

# LUÍS GARCÍA MONTERO: EL DESAFÍO DE UNA POESÍA SOSTENIBLE.

JOAN OLEZA

Universidad de Valencia

Cuando evoco mis primeras impresiones de la poesía de Luís García Montero, hace ya muchos años, me viene al recuerdo aquella *Egloga de los dos rascacielos* (*Rimado de palacio*, 1983) que, al tiempo que parodiaba a Garcilaso le rendía también un homenaje irónico, y en la que aquel rascacielos enamorado de una muchacha, en la que sus miles de ojos buscaban cada día, imantados, “la arruga triangular de sus vaqueros”, mientras ella se acercaba para finalmente desaparecer en su propio subterráneo “canalla y sucio”, acababa su lamento con una hermosa lira:

¿Qué amarga tubería

podrá encauzar mi llanto agonizante,

el triste corazón de un tierno amante,

convertido en espía,

que muere siempre cuando nace el día? “ (*Además*,

1994, p. 119).

La imagen del rascacielos, *espada de cemento*, poderoso falo modernista condenado a mantenerse siempre inútilmente enhiesto, mientras rinde pleitesía a la ninfa ingrata de los bares y los bajos, desprendía un denso simbolismo. Leída, por ejemplo, desde el *Learning form Las Vegas*, de Venturi, Scott-Brown e

Itzenour (Cambridge, Mass. 1972), el primer gran manifiesto de la arquitectura postmoderna, que se pronunciaba a favor de la arquitectura horizontal e impura de Las Vegas frente a la pureza funcionalista de los rascacielos de Nueva York y de Chicago, esa imagen ponía en escena el mismo enfrentamiento, y con una pareja ironía: el rascacielos alto-modernista se inclinaba ante la musa turbia de una cultura pop, “vestida con vaqueros”<sup>1</sup>, esa musa que Luís García Montero, con un gesto juvenil tan lleno de audacia como cargado de repercusión histórica reclamaba para su poesía.

Ese gesto juvenil que en 1983, cuando publica en *El País* aquel artículo titulado “La otra sentimentalidad”, que los tiempos han hecho célebre, es todavía un gesto muy limitado de alcance, aunque ya incluye el giro decisivo que Juan Carlos Rodríguez proponía por aquellos años: orientarse hacia la revolución desde el territorio de la individualidad histórica y de la vida cotidiana. En esencia, el artículo venía a reprochar a la norma poética dominante su sacralización del yo privado y a apostar por otra sentimentalidad, en línea con la que había reclamado Antonio Machado, a través de sus apócrifos, para los poetas del futuro.

No obstante, y a medida que va armando su pensamiento en los libros de finales de los 80 (*Poesía, cuartel de invierno* (1987)), pero sobre todo de principios de los 90 (*Confesiones*

---

<sup>1</sup> El poeta es autor de un artículo titulado “Una musa vestida con vaqueros” ( en *Aguas territoriales*, 1996).

*poéticas*, (1993); *¿Por qué no es útil la literatura?*<sup>2</sup>(1993), *El realismo singular* (1993), *Aguas territoriales* (1996)), en combate abierto contra la norma, el canon y el poder *novísimos*, después contra los reproches de la confusamente convocada *poesía de la diferencia*, en una campaña llena de hostilidades que recientemente ha sistematizado con acierto Laura Scarano <sup>3</sup>, el discurso de Luís García Montero, que va de la mano de su poesía, y traduce en clave teórica lo que elabora en clave lírica, en uno de los esfuerzos discursivos más coherentes de la segunda mitad del siglo XX, va ampliando su horizonte a temas cruciales del debate cultural del Fin de Siglo. Temas como el del conflicto entre vanguardia y tradición; como el de la contraposición de una figura del poeta como ser sacralizado en su diferencia a otra como *hombre normal*, aunque yo prefiero a esa expresión, que encuentro simplificadora, la de *hombre inmerso en lo cotidiano* ; como el de la genealogía realista de su poética y de su tradición, frente a la tradición simbolista que se había erigido en monopolizadora de la poesía moderna; como el de una poesía realista consciente de su ficcionalidad, frente al tradicional planteamiento de la poesía realista como mimesis de lo real objetivo; como el de la palabra del poeta que se abre paso, desde su individualidad y desde su sentimentalidad compartidas, entre las olas de la historia, donde se cumple su compromiso; como el de la búsqueda de un lector más allá del círculo endogámico de

---

<sup>2</sup> En col. con Antonio Muñoz Molina

<sup>3</sup> *Luís García Montero: La escritura como interpelación*. Granada. 2004.

los poetas y la crítica del principio simbolista de que cuantos más lectores tiene un poema más sospechosa es su calidad...En la medida misma en que su discurso se extiende a todos estos temas de debate, y en que profundiza en cada uno de ellos, su discurso deja de ser únicamente el discurso que legitima a *la poesía de la experiencia* frente a sus adversarios, para conquistar las altas cotas de un discurso que propuso y protagonizó un espectacular golpe de timón en la historia de la poesía, el que en España puso en cuestión el discurso que ha dominado la poesía y la cultura desde el Fin de Siglo XIX hasta los años 70-80 del XX, y tras desafiarlo le contrapuso los fundamentos de un discurso alternativo.

No es muy común hablar del valor de un poeta. Al poeta se le asignan generalmente otras cualidades, y el primero que se negaría a aceptarse a sí mismo en clave de valor sería el propio Luís, tan poco heroico hasta en su mismo trato, pero hay poetas, como también hay pensadores o novelistas, y los ha habido de esta índole en la España plural del último tercio del siglo XX, que en momentos verdaderamente decisivos han tenido el instinto de rebelarse contra las verdades inamovibles de un sistema, y contra la intimidación que todo sistema de poder ejerce para perpetuarse, y han madurado ese instinto hasta sostener la campaña de desgaste a que toda rebelión es sometida, hasta convertir esa negación inicial, ese audaz desafío juvenil de un momento, en toda una elaboración alternativa, práctica a la vez que teórica,

capaz de cambiar las relaciones mismas de la poesía con la realidad.

Por eso yo quiero hablar de esa clase de valor. Es el que había que tener en aquellos años 80 en los que la capacidad de intimidación de una norma literaria dispuesta a “rechazar cualquier posibilidad poética no basada en los códigos de la vanguardia y el culturalismo” (*Aguas territoriales*, 71) era muy grande. En más de una ocasión he explicado que aquella norma literaria, y su poder de intimidación, que no afectaban únicamente a la poesía, se basaban en una triple alianza que por un lado contaba con los novelistas de los 50 renegados del realismo, y que tuvieron en Juan Goytisolo a su adalid más belicoso; por el otro con los novísimos y su brillante irrupción en el panorama de la poesía española de los 70; y por el tercero, a la figura estatuaría, de oráculo, de Juan Benet, el más puro heredero del simbolismo internacional. Y esa triple alianza estaba bendecida por el cambio de actitud de los dirigentes literarios de la generación del medio siglo, por su editor más ambicioso, Carlos Barral, y por su crítico más volátil, Josep María Castellet.

Había que tener valor para desafiar lo que imponía con su prestigio un Benet, que clamaba contra la historia de la literatura española por su realismo entre tabernario y eclesiástico en nombre del gran estilo internacional y de un culto al artista concebido como guardián de la belleza. O para enfrentarse a un Goytisolo que, tras un giro espectacular, proclamaba: “Digámoslo bien

claro: en el mundo capitalista actual no hay temas virulentos o audaces; el lenguaje y sólo el lenguaje puede ser subversivo". Y si uno era poeta, entonces había que tener un valor especial para resistir el embate, tan agresivo como el de Benet o el de Goytisolo, pero más excluyente en la práctica, de los novísimos, de algunos de los cuales dijo su antólogo que aparecieron en escena "como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial" (*Nueve novísimos poetas españoles*, 1970, 25). Pere Gimferrer, el más influyente de los nuevos poetas, confesó a su antólogo que "mi desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas" (*Nueve novísimos...*, 156), y llegó hasta negar de un plumazo toda la poesía española de postguerra, de la que tan sólo salvaría en parte la de José Angel Valente y, toda, la de Carlos Edmundo de Ory<sup>4</sup>.

En el año 71 Pere Gimferrer declaraba a Federico Campbell, en *Infame turba* : "Creo que la separación entre poesía de vanguardia y poesía académica debe establecerse de modo tajante (...) La poesía académica -tan frecuente en España- es, más bien, la que renuncia a toda elaboración personal del lenguaje y las fórmulas anteriores. Es, en suma, poesía no significativa, esterilizada y esterilizadora. Cómplice de la reacción, en último

---

<sup>4</sup>. "Notas parciales sobre poesía española de postguerra", en S. Clotas/P. Gimferrer, *30 años de literatura española*, Barcelona, Kairós, 1971.

término. Si la poesía fuera sólo esto, sólo habría un acto poético posible: la abolición de la poesía. Y abolir la poesía es, en cierto sentido, la empresa de la poesía de vanguardia. Rimbaud es el primer ejemplo"<sup>5</sup>. De ahí la prioridad absoluta que la experimentación lingüística adquirió en la nueva generación, al igual que en Goytisolo o que en Benet: todos ellos podrían haber asumido la célebre consigna de McLuhan "el medio es el mensaje", glosada así por Castellet: "la *forma* del mensaje es su verdadero contenido", como podrían haber asumido también otra no menos célebre consigna, aquella del primer Wittgenstein según la cual "los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo", aunque probablemente hubieran estado más de acuerdo con el Wittgenstein último, el que proclamó la primacía de los juegos del lenguaje. La palabra adquiere prioridad frente a cualquier otro orden, pensaba Azúa (*Infame turba*, 75) y Pere Gimferrer identificaba esta prioridad con el vanguardismo, en especial con el surrealismo, del que se declaraba heredero. Vanguardismo significaba para Gimferrer y otros novísimos -hubo alguna notable excepción entre los más preparados teóricamente y los más visionarios- experimentación estética y ruptura de la tradición literaria, pero no en nombre de aquella voluntad surrealista que quiso por encima de todo abolir la frontera entre las palabras y las cosas, arrojar el arte de los templos o reintegrar estética y vida cotidiana (Benjamin, Bürger),

---

<sup>5</sup> Federico Campbell, *Infame turba*. Barcelona. Lumen. 1971, 71.

sino en nombre de una nueva lectura de la vanguardia, una lectura innegociablemente formalista, una lectura que eliminaba de la vanguardia toda subversión que no fuera estilística, en plena coincidencia con las tesis de Benet.

Reproducían miméticamente todos ellos los postulados del postestructuralismo francés: nos envolvía por todas partes el lenguaje de Barthes, la escritura de Derrida, los discursos de Foucault. Estamos hechos de palabras, gloriosamente encerrados en un universo de palabras, el lenguaje coloniza los rincones más recónditos de la realidad y los somete a su imperio, un imperio en el que la única subversión posible pasa por la gramática. “Escribir es un verbo intransitivo” había proclamado Roland Barthes con la misma autoridad de un pontífice que convierte en dogma su palabra. Y desde estas posiciones no había más salida que la que ya había predicado Adorno, el profeta, que a mitad de siglo ya había avanzado la buena nueva: la única actitud legítima es una incesante vanguardización de las formas artísticas, algo así como una especie de revolución cultural china reconducida al arte y a la literatura. El papel del libro rojo lo jugó, por su mayor brevedad, *Le texte du plaisir* (1973), de Barthes.

Lo cierto es que la triple alianza configurada por Benet, Goytisolo y Castellet, apoyada por Barral y Castellet, y bendecida por Barthes y la teoría literaria dominante de los 70-80, sometió a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad

desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los escritores les hacía despertarse sobresaltados, por la noche, la pesadilla de haber sido acusados de realistas, no de otra manera que a los militantes clandestinos de la oposición les despertaba trémulos, en medio de la noche, el terror a haber sido denunciados por comunistas.

Fue en este contexto en el que nació “la otra sentimentalidad” y, más adelante, el *realismo (en) singular* (como le corriega, muy bien, a Luís, Laura Scarano). Es bien cierto que el valor que hubo que tener para levantarse contra toda esa losa no fue un valor ejercido en solitario. Era todo un país el que se encontraba en estado insurreccional, mientras Franco se resistía hasta el último intestino a marcharse al Valle de los Caídos, y la búsqueda de una nueva realidad, y de un nuevo sentido para esa realidad, movía desde las canciones de Raimon o de Paco Ibáñez hasta las acciones nada lingüísticas que se movían en el último aula de literatura y en la más alejada fábrica. Y también es cierto que Luís gozó de un entorno muy especial. Si él ha tenido siempre el arte de moverse en compañía, entre una nube de amigos a su vez armados, el grupo que cuajó en Granada al abrigo del pensamiento incandescente de Juan Carlos Rodríguez, y entre compañeros de viaje tan lúcidos como Alvaro Salvador o Andrés Soria, o entre poetas que fueron incorporándose primero desde el

entorno más inmediato, después extendiéndose a toda la península, se configuró como una comuna dispuesta a casi todo, y en todo caso a desafiar la norma dominante.

Porque lo que había enfrente no era sólo la triple alianza, era mucho más, era lo que en algún lugar he definido como *el discurso modernista sobre la Modernidad*, un discurso que adoptando como canon el *Modernism*, ese bloque estético de la crítica anglosajona que agrupa lo que nosotros calificaríamos como novecentismo y vanguardia, fue teorizado primero por Adorno y Horkheimer y re teorizado después por los pensadores postestructuralistas franceses, de Barthes a Lyotard.

En otro lugar he tratado de caracterizar este discurso<sup>6</sup> y no podría aquí, por razones obvias de tiempo, reproducirlo. Me conformaré con evocar uno sólo de los aspectos en que la poética de Luís García Montero vino a chocar frontalmente con el discurso modernista, el de la canonización de la vanguardia.

Desde sus primeras manifestaciones teóricas el postmodernismo USA apostó, con Ihab Hassan, por la Vanguardia, concebida como la culminación del *Modernism*, y por la Vanguardia apostaron los postestructuralistas franceses: Foucault eligió como compañero de viaje a Raymond Roussel, Derrida a Michel Leiris, mientras Roland Barthes se alineaba con la neovanguardia parisina de los 60, con Philippe Sollers y el

---

<sup>6</sup> “Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Año LXXXIII. Enero-Diciembre 2007, 177-200 . Puede leerse en <http://www.uv.es/entresiglos/oleza>.

grupo *Tel Quel*, y cuando ya en los 80 aparecieron los postmodernistas europeos, que se habían formado con Foucault, con Derrida y con Lacan, también ellos, los Lyotard o Baudrillard, que celebraban la muerte de la Modernidad, apostaron paradójicamente por trasladar a la Postmodernidad el canon estético de la Vanguardia y perpetuar la maldición que la Modernidad había hecho caer sobre la tradición, el lastre caduco que debe ser eliminado para garantizar la prosecución del avance.

Por no poner más que un ejemplo, en *S/Z* (1970), el libro pontifical de la crítica literaria del final del milenio, Roland Barthes distinguía dos tipos de texto según su relación con la doxa o norma lingüística. De un lado estaban los textos *lisibles*, los que se conforman con los códigos establecidos, aquellos en los que el lector consume pasivamente el significado inscrito en el texto, los que comunican su contenido. Del otro lado quedaban los textos *scriptibles*, los que confrontan al lector con lo insólito, lo incomprensible, los que rompiendo la comunicación incitan al lector a reescribir el texto. Ni que decir tiene que Barthes se decantaba por los textos *scriptibles*, textos en verdad límites, mientras que despreciaba los *lisibles*, que constituyen la mayor parte de la historia literaria, como textos limitados. Pero sólo tres años más tarde, un Roland Barthes que a lo largo de toda su carrera se gratificó a sí mismo bautizando antítesis maniqueas, en las que uno de los términos era el bueno y otro el malo, antítesis como la de los escribanos y los escritores, como la del lenguaje

*enchratique* frente al lenguaje *acratique*, o como la de los textos *lisibles* y *scriptibles*, antítesis que su amigo Derrida, enemigo acérrimo de ellas, le pasó por alto, sea dicho de paso, se sacaba una nueva antítesis de la manga, ahora en su libro *Le plaisir du texte* (1973), que contraponía dos modos de lectura, una en la que el texto produce *plaisir*, y otra en la que provoca *jouissance*. En la lectura de *plaisir*, el lector disfruta el texto en la medida en que reconoce sus formas y sus códigos, en que se complace en su destreza como lector, en los conocimientos culturales que le permiten descifrar y saborear el texto, ratificándose a sí mismo como sujeto. En la lectura de *jouissance*, por el contrario, el lector asiste perplejo a la transgresión gozosa de lo que espera, de lo que sabe, de lo que domina: el texto burla las convenciones culturales, subvierte jerarquías y valores, y entonces el lector, desestabilizado en su lectura, se pierde sin centro ni asideros, se siente disolverse como sujeto. El efecto de *jouissance* es como el que produce el discurso de la neurosis descrito por Freud, dice Barthes, y pone como ejemplos textos de Sade, de Bataille, de Sollers... Ni que decir tiene que la lectura que Barthes propone como modelo es la lectura de *jouissance*, en la que todo recurso a la tradición queda excluido. Un texto vale, para este tipo de lectura, en la medida en que subvierte, y la crítica conservadora norteamericana de los años 80, la heredera del *New Criticism*, se lanzó enfervorizada a subvertirlo todo desde la confortable posición de sus cátedras en los dorados apartheids de las mejores

universidades norteamericanas, encantada con ese juguete que le permitía hacer reclamaciones revolucionarias a diestro y siniestro sin arriesgar nada sustancial. Nunca he visto tantas veces pronunciada la palabra subversión como en los artículos de la crítica deconstruccionista norteamericana de esos años. En una broma célebre, dos físicos con sentido del humor y una convincente preparación cultural, Sokal y Bricmont, hicieron justicia poética<sup>7</sup>. Años más tarde, por cierto, se puede encontrar un eco de esa broma en la que cometió Eligio Rabanera con *El sindicato del crimen. Antología de la poesía dominante* (1994).

En contra de toda este abanderamiento de la vanguardia se levantó la protesta airada más incluso que argumentada de Luís García Montero: “Ser hoy un militante fiel de la vanguardia, pensar que la poesía es sólo el lenguaje de la transgresión del lenguaje, resulta tan absurdo como ser todavía petrarquista, barroco o neoclásico”, escribe en “Una musa vestida con vaqueros” (*Aguas territoriales*, 73). Pero no sólo es anacrónico, es también reaccionario: “porque se basa en unos cimientos ideológicos, la separación enfrentada entre el yo y el sistema, que han sido nefastos para el individuo, para la sociedad, y para la poesía” (73). El discurso antivanguardista de Montero es, en realidad, un discurso *antimodernist*, porque concentra sus baterías contra dos objetivos fundamentales, el de la sacralización del yo privado del artista y el de la exigencia de la ruptura de las formas

---

<sup>7</sup> Véase, A.Sokal y J. Bricmont, *Imposturas intelectuales*. Barcelona. Paidós. 1999.

artísticas, y ambos objetivos eran ya nucleares en el movimiento *modernist* anterior a las vanguardias. De hecho eran ya nucleares desde el Romanticismo alemán, en el que Friedrich Schlegel proclamaba el derecho del artista a una condición diferente, la de brahman, no por la nobleza de su linaje sino por su libre autodedicación, y eran nucleares desde Nietzsche, que hace que su Zaratustra abandone los mercados y busque las montañas, donde es profeta sólo para unos pocos, sus compañeros de viaje, los hombres superiores, y eran nucleares desde Ortega y Gasset y su reivindicación de una cultura de élite no contaminada por las mayorías y por los mecanismos de la democracia, y volvía a serlo con Adorno, con Barthes, con Benet o con Gimferrer.

Por eso Montero se remonta a la génesis de la Modernidad y a la escisión que se produjo entre lo privado y lo público para delimitar dos tipos de discurso, el de los “Vanguardistas (sacralizadores de lo privado)” y el de los “Socialrealistas (sacralizadores de lo público)” (*El realismo singular*, 1993, 9-11). La propuesta poética que hace L.García Montero para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia, la de "reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico" (18), la de "concebir la intimidad como un territorio ideológico"(18). Esa es

la propuesta que define como *realismo singular*, "una reivindicación poética y política de la individualidad" (24)

Luís García Montero asoció, es bien sabido, su opción antivanguardista no a la vanguardia histórica de los años 20 y 30, sino a los Novísimos de los 70-80, a los que identifica por su pasión por la ruptura, por una una poesía que califica de extravagante y entregada al espectáculo de su propia retórica. En otro texto de relieve, el prólogo a la *Poesía* de Felipe Benítez Reyes, define la labor de los nuevos poetas así: "Se trata de escribir poesía después de *la* poesía"<sup>8</sup>. Y relaciona, mal por cierto, esa poesía novísima con una situación de excepción cultural, la del franquismo, por lo que asocia su declive a la normalización cultural del país, con la democracia: "la moda novísima", piensa, ha pasado de moda en cuanto se ha cumplido el proceso normalizador de la democracia, lo cual es natural, dado que su concepción sacralizadora de la modernidad era una concepción forjada a destiempo, vieja en sí misma, nostálgica de la vanguardia, destinada a consumirse rápidamente. En eso, se equivocaba: no era una excepción anacrónica, era la norma vigente hasta ese mismo momento.

La crítica que Montero dirige a las poéticas vanguardistas y neovanguardistas denuncia la contradicción de una intención que se propugna revolucionaria pero que se canaliza a través de la ruptura de la comunicación, de la disipación del sentido, del

---

<sup>8</sup>. Madrid, Hiperion, 1992, 18. Citaré el libro, a partir de ahora, por las siglas *FBR*.

colapso de la relación con el lector. Y no menos crítico se muestra con la absolutización de la exigencia vanguardista, el sectarismo con el que pretende ser no una poética nacida de circunstancias históricas, sino la única poética legítima posible en la sociedad del capitalismo de masas, tal como la había postulado Adorno y como volvió a postularla R. Barthes: la ruptura de las formas es la única ética posible de la escritura, en ella se manifiesta el compromiso del escritor con su época.

Se hace eco, por otra parte, de la derrota histórica de las Vanguardias, reflexionada por Peter Bürger (*Teoría de la Vanguardia*), en Alemania, o por Victoria Combalía (*El descrédito de las vanguardias*, 1980) y Eduardo Subirats (*El final de las vanguardias*, 1989) en España. Tanto la rebelión de la Vanguardia histórica, como la de las posteriores oleadas vanguardistas que culminaron en el año 1968, acabó por ser reabsorbida. "Es un hecho histórico -escribe Bürger- que después de los movimientos de vanguardia se han seguido produciendo obras de arte, que la institución social del arte ha resistido el ataque de la Vanguardia [... de manera que] el arte se halla desde hace tiempo en una fase postvanguardista" (113)<sup>9</sup>. En esta fase la institución arte ha ido todavía más lejos, ha canonizado e institucionalizado a la propia Vanguardia, la ha llevado a los museos, colgado de sus paredes y separado de la contaminación de la vida y de lo social en medio de la que quiso crecer, ha

---

<sup>9</sup> Cito por la traducción al castellano del célebre libro de Bürger: *Teoría de la vanguardia*. Trad. de Jorge García. Barcelona. Eds. Península. 1987.

convertido a la Vanguardia en tradición artística y los procedimientos que la Vanguardia utilizó para la provocación y la ruptura hoy se estudian en las Universidades y son adaptados por las nuevas generaciones como procedimientos puramente artísticos.

La Vanguardia, en suma, se ha convertido en el canon, tanto en los museos de arte contemporáneo como en el mercado del arte, tanto en la crítica de los medios de comunicación como en las universidades. La Vanguardia, podríamos prolongar a Bürguer, forma parte hoy de la cultura del supermercado y las estampaciones del Guernika se venden no muchos estantes más allá de las muñecas Barbie.

La derrota histórica de la Vanguardia, tanto como su puesta en cuestión del Modernismo, provocó que los "productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado, la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global", escribe Jameson<sup>10</sup>, y David Roberts ha descrito la situación con una frase bien expresiva: "el legado del fracaso de la Vanguardia es el museo imaginario de la modernidad, en el que la libre disposición sobre todos los elementos de la tradición define el campo de juego postvanguardista"<sup>11</sup> (166). Se podría afirmar que el artista postvanguardista se vio encerrado en la institución arte como en el museo imaginario de todos los estilos artísticos, que

---

<sup>10</sup> Cito por la traducción al castellano de J.L.Pardo: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991, 44.

<sup>11</sup> "Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia", en J. Picó ed. *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1998 (3ª reimpresión), 166.

conforman un único orden simultáneo, una perfecta sincronía, como quería T.S.Eliot, o como celebran los arquitectos postmodernos. La desautorización histórica de la Vanguardia vino a crear, así, una nueva relación con la tradición.

Tanto el Alto Modernismo (o, si se prefiere, el *Modernism*) como las Vanguardias nos habían conducido al callejón sin salida de un esteticismo obligado a reproducirse a un ritmo cada vez más acelerado de novedades y sustitución de novedades, a un ritmo de supermercado que necesita nuevos productos e imágenes para estimular las apetencias de los consumidores, a un programa de radicalización expresiva que trajo consigo el aislamiento inexorable del arte respecto de la vida, de forma que parece no haber otra alternativa que la de volvernos sobre el pasado para repensar la tradición, la relación del arte con la vida, y aquellas otras voces que nos llegan desde fuera de la cultura occidental.

En este sentido, uno de los mejores representantes de una Posmodernidad crítica, Andreas Huyssen, se esfuerza en caracterizar como necesario el papel de la tradición en la cultura postmoderna: "La recuperación de la historia y el resurgimiento de la narración en los años setenta no forman parte de un salto hacia atrás en el pasado premoderno, prevanguardista, como algunos postmodernistas parecen sugerir. Pueden ser mejor descritos como intentos de andar hacia atrás para salir del callejón sin salida donde los vehículos del vanguardismo y el postmodernismo han quedado bloqueados"<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>. "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en J. Picó ed. 1998, 158.

A mi modo de ver el nuevo papel de la tradición en la cultura de la era informacional, como la denomina Manuel Castells<sup>13</sup>, no tiene sólo que ver con el callejón sin salida de la Vanguardia. Tiene también que ver, y mucho, con una redistribución de los valores progresistas y conservadores en el ámbito político. Con la emergencia del discurso ecologista y con su toma de conciencia de la necesidad de poner límites y control al crecimiento económico y tecnológico, aparecen por primera vez en la historia moderna programas ético-políticos que son a la vez políticamente progresistas y culturalmente conservacionistas. En la filosofía de Marx es imposible el avance revolucionario sin el crecimiento de las fuerzas de producción. En el pensamiento contemporáneo es imposible todo cambio revolucionario que no pase por la conservación del patrimonio cultural y de la naturaleza. Mientras la derecha política hace suyo el valor de progreso, para la izquierda transformar la realidad es una aspiración que ha de conjugarse con la sostenibilidad y la conservación.

Y también en este aspecto del retorno a la tradición, para reapropiársela y disponerla en la escritura actual, una escritura que en buena medida se define como reescritura, colabora Luís García Montero con muchos otros poetas, novelistas, cineastas, o pintores del fin de milenio. Frente al desprecio a la tradición literaria española de un Benet, o al desinterés por su propio país de los Novísimos, Luís García Montero ha elaborado tanto en la práctica como en la teoría toda una genealogía para su discurso: Jovellanos, Bécquer, Machado, Cernuda, Alberti, Lorca...Y más cerca Jaime Gil de Biedma y Angel González, los interlocutores

---

<sup>13</sup> . *La era de la información*. Madrid. Alianza Editorial. 3 vols. 1996, 1997 y 1998, con segundas ediciones corregidas en 2000, 2003 y 1999 respectivamente.

elegidos de una generación, la de los años 50 a la que dedicó –junto con los amigos de Granada y más cercanos vecinos- un inolvidable y pionero número de *Olvidos de Granada*, que a la distancia de los años cobra un claro significado de manifiesto, en el que se restablece un diálogo intergeneracional que busca superponerse a la ruptura provocada por los novísimos con la poesía española de postguerra y que permita, a su vez, el enlace con toda una tradición anterior. Un conjunto de voces, en suma, que vienen a cohabitar en un ámbito que el poeta concibe como su biblioteca, la casa del ser, que diría Heidegger, como su casa encendida, como la imaginó Luís Rosales. Para cuando se llega a estas posiciones, avanzar ya no es sólo romper, es también continuar y sostener.

L'Elia, abril del 2008.