

POSIBILIDADES DE LA (MI) POESÍA
(Una doble experiencia personal)

Dionisio Cañas

R

ediciones ERRE

El poeta es una mirada en el fluir del mundo. Su mirada es una lectura de lo real y de lo irreal, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del silencio del mundo, de la música de las galaxias y de la respiración de un obrero en un amanecer incierto. Dentro de lo real se encuentra la lengua escrita como una cosa, la lengua hablada, las artes visuales, las artes sonoras y el mundo con la vida en su centro. Todo lo que se ve y se oye es real por el mero hecho de ser visible y audible. Pero lo irreal, lo imaginario, lo invisible y callado también son parte de la mirada del poeta. El silencio es igualmente música, es la música del vacío, la canción de lo ausente.

El poema es una mirada que se detiene momentáneamente en el fluir del mundo. El poema nace a veces de la contemplación de un objeto concreto, e igualmente puede nacer de un hueco, de un vacío, de un silencio. Este hueco, este vacío, este silencio no es la nada que ya sabemos que no existe, sino una sensación de desconexión de las cosas del mundo que a veces precede a la aparición de una idea, de un poema, de un objeto artístico que vuelven a reconectar las cosas de una manera sorprendente y nueva. Una vez que de ese vacío originario, de

ese silencio, emerge una obra, por abstracta e irracional que sea, entra en el reino de lo real. Por lo tanto, la irrealidad no existe como tal sino como principio de desconexión a partir del cual se inicia una obra.

La tarea del poeta, pues, es la de estar siempre preparado para aceptar la palabra venga de donde, y de quien, venga. Es un error establecer una jerarquía de valores respecto a las palabras, según aparecen en la experiencia cotidiana en el momento inicial de la escritura poética. Sólo cuando se hace una primera lectura crítica debe empezar el proceso de depuración lingüística. En sus inicios el poeta acepta con humildad cualquier palabra, cualquier lenguaje, cualquier imagen que le venga de su estar alerta en el mundo que le rodea, o de esos estados de sueño y de ensoñación que a veces nos acercan a otro tipo de realidades. Una de las primeras reglas para ser poeta es despojarse de todo prejuicio respecto a las jerarquías del lenguaje poético. No se trata de un todo vale pasivo y estúpido, sino de un todo es valioso para un primer movimiento en la escritura, a éste lo vamos a llamar el momento de la aceptación del habla del mundo.

El poeta verdadero no debe preocuparse del estilo ni del soporte en el que se puede expresar su poesía; el problema del estilo concierne a críticos y a historiadores; el soporte para su poesía

es tradicionalmente la página impresa, pero en verdad no hay por qué limitarse a ese soporte. La fotografía, el cine, el vídeo, las artes visuales en general, la performance, las acciones, la radio, las instalaciones, el espacio virtual de Internet, el teléfono móvil y los soportes digitales en general son algunas de las posibilidades de la poesía actual.

El único deber del poeta es de ser plenamente del tiempo que le ha tocado vivir. Siendo fiel a su tiempo es posible que se adelante a las voces de la poesía que vendrán más tarde. Pero esto no ocurre siempre por voluntad propia, sino porque a veces la poesía que se hace en el tiempo que le ha tocado vivir está más atenta a otros asuntos, como pueden ser la aceptación por parte del lector o de la crítica dominante.

La poesía y las artes visuales occidentales del siglo veinte giran alrededor de un eje móvil, el eje de lo real tal y como se manifiesta en cada época. El sucesivo estar de lo real en el mundo es el referente del que se aleja o se acerca, lo modifica o lo recicla la poesía y el arte. No hay ninguna obra uniforme en cuanto a su relación con lo real porque lo real en sí no es tampoco uniforme. No hay ninguna obra estable en su totalidad (sino una fidelidad temporal a un estilo), en cuanto a su relación con la vida, porque la vida en sí no es tampoco uniforme. Lo real, la vida, la poesía, el arte y la obra son una mis-

ma cosa en movimiento constante. El poeta es un artista y el artista es un poeta, y ambos se enfrentan a la presencia de lo real como el único horizonte de toda existencia; ya sea la existencia de los objetos artísticos, de la escritura, como la existencia de sus hacedores y del mundo que los rodea. Dentro de este intercambio sin límites (el poeta-artista, lo real y lo irreal) se ha movido todo el arte y toda la poesía del siglo veinte.

Así se fue manifestando en el lenguaje de artistas y poetas una tensión positiva que Mario Perniola, en *El arte y su sombra*, ha resumido como sigue: En la aventura artística de Occidente se pueden individualizar dos tendencias opuestas: una dirigida hacia la celebración de la apariencia, la otra orientada hacia la experiencia de la realidad. No obstante, no estamos de acuerdo con Perniola cuando dice que apariencia y experiencia son términos opuestos, sino que vemos la interacción, en todo caso la tensión, el diálogo, entre estas dos tendencias como el mayor logro de la estética del siglo veinte.

Con Marcel Duchamp y las vanguardias históricas comenzó el utópico y monumental proyecto de insertar la vida en el arte y la poesía; no haciendo un arte y una poesía que imitaran el mundo, sino convirtiendo el arte y la poesía en objetos que son reales en cuanto a la relación con la vida, y también en la presentación

de objetos cotidianos, del lenguaje coloquial, como parte del discurso artístico y poético.

La liberación del arte y de la poesía se la debemos a las vanguardias porque al crear lo que Octavio Paz ha llamado la tradición de la modernidad, esta línea del quehacer artístico y poético evolucionaba ya definitivamente paralela o lo que podríamos llamar la tradición de la tradición. En cualquiera de los dos casos, el centro y referente principal es siempre lo real: la realidad vista como un todo del cual el artista o el poeta selecciona una parte (como los primeros planos de la fotografía y del cine) para acercarse o alejarse de ella, para presentarla o representarla, para hacer que esta parte de la realidad seleccionada por el artista o por el poeta se convierta en pura aparición en sí o en emisora de símbolos y de significados que el espectador y el lector desconocían, para sacarle ese potencial abstracto que posee toda realidad. Si se piensa en el cubismo o en el origen de la obra de un pintor como Piet Mondrian, nos damos cuenta de que en ambos casos parten de lo real, de lo real tal y como aparece en la naturaleza. Por todo lo que venimos diciendo no es de extrañar, pues, que cuando Mondrian funda en Holanda, en 1917, la revista de vanguardia De Stijl su socio principal sea un poeta, Theo van Doesburg.

Ese movimiento liberador del arte y de la poesía del que estamos hablando, no es un producto de ese todo vale superficial con el que se

ha intentado ridiculizar la posmodernidad, sino que parte de algo mucho más hondo: el artista y el poeta pueden hacer que todo lo real se convierta en arte o en poesía porque, en verdad, todo lo real vale para hacer arte o poesía. Fernando Pessoa dice: Encuentro un significado más profundo en el aroma del sándalo, en unas viejas latas que yacen en el montón de inmundicias, en una caja de cerillas caída en la cuneta, en dos papeles sucios que un día ventoso ruedan y se persiguen calle abajo, que en las lágrimas humanas. La poesía es asombro, admiración como la de un ser caído del cielo en plena conciencia de su caída y atónito ante las cosas. Pero no hay por qué descartar las lágrimas como objeto poético; Man Ray, uno de los protagonistas de la vanguardia, hizo una serie de fotografías titulada "Les Larmes" (1932) en la que emoción neorromántica y experimentación se unían para ofrecernos un objeto artístico absolutamente moderno. A partir de estas fotos de Man Ray yo escribí un poema cuyo título es "Lágrimas de cristal"; en él también trato de aunar el tono romántico con el impulso de las vanguardias.

Por aquellos mismos años, en 1937, E. M. Cioran publicaba un libro con el título *De lágrimas y de santos*. Este libro era una afirmación de la vida expresada a través de sus reflexiones sobre las lágrimas; en aquél se podía leer lo siguiente: Las lágrimas son el criterio de la verdad

en el mundo de los sentimientos. Las lágrimas y no los llantos, y también una frase muy reveladora (que la podemos aplicar a la poesía) en defensa de una filosofía vitalista: "Todo lo que es institución y teoría deja de estar vivo". En mi libro Corazón de perro reciclé muchas frases de la obra de Cioran; estos poemas llevan todos el subtítulo de "Paseando con Cioran" para que el lector no se sienta engañado por mis apropiaciones.

Al igual que en el arte del siglo veinte las jerarquías de los materiales clásicos han sido reemplazadas por cualquier material, como bueno para hacer una obra, en la poesía se han convertido en materiales lingüísticos aceptables para ella las jergas, el habla cotidiana y todos los lenguajes. Del mismo modo los recursos de la poesía se ampliaron con el verso libre y el poema en prosa. Desde los primeros collages cubistas, los ready made y los objetos encontrados del arte, la poesía empezó a usar préstamos de la publicidad, de los periódicos, del habla de la gente. En el fondo de lo que se trataba era de dirigir la mirada del artista y del poeta hacia las cosas mismas, sin los prejuicios clásicos de las jerarquías estéticas. Paul Virilio, en su libro Estética de la desaparición, plasmaría todas estas ideas en el siguiente párrafo: Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial

hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.

Desde que en el siglo diecinueve los modernistas, siguiendo a parnasistas y simbolistas, emprendieron la tarea de trabajar el lenguaje como se trabaja una escultura, los poetas no han dejado de esculpir con las palabras; aunque no es el primer momento de la historia de las literaturas occidentales en el que se piensa en el lenguaje como un objeto maleable, con peso y forma, como el barro del artesano. No obstante, con la inclusión de lo inacabado en la escultura por August Rodin se expande el campo de la expresividad artística. Esta misma dirección del lenguaje poético tardaría mucho más en realizarse, a pesar de los logros de una poesía como la de Walt Whitman, Arthur Rimbaud, Lautrémont, Mallarmé o la sección relacionada con Nueva York del libro *O Guesa Errante* (1866-1876) del gran poeta romántico brasileño Sousa Andrede.

De nuevo durante las vanguardias de principios del siglo veinte, dadaístas y futuristas, y en nuestro ámbito lingüístico el ultraísmo y el creacionismo, realizarían tareas liberadoras semejantes a la de Rodin, en cuanto a insertar lo inacabado como parte de la obra, o dejar que el

azar jugara un papel importante en la composición poética y artística, un papel semejante al que tiene en nuestra vida y en la transformación del destino humano.

Fue el alemán Joseph Beuys (quien junto a Picasso, Duchamp, Mondrian y Andy Warhol han sido las figuras más influyentes en el arte occidental del siglo veinte) el que desde los años sesenta, con más claridad que nadie, formuló una teoría artística que repercutiría en el ámbito de la poesía. Así, en una conversación recogida por Clara Bodenmann-Ritter, Joseph Beuys. Cada hombre, un artista, declaraba: para mí la lengua es el primer tipo de escultura. Se les da forma a las ideas con un medio de expresión. El medio de expresión es el lenguaje. Así que habría que aprender a mirar el pensamiento mismo, que las personas aprendieran a mirarlo como un artista mira su obra, es decir: en su forma, en su fuerza, en sus proporciones. Igualmente habría que poner más valor en la forma, en el sonido, en la cualidad del habla. Las repercusiones que tuvieron en el ámbito del arte y la poesía del siglo veinte las obras y las acciones artísticas de Duchamp, más lúdico e irónico que el alemán, y Beuys ,más conceptual y comprometido política y socialmente que el francés, se pueden ver todavía hoy en cualquier exposición colectiva y en obras individuales actuales.

Por otro lado, la poesía concreta y la poesía visual (especialmente el poderoso movimiento de la poesía concreta brasileña de la segunda mitad del siglo veinte) son también una consecuencia de gran parte de lo que pasó en la esfera artística de las vanguardias; aunque se pueda trazar una historia de este tipo de poesía que nos lleva hasta sus orígenes grecorromanos en la cultura occidental y, en el caso España, hasta los experimentos barrocos con una poesía visual con funciones efímeras.

En la actualidad el lector medio de poesía y el crítico están totalmente desfasados respecto a la compleja y conflictiva realidad que les rodea, por esa razón los libros actuales más leídos y mejor recibidos por la crítica son los más conservadores, los menos conflictivos. Con sólo echar un vistazo a los libros más vendidos en el panorama de la poesía española se notará (salvo grandes excepciones) que son obras absolutamente conformistas desde el punto de vista del lenguaje poético. Se podría decir que los libros más vendidos reflejan el momento histórico que estamos viviendo, pero en su expresión más blanda: un momento histórico conservador, acomodaticio, institucionalizado, perversamente perezoso respecto a la escritura y a la estética.

En mi caso personal no sé donde estoy como poeta respecto a mi tiempo pero sí sé de donde vengo. Mi labor ha sido doble: por un lado me he dedicado a "pensar" la poesía y por otro me he dedicado a "hacerla", o quizás los dos actos son uno solo. En el ejercicio crítico he producido centenares de artículos y algunos libros más o menos afortunados: Poesía y percepción (1984) y El poeta y la ciudad (1994). En cuanto a mi poesía, sólo puedo destacar cinco libros con los cuales me siento totalmente identificado: El fin de las razas felices (1987), El gran criminal (1997), Corazón de perro (2002), Videopoesmas 2002-2006 (2007) e Y empezó a no hablar (2008); también hay un libro mío al que le tengo cariño pero que considero como parte de una etapa de transición, En lugar del amor (1990). Todo esto lo menciono para legitimar el hecho de que les voy a hablar de mi doble experiencia como lector y como hacedor de poesía; doble experiencia que, como he dicho, quizás es una sola.

Dos espacios fundamentales han marcado toda mi vida y mi poesía: Nueva York y La Mancha. El sujeto poético y artístico en mi obra se realiza reciclando, y reciclándose, en las palabras y las imágenes encontradas por azar en el ámbito humano y físico en el que vivo o el que estoy viviendo provisionalmente durante algún viaje; ya sea en Nueva York, en Tomelloso o en cualquier otro lugar. Para la confección de mis

textos también dejo que el azar me lleve por el camino que quiera. Una vez que me encuentro con algo que me interesa y fascina intento trabajar esa idea hasta convertirla en una obra.

A partir de mi libro *El fin de las razas felices* (1987) he practicado el reciclaje poético (he usado materiales ajenos que inserto en mis obras) en dos niveles: en el de la creación de mis poemas y en el de las acciones poéticas. En mis textos lo que hago es apropiarme de fragmentos de obras ajenas (literalmente o a veces modificados). También me apropio de frases extraídas de los anuncios publicitarios y de conversaciones oídas en cualquier lugar (la calle, el metro, el cine, los bares, etc.). En mis instalaciones, performances y acciones poéticas, exploro el potencial de interacción, con el público y con el espacio, que pueden poseer mis textos.

En todos estos experimentos he intentado llevar la palabra al punto máximo de sus posibilidades comunicativas: ampliando las fotocopias de mis poemas, que luego eran pegadas en las paredes de los espacios públicos donde hacía mis performances, creando textos con palabras encontradas en la basura, que se convertían en carteles, usando máscaras, vídeos, música, contestadores de teléfonos y móviles, tanto individualmente como en colaboración con otros artistas y con el público en general.

Dos experimentos me han resultado muy gratificantes: Economía (Fragmentos de un poema realmente surrealista), realizado con frases recogidas en los periódicos y contraponiéndolas a fotografías hechas por mí; El Gran Poema de Nadie, un taller de poesía participativa y colectiva que vengo realizando en España y en otros lugares del mundo desde el año 2002.

La base teórica que hay detrás de El Gran Poema de Nadie es la siguiente: desde los orígenes preliterarios de la poesía, en los que canto y llanto se convertían en poemas orales anónimos colectivos, estos creados con las palabras de la comunidad entera, hasta los experimentos de las vanguardias europeas (futurismo, dadaísmo y surrealismo principalmente) de las tres primeras décadas del siglo veinte, la poesía colectiva ha recorrido un largo trayecto durante el cual las palabras de todos han sido recicladas para convertirse en poemas, primero orales y luego escritos. Por otro lado, el valor estético del lenguaje escrito cobró una gran importancia en la cultura occidental a mediados del siglo veinte con la consolidación de la poesía visual, y también con la cada vez más frecuente inserción de la palabra en las obras de los artistas visuales. Este fenómeno no era más que una consecuencia de los caligramas grecorromanos, de los juegos tipográficos realizados por los poetas desde la Edad Media hasta el siglo dieciocho y de los experimentos tipográficos de algunos poetas

franceses durante el siglo diecinueve y veinte. No obstante, tanto el hermetismo de algunos de estos textos como la irracionalidad de los poemas visuales dadaístas o surrealistas, eran manipulaciones visuales del lenguaje realizadas por creadores e intelectuales cuyos resultados poco tenían que ver con el lenguaje coloquial y cotidiano, alejando así al público de la posibilidad de participar, ya fuera activamente o sólo como lectores.

“El Gran Poema de Nadie” intenta acercar la experiencia creativa colectiva al poema hecho por todos y para todos. No obstante, no se trata de caer en la simplificación de una poesía social que se reduzca a llegar a todo el mundo a través de mensajes simples, sino que con “El Gran Poema de Nadie” lo que se intenta es recoger las palabras abandonadas, a veces tiradas a la basura, que son parte de la experiencia cotidiana de todos nosotros, unidos en nuestra papel de consumidores, reciclando estas palabras se las devolvemos a estos mismos consumidores como producto creativo hecho por ellos, en forma de un poema colectivo y visual.

Por irracional que parezca, “El Gran Poema de Nadie” se alimenta de palabras que a veces vemos diariamente y a las cuales no prestamos atención. Por lo tanto, se trata de una experiencia didáctica y participativa en la que se tiene en cuenta no exclusivamente la experiencia crea-

tiva colectiva, sino también una toma de conciencia de que más allá de los libros la palabra poética se puede encontrar, si miramos bien, en cualquier lugar.

¿Hacia dónde va mi poesía? No lo sé; quizás la mejor forma de responder a esta pregunta, que me hago a mí mismo a principios del año 2008, sea leyendo mi último libro, Y empezó a no hablar. De lo que sí estoy seguro es de que mientras la poesía y lo poético me entusiasmen, no dejaré de hacerle preguntas al mundo, a través de la poesía, sobre todo aquello que nos hace más humanos.