

de champán y se refresca echándose por encima el que queda en la botella. Ata un cabo a uno de los pivotes de remo y se ciñe, con parsimonia, los tres cinturones de lastre. Sin dar tiempo a que su piel requemada y roja como el desierto de Arizona absorba la reciente lluvia de alcohol helado, agarra la cuerda y sube a la pequeña plataforma de proa. Tensando la cuerda, deja inclinar el cuerpo hacia el agua que el contraluz ha transformado en la simetría invertida y salpicante de una bóveda celeste repleta de supernovas. En la otra mano empuña la pistola. Se lleva el cañón a la sien mientras se oyen a lo lejos, reverberando, gritos de niño. Mira al sol y la luz entra en su cerebro como un rayo por una ventana abierta incendiando las cortinas. Casi al mismo tiempo un destello seguido de un resplandor parecido al del primer nanosegundo de una explosión atómica quema todas las cortinas dentro de la cabeza de Julián. Después del destello, bellísimo, la oscuridad de una piscina de tinta. La mano de Julián se relaja y su cuerpo flácido cae al mar. La piel es aún capaz de transmitir a alguna parte del cerebro estallado el frescor del agua.

Mientras los cinturones de plomo se llevan a Julián al fondo de su morada húmeda, el equivalente líquido de la sima en el desierto que le valió la gloria, una pequeña barca blanca como la porcelana se mece en la superficie. La Tierra gira.

F. T.

ENSAYO

## La poesía en la metrópoli

(A propósito de José Agustín Goytisolo  
y otros poetas del 50)

Pere Pena

No es gratuito, para acercarse a la realidad del fenómeno urbano, adoptar el punto de vista de una perspectiva ideológica según la cual este «monstruo», la llamada metrópoli, es el fin de un proceso histórico iniciado en la ciudad. En un estudio de principios de siglo, *Economía y sociedad*, Max Weber detallaba dos estadios fundamentales en el devenir de las ciudades: el primero, cuando se produce la ruptura de la «tribu», de la comunidad rural clásica, para establecer una organización política original, con un nuevo lenguaje común adecuado a sus intereses, el del «comercio político»; el segundo, precisamente con la ruptura de esta *coniuratio* medieval por «el primer grupo político conscientemente ilegal y revolucionario, el pueblo». Es en este asalto y en los intentos de la ciudad por resistirlo donde se origina el destino de la metrópoli como lugar de conflicto, como estructura dialéctica. El ciudadano como hombre de «propiedad y formación espiritual» es un producto histórico de la ciudad. Pero el momento fundamental es aquél en que el sistema racional de la ciudad, por la aparición de un conflicto de clase preciso, se convierte

en sistema capitalista global. Es el paso de un capitalismo no racional al capitalismo racional, al capitalismo como «sistema», es decir, «Estado».

Para Georg Simmel, como después para Walter Benjamin, la metrópoli es la forma general que «adopta el proceso de racionalización de las relaciones sociales en su conjunto que sigue a la fase de racionalización de las relaciones de producción». Como bien sintetiza Massimo Cacciari en *De lo negativo en las épocas de la metrópoli*, «la forma del proceso es la espiritualización como abstracción de lo "personal" y de consolidación sobre la subjetividad, en tanto cálculo, razón e interés». Para Simmel como para Benjamin, el concepto moderno de espíritu es dialéctico en tanto que la metrópoli se fundamenta en una antítesis, confirmada y superada, entre «vida nerviosa» e «intelecto»: «La base psicológica sobre la que se asienta el tipo de personalidad metropolitana es la intensificación de la vida nerviosa, resultado de la rápida e ininterrumpida variación de las impresiones exteriores e interiores.» Esta «intensificación» entra en conflicto con el carácter «mítico-tradicional» de la vida rural y queda «sublimada» con la creación de un órgano protector del individuo ante el peligro de quedar «desarraigado» por el proceso de contradicciones de su ambiente exterior: el «intelecto», es decir, la «intensificación de la conciencia».

Para Simmel, no obstante, «la economía monetaria y el poder del intelecto están relacionados del modo más estrecho»: ambos utilizan la abstracción en su relación tanto con lo individual como con los hechos concretos. El intelecto, por su formación histórica en la economía de mercado, se impone a lo individual y se erige como medida común de la subjetividad «vida nerviosa», el propio estímulo, desarrollado y comprendido, se convierte en razón. La metrópolis diluye lo individual en la corriente de las impresiones y, gracias al intelecto, las lleva al proceso global de espiritualización. Hasta que la producción no alcance su «razón social», determine las

formas de consumo y consiga instrumentalizarlas de cara a la reproducción del ciclo, nos encontraremos todavía en la ciudad.

### «Puente de plata» en la metrópoli

Los poetas románticos son los primeros en advertir al fenómeno metrópoli. Cuando a finales del XVIII y principios del XIX levantan su voz contra esa nueva forma de vida que se vislumbra, apenas (es el caso, por ejemplo, de Shelley, en *Defensa de la poesía*, que dibuja la figura del artista enfrentado a los hombres-máquina que no tienen moralidad) hablan desde el punto de vista de quien cree todavía en la autonomía de lo personal en relación con lo público, y el dominio que el «sujeto» ejerce sobre el «objeto». Continúan en la ciudad, y su posición es la del «yo» clásico burgués: siguen creyendo en un «ego» todavía autónomo, todavía individualizado y capaz de ordenar o liberarse de los datos concretos, y, por eso, capaz también de dominarlos. El arte es el vehículo que comunica al hombre con su entorno, la naturaleza, y le descubre una verdad trascendente a las circunstancias. En sus miradas brilla la pureza del «buen salvaje», que no es sino la luz de la verdad, de la «divinidad» que habita en ellos.

Que esta «divinización» nace del lado más oscuro, más negativo de la vida es el germen baudelairiano que recogerán después los poetas malditos y la mayoría de las vanguardias. En el asalto del «pueblo» a la ciudad, en la experiencia de las multitudes anónimas, Baudelaire fundamenta la modernidad y la vida metropolitana como una contradicción irresoluble. Porque si bien los horizontes de la metrópoli se presentan como la «sede de la libertad», no es menos cierto que esta exaltación de la personalidad se sustenta en la división social del trabajo como fundamento de la igualdad y, en este sentido, su dependencia de un orden cuya primera premisa es la producción y la rentabilidad.

En la relación entre *shock* y «vivencia», que se corresponden con los términos simmelianos «vida nerviosa» e «intelecto», ve Benjamin la clave de la poesía de Baudelaire y el punto de partida de la lírica moderna. La experiencia de las multitudes es la experiencia del *shock*: de los «topetazos» de la individualidad con las masas surge la «vivencia». Por eso el *shock* no se reduce a las formas empíricas de la realidad, sino que se convierte en hecho cultural.

En *Las flores del mal* Baudelaire parece descubrir, desesperadamente, el estatuto de mercancía a que han llegado las cosas y los hombres, pero fundamentalmente la imposibilidad de que el arte pueda seguir hablando desde el lado positivo de la vida, y mucho menos desde una posición de privilegio. La actitud *blasée* del artista baudelariano no es sino un producto del hombre metropolitano que, frente al absoluto valor de cambio de los objetos, se muestra indiferente en sus preferencias: todas son dinero, y al dinero no se le puede amar. El *spleen* muestra el estado de omnipotencia del «intelecto» que persigue insistentemente las novedades para archivarlas después, porque todas le parecen devaluadas. El *dejà vu* expresa hasta la angustia la pérdida del «aura» que parecía rodear a las relaciones intersubjetivas en el pasado. Cuando Baudelaire baja a los infiernos, exalta los paraísos artificiales o busca en los suburbios la complicidad de los marginados, no sólo intenta desmarcarse de la categoría burguesa fundamentada en la utilidad, sino también encontrar un ámbito moral habitable como verdad.

La «poesía maldita» se asienta en el centro de esta herida, en la escisión del «sujeto del conocimiento» entre lo empírico y lo trascendente que se produce en la metrópoli. La posición de marginalidad es consecuencia de la visión trágica de la existencia: a la degradación que impone la razón burguesa se le opone el refugio del arte como «puente de plata» entre realidad y espiritualidad. Pero su actitud de «desvalorización» del pasado es,

en el fondo, un nuevo intento de sacralización, aunque se pretenda desde el lado negativo. Cuando la poesía vanguardista quiere dar un paso más en su enfrentamiento con la realidad y propone la destrucción del lenguaje para atentar contra los mecanismos de significación de la vida burguesa, busca «desnudarse» del último ornamento para poder descubrir una verdad subjetiva libre de intereses y de imposiciones. Pero en su voluntaria desnudez, en su ruptura con el arte anterior y la destrucción del «sujeto poético» existe, paradójicamente, una voluntad de recuperación de la tradición, de una cierta inocencia primigenia. Una recuperación de la «ciudad», una forma de síntesis.

En *Poesía, cuartel de invierno*, Luis García Montero explica detalladamente el porqué del «itinerario fallido de la poesía maldita y de sus posteriores vanguardias»: «Nos ofrecían -apunta- la destrucción del yo en un proceso que llevaba en realidad a su fortalecimiento, nos enfrentaban a la burguesía para reproducir con más libertad sus planteamientos, nos invitaban, en fin, a un viaje de recorrido marcado, porque la distancia del trayecto sólo existía como territorio ideológico: de nuestra superficialidad a nuestra verdad.» Baudelaire ya había intuido que los «territorios del mal» no escapan a la integración social de la metrópoli y que aquella inutilidad que pedía al arte para escapar de la mercancía acabarían convirtiéndolo en mercancía de lujo. «Estoy convencido de que llegará un día en que mis escritos se venderán muy bien», le escribió a su madre, admitiendo su fracaso.

### *Los «poetas del 50» y la realidad metropolitana*

Tal vez el hecho de que el desarrollo de las grandes ciudades en nuestro país no se produce hasta finales de los años 50 de este siglo (Londres y París, a mediados del XVIII, ya pasaban del medio millón de habitantes) ex-

plicar la falta de tradició de una poesia decididament urbana. Los apuntes del modernismo español o la «dislocación» vanguardista están hablando todavía desde la «ciudad», es decir, desde un espacio nuevo donde la contradicción entre civilización-naturaleza se mantiene en posiciones diferenciadas y, por tanto, admitiendo infinitas posibilidades para una conciliación. La actitud de los poetas del 27 no es sustancialmente distinta. En un artículo sobre Gil de Biedma, «La ciudad en el tiempo», Antonio Jiménez Millán, a propósito de cómo Alberti y Lorca tratan la ciudad, dice lo siguiente: «Cuando (ambos) se enfrentan a la ciudad, parten de referencias completamente distintas a las de la mayoría de los escritores franceses y anglosajones; el sentimiento de rechazo era consecuencia lógica de la dialéctica naturaleza/ciudad o, si se quiere, de la imagen de un mundo natural puro en el que "aún no habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel"». Cuando Lorca observa la metrópoli que es Nueva York, la refleja desde su óptica más negativa porque capta la contradicción sobre la que se fundamenta. Pero su mirada es una detallada descripción que busca, afanosamente, los valores tradicionales de lo humano que se esconden bajo las «impresiones» que recibe. Lorca mira la «gran ciudad» desde una «posición de poeta». Incluso en su «radicalidad», en su vertiente más política, está la fe en las posibilidades del arte y del artista, en la superación —o, al menos, en la mediación— de las contradicciones, de las suciedades del sistema, gracias a una verdad subjetiva todavía pura.

En la poesía de los años treinta, cuando se generaliza una voluntad de compromiso ideológico entre los escritores, la orientación temática sigue siendo mayoritariamente rural o, en los pocos casos en los que aparece el escenario urbano, el tratamiento se limita a una observación desde fuera. A la mayoría de los «poetas sociales» tampoco les fue nada extraño situar su poesía de denuncia, mayoritariamente también, en un contexto no

urbano y poetizar desde la convicción de la «no contaminación» poética. Incluso en los casos en los que aparece algún escenario urbano, es tratado como un paisaje al que se mira, pero que todavía no traspasa los límites de la propia intimidad.

Los poetas del 50 son los primeros en tomar conciencia real del escenario urbano. Coincidiendo con el desarrollo económico y social de las ciudades españolas, sus poemas empezarán a desenvolverse en un marco metropolitano, pero no únicamente para encuadrar sus experiencias (como si de una simple traslación del campo a la ciudad se tratara), sino para hacer de él «vivencia». Su posición ante la metrópoli no parte del carácter dialéctico de la relación entre realidad y subjetividad para afirmar la primacía de segunda, ya sea por su vertiente ética o por su trascendencia, sino de su indisoluble interdependencia. La metrópoli no es una construcción más artificial de lo que lo es la propia subjetividad, que se forma al amparo de ideologías y modas. Si, como veíamos, la vida en la metrópolis se caracterizaba por la pérdida del «aura», esta pérdida también afecta al sujeto, que no puede creerse todavía dueño de una pureza al amparo de cuanto le rodea.

En la polémica que suscitó el artículo de Carlos Barral «Poesía no es comunicación» estaba presente esta posición del grupo con respecto a la función de la poesía. Para Barral, aceptar sin más que la poesía fuera comunicación era otorgarle al poema la función única de canal transmisor de un mensaje; pero, sobre todo, la suposición de que existían verdades que transmitir que el poeta había descubierto. Admitir esto era reafirmar la condición de un «yo» dominante, tan presente en la poesía anterior. Por el contrario, Barral y sus compañeros de promoción plantearán la poesía como «conocimiento». En la construcción del poema el «yo» tendrá el mismo carácter analítico que la realidad exterior. No existe un «yo» ajeno al mundo en su formación, sino que éste es producto de una constitución ideológica, fruto del



contacto con la realidad. Y este es el sentido en que la poesía se convierte en un vehículo de conocimiento, en tanto que pretende ser la composición representativa de la organización lingüística del *shock* hecho ya «vivencia».

Jaime Gil de Biedma lo planteaba en estos términos: «Creo que con esto queda claro que mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que ésta se encuentra con respecto al mundo de la experiencia común». Si el mundo y el «yo» es un artificio construido y, por tanto, no sujeto a unas reglas de «valor» preestablecido, el conocimiento poético es el acto constructivo de una identidad en el mundo. Y no debe olvidarse en este punto que «mundo» es un término equivalente a metrópoli. José Agustín Goytisolo lo resumía en estas palabras: «Todo lo que uno hace en la vida, las sensaciones, emociones, todo lo que ha vivido, desde las habitaciones de trabajo hasta el nicho donde te van a enterrar, desde el paisaje que estás viendo, que si lo ves es porque una carretera te ha llevado hasta él, hasta las calles de la ciudad, los edificios, las gentes, los árboles, todo o casi todo forma parte del mundo construido, del dominio de la arquitectura y del urbanismo.»

Esta poesía analítica de la condición del «yo» sólo es posible en cuanto se admite que no hay una frontera delimitada entre «vida privada» y «vida pública». Y éste es un requisito indispensable para una poesía urbana, que no puede fundamentarse sobre la «esencia», sino que debe hacerlo sobre la «experiencia». Carlos Barral lo expresaba de la siguiente forma: «Creo que se escribe y se lee poesía por un sentimiento de honda curiosidad, por el deseo de descubrirse uno mismo y el mundo alrededor. El poeta (como el lector) se inventa, se hace en la aventura poética; enriquece y complica su propia naturaleza. Un poema concluido, perfecto, debe ser algo así como una solicitud abstracta, un método de experiencia.»

### Versos para un «taller de arquitectura»

De entre todos los poetas del 50, la poesía de Goytisolo es seguramente la que más se ha acercado a la metrópoli desde diferentes perspectivas, quizá por la experiencia que le proporcionó el trabajar algunos años (desde 1964 hasta 1976) en el taller del arquitecto Ricardo Bofill. A pesar de que la ciudad aparece ya en sus primeros libros, el tratamiento es sustancialmente diferente, pongo por caso, en *Salmos al viento* que en *Bajo tolerancia*. Una gran parte de este libro, que después pasará a *Taller de arquitectura*, marca una posición de mayor complejidad con respecto a la metrópoli. En las palabras del propio Goytisolo queda patente este distanciamiento de los focos de interés poético con respecto a los primeros libros: «El país se industrializaba pese a la dictadura y los temas eran otros: el hombre urbano, la alienación, las neurosis, las injusticias, la falta de libertad.» Estos temas son a grandes rasgos los que forman el tejido poético de *Bajo tolerancia* y *Taller de arquitectura* y los que parecen marcar una distancia con libros anteriores, donde las referencias urbanas aparecen condicionadas por la mediocridad de la España franquista. Pero si se plantea esta distancia desde una generalidad, se observará que en ambos casos la vivencia del mundo expresada es «desafecta». Entonces, ¿qué diferencias de matiz existen entre, me atrevería a llamar, el primer y el segundo períodos?

Si obviamos los poemas del primer período más estrechamente próximos a la poesía crítica (como, por ejemplo, «Escrito en Oropesa», de *Claridad*), ambientados en la realidad rural, y comparamos aquéllos en los que aparece la ciudad (como en «La mujer fuerte», de *Salmos al viento*) se observará que existe una diferencia sustancial en la complejidad del sentimiento de «desafección». Más concretamente: en *Salmos al viento*, por ejemplo, existe la idea de que es la dictadura quien teje esta realidad mezquina y, consecuentemente, la denuncia

de un enemigo concreto que impide la transformación; en cambio, a partir de *Bajo tolerancia*, se advierte la difusión de este enemigo en un sistema perfecto, cuya inmunidad se alimenta precisamente de sus contradicciones. Tal vez se comprendan mejor estos matices en el tratamiento del tema baudelairiano del «hastío»: en el poema «Años turbios», de *Claridad* («Ahora son veinte años / con fiebre y con hastío»), parece responder a una denuncia de la realidad civil de la dictadura; en el «Testigo implacable», de *Bajo tolerancia*, este hastío es condición propia de la vida metropolitana:

Un aire de fastidio y de humedad entonces  
se apodera de gestos y palabras  
se cuelga de los trajes  
preside los encuentros de familia  
viaja en los sucios autobuses  
y envuelve la tristesísima ciudad desconfiada.

Estos cambios de matiz (que, con más espacio, se podrían detallar ampliamente) creo que responderían a la voluntad de precisar la complejidad ideológica de la realidad, no únicamente como algo que se sufre, sino que forma ya parte de la propia intimidad: «Porque tú sabes que los utensilios y palabras que lanzan / de continuo almacenes y fábricas y televisión / (...) / han llegado a tu casa... / están en tu cocina o en el baño / en tu memoria... / son parte de ti mismo...» A partir de *Bajo tolerancia*, la metrópoli es el punto de referencia de la experiencia poética porque su imagen es la imagen propia de todo el «sistema», de su organizada e intrincada presencia en la propia individualidad («mientras los postes de la luz y los arcones se abren / delante del motor y continúan / y ciñes una curva y adelantas bellísimos camiones / hecho un objeto tú a ciento setenta»). No existe la posibilidad de un enemigo exterior perfectamente desenmascarado, como podía entenderse en los primeros libros, sino que aquel es invisible porque nos

habita fraternalmente («Pero el miedo no estaba en la intemperie / sino en su piel y en su imaginación / y sigue acompañando al ciudadano / sobresaltado entre la multitud»). El grado de bienestar que se anuncia desde la metrópolis no amortigua una enormidad de contradicciones que asaltan desde una esquina, en el metro o que nos reclaman desde el televisor. Para Goytisolo, la metrópoli es una «ciudad hostil» («volúmenes informes / fachadas repetidas como gritos cayendo / sobre el gentío acorralado / ventanas de expresión acusadora»), donde el placer y el miedo, el bienestar y el tedio, la muchedumbre y la soledad, el quietismo y la revolución son las caras de una misma moneda, los contrarios sobre los que se asienta un orden perfectamente orquestado, cuya principal angustia es la falta de libertad. El «entramado» no es exclusivamente propiedad del sistema capitalista, sino también aplicable a las metrópolis del llamado «socialismo real». En el poema «La sesión» Goytisolo describe en clave satírica una reunión en donde se organiza la vida en la ciudad; los dos últimos versos del poema pueden leerse contemplando las actitudes similares de dos sistemas políticos aparentemente distintos: «Y esto es todo, señores accionistas. / Camaradas: termina la sesión.»

Pero, sobre todo en *Bajo tolerancia y Taller de arquitectura*, por encima de la denuncia de la realidad metropolitana está el análisis de la propia personalidad en tanto parte y resultado de esta realidad. La metrópoli es, sobre todo, «vivencia». «Ahora voy a contaros / la historia de lo poco que sé de las ciudades / y que tanto os asombra: / fue una historia maldita», empieza el poema «Como yo», donde se explica una experiencia personal, la locura, emparentada con la experiencia «delirante» de la vida metropolitana. El poema hubiera podido seguir explotando la «postura maldita» en la vivencia de lo urbano; pero, por el contrario, expresa su «negatividad» de la forma más radical: aceptando con desesperanza que no existe otra posibilidad que vivir esta reali-

dad («el porfiado esqueleto / de una organización compleja y delirante / que como yo se aferra con uñas a la vida»).

En «Ventana a la plaza» creo que se muestra a grandes rasgos la posición de Goytisolo frente a la vida metropolitana y frente a la naturaleza de la relación entre su subjetividad y la realidad. En el caótico orden urbano, «el hilo desmadejado que no conduce a nada», en el sinsentido de estos «choques» con lo externo, el poeta alude a otro tiempo donde, al parecer, el entorno acogía gratamente al individuo y donde era posible la comunicación entre la exterioridad y la interioridad. Pero no deja de ser una nostalgia que se sabe imposible:

Queda lejos

la imagen que tú guardas de una tierra distinta  
el campo solo la extendida piel  
del mar junto a una playa  
los árboles sin cercas de cemento.

En el caso de José Agustín Goytisolo y de otros poetas del 50 esta nostalgia de plenitud, de comunicación y permanencia, imposible en el ajetreo «desacralizado» de la vida urbana, se viste a veces de retorno a la infancia, a un cierto estado de pureza. Pero incluso en esta actitud está presente la conciencia de la imposibilidad de habitar el mito. Biedma lo expresaba en estos versos: «De mi pequeño reino afortunado / me quedó esta costumbre de calor / y una imposible propensión al mito». Goytisolo, en estos otros, también referidos a la infancia: «Y enterré en lo más hondo horas e imágenes / sueños guardé. / Pero después la lluvia / borró el camino y no encontré el tesoro.»

«Pero éste es tu paisaje, tu mundo», reconoce, expresando como fundamento de la vida moderna -y, por supuesto, del arte- su carácter «negativo»: «tu locura en un mundo enloquecido / el reposo agitado que te lleva / hacia la destrucción hacia la historia.» De esta forma la

experiencia poética no se plantea como un viaje de retorno —no hay una Itaca a la que regresar—, sino como la representación en toda su complejidad del viaje «incierto» del hombre urbano: «Deterministas o no / el único sentido de la historia / es como el viaje en un ferrocarril / a medio construir entre la selva / que cubre su trazado, impidiendo el retorno.» Hay una expresión que Goytisolo utiliza para referirse a la condición de este hombre: «Rey-mendigo». Manifiesta la cualidad de la identidad moderna edificada sobre una «herida», sobre una «esencia» nostálgica y una «existencia» desheredada, pero que conforman la misma personalidad. La afirmación de uno es la negación del otro: de ahí que la vida se sienta como una «tragedia moderna», porque habita un conflicto irresoluble y porque además este conflicto no tiene ni la esperanza antigua de la trascendencia, es un «aquí» y un «ahora».

El papel que Goytisolo le asigna a la arquitectura es proyectar la metrópolis desde sus propias contradicciones. Asumir una función ideológica de integración, de reorganización, que permita permutar la «agresión» por la «transgresión». Siguiendo el pensamiento ilustrado de interdependencia del hombre y su hábitat, desarrollado después por la ideología arquitectónica de vanguardia, según la cual la mediación del arte puede hacer posible una «síntesis» en el propio engranaje capitalista de la metrópolis, convirtiéndolo en «humano» gracias a la integración del público como operador y consumidor activo, el propio Goytisolo plantea en sus poemas esta posibilidad. Como bien explican Carme Riera y, sobre todo, Jordi Virallonga en sendos estudios sobre el poeta, poemas como «En el Xanadú», «La Muralla Roja» o «Walden 7», que responden a proyectos que llevó a cabo el taller de arquitectura de Bofill, expresan esta posibilidad de transformación adecuando nuestro entorno «con nuestras ideas y nuestros fracasos / para que nada resulte tan discordante y necio como ahora / en los tiempos futuros». Es una propuesta que en sus extremos,

como en el poema «Crónica de un asalto», le roza las alas al eslogan del «Mayo» francés: «*L'imagination au pouvoir.*» Pero en el caso de Goytisolo desde una perspectiva subversiva, bastante alejada de la voluntad de síntesis con que los movimientos neovanguardistas más modernos pretendían alcanzar una poco explicada «libertad colectiva». El libro de Pierre Restany *Livre blanc de l'art total*, es un ejemplo claro de la última tentativa de conciliar la crisis urbana con el estado de las «relaciones productivas»: basta con «socializar el arte» y ponerlo a la cabeza del «progreso tecnológico». En la «Crónica de un asalto» se propone precisamente lo contrario (lejos de la *imageability urbana* o la *esthétique prospective*), buscando el caos y atentando contra el fundamento de la «razón productiva», la utilidad. Un ejemplo:

Y mientras los adúlteros contemplan el desorden y se

[besan

las lagartijas pasan de una pared azul a un balcón

[violáceo

un rododendro ocupa el sagrado lugar de las antenas

y los guardias se cansan buscando y preguntando por

[las llaves.

No hay portales, no hay calles, la gente pierde el tiempo

charlan al sol y luego protestan, se insolentan, nadie

[paga

cuántos gatos y gritos qué música el infierno

los pobres han cambiado, todos toman el fresco, qué

[desgracia.

En las esperanzas de la arquitectura como «Plan» está presente ya su fracaso como «realidad del Plan». Los poemas de Goytisolo, como el propio «Walden 7» o «Canción de un escriba», ilustran adecuadamente la crisis de la función ideológica de la arquitectura moderna. El destinatario natural del urbanismo, el gran capital industrial, hace suya la ideología de fondo, pero dejando fuera la «superestructura», la racionalización de la ciu-

dad y del territorio, asignándole a la arquitectura una pura función técnica.

Esta es la posición de desesperanza en la que se mueven la arquitectura y el arte contemporáneos de izquierdas, incapaces de actuar fuera de la razón llamada metrópoli y sólo moralmente desde su vertiente más crítica. Es la función también de la poesía moderna, aceptada entre los valores burgueses precisamente por su carácter de cosa inútil, como fetiche cultural, y dispuesta para que el lector asista a la «tragedia» del otro como «consuelo» de la propia (aunque en este sentido los medios audiovisuales le hayan robado ya la partida). Si la experiencia poética es la composición representativa de la «vivencia», al poeta le toca recoger cuanto ve alrededor y en su propia casa y aprisionarlo en un código de signos y referencias que le devuelvan una apariencia de verdad. La verdad, que no es un estado establecido de antemano guardado en algún desván del alma, sino que, como apunta Goytisolo en «La mejor escuela», es la propia intimidad, la subjetividad voluntariamente echada a «la calle», que se observa y es observada. Esta es su grandeza, una grandeza con pies de barro: «Reymendigo.»

P. P.