiscal, por ejemplo), la resistencia pasiva, la acción directa con fuertes elementos expresivos (por ejemplo, escalar un edificio para desplegar en él una gran pancarta, como suelen hacer los Ecofontaneros de Zaragoza o *Greenpeace*) o de esclarecimiento popular (por ejemplo, recorrer los terrenos donde se proyecta construir o ampliar un aeropuerto con una furgoneta dotada de altavoces que emiten estrépito de aviones aterrizando y despegando a volumen real, como hicieron en 1970 los que se oponían al aeropuerto de Munich-Norte para sensibilizar al vecindario), las manifestaciones de masas con un notable componente lúdico, las cadenas humanas, los *happenings* y dramatizaciones públicas provocadoras (por ejemplo, unir dos embajadas de países en guerra con un gran reguero de sangre como protesta antibelicista)... Una parte de lo que podríamos llamar esta “nueva cultura de la acción política” que acentúa la *acción directa*, proviene (...) de la contracultura norteamericana de los años sesenta (caracterizada, entre otras cosas, por la *estetización de la protesta* que desarrolló); en otros casos se trata de la generalización de métodos tradiciones de lucha obrera no violenta —en primerísimo lugar la huelga— a ámbitos de la vida social distintos del económico.¹²⁵

La “estetización”, la “poetización” o “dramaturgia” (etc.) de la protesta no es patrimonio de los artistas. Esta dramaturgia tiene dos funciones principales: una función mediática, para visibilizar una cuestión, y una función identitaria: los Nuevos Movimientos Sociales incluyen una mezcla de elementos ideológicos y de identidad colectiva. La creación de identidades es muy evidente si hablamos del feminismo o del movimiento gay y lesbiano, pero también en el resto de los movimientos: ecologistas, pacifistas, New Age, etc., etc. Esta identidad se define mediante *marcos de referencia* que permiten entender el movimiento tanto a los propios activistas como al público en general; marcos de referencia o marcos simbólicos que son elementos culturales, imágenes, narraciones o discursos que dan sentido al movimiento¹²⁶. Estas narraciones adoptan una forma compleja, no sólo con formas de la cultura popular (Manu Chao podría ser un ejemplo actual de icono “contracultural” como en otros tiempos lo fue Bob Dylan, Raimon o los Beatles) sino también con discursos más “elevados”, de tipo artístico, ético, científico,

¹²⁵ Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Paidós, Barcelona 1994, p. 67 y ss.

¹²⁶ Sobre el carácter cultural de los NMS y los procesos enmarcadores, ver Doug McAdam, “Cultura y movimientos sociales”, en Enrique Laraña y Joseph Gusfield (eds.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, CIS, Madrid 1994; y también Doug McAdam, John D. McCarthy y Mayer N. Zald (eds.), *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*, Istmo, Madrid 1999.

filosófico, etc. Si recordamos el carácter expresivo de las manifestaciones de Mujeres de Negro (las manifestaciones silenciosas contra la guerra, en todo el mundo, de grupos de mujeres vestidas de negro) o las magníficas acciones que caracterizaron el movimiento insumiso (el rapto de un cañón en un cuartel de Oviedo, por ejemplo), es más difícil entender dónde se encuentra la especificidad formal del trabajo del artista activista. En realidad, el artista activista no está demasiado lejos del esquema tradicional de la “representación”: el intelectual de clase media o alta con muchos conocimientos teóricos que habla por los que no tienen voz o propicia y arma la acción de los que no son capaces de organizarse con suficiente eficacia. En la práctica, el papel del artista en un movimiento social oscila entre el *diseño* y la *escenografía* (la importancia del diseño y la profesionalidad de la imagen es la única aportación en muchos casos), y la *animación social*. El artista francés Hervé Fischer, en 1980, ya apuntaba este tema a propósito del Colectivo Arte Sociológico: “*Á travers les pratiques d’art sociologique sont apparues des situations où la fonction de l’artiste se rapproche de celle d’un animateur social, d’un innovateur à l’intérieur d’une institution ou d’un pédagogue*”¹²⁷.

Si los NMS, desde los años 60, han propiciado una *estetización de la protesta*, ¿qué mejores especialistas en activismo que los propios artistas? Pero, dado que esta “estetización” de los repertorios de acción viene de lejos, ¿cuál ha sido la aportación real de los artistas al activismo, a parte de una relativización del hecho artístico que no es compartida por todos sus actores?

Otra novedad importante de los NMS es la *autoreflexión* que les caracteriza. Un hecho que se multiplica cuando asistimos a la profesionalización de los cuadros, quizás un mismo fenómeno que comparten las llamadas ONG y los artistas “colaboradores”. Un profesional de la protesta, con conocimientos sobre táctica, comunicación, diseño, dramaturgia, etc., posiblemente podrá “protestar” mejor que un trabajador de clase media o baja en un barrio deprimido.

En el espacio social, los artistas se encuentran en el espacio dominante de la sociedad, por su capacidad para crear capital simbólico, emitir imágenes y narraciones. Si los NMS se han definido como movimientos de clase media, la función de los artistas colaboradores con movimientos ciudadanos está un paso más allá de la del activista, al diseñar las imágenes y los conceptos que pueden devenir hegemónicos en el ámbito de la cultura. Siempre y cuando el artista consiga deshacerse de la diferenciación funcional que esteriliza su trabajo, una dificultad que no se superó, por ejemplo, en la discutida Triennial de Barcelona, que incluía la cuestión del arte comprometido y las redes activistas de la ciudad¹²⁸.

Arte activista y Relatividad del arte

En realidad, buena parte de los artistas colaboradores tienen poco interés por el aspecto artístico de su trabajo. Es cierto que en términos estrictamente sociales, la “artisticidad” de una acción es irrelevante, lo que es perfectamente lógico, más todavía cuando nos referimos a acciones *reactivas*, de *supervivencia* de barrios, de patrimonio histórico-artístico, de paisajes, formas de vida, etc.. Esta relativización del arte, su instrumentalización en una suerte de arte aplicada, es absolutamente legítima, pero no

¹²⁷ Hervé Fischer, “Sculpture sociologique?”, en *Intervention* nº 8, Quebec 1980.

¹²⁸ Ver el dossier «Valoració polifònica “Barcelona Art Report 2001. Experiències”», en *Transversal* 16, novembre de 2001.

supone el fin de las artes: como veíamos más arriba, los NMS tienen un carácter cultural, necesitan imágenes y discursos ajenos a los hegemónicos. Los activistas continuarán yendo al cine, leyendo poesía, asistiendo a espectáculos y exposiciones, etc. Liberar los espacios del imaginario, colonizados por modelos hegemónicos capaces de *crear* realidad según modelos neoliberales, es una función importante del arte y la cultura que no tiene por qué estar reñida con el activismo de todo tipo.

Pero veamos la especificidad del trabajo artístico en el seno de los movimientos sociales. Para el artista y profesor Miguel Molina:

En lo que respecta a las aportaciones artísticas a los movimientos vecinales en Valencia, éstas han sido de diversa índole, desde la puramente solidaria mediante la cesión de obras para exposición y subastas en la recogida de fondos, hasta la implicación directa en la organización y realización de diferentes eventos concebidos expresamente para el lugar y su causa. En este punto, las experiencias realizadas han significado una aportación recíproca a los mismos artistas y a muchos interrogantes que se plantean en el arte contemporáneo: arte público/privado, alta/baja cultura, arte/vida, etc. (...) Ha permitido el acercamiento de la ciudadanía y de los medios de comunicación al conocimiento y difusión de los propios lugares afectados; y ha hecho que este tipo de arte se inserte en todos los espacios habitables y en la propia vida cotidiana del barrio, vinculando a la vez a la gente y al lugar sobre una misma causa.¹²⁹

Algunas de las acciones que cuenta Miguel Molina son prácticas habituales en los NMS desde hace décadas, de manera que podríamos evitar el calificativo de artísticas. La función del arte en el seno de los movimientos ciudadanos se encontraría en el carácter mediático y publicitario, y en la función de animadores que se han atribuido los artistas, aunque hay otros profesionales capacitados. Las aportaciones “puramente solidarias” que comenta aportan poco a la “novedad”, pero incluso las acciones específicas no distan mucho de las actividades organizadas por una casa de cultura (por animadores culturales profesionales, de carrera) o por los propios artistas en un siglo de arte “vanguardista” (acciones de calle existen desde el futurismo italiano y soviético, etc.). Las exposiciones “Portes obertes”, en el Cabanyal, que se suelen considerar un paradigma del arte público o del compromiso artístico con sentido, también merecen una reflexión: hemos visto que el uso de los espacios del barrio y de las casas amenazadas por la prolongación de una avenida monstruosa para mostrar arte y propiciar el conocimiento y el diálogo con los vecinos, tiene sentido cuando se trata de arte actual; pero también cuando se trata de arte “histórico”, como cuando se mostró la obra de Josep Renau (¡también hubiera sido interesante poder exhibir la pintura de Sorolla!). La implicación de los artistas es sin duda una buena estrategia, pero quizás también hubiera tenido sentido una muestra gastronómica (como las coques y pastissos en la huerta) o de patrimonio etnológico, tal como se ha hecho en otros sitios. Esto quiere decir que la mayor novedad se encuentra en la táctica empleada, y que para el activismo el interés de la acción se encontraría en la *forma* que adopta la exposición más que en las obras exhibidas, que tienen así una función instrumental. O sea, que hay pocas aportaciones a la lógica propia, *específica*, de los repertorios de acciones de los NMS.

Se ha de insistir en que la relatividad de la “aportación artística” no cuestiona en absoluto el interés y el sentido de un evento como el “Cabanyal Portes obertes”, que tiene

¹²⁹ Miguel Molina, “Arte comprometido y movimientos vecinales de Valencia”, en *Fuera de 2*: “Recorta, pinta y colorea tu ciudad”, primavera de 2000 (nueva época), un número monográfico sobre arte colaborativo.

un valor por si mismo, y que “instrumentalizar” el arte puede ser una buena herramienta que se ha de continuar utilizando.

Si hay un problema, no se encuentra en si es más o menos “artístico”, lo cual, en este *contexto*, no tiene ninguna importancia, sino en la *relatividad* del hecho artístico que supone toda la operación y que se deduce en el texto citado de Miguel Molina: “*en medio de tantas crisis maniqueístas de mercado y de concepto, estas experiencias artísticas han servido para encontrar nuevas vías de diálogo y discusión con la vida cotidiana y con su tiempo*”. El arte social tal vez alivia de las contradicciones de la sobre-institucionalización del arte (una situación que se niegan a afrontar muchos profesionales), pero de cualquier modo no las resuelve, funciona a penas como un espejismo, como una distracción de una cuestión que antes o después se ha de plantear: ¿es posible un arte fuera del modelo hegemónico que Jameson consideraba lógica cultural del capitalismo avanzado? Y lo que puede preocupar de este arte activista es el abandono de las cuestiones propias del imaginario a la industria cultural o mediática, al arte y la cultura institucionalizadas, hegemónicas, con el resultado de un empobrecimiento más que de un enriquecimiento de la *producción de subjetividad* (en la terminología de Félix Guattari¹³⁰). Es absurdo pensar que cualquier reivindicación, protesta, movimiento social, o grupo de activistas profesionalizado, etc., sea el EZLN, el Nunca Mais, la Fiambrera Obrera o el exAmics de l'IVAM (que añade, además, la defensa de un modelo institucional-hegemónico de arte actual –si bien resistente a modelos de gestión más reaccionarios todavía) puede suplir la función de las artes. En cambio, el ámbito *fuera de* o *contra* la institución arte parece ser todavía un espacio fructífero de investigación artística, no reductible, como se ha querido en ocasiones, al arte activista o colaborativo.

El propio Pierre Bourdieu, ejemplo de intelectual comprometido, ha insistido precisamente en la necesidad de recuperar la *autonomía del arte* como herramienta crítica, en un momento de *restauración* en que la instrumentalización de la cultura, como decía Rochlitz, ha alcanzado cotas insospechadas¹³¹.

Otro ejemplo reciente de arte-activista es el *Sorolls de guerra*, una acción organizada por el Grup d'Intervenció Artística (GIA), que consistía en la distribución de un CD con ruidos de aviones, bombas, tiros, etc. Un día y a una hora determinada se invitaba a hacer sonar el CD a todo volumen, sacando los altavoces por la ventana para producir el efecto de una guerra o de un bombardeo como los que se estaban produciendo en Iraq. El éxito de una primera convocatoria hizo que el CD se vendiese con una revista y tuviera una repercusión mayor. A pesar de su oportunidad, es difícil no recordar la movilización contra el aeropuerto de Munich que se relataba más arriba, y que se hizo desde un movimiento social sin ninguna pretensión artística.

Otros activismos

Es posible el activismo “sin” arte y el arte sin activismo explícito. En las *Jornades sobre el Món Àrab a la Serra Espadà*, celebradas en Artana del 15 al 17 de octubre de 1999, se plantearon tres días de actividades sobre el Mundo Árabe actual, el pasado morisco de la zona y el futuro que queremos en el marco de una fuerte inmigración. Unos

¹³⁰ Por ejemplo en Félix Guattari, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires 1996.

¹³¹ Ver, por ejemplo Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona 2002, especialmente el “Post-scriptum”; o “La marchandisation de la culture”, *Inter* 80, hiver 2001-2002.

pocos cientos de personas participaron en los distintos actos, en un éxito sin precedentes que ha marcado un hito en la gestión cultural de la comarca. Se incluían conferencias, música, cine, paseos por restos moriscos en el pueblo y el Parque Natural de la Serra Espadà, comida árabe, exposiciones, etc., pero en un ambiente de convivencia que se quería crítico a la vez que poético. Los organizadores eran un grupo interdisciplinar de activistas de la zona en el que había simples ciudadanos, historiadores, artistas, sindicalistas especializados en inmigración, etc. En las actividades programadas se apostaba por la investigación desde distintos ámbitos: desde la historia específica del lugar, buscando las raíces identitarias del pueblo y de la comarca; desde la geografía humana actual y las relaciones con el Magreb y el Mundo Árabe en general; en el ámbito estético, con el cartel, el cine, la música y la danza del grupo sevillano Esperando a Almukatab, pero sobretudo con el trabajo de “dramaturgia” del acto (en un paraje privilegiado) que incluía un ambiente relajado, “alternativo” a las formalidades académicas. En ningún momento se planteó ningún gesto simbólico con pretensiones artísticas. Algunos de los organizadores mantenemos un trabajo artístico específico, que busca su espacio social, sin ninguna contradicción con el trabajo como activista. Porque, si el artista puede hacer alguna aportación al movimiento social en tanto que especialista, ¿no serán más eficaces aún los grupos interdisciplinares –que en realidad son tan habituales– donde intervengan historiadores, arquitectos, psicólogos, sociólogos...? ¿No podría ser la investigación la mejor aportación al movimiento social, la colaboración con las universidades como se ha hecho tan a menudo en València?

Actos como el descrito incluyen una voluntad *proactiva*, de emitir discursos e imágenes desinstitucionalizadas que no reniegan de su carácter artístico ni se instrumentalizan para ninguna causa, sino que buscan su papel fuera de los modelos hegemónicos, ejercen la *autogestión ideológica* para enunciar *contramodelos* de sociedad.

Lo que sí se ha demostrado es el carácter vinculante de la *creatividad*, que incita el deseo de la acción y la dinámica comunitaria, frente al tradicional sistema “puritano-solidario” basado en la represión del deseo y el sacrificio por una causa. Esta creatividad que es patrimonio de todos, que es lúdica y transformadora y que se vive colectivamente en los movimientos sociales (no estamos lejos del ideal de Joseph Beuys según el cual todo el mundo es artista), no necesita de un arte “cautivo”, de la misma manera que el trabajo solitario y autónomo del artista no deja de tener sentido sino que urge su práctica.

Otras cuestiones y Final

Reclamando como propio el carácter expresivo o estetizado de los movimientos sociales, se han desatendido las aportaciones formales del compromiso del arte actual, que tampoco aquí se podrán desarrollar. Sucintamente, las principales novedades artísticas del arte comprometido socialmente, podrían ser de dos tipos: por un lado como arte relacional de temática política, entendiendo “relacional” en el sentido dado por Nicolas Bourriaud, es decir: “*un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l’affirmation d’un espace symbolique autonome et privé*”¹³². y por otro como arte etnógrafo, la investigación casi antropológica en los barrios según la descripción que Hal Foster hace de él en *El retorno de lo real* –y todas las limitaciones que señala al respecto: los estereotipos esencialistas,

¹³² Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 1998, p. 14.

la fetichización acrítica del otro, tanto como el positivismo tecnocrático de la estética “administrativa”, documental, tradicional de un cierto arte conceptual. Como se está viendo, uno y otro son recuperados por la galería y el museo¹³³.

Lo que hace falta, posiblemente, es más investigación y debate, tanto en lo propiamente artístico como en el activismo y el delicado hilo que los une. Y que esta indagación se haga desde una actitud ética, emancipadora. Para Félix Guattari «*las conmociones contemporáneas reclaman sin duda una modelización más orientada hacia el futuro y la aparición de nuevas prácticas sociales y estéticas*»¹³⁴, nuevas prácticas que sitúa en un único proyecto ético-estético basado en procesos continuos de resingularización. El trabajo es grande y apasionante y hay que sumar todos los esfuerzos.

¹³³ Hal Foster, *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*, Akal, Madrid 2001, especialmente cap. 6.

¹³⁴ Félix Guattari, *Caosmosis*. Manantial, Buenos Aires (Argentina) 1996, p. 23.

¿UNA ESTRATEGIA LIBERADORA O UNA ESTRATEGIA PARA LIBERADOS?

Esteban Burillo

Sabes, hermano, que yo no elaboro nada que pueda acabar en las estanterías de la FNAC pero, soy casi a diario ciudadano, y de tanto en tanto me convierto en público casi siempre cómplice de determinados productos culturales.

¿Qué tal fue la charreta? ¿Algo de nuevo en el debate? ¿Alguna luz sobre como evitar caer en manos de los medios "de ellos" sin inventar medios tan "de nosotros" que no consigan invadir el territorio del público no-cómplice?

Estoy ciertamente sensible a este tema porque mi trabajo diario parte mucho de intentar aproximar a esta gente jodida a espacios y modelos culturales (no diré alternativos) que tengan propuestas liberadoras y que amplíen la mirada de quienes llevan toda la vida aplastados y alejados de cualquier modelo cultural dignificante.

Aquí nos gusta repetir la frase de Jesús Valverde: "el trabajo no libera al hombre, lo que libera es la cultura" pero ¿qué cultura? y los que la producen ¿cómo la ponen a mano de quienes la necesitan para sobrevivir, para reconstruir su futuro? ¿qué papel podemos jugar los cómplices como mediadores en ese proceso?

¿y otra duda? la confrontación ¿es una estrategia liberadora o una estrategia para liberados?

Porque ¿Si no libera? ¿tiene sentido tanto gasto de energía y de saliva?

En algunas de estas cosas pienso cuando me siento delante de cada una de las personas de Hedra y me dicen que no saben qué hacer.

COMO SABÍA PLATÓN

Antonio Méndez Rubio

Al estadista, de un signo o de otro, lo define la voluntad de hacer de cualquier cosa un instrumento, ya sea de emancipación o de opresión. El poeta, en cambio, está marcado por la necesidad de un lenguaje que salga del paradigma de lo instrumental. Al primero le puede el afán de inspeccionar, de supervisar, de hacer catastros, censos, de donde quizá le venga etimológicamente su vocación de censor. Cierra filas, fronteras. Alecciona, colecciona respuestas por si acaso. Al segundo le mueve la pasión por sembrar, se asombra, se da a inscribir signos debajo de la tierra, a subvertir un mundo catastrófico. Plantea aun sin querer preguntas, abre nuevos espacios que son espaciamentos de sentido. Donde y cuando aquel expulsa, a éste se le encuentra impulsando, lo que es obviamente, y cuando menos, distinto.

No es raro que las relaciones entre ambos hayan sido espinosas tantas veces. Sería bueno que quienes se preocupan por dilucidar las conexiones entre lo poético y lo político, tarde o temprano, se plantearan cuál de los dos caminos anteponen.

El vínculo entre poesía y anarquía no es aleatorio ni es perecedero.

FUGITIVOS DEL PAÍS DE JAUJA

Grupo Arbeit

Por escrito tenemos plena libertad para suponer lo que se nos venga en gana, faltaría más, así que suponemos que no habrá dejado usted de notar que las cosas en la publicidad son bastante mejores que en la realidad. La hamburguesa de la foto, aunque no sepa ni huela (o tal vez por eso), parece más apetitosa que la que se está comiendo. El todoterreno con tracción hasta en la rueda de repuesto con que usted desespera en los atascos recorre en la valla publicitaria paraísos exóticos cargados de limones salvajes del Caribe. Al del anuncio le gusta conducir, y a usted ya le gustaría; sólo lo hace para acudir al trabajo. El tipo de la colonia navideña exhibe un cuerpo de grado superior que usted no ha verificado jamás entre sus amantes: sobre sus abdominales se podría lonchar un chorizo de Cantimpalos. Los únicos ordenadores que al parecer no dan problemas son los del folleto publicitario, y la ropa pret-a-porter del mall center debe de estar hecha para el maniquí y la top-model del spot, porque a usted siempre le tira la sisa. La televisión panorámica que en el anuncio tanta armonía proporcionaba a la pareja protagonista, a usted sólo le reporta un aburrimiento tan total como rutinario y si la muerte se anunciara, tendría la cara de Nicole Kidman y una guadaña Cartiere. Ya sabe, amigo, la publicidad: una tontería detrás de otra, irrealidad de irrealidades. Y sin embargo (y esto es un misterio de ríete tú de los de Fátima) se siguen comiendo hamburguesas, comprando todoterrenos, usando colonias, renovando ordenadores y se sigue yendo de trapitos, viendo televisión y, cuando haga falta, adquiriremos nuestra muerte Kidman & Cartiere.

Le engañamos, en realidad, este misterio no es tan misterioso, porque el sonido de su despertador algo tiene que ver con esto. Sí, su despertador. Ese que sonará y sonará todas las mañanas. Ese con que se inicia su vida laboral de ocho o diez o doce horas, día tras día, mes tras mes, año tras año... Ese que anuncia que es de nuevo lunes, que de nuevo terminaron las vacaciones, que siguen faltando tantos años para la jubilación. A causa de los desmanes de este artefacto, que condenaba a trabajo forzado y a la miseria a los trabajadores, en el pasado (ya sabe, eso que ocurrió y nunca más volverá a ocurrir, porque hemos llegado al final de la historia) un fantasma se puso a recorrer Europa, montando esos saraos tan graciosos, preferiblemente en Octubre, siempre que le dejaban, y si no le dejaban, mucho mejor. A causa de aquellas fiestas revolucionarias y pirotécnicas, algún dueño del mecanismo del despertador se vio forzado a reconocer que no podía robar la vida entera a sus trabajadores a cambio de nada, no sólo porque eran

más y además los que hacían funcionar la fábrica que tanto dinerito y placeres le otorgaba al propietario, sino fundamentalmente porque la desesperación les hacía propender a manías tan bobas como quemar chiringos y hacer rodar cabezas. Y se inventó, entre otras maravillas, el mito del acceso generalizado a la riqueza socialmente producida, esto es, el mito de la compra siempre posible, el mito de la felicidad absoluta a través del consumo.

Nos replicará que casi nadie, excepto tal vez los niños y adolescentes, puede ya creerse que adquirir coches, tabletas de turrón o zapatillas Nike le va a traer la felicidad, pero casi todos nos comportamos como si lo creyéramos. Porque eso vende la publicidad: la posibilidad de vivir (felizmente), pero sólo si compras tal o cual mercancía. Y para poder comprar necesitas dinerito. Y el dinerito se consigue trabajando. Y así trabajamos con la esperanza de alcanzar, aún a tiempo parcial, la felicidad publicitada: vacaciones en Cancún, sexo en La Habana, sofisticados móviles o inversiones en bolsa, porque una Coca-Cola es la chispa de la vida y los bancos, como cualquiera sabe, los depositarios del futuro, la seguridad y la tranquilidad. Ya, ya sabíamos que no nos iba a creer, aunque le incluyamos aquí la lista entera de valores tales como reconocimiento, originalidad, pasión, autenticidad, alegría, esperanza o estabilidad que coagulan en los veinte segundos de los anuncios televisivos o en la planísima superficie de la valla urbana. Ya se lo decíamos, imposible convencer a nadie de que un teléfono celular otorga la libertad, así que, como no se nos puede hacer creer en lo concreto, la publicidad omnipresente confabula para convencernos de lo abstracto: el consumo es el único modo de ser (feliz). Y, por supuesto al final nos compramos el móvil. En este bendito primer mundo hay un secreto a voces: la vida no es cosa que en sentido estricto se pueda regalar, ni mucho menos comprar, pero sí se puede vender.

La publicidad muestra, pues, ese mundo ideal en potencia, aunque el mundo en acto sea bastante asqueroso. Enseña cómo debería ser y no cómo es nuestra vida. Es una imagen maravillosa fosilizada en imágenes que se repiten sin descanso, un modelo perfecto que no existe, es inalcanzable, un no-lugar, una utopía. Es una utopía pequeñita y muy eficaz, la utopiita cabrona del capitalismo. Las grandes utopías proponían cambios radicales para alcanzar mundos más libres y felices que sólo podrían existir en un futuro, a veces, lejano. A quienes creían en ellas, la utopía les exigía el doble esfuerzo de soñar su propia vida y de articular conscientemente su individualidad dentro de un colectivo. Nuestra utopiita, sin embargo, repite una y otra vez que la libertad y la felicidad ya están aquí, en tu móvil o en tu coche, y que no has de cambiar tu forma de vida para conseguirlas, todo lo contrario: sólo seguir comprando, seguir gastando, seguir trabajando; aceptar la existencia tal y como ya está configurada, aunque este uniforme pret-a-porter también te quede corto de sisa. Cómodamente, desde su casa y sin levantarse del sillón puede usted comprar esta forma de vida. Con sólo una llamada. Sin esfuerzos. Sin cambios. Sin compañía. Sin aventura. Sin preocupaciones. Sin placer.

Utopiita presente que no exige más que creamos sus promesas, pero también por eso bastante descafeinada e insípida. El placer y la libertad se obtienen radicalmente en el vacío, en lo indeterminado, en la carencia de miedo al cambio, que, como el dolor y el placer, también son componentes inseparables de la existencia. Por eso, además de la cara amable, la moneda de la propaganda exhibe el rostro de la desolación, no vaya a ser que las falsas promesas no sean suficientes y algún descontento se desmande y saque los pies del tiesto. El niño esclavo, el marginado, la mujer prostituida o el varón en la matanza racial no han sido colocados entre la liga de fútbol y las cotizaciones de bolsa

para producir compasión, sino miedo, asco y mala conciencia. Si en ellos se pudiera ver lo que realmente son, seres humanos que no son usted, pero que podrían serlo, que sufren y se alegran con igual intensidad que usted, daríamos por ellos nuestros dos brazos. Pero ellos son exhibidos como el reverso trágico de la vida publicitaria. Como hay cielo, también hay infierno. Una elección amañada está constantemente siendo propuesta: la probabilidad irrealizable del anuncio o la posibilidad concreta de la marginación. Entre esos dos polos: nada. O el estilo de vida del capital o la marginación culpable. Amigo, en esta fábrica de confecciones sólo hay una talla; si no cabe en el uniforme, encoja, hombre, encoja.

La uniformidad es, empero, aparente, por que la prédica del predicador de este desierto propagandístico nos reconforta, sin embargo, con la idea contraria: "jamás tuvo usted tal diversidad, tantas opciones, tantas latas de tomate, bancos de abdominales, vinos, coches, libros, relojes, hipotecas y trabajos entre los que elegir. Nos adaptamos a usted. Le aseguramos que tenemos todo lo necesario para que cree su propio estilo de vida. Le certificamos que siempre podrá adquirir los productos constantemente diferenciados que lo distinguirán a usted de los otros consumidores (que por lo demás, igualmente compran aquí). Le garantizamos que usted mismo será siempre usted mismo, porque puede comprar esas mercancías que hacen que usted sea usted". Pero como por escrito somos muy suspicaces y en seguida nos ponemos a sospechar, sospechando, damos en la misma sospecha que todos: que demasiado alto y demasiadas veces escuchamos la prédica publicitaria como para que sea cierta y que, en definitiva, todas las latas de tomate y todos los trabajos se parecen sospechosamente. No, desde luego, le ocurre igual a los todoterrenos, a los chalés, adobados o sin adobar, a los abrigos de visón o a los relojes de oro y platino, que marcan suntuariamente la diferencia entre el que sabe y el que no (esto es, entre el que tiene y el que no); pero basta entrar en una docena de casas Ikea en, a su vez, una decena de países diferentes, para tropezarse de bruces con el merecido recelo de que tan cacareada diversidad se base en la mayor de las uniformidades. La diversidad en lo uniforme: volvemos, ya ve usted, a tropezar con el misterio de la Santísima Trinidad.

Un mundo en que prácticamente todo debe ser comprado es, por necesidad y definición, un mundo saturado de mercancías. Por lo demás, no dejará usted de saber, que los Directivos de las Empresas necesitan desesperadamente vender cada segundo más que en el segundo anterior, esto es, producir aún más, para aumentar sus beneficios y asegurar, nos dicen, los puestos de trabajo de sus trabajadores y la satisfacción de sus clientes y accionistas, que vienen a ser las mismas personas, pero con distinta etiqueta. Creciendo constantemente en número, pero obligadas a mantener su funcionalidad, las mercancías están abocadas a ser más en el mismo espacio, a acercarse progresivamente, a parecerse cada vez más. Su coche y el de su vecino son usados exactamente igual: para ir del trabajo a casa y de casa al hipermercado. Las diferencias de forma son, en sí, apenas significantes. Sólo el valor (del que el precio forma parte) otorgado por la publicidad los distinguen. En definitiva, como no se podían vender más vehículos simplemente como vehículos, se los asocia a una serie de valores para ser ofrecidos en su lugar, esto es, como símbolos de esos valores. El pequeño utilitario se vende como signo de juventud, la gran berlina (no en tanto grande, sino en tanto cara) connota prestigio, determinada colonia significa éxito sexual, esta sopa personifica vida familiar y aquella prenda encarna la libertad de espíritu; pero mientras compramos todos esos productos nuestras ansias de juventud, prestigio, éxito sexual, vida familiar y libertad de espíritu se suelen quedar, como Dios manda y el dinero sabe, más bien intactas, pues

el consumo constantemente activo requiere de una insatisfacción también constante. Como en las viejas películas del oeste: el único consumidor bueno, es el insatisfecho; aquel que haya colmado sus expectativas, simplemente no necesitaría comprar. Así, la promesa reiterativa de la utopía del capital no precisa de un futuro donde realizarse pues se actualiza eternamente en el presente. Así funciona el ciclo de promesas incumplidas y amarguras que no cesa.

Y así parece que estamos: abocados a consumir, obligados a comprar nuestras vidas y a formar en el hipermercado nuestras identidades, absolutamente forzados a trabajar para conseguir el necesario dinero. Producir bienes y servicios para después consumirlos en un círculo eterno puede parecerse demasiado al mito aquel de Sísifo. Nada de especial, le dirán los más avisados en estas cuestiones, al fin y al cabo, toda sociedad organiza unos tejidos productivos que satisfagan sus propias necesidades. Y si de eso se trata, hartos estamos de oír quejumbrosas voces que denuncian que la publicidad crea necesidades artificiales. Rogamos que eso jamás sea posible, porque caso contrario, llevados de la fantasía malévolamente de los párrocos de esta parroquia, podríamos llegar a sentir la necesidad publicitaria de amputarnos voluntariamente las piernas para aumentar el consumo de sillas de ruedas. Parece, más bien, que los prestidigitadores de la propaganda operan en sentido inverso, vampirizando las necesidades ya existentes. Que duda cabe, usted necesita dormir y comer, fornicar, beber, defecar, precisa formar parte de una comunidad que le reconozca como miembro y le otorgue su humanidad al tiempo que usted se la otorga a los otros miembros, requiere ser reconocido en sus virtudes y tal vez ser amonestado en sus vicios, desea ser querido y querer, le es imprescindible tener ilusión y desear seguir vivo. Pero es que hace no tanto (y esperamos que no tan lejos), la mayor parte de estas necesidades eran satisfechas en el seno de una vida social, productiva y económica diferente. La satisfacción estaba, desde luego, más sujeta a convenciones comunales y menos a sutiles juegos de compraventa autónomos de sus propios ejecutores. Quien adquiere su prestigio con un Mercedes, elige una vía para hacerse valorar que atrofia su propia capacidad y la de su antigua comunidad para asegurar ese prestigio social de forma independiente, malvendiéndola a la fábrica de ilusiones que más alto grite. Ser practicante de la doble paradoja de adquirir la satisfacción perpetuamente insatisfecha de nuestras necesidades en el supermercado, en el cine, en la televisión o en el parque de atracciones, nos obliga a pagar por algo que, en principio, había sido gratuito. Nos uncimos así el doble yugo del dinero: consumo y trabajo. Muerto el ciudadano, nace el consumidor.

La publicidad, como toda forma de educación que conozcamos, es siempre enunciativa, rectilínea y luminosa, mientras que la existencia suele curvarse bajo la oscura forma de una interrogante duda. Totalmente atrofiados nuestros deseos e imaginación por un espectáculo que ofrece respuestas antes de que hayamos planteado nuestras preguntas, somos incapaces ya de inventar nuevas formas de vida y nos abandonamos a la desidia, a la rutina y al aburrimiento. Nuestra libertad de elección crece al mismo ritmo que desaparece nuestra autonomía. Demasiados ignorantes ya de la semiótica de nuestra existencia, sabemos que la arbitraria distancia que va del teléfono móvil a la libertad que se nos promete en su anuncio es la misma que existe entre el significante y el significado de una palabra, pero no identificamos el supermercado como lo que es: el diccionario donde compramos los símbolos que combinamos para definirnos, para definir nuestra existencia. Permanecemos libres para elegir las palabras de nuestro discurso, pero no podemos elegir lo que decimos con él, ni nuestro vocabulario, ni por supuesto, usar otro

diccionario, a pesar de que este nos sale tan caro como condenarnos a trabajo forzado y a la desilusión de las ilusiones.

La utopiita nos habla demasiado alto, demasiado rápido, demasiado fuerte, con demasiada insistencia. No son calles, casas, ciudades y personas las que conforman la verdadera piel que recubre el primer mundo por completo, sino miradas y resuellos repletos de espacios para elecciones parlamentarias e informativos regionales y diarios económicos y furiosas pantallas extraplanas generosamente distribuidas en el metro, y octavillas y octavillas y bolsas de la compra hacinadas en los almacenes y en los bolsillos, y llamadas telefónicas comerciales, y carteles en supermercados y folletos de venta a bordo en aviones a diez mil metros de altitud. Como ocurre con nuestra verdadera piel, apenas somos conscientes de esta segunda, pues acostumbrados a no tener dónde posar la vista, creemos mirar nuestra ciudad, cuando sólo estamos viendo ese pellejo brillante que nos induce a percibirnos como entes envidiablemente individuales, aunque actuemos, deseemos, amemos, trabajemos y anhelemos como el hombre del anuncio: suyos son nuestros ritmos cardiacos y hasta nuestra solidaridad está capitalizada por el Fondo Solidario Fortuna. Mientras, la moda se disfraza de disidencia con el body-piercing o la different life de la pela rosa. Okupa una kasa, redecora tu vida –Ikea dicet.

Ignorantes de nuestra intimidad, somos arrojados a una epidermis de cuerpos plastificados e inversiones seguras, cada vez más alejados del núcleo no sólo de nuestros propios anhelos, sino también del funcionamiento real del mundo, cuidadosamente ocultado por los periodistas, los publicitarios y hasta por los payasos de la tele, tal y como una valla publicitaria de VISA puede esconder las chabolas de unos desheredados consecuencia directa del mercado financiero que anuncia. Como no podemos ver el mundo real de las chabolas, reconocemos el reclamo comercial como toda objetividad posible. Incluso la realidad más insustancial e inmediata está sujeta a vigilancia perpetua por anuncios televisivos que nos prometen un automóvil tal, que nos conseguirá cinco minutos más de sueño matinal gracias a su rapidez, cuando la experiencia cotidiana más incuestionable de la industria del coche son las pérdidas de tiempo y calma en incuestionables atascos, las incuestionables cifras de muerte en carretera y el incuestionable endeudamiento de los flamantes propietarios por el mantenimiento de sus incuestionables posesiones motorizadas. Habitantes del negativo vital proyectado por la flamante virtualidad publicitaria, aceptamos sin comprenderlo un eslogan de una compañía de telefonía móvil que propugna que somos libres de estar dónde queramos, aunque la realidad susurre que en el pasado siglo XX se ha dado el mayor movimiento migratorio de toda la historia de la humanidad, aunque la realidad afirme que las leyes que protegen con sumo rigor la libertad de movimiento del capital atacan con la misma dureza los movimientos humanos en busca de dignidad, aunque la realidad clame que un tercio de la humanidad jamás ha hecho una llamada de teléfono, aunque la realidad brame que hoy día la mayor parte de la población sólo es libre de permanecer en su propia tumba y aunque la verdad gruñe que la libertad no se puede regalar y mucho menos comprar. La voz de cualquier realidad se diluye, pues, en las cantinelas hipnóticas de la propaganda.

Parecería que hemos aceptado, finalmente, que nuestro epitafio sea un buen eslogan de nuestra utopiita: da igual que nos depare el futuro, el futuro elige VISA.

Texto del Grupo Arbeit.

POR UNA POLITIZACIÓN DE LA EXISTENCIA (PEQUEÑA CRÓNICA)

Mar Traful

Aún no podemos analizar lo que está pasando estos días. Ni mucho menos lo que estamos viviendo. Desde que la intervención armada contra Irak se inició se han sucedido manifestaciones masivas de protesta, liberaciones de espacios contra la guerra... El grito unánime de "No a la Guerra" se ha dejado oír por todo el mundo. El calor del desierto iraquí ha fundido la nieve que nos impedía andar. Sentimos que quizás estamos entrando en una nueva época histórica aunque no lo sabemos muy bien. La nieve fundida se ha convertido en sangre. El horror de la guerra. Seguimos andando ¿Te has imaginado cómo debe ser el ruido de los bombardeos sobre Bagdad? Hemos bajado a la calle para hacer ruido con nuestras cacerolas. Estamos juntos y una extraña alegría se extiende con la noche. El centro de la ciudad es una verdadera fiesta en la que inmigrantes, vecinos, estudiantes... expresan a golpes su rabia. Las calles se cortan en múltiples lugares y un ritmo se apodera de los cuerpos. Lo que pasa y lo que vivimos nos supera. Como si no pudiésemos comprenderlo porque nos excede.

Las manifestaciones de los estudiantes son inmensas. En el Corte Inglés se han encadenado un grupo de personas que quieren boicotear dicha empresa por sus implicaciones con la guerra. La manifestación se desvía y entra. Nuestros gritos rompen el cristal de la cotidianidad. La gente apoya a los encadenados y se apodera de mercancías que dejan de serlo porque no son compradas. Efectivamente el boicot es activo. Un muchacho se sube sobre el techo de una furgoneta y agita un jamón en el aire. El famoso jamón. La alegría se desborda. El MacDonalds pierde su M y estalla hecho añicos. Mañana dirán que un pequeño grupo de provocadores se ha infiltrado entre los pacifistas. ¡Qué más da! Nosotros sabemos que no es verdad. Nosotros los que avanzamos hacia adelante. Nosotros los que durante varias horas hemos ocupado y paralizado la principal arteria comercial de la ciudad. Las tiendas poco a poco han ido cerrando. Las palabras incrustadas en los escaparates gritan: "Nos queda nuestra rabia", "Huelga general", "Dinero Gratis"...

Llevábamos años intentando atacar esta espantosa realidad. Esta realidad que se había hecho una con el capitalismo. Y no sucedía nada. Envejecíamos poco a poco. Nos

ahogábamos en nuestro vómito de asco. Porque éramos incapaces de herir la realidad y, en cambio, la realidad nos hería a nosotros. Moríamos siempre solos. Es terrible pero como ya decía Heráclito la guerra es el Padre de todas las cosas. La guerra de Irak ha abierto una grieta por la que nuestra vida puede pasar. El río turbulento de vidas perdidas, perdidas porque son día a día asesinadas por la coalición angloamericana, ha desgajado de la realidad una coyuntura. Que haya coyuntura quiere decir únicamente que las cosas se mueven. Sí, por fin pasa algo. La huida hacia adelante de un Imperio cuya forma es el Estado-guerra está dejando caer toneladas de bombas que son perfectamente guiadas hacia un mercado lleno de gente. El Estado-guerra no perdona a nadie: o con él o contra él. Si estás contra él, serás considerado su enemigo. Cada vez somos más. En Estados Unidos, en Europa... en el mundo. El Estado que pone la guerra como motor de su existencia, y hace de la economía una economía de guerra, politiza para su desgracia todo lo que toca. La gente sale a la calle. ¿La gente no se cansará de protestar? Nos estáis obligando a sentir cada vez más odio. Nos queda la rabia.

Hemos inventado un gesto político radical: “liberar espacios contra la guerra”. Lo hemos hecho okupando edificios abandonados de propiedad pública. Y hemos visto como la gente venía a hablar para estar juntos. Y como éramos felizmente desbordados. Nos han echado con nocturnidad y alevosía. Y también a la luz del día aunque para ello tuvieran que instaurar un verdadero estado de sitio en el centro de la ciudad. Esta ciudad capital mundial de la paz. ¿Cuál es tu guerra? Ahora sabemos que liberar un espacio contra la guerra es insoportable para el poder. Que hay una guerra contra todos nosotros. Nosotros los que somos y queremos ser extranjeros en esta sociedad. Pusieron policía delante de todos los edificios vacíos para impedir que pudiéramos entrar. Entonces, confundidos con la noche, caminamos por la ciudad hasta hacerla nuestra: “Guerra a la guerra”, “guerra social”... Abríamos una casa pero teníamos que proseguir nuestra marcha ya que el Ayuntamiento adelantándose había destruido su interior. Hicimos nuestra la actitud del que se marcha. Así vivimos siempre en despedida. Sin saber qué haremos mañana. Intentamos aclararnos pero cuesta entendernos. Enredados en la madeja del lenguaje, nos escuchamos, pero no nos entendemos. El gesto de liberar espacios contra la guerra nos une en lo que tiene de desafío, de vida como acto de sabotaje. Tenemos que salvar el gesto de desafío. Campamentos contra la guerra se abren en las plazas de la ciudad. Cada vez somos más. Tenemos que salvar el gesto de desafío que hemos inventado. Impedir que se reduzca a un mero acto simbólico. Impedir que se repliegue en el acto de okupar. Impedir que se confunda con un acto de desobediencia. Gracias Papá por dejarme desobedecer. ¿Cómo habrá que decirlo? No me importa la objeción fiscal, no me importa el Forum 2004, no me importan las próximas elecciones... Sólo quiero vivir pero admiro a los que mueren matando. Son desesperados como yo. ¿Cómo habrá que decirlo? “Que se vayan todos”.

Nadie dice lo que se debe hacer. Nadie ha convocado a nadie. La gente, perdón, la multitud se ha dirigido hacia la Plaza de Sant Jaume donde se alzan algunas tiendas de campaña. El reloj del Ayuntamiento pronto dará las diez de la noche. Una sábana blanca cuelga de su balcón principal. El mismo poder que ha desalojado brutalmente un espacio liberado contra la guerra abierto en el centro de la ciudad, hace ondear al viento su bandera de la paz. Cada vez somos más. A las diez en punto empieza un ruido ensordecedor hecho a golpes de hojalata que se derrama hasta llenar completamente la plaza. Y, de pronto, alguien levanta un cartel en el que está escrito: “Que se vayan todos”. Poco a poco cientos de manos se levantan con un mismo cartel mientras el ruido no cesa.

Los gobiernos se deslegitiman pero el Estado no se deslegitima. Porque está más allá y no le afecta lo que podamos hacer. ¿Es realmente así? En las paredes alguien ha escrito: "Que se vayan todos". La policía no sabe qué hacer y parece dudar. Los gritos contra el Sistema de Partidos y contra la guerra duran más de dos horas. Nunca se había vivido algo parecido. Una gran hoguera consume la política representativa y la gente baila a su alrededor. Al final sólo queda: el fuego y el ritmo de la vida. Mañana ningún medio de comunicación explicará lo que esta noche ha sucedido. Pero nosotros lo contaremos a nuestros amigos.

De Seattle a Génova, y ahora contra la guerra de Irak, soñamos que ha nacido un nuevo movimiento político. "Es una simple condena moral, es la mala conciencia" señala la mirada escéptica que disuelve lo que teme y no es capaz de entender. El desierto que habitamos y en el que estábamos perdidos era un desierto circular. Abriremos caminos que conduzcan a Bagdad para defenderla con nuestros cuerpos. El grito de "No a la guerra" contiene demasiadas cosas para ser recuperado y reducido al silencio. ¿Qué quieres decir cuando gritas "No a la guerra"? El malestar que siento frente a la hipocresía, el final del miedo, las ganas de vivir... todo y mucho más. Por eso me niego a convertirme en mera opinión pública. El avance del Estado-guerra persigue neutralizar lo político en la medida que la única política es la guerra. No tratamos de vivificar la política representativa que vehicula el Sistema de Partidos. Al avance del Estado-guerra oponemos nuestros cuerpos, la politización de nuestra existencia. Y queremos que esa politización de la existencia sea irreversible. Este es el verdadero desafío. El verano está cerca y el calor del desierto se hará insoportable para lo que no tengan el fuego dentro de sí.

¿Cuál es tu guerra?

"GLOBALICEMOS LAS RESISTENCIAS"

Enric Pastor, de ATTAC-PV

*II Foro Social de las Artes,
Valencia, marzo de 2003*

Un espectro recorre el mundo.

Hace algo más de doscientos años el espectro se llamaba Liberalismo, se consagró un 14 de julio, con la toma de la Bastilla y contra él se conjuraron todas las potencias europeas defensoras del "Ancien Régime".

Años después, y teniendo como fecha simbólica el 1 de Mayo, otro fantasma recorría la Europa industrial y colonial: el comunismo.

A principios de los noventa del siglo pasado, otro fantasma se abatía sobre el mundo: le llamaron globalización. A diferencia de los anteriores, nadie quería ser exactamente el padre de la criatura, aunque muchos, en secreto, se vanaglorian de ser los padres putativos del monstruo. Pongámosle fecha y lugar de nacimiento: el 9 de noviembre de 1989, en Berlín.

En estos días un nuevo fantasma se cierne sobre la sociedad, lo que pasa es que aún no tiene un nombre definido, por más que se le hayan colgado diversas etiquetas. Su fecha y lugar de nacimiento son también inciertos. Hay quien los ubica en Seattle en noviembre del 1999. Otros le ponen la fecha de enero de 2000, en Porto Alegre.

En cualquier caso el nombre no hace la cosa, como se suele decir, y lo importante es que algo se mueve.

A lo largo del siglo pasado, dos concepciones del mundo y de la sociedad se disputaron la hegemonía universal por todos los medios: pacíficos y no pacíficos. Sin embargo ambas concepciones del mundo, radicalmente antagónicas en apariencia, tenían una enorme coincidencia: compartían la idea de que el progreso de la humanidad, fuera

cual fuera la vía para conseguirlo, no tenía límites.

La sensación de progreso -de un cierto progreso- asentada sobre los avances tecnológicos conseguidos en los dos siglos precedentes y, en especial, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, había extendido la idea de que las posibilidades de progreso material, económico y tecnológico, eran ilimitadas. Que la lucha de la especie humana para conseguir acabar con la miseria, las enfermedades y la ignorancia estaba llegado a su fin. En cierto modo, y usando una frase muy utilizada recientemente, se creía que, una vez que se superaran los "últimos" obstáculos científicos y técnicos, la prosperidad universal -y con ella, la felicidad universal- se hallaban a la vuelta de la esquina: se estaba a las puertas del "fin de la historia" (¿os suena?).

La segunda gran guerra europea del siglo XX, que fué realmente la primera gran guerra universal, produjo en apariencia la destrucción de uno de los dos fantasmas que amenazaban el progreso social, tal y como se entendía mayoritariamente en aquellos momentos: la derrota bélica de las grandes potencias fascistas con el triunfo de las denominadas democracias fué un sueño que duró apenas lo que duró la firma de los acuerdos de Yalta.

Al minuto siguiente de que sucediera el último disparo de esa guerra -la explosión de la segunda bomba atómica de la historia sobre Japón-, una nueva guerra, cínicamente denominada "fría", en función de que los escenarios "calientes" donde se fué desarrollando no eran los espacios físicos de las grandes potencias vencedoras de la II Guerra Mundial, abría su primer capítulo en la península de Corea.

Este periodo, como cualquier etapa anterior de la historia de la humanidad, se caracterizó por no tener en cuenta, en sus criterios de lo que era el progreso, la percepción de lo finito de la Tierra. De esta manera, las pruebas atómicas contaminaron irreversiblemente el ámbito del planeta, haciendo crecer el número de cánceres de forma espectacular. La producción industrial en masa de artículos, de más o menos consumo, tanto a un lado como al otro del denominado "telón de acero", contaminaba - paradójicamente- los suelos y las aguas de los países más prósperos económicamente, produciendo una doble espiral de aparente progreso material de sus gentes y destrucción masiva del medio ambiente en el que vivían (vivimos).

La ignorancia de los costos que para la naturaleza -y, ¿qué somos nosotros, en definitiva, más que un trozo de naturaleza?- generaba la acumulación de residuos y su dispersión universal sin que ello se tuviera en cuenta en los costos-precios de los artículos o servicios, ofreció la ilusión de un mundo infinito en recursos materiales y, fundamentalmente, energéticos, pues si bien se conocía que el petróleo, acumulado en grandes bolsas tras milenios de existencia por la Tierra, era finito, la aparición de la nueva fuente inacabable de energía -la nuclear- liberaba a la especie humana de las angustias de la escasez del principal motor de su progreso: la energía abundante y barata.

Nadie consideraba entonces los problemas derivados de la existencia de los residuos resultantes de tales procesos (exceso de CO₂ y otros gases producidos en las combustiones, residuos radiactivos, ...) pues ello suponía poner en duda el paradigma de felicidad material prometido en sus dos variantes estatistas: la capitalista y la comunista.

Ya en los albores del industrialismo el primitivo movimiento libertario generó algunas

resistencias a este modelo de producción, dando lugar al nacimiento de movimientos que propugnaban un reencuentro con la naturaleza. Aunque sus primigenios impulsores poco podían imaginar las catástrofes medioambientales sufridas por la Madre Tierra, la GAIA de los griegos, en tiempos posteriores, y sus concepciones fueran más bucólico-idealistas, tal vez, que fundadas en la realidad científica de los hechos, una telúrica intuición, un sexto sentido hondamente entroncado con las vivencias más primarias del ser humano, les llevaban a desconfiar del “progreso” que veían venir y a rechazarlo en nombre de profundas convicciones morales y éticas que entroncaban, seguramente, más con el humanismo clásico que con las -en su momento- pujantes teorías revolucionarias, solidarias e igualitaristas.

En tiempos más recientes, algunos de los científicos más eminentes de la humanidad, que habían tenido participación importante en el estudio de las teorías que concluyeron en el nacimiento de la nueva energía nuclear, entre ellos y como nombres paradigmáticos, Madame Curie, Bertrand Russell o Albert Einstein, ya denunciaron estos problemas con creciente claridad y decisión, según se iban conociendo sus terribles efectos. Algunos de ellos, como el mismo Einstein y otros, se retiraron por ello del proyecto de construcción de la primera bomba atómica, siendo perseguidos y marginados por los poderes políticos de la época.

Hace ya una treintena larga de años y en los países más desarrollados, los problemas medioambientales crecientes provocados por este sistema suicida de producción, generaron la alarma suficiente como para que surgieran los primeros movimientos ecologistas, superando el idealismo ingenuo de planteamientos anteriores, y recogiendo y articulando, de manera sistemática, los conocimientos técnicos y científicos que ya se tenían para hacer frente a esa hidra de mil cabezas que es la contaminación.

Con una evolución progresivamente más politizada, según se veían con más claridad los efectos y se desvelaban las causas de la degradación medioambiental, es al ecologismo más consciente que, desde nuestra perspectiva, se debe adjudicar la paternidad o, al menos, la inspiración más cercana -políticamente hablando- del cambio de paradigma, de perspectiva, de las actuales y crecientes resistencias de la ciudadanía al sistema productivo y económico imperante, aceptado ya el hecho, incluso por sus más ardientes defensores, de los problemas que para el mundo, a corto y medio plazo -y en determinados aspectos y zonas geográficas, en el hoy, ya-, implican las agresiones medioambientales del actual modo de producción.

La vigorosa reacción ciudadana producida a partir de Seattle, como hecho emblemático, ha trastocado completamente los criterios políticos con los que, hasta hace escasamente unos 25 o 30 años se afrontaba la realidad. La aparición de una, en cierto sentido, ciudadanía universal, puesta de manifiesto con un vigor sorprendente y con meridiana claridad en las movilizaciones contra la agresión a Irak, ha sorprendido incluso a aquellos que nos declarábamos más optimistas al respecto, dejándonos, por el momento, huérfanos de una explicación que abarque el fenómeno en toda su complejidad.

La tentación de las explicaciones simplistas, para salir del paso, al estilo de las de los “tertulianos” radiofónicos, con toda seguridad que contienen parte de la razón o razones del fenómeno, pero éste es tan deslumbrante ahora que su luz nos ciega y habremos de dejar pasar algún tiempo, tal vez no demasiado en función de la aceleración

histórica que soportamos, para entenderlo. Pero, si hay algo claro, es que no se pueden explicar con argumentos fáciles al uso y, mucho menos, aplicarle sin más los patrones de las ideologías dominantes los dos siglos pasados.

En palabras del economista René Passet, primer presidente del comité científico de ATTAC Francia, resulta imprescindible, en estos momentos, quitarse las viejas gafas del siglo XIX y XX y buscar otras que nos ayuden a ver con claridad lo que ocurra en el XXI. Definitivamente estamos hablando de otra sociedad, o mejor, de otras sociedades.

Lo que sí está claro es que la aparición de un cierto sentido de ciudadanía universal, difuso, balbuciente aún, a la contra hasta hace un cuarto de hora, parece haber dado un paso adelante y plantado cara, decididamente, a los nuevos amos del mundo.

De cómo se articule eso en el futuro próximo depende la evolución de muchas cosas. Muchas cosas que, tal vez, se puedan englobar en la “invención” de una democracia de nuevo tipo, más participativa de la ciudadanía, más respetuosa con los derechos políticos entendidos en un sentido mucho más amplio que el actual, más pendiente de temas aparentemente superados o que se creían en vías de superación hasta ahora, pero que la política de rapiña del capitalismo neoliberal ha vuelto a poner en primer plano: el derecho a la vida, a la salud, a la seguridad alimentaria (concepto inexistente hace 25 años prácticamente), al agua, a una política de salubridad básica, a la cultura propia, están cobrando una actualidad dramática en zonas en las cuales estos temas se creían definitivamente resueltos o en vías de serlo. Eso sin hablar de pandemias que, como la malaria –una de las enfermedades que más vidas humanas se cobra aún hoy- tendrían paliativos fáciles i eficaces a poco que mejoraran las condiciones de vida de los pueblos, subsistiendo solamente por la avaricia de la industria farmacéutica del primer mundo.

En los años sesenta, muy significativamente, el lenguaje “políticamente correcto” hablaba de países “desarrollados”, “en vías de desarrollo” o “subdesarrollados”, como una forma de clasificar su situación en el concierto económico mundial. Hoy en día países que eran prósperos -desarrollados según los parámetros aplicados hace cincuenta años- con Argentina como caso más paradigmático, se debaten en la lucha por lo primario, por lo elemental: la comida, el agua en condiciones de salubridad, una sanidad que alcance unos ciertos mínimos, una gestión de los residuos urbanos e industriales mínimamente controlada que no ponga en peligro inmediato la salud de la ciudadanía, etc.

Ante este panorama, las anteriores solidaridades de clase o de gremio resultan obsoletas (y ahí radican, en gran parte, los problemas de adaptación de las organizaciones sindicales a la nueva situación). Una nueva y difusa solidaridad global está emergiendo con una enorme fuerza e ilusión.

En este camino, la aparición del FSM de Porto Alegre representa un hito innegable. Con sus problemas, con sus limitaciones, con sus contradicciones inevitables si observamos la dispar procedencia de sus asistentes y lo variado de sus problemas y las soluciones aportadas. Pero, a pesar de todo, fenómenos como Porto Alegre emergen con fuerza rompiendo antiguos esquemas políticos, una fuerza que incluso sus contrapartes del Foro Económico de Davos, tras una primera fase de soberbia e aparente indiferencia displicente, han habido de reconocer y tratar de valorar.

El futuro está lleno de incógnitas y el presente lo tenemos aún bastante vacío de respuestas, pero hay algunas cosas que creo que están quedando claras:

- 1.- Nada será ya igual que antes y, probablemente, la soberbia de los actuales amos del mundo, representados paradigmáticamente por el gobierno de los EE.UU de América, que no representan ya a la generalidad de sus habitantes de a pie como sería normal en democracia, sino a otros intereses, les llevará a cometer enormes errores políticos de los que ya hay señales claras en la coyuntura diplomático-bélica de la guerra-masacre contra Irak.
- 2.- Esos errores llevarán a una nueva situación política mundial con nuevas alianzas que se parecerán más a las previas a la primer Gran Guerra Mundial que a la del ideologizado esquema de la guerra fría, primando nuevamente las pugnas económicas entre las potencias.
- 3.- El sentimiento mayoritario de ciudadanía universal, de pertenencia a un mismo "campo", a una misma "clase", si se me permite la expresión clásica tomada un poco por los pelos, dará lugar a nuevas formas de participación democrática y los partidos y organizaciones clásicas de la izquierda difícilmente podrán sobrevivir en ese ecosistema político mundial, por lo que hay que esperar la aparición de nuevas formas de canalizar la acción política de la ciudadanía, respetuosas, en cada caso y lugar, de las formas, tradiciones y culturas propias; adaptadas, por tanto, a la circunstancia concreta, bien apegadas al terreno, sin fórmulas de supuesta validez universal, tratando de dar respuestas concretas a los problemas concretos de cada comunidad.
- 4.- En ese sentido, los habitantes de los países habitualmente autodefinidos como "civilizados", deberán revisar el mismo concepto de civilización y, por tanto de "civilidad", de ciudadanía, con un enorme respeto a lo que cada pueblo, en su ámbito, propugne como solución a sus propios problemas. .

En definitiva, y volvemos al principio, con la aplicación de políticas "ecológicas", entendidas como políticas firmemente implantadas en su "hábitat" político, social, cultural y medioambiental. En ese sentido, los europeos tenemos mucho camino que recorrer para rebajar nuestros "humos" de superioridad, reflejados por ejemplo, todo lo voluntaristamente que se quiera, en la existencia y misión autodefinida de muchas organizaciones "altruistas" como de "ayuda al desarrollo" : las famosas ONG. Solidarios, pero no prepotentemente "caritativos"

En definitiva, y acabo ya esta perorata más larga de lo previsto, y pido disculpas por ello, con la constatación de la necesidad de entender adecuadamente el lema de este coloquio: GLOBALICEMOS LAS RESISTENCIAS, EN EL SENTIDO DE EXTENDERLAS, COMPARTIRLAS Y COORDINARLAS, NO EN EL DE UNIFORMIZARLAS.

València, 29 de març de 2003

UNA PEQUEÑA APORTACIÓN AL DEBATE SOBRE LA REALIDAD Y LAS PALABRAS

Miguel Ángel García Argüez
(de La Palabra Itinerante)

Celebro con regocijo el cojonudo debate de manos, principalmente, de Josu y de M. Casado sobre la forma en que las palabra construyen (pero también destruyen) nuestra concepción del mundo, que es como decir al mundo todo. Al menos, como dice García Calvo a “el mundo del que hablamos, que no es el mundo en que hablamos”. Si a cada lengua subyace una cosmovisión particular (y, ojo, que los primeros que vieron esto no fueron los lingüistas de pizarra o “tractatus”, sino los que, como Humboldt, chuparon campo y terruño mirando las palabras en boca de los hombres y mujeres, flipándolas como fenómenos puramente antropológicos), no es difícil deducir que hoy, en este contexto democrático, occidental, capitalista o como queramos llamar a esta delirante pecera en que nadamos como peces ansiosos, la lengua, las palabras y sus canales mediáticos de distribución ¿imposición? se han convertido en las más eficaces herramientas de dominación.

Por eso, las palabras que nosotros usemos, especialmente cuando no teorizamos como ahora hacemos (que es, en cierto modo, usar el lenguaje del enemigo por más que intentemos poner a salvo de la infección estas reflexiones nuestras), sino cuando hacemos textos llamados literarios o poéticos (otros dos adjetivos que el enemigo nos ha arrebatado y ha acabado neutralizando), no hay otra función más que la destrucción: la destrucción de un entramado semántico para, por efecto dominó, destruir el siniestro entramado simbólico que sustenta. De aquí a poner en solfa la realidad, esa realidad “irreal” que mantenemos con nuestra fe en la semántica, no hay más que un pequeño paso.

Gracias por vuestros textos, amigos.

Permitidme que, al azar, os deje algunos fragmentos de metralla para la reflexión:

Dice Nietzsche: “La importancia del lenguaje para el desarrollo de la civilización se debe a que el hombre ha colocado en él un mundo propio al lado del otro, habiendo

considerado que esta posición era lo bastante sólida para desde ella sacar de sus goznes el resto del mundo y adueñarse de él”.

Dice Gilson: “Es precisamente aquí donde surge el problema más profundo de la filosofía del lenguaje. Mientras más enérgicamente construye el espíritu humano su lenguaje más construye la realidad (...) ¿No ha sido cogido el espíritu humano en las redes de sus propias creaciones? ¿No ha tejido el lenguaje un velo entre nosotros y la realidad inmediata”

Dice Hjelmslev: “El que quiera ser dictador, que estudie semántica”

Dice Chomsky: “Pongamos que dibujo una cosa así en la pizarra. Lo que ustedes ven es un triángulo un tanto deformado. Dicho de otro modo, ustedes ven un objeto ideal euclidiano ligeramente deformado (...). No se ve en la figura lo que es exactamente, sino que se ve en ella una versión deformada de una figura ideal que no existe en la naturaleza. En la naturaleza no hay líneas rectas”.

Dice Kretzmann: “Las palabras, en su significación primaria o inmediata, nada significan (signify), salvo las ideas que están en la mente de quien las usa.”

Dice García Calvo: “El lenguaje y su universo, el universo y su lenguaje, son cosas diferentes la una de la otra a pesar de todo, no por otra razón sino porque ellos sostienen que son cosas diferentes, y esa pretensión -real- es el primer fundamento de estructura de la realidad total en que ambos se suman, identifican o confunden (...) Lo más notable de esto es que la realidad de la unidad se confunde con la conciencia de la unidad”.

Dice Borroughs: “El lenguaje es un virus de otro planeta”

Pues eso.

INTERVENIR LAS CALLES

Domingo Mestre

23 marzo 2003

Como ayer me tuve que ir pronto, me tomo la libertad de pasaros algunas notas personales sobre el tema que empezamos a hablar anoche.

Lo que se propuso, sacar la poesía a la calle, me parece interesante pues en esencia esta es la base de la performance entendida como ruptura de las constricciones impuestas por las diferentes disciplinas. La salida a pecho descubierto a un campo nuevo es una experiencia siempre interesante para el que la realiza (garantizado) y, por eso mismo, aunque quizás diera la impresión de que yo no estaba mucho por la labor, os aliento desde aquí para que os lanzéis adelante.

Tened en cuenta que yo provengo de la escultura, por tanto la ocupación simbólica del espacio es mi campo específico de actuación, equivalente al de la página en blanco del escritor. Por eso, por si os sirve un poco de documentación, me permito recomendaros una bibliografía básica sobre el tema que, quizás, os pueda proporcionar algunas herramientas útiles para la aventura.

Performance Art. Rosele Goldberg, Destino, Barna, 1996 (no es gran cosa pero contiene una historia básica de los cuestionamientos disciplinarios desde el futurismo hasta hoy y puede seros útil para situar lo que hagáis en el contexto histórico).

Walkspaces. El andar como práctica estética. Francesco Careri. Gustavo Gili, Barna, 2002 (desde la arquitectura, una historia del recorrido a mi juicio bastante interesante).

La otra escritura. La poesía experimental española. Jose Antonio Sarmiento.

Ed. de la Universidad de Castilla la Mancha, 1990 (este igual ya lo conocéis, flojo pero es de lo poco que hay sobre nuestro pasado reciente)

Modos de hacer. Paloma Blanco, Marcelo Expósito, Jordi Claramonte y otro. Ediciones de la Universidad de Salamanca. (este no lo encuentro ahora, pero es una historia del arte político reciente desde cuatro perspectivas diferentes. Durillo pero con algunas cosas interesante).

Arte público y espacio político. Felix Duque, Akal, Madrid, 2001 (pura y dura filosofía pero muy apropiado para empezar a profundizar en el tema del espacio público-político)

Y aunque quede feo que lo diga yo, creo que casi todos los números del fuera de banda tocan aspectos que pueden estar relacionados con lo que os interesa ahora.

Aparte, se me olvidó comentar ayer que hay un formato que es muy apropiado para tantear las calles y es el de las revistas paseadas. Carles Hac Mor, en Barcelona, y Jaime Vallaure-Rafael Lamata, en Madrid, han organizado algunas y suele ser bastante divertido.

A partir de las derivas situacionistas, los editores interpretan algún recorrido sobre un barrio determinado y en puntos determinados van presentando cada una de las acciones de los participantes que pueden consistir en cualquier cosa, compartir una temática (entonces sería un monográfico) o no y estar ligadas al espacio o no. No se busca premeditadamente la participación de los transeúntes, aunque de alguna forma siempre se ven involucrados en ella, y carece de grandes pretensiones políticas pero es bastante efectiva para tomar conciencia del espacio.

Abrazos y mantenedme informado de lo que vayáis haciendo

d.

