

© MANUEL VILAS, 2015
© BABEL EDITORES, A.C., 2015
© BARCO DE PIEDRA, 2015

CONCEPCIÓN GRÁFICA DE LA COLECCIÓN: EDDYMYR BRICEÑO, YONEL HERNÁNDEZ

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: YONEL HERNÁNDEZ

COORDINACIÓN EDITORIAL: VIRGINIA RIQUELME

EDICIÓN Y CORRECCIÓN: VIRGINIA RIQUELME, ISABELLA SATURNO

COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN: EDDYMYR BRICEÑO

IMPRESIÓN: FORMATO —ESTUDIO DE DISEÑO—

PRIMERA EDICIÓN DE LA COLECCIÓN NUMERADA
DEL SELLO EDITORIAL BARCO DE PIEDRA: NOVIEMBRE 2015

BABEL EDITORES, A.C.

CALLE EL BOSQUE, RESIDENCIAS ESNÚ.

TORRE A, APARTAMENTO 4B.

URBANIZACIÓN LA FLORIDA

CARACAS, 1050

ISBN: 978-980-7707-03-9 | DEPÓSITO LEGAL: f25220158001440

EDICIÓN: 100 EJEMPLARES —NUMERADOS—

IMPRESO EN CARACAS, VENEZUELA

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier procedimiento, sin la previa autorización de los editores.

AGRADECEMOS A Santiago Acosta, Javier Aizpuru, Alejandro Castro, Amílcar Lusinchi, Willy McKey, Juan Riquelme, Ángel Saturno y Natasha Tiniacos.

VILAS SABE LO QUE HACE, O LA POESÍA COMO CRÍTICA DE LA IDEOLOGÍA

SANTIAGO ACOSTA

La crítica literaria española ha intentado en varias ocasiones —y con poco éxito— encontrar formas más o menos adecuadas de designar a una generación de novelistas, poetas y ensayistas que recientemente han ganado notoriedad en el campo cultural español y en la que Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962) ocupa una coordenada central. El término Generación Nocilla, bajo el cual se pretendió agrupar a Vilas con Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Eloy Fernández Porta, Jordi Carrión y otros de muy diversos orígenes y poéticas, resultó no ser más que un comodín mediático que los mismos autores llegaron a rechazar abiertamente. De igual forma, la etiqueta de poeta postmoderno, que también se le ha asociado al poeta y narrador aragonés, no satisface del todo la común necesidad de un nombre o un marco temporal efectivo para aproximarnos a su obra. No obstante, para ciertos lectores —más dados a la vida— el problema trasciende el simple impedimento taxonómico. La lectura de libros como *El cielo* (2000), *Resurrección* (2005), *Calor* (2008) y *Gran Vilas* (2012) nos confirma que la obra de Vilas —digámoslo de una vez— es una de las más originales en la poesía escrita en español de las últimas décadas. Una de las fuerzas que más parece impulsar esta obra es el proyecto de convertir la poesía en español en un género capaz de beber de una variedad de fuentes —no siempre literarias— con la misma promiscuidad con la que el rock, por ejemplo, o el cine, construyen su propia originalidad absorbiendo una multitud de formas y tradiciones ajenas, al mismo tiempo colonizando una variedad de espacios, lenguajes, sociedades y culturas. Es posible que Vilas entienda la literatura como un mercado de capitales —tanto materiales como simbólicos— donde circulan a alta velocidad productos siempre híbridos y donde valen exactamente lo mismo «La cabeza muy grande de Rubén Darío, tan grande como su miedo» del poema «Literatura» y «Toda la voz de Lou Reed, glorioso Frankenstein del siglo xx» del poema «1977», ambos textos publicados en *Resurrección*.

0
3

Aunque se ha confesado un ardiente whitmaniano, y su lenguaje dialoga además con la poesía de Charles Bukowski, Allen Ginsberg, Álvaro de Campos (el más whitmaniano de los heterónimos de Fernando Pessoa), Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma, y a veces pareciera que el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* imanta irremediabilmente sus paseos alucinados por la ciudad contemporánea, deben señalarse asimismo otros territorios que nutren con igual fuerza su lenguaje poético: la música y las letras de Lou Reed, Bob Dylan,

Johnny Cash, The Who o Los Rolling Stones, mesetas de grandísima intensidad tanto en el territorio de la música anglosajona como en el universo de referencias culturales de nuestra sociedad contemporánea. Vilas es un poeta omnívoro, un antropófago cultural en la era de la globalización. ¿Cómo aproximarnos, entonces, a una obra que parece haber abandonado los caminos marcados por la tradición literaria española y que ahora deambula libremente por los terrenos de la cultura pop? Los poemas de Vilas tienen esa rara capacidad de ponernos de nuevo ante viejas preguntas. En el fondo, todos nuestros desajustes al momento de interpretar su obra se relacionan con una misma interrogante: ¿cómo leer la poesía?, ¿cómo tomárnosla absolutamente en serio?

UNA POLÍTICA DE LA AMBIGÜEDAD

¿Qué puede haber detrás de enunciados como: «Todo cuanto viene de los hombres, la guerra, la enfermedad, la ciencia, el amor, la historia, los cosméticos, los bañadores, yo lo amo»? ¿Cómo debemos entender al poeta cuando asegura que McDonald's «es un restaurante comunista» o que «ha hecho más por la erradicación del hambre en el mundo / que toda Europa junta»? Es común encontrarse en los poemas de Vilas con este tipo de fragmentos engañosamente celebratorios, donde se adoran por igual la santidad y el dinero o se glorifican a la vez la vida y las catástrofes, y que en cierto nivel pueden llegar a convertir la lectura en una exégesis, un ejercicio de desciframiento. En el poema «Fraternidad», la misma voz que exalta el lujo y la mercancía pide al mismo tiempo solidaridad con los pobres de la tierra, e incluso declara: «Quise con locura a la desaparecida Unión Soviética y a la República Democrática de Alemania. Adoré al General Jaruzelsky, sus grandes gafas antiguas». ¿Cómo podemos conciliar esos extremos? ¿Cuál es el significado que da sentido a esa conjunción imposible? Hacia el final, la voz emite una brutal sentencia: «Sólo sé amar. No sé juzgar. Sólo soy encantamiento», como queriendo decir que su amor es tan grande que desborda todas las categorías, todas las posiciones políticas posibles, incluso desborda la historia misma para convertirse finalmente en poco menos que un violento acto de nivelación.

0
4

En una entrevista sobre su novela *El luminoso regalo* (2013) el autor confirma que la ambigüedad es una estrategia clave en su obra: «Hay una cosa que nunca cambiará en mis novelas:

el problema de la ambigüedad; es un problema cervantino. ¿Qué es real y qué no lo es? ¿Qué es el Bien y qué es el Mal? En esta novela el lector debe decidir muchas cosas. Pero no busco el delirio del lector, busco su decisión. Y en esta novela, busco su decisión casi moral. Una elección moral».[1]

Cristina Consuegra, «Entrevista a Manuel Vilas», *Micro-revista: Revista de letras y cosas bellas*, 3 de abril de 2013, visitado el 15 de junio de 2014.
<http://www.microrevista.com/entrevista-exclusiva-a-manuel-vilas/>

Sin pasar por alto la especificidad de cada género practicado por el autor, puede notarse en estas palabras un posible carácter aleccionador que caracterizaría el proyecto literario de Vilas: mediante tales actos de pura afirmación de la ambivalencia —y que son más que simples gestos irónicos— la voz enseña al lector la necesidad de afianzar su propia posición —estética, ética y política— frente a un discurso o a una obra de arte. Es posible considerar, además, que el gesto de «Fraternidad» reproduce las ambigüedades de un discurso global que Slavoj Žižek identifica en *Violence* (2009): el de los «comunistas liberales» que han ganado fama —y dinero— en años recientes, llamados Bill Gates, George Soros, Mark Zuckerberg o Bono, filántropos multimillonarios que sólo ven en el mundo crisis humanitarias, hambre en África y mujeres musulmanas oprimidas por el fundamentalismo religioso, inflamados por un amor infinito pero ciegos ante la opresión y la lucha de clases. Dice Žižek: «La caridad es la máscara humanitaria que oculta el rostro de la explotación económica».[2] Vilas sabe lo que hace.

Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections* (London: Profile Books, 2009), 19.

ESPAÑA EN UNA PAPA FRITA

Publicado originalmente en *Resurrección*, el poema «MacDonald's» tiene la propiedad extraña de parecer un himno de alabanza comunista a la industria internacional del *fast food*: «Si Lenin volviera, MacDonald's sería el sitio, / el palacio sin luna, / el gueto de las reuniones clandestinas». La franquicia, ubicada en la Plaza de España de la ciudad de Zaragoza, aparece en el poema como un espacio donde es capaz de florecer una singular experiencia de lo común. Mientras describe el nivel subterráneo del local, la voz integra una diversidad de hombres y mujeres, inmigrantes pobres, niños, negros, hermanándolos a todos —e incluyéndose ella misma dentro del conjunto— gracias al milagro democratizador de la «Carne abundante por tres euros». Pero en lo que inicialmente nos parece una contradicción comenzamos a notar cierto encuadre de la franquicia como espacio revolucionario en el cual las diferencias son diri-

midas por el factor común del hambre y la pobreza. Es llamativo, además, que en medio de esta convergencia de sujetos se alcen los colores amarillo y rojo —que identifican tanto a McDonald's como a la bandera española—, reproducidos en «una patata amarilla untada de ketchup muy rojo» que un niño esgrime como si fuera la «Santísima bandera del otro mundo». Este mundo otro se convierte así en un mundo fraternal, deslumbrado por el amor (*I'm lovin' it*) que ilumina por igual —como en el poema «Fraternidad»— la pobreza, las revoluciones, las hamburguesas y la vida. No obstante, y aunque pudieran pasar bajo el radar de la lectura, ciertas imágenes de despedazamiento y de muerte no dejan de emitir sentido: los que se besan en el piso subterráneo del restaurante «se manchan», «se muerden» y «se despedazan», mientras «una alegría despedazada nos despedaza el corazón» y en el suelo una nata blanca y repugnante —una especie de *punctum* dentro del poema, como si se concentraran allí los residuos abyectos de todo lo que el poeta no dice— mancha las botas de quien habla, unas botas «de piel brillante, con la punta afilada en señal de muerte». De esta forma la voz nos permite ver algunas señales que sugieren —únicamente sugieren— una realidad negada y pavorosa, oculta detrás de aquella imagen sublime de un McDonald's subterráneo en Zaragoza.

INTERMEZZO: CONSUMO Y MUERTE EN EL POP

La obra de Vilas confronta un problema que ha ocupado durante años a algunos sectores de la teoría y crítica del arte, e incluso, más recientemente, a gran parte de los estudios culturales: la dificultad de descubrir —y de producir— dentro de terrenos cercanos a la cultura masiva la posibilidad de un arte cargado de alguna potencialidad política de carácter emancipador. En los años sesenta una gran parte de los discursos especializados desdeñaban las conquistas del arte pop por considerarlo apenas una vacía celebración de la superficialidad postmoderna y una completa sumisión a la mercantilización de la cultura. Estos juicios, sin embargo, han sido puestos en tensión por discursos que encuentran otro tipo de posibilidades en el género de Richard Hamilton, Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

Óscar Masotta, crítico de arte, artista y psicoanalista argentino, fue uno de los primeros —y de los pocos— en Latinoamérica en estudiar, a mediados de la década de los sesenta, el profundo

carácter político del arte pop, atendiendo a las formas en que sus métodos particulares de reconversión de la cultura de masas podían funcionar para elaborar una mordaz crítica de la ideología del capitalismo tardío. Refiriéndose a la obra de Carlos Squirru, artista argentino nacido en 1934, Masotta comenta una actitud crítica que para él está en la base de los usos de la imagen en el pop: «Estas formas «bajas» de vehicular un mensaje repiten *ex profeso* formas propias de la comunicación de masas. Y lo hacen con una intención que, en este caso, no se agota en la parodia y la ironía».[3] Masotta afirma que en

Oscar Masotta, *Revolución en el arte: Pop-art, hapenings y arte de los medios en la década del sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2004), 125.

el arte pop se encuentra un saber efectivamente capaz de convertir imágenes en signos para incidir en «lo inmediato sensible» e inscribirse en el desarrollo histórico del capitalismo tardío «del lado de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de «desalienación»».[4]

Masotta, *Revolución en el arte*, 157.

Más recientemente, en *The Return of the Real* (1996), Hal Foster se aproxima a la obra de Warhol a través de ciertas nociones de la teoría lacaniana para ver en *Death and Disaster* —la famosa serie de composiciones serigráficas acerca de accidentes automovilísticos— un «realismo traumático» capaz de exponer críticamente las prácticas de banalización de la tragedia comunes a los medios masivos de información. Asimismo, Foster ve en la reproducción de cientos de latas de sopa Campbell's un uso de la repetición compulsiva que permite al artista cuestionar el automatismo de la producción y el consumo seriales de su tiempo.[5] También es revelador el comentario que hace

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: The MIT Press, 1996) 130–131.

Thomas Crow en un ensayo sobre la obra temprana de Warhol, donde se refiere a piezas como *Five Deaths* o *Saturday Disaster* como trabajos centrados en momentos en los cuales la muerte y el sufrimiento interrumpen cualquier posibilidad de un consumo complaciente y acrítico de los productos del mercado masivo. Al comentar la pieza *Tunafish Disaster*, una composición que reproduce junto a la imagen repetida de una lata de atún marca A&P los rostros de tres mujeres que murieron en 1963 tras consumir ese mismo producto enlatado, Crow asegura que «las imágenes conmemoran un momento en el cual la promesa de cantidades abundantes de comida segura y empaquetada en los supermercados se rompía desastrosamente».[6] Para Crow

Thomas Crow, «Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol», en *Andy Warhol*, ed. Annette Michelson (Cambridge: The MIT Press, 2001), 57.

la obra de Warhol explota la ruptura del contrato entre el consumidor y el mercado, haciendo énfasis en un tipo de imagen intolerable, no para integrarla a un circuito de consumo sino para despertar la sensibilidad crítica de quien la observa. Lo que en cierta época parecía para muchos no más que una mimetización por completo acrítica del arte con el universo anónimo de la mercancía, es reconocido en el presente —y a través de juicios como los de Masotta, Foster y Crow— como una práctica artística orientada a propiciar en el espectador un encuentro con lo absolutamente irrepresentable, ya sea lo Real (aquello que Lacan define como el objeto máximo de la ansiedad porque se resiste a cualquier intento del sujeto por vincularlo al campo de lo simbólico), o la misma estructura de lo social que la ideología del mercado se encarga constantemente de disimular.

EL AMOR, LA HEGEMONÍA

¿Qué significa, entonces, escribir una alabanza a McDonald's en 2005, cuando se cocinaba en España una gran crisis económica e inmobiliaria, debida en gran parte al exacerbado optimismo con el que los españoles recibían un inesperado crecimiento económico? En *España y los españoles* (1979) Juan Goytisolo realizaba un diagnóstico de la cultura nacional en un momento en el que el país atravesaba una similar bonanza, propiciada en aquella oportunidad por una expansión acelerada de la industria turística: «La inautenticidad, el mimetismo dominan hoy la escena española. Tenemos, por ejemplo, nuestras costas. En las playas solitarias del Sur, junto a aldeas y pueblos pacientemente construidos siglo a siglo, improvisados bloques de viviendas, hoteles estándar rompen la armonía antigua y desmienten la belleza que motivara originariamente el actual boom económico. Lo viejo se sobrepone a lo nuevo sin continuidad ni equilibrio».[7]. A pocos años de

Juan Goytisolo, *Obras Completas*. Vol. 6 (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), 216.

la muerte de Franco, Goytisolo —a quien la situación le hacía recordar el satírico film *Bienvenido Mr. Marshall*— lee el período de la transición a la democracia como una profundización y prolongación del régimen franquista en la forma del liberalismo económico. En 2009, a más de un año del comienzo de la peor crisis económica y financiera que hemos tenido en Occidente desde la Gran Depresión, y a apenas cuatro años de la publicación de *Resurrección*, el McDonald's de la Plaza España de Zaragoza cerró sus puertas debido al ascenso repentino de

los costos de alquiler. «Ahora, el cierre es definitivo», dice la noticia en *El Periódico de Aragón*. [8] El poema de Vilas advertía

«Cierra el McDonald's de la plaza de España», *El Periódico de Aragón*, 10 de febrero de 2009, visitado el 15 de junio de 2014. http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/cierra-mcdonald-s-plaza-espana_476087.html.

—al igual que el libro de Goytisolo— acerca de los peligros de adoptar pasivamente las opulencias de la vida capitalista, originada en sociedades industrializadas que no comparten las mismas condiciones culturales e históricas de la nación española.

Es así como la relación entre la obra de Vilas y la tradición de la poesía en español se caracteriza por cierta distancia que el poeta interpone entre ambas, no porque pretenda negar el valor de esta última sino, más bien, porque siente la imperiosa necesidad de renovarla. Pudiéramos decir que la principal estrategia que pone en práctica es la de incorporarse a circulaciones globales que atraviesan tiempos, géneros y espacios, intentando construir así un tono cada vez más acorde con el pulso de los tiempos que corren. Pero el proyecto de Vilas no es exclusivamente estético. Sus poemas, hemos visto, nunca dejan de señalar los peligros del mimetismo cultural y económico, de una forma similar a las estrategias que el arte pop utilizaba para señalar los peligros del consumo. De esta forma, valiéndose de la potencia integradora y universalizante de la cultura pop —es decir, de las estrategias globalizadas de la hegemonía cultural—, la obra poética de Vilas es capaz de poner en funcionamiento un conjunto de estrategias tanto estéticas como políticas que le permiten señalar un desfase entre nuestra conciencia y las estructuras cotidianas que definen los hábitos, afectos y sueños del sujeto contemporáneo. Mediante esa apropiación y reproducción de formas de la comunicación de masas, Vilas expone sin ninguna clase de pudor —o simulando esa completa inocencia— algunos mecanismos ideológicos que contribuyen a naturalizar determinados órdenes simbólicos, precisamente a través de discursos celebratorios e inocentes orientados a afianzar en la vida diaria y común las glorias del consumo. El amor —parece decirnos la obra del poeta— es la negación de la política, el significativo vacío que abre las puertas a la hegemonía. La poesía de Vilas es profundamente política porque nos revela el otro lado de la experiencia sensible, cumpliendo así una función que está en la base de todo acto poético verdadero: darnos a ver el lenguaje —así como la poesía y, en última instancia, toda la cultura— como un terreno ambiguo, a veces políticamente indecible, ante el cual debemos ser capaces de desplegar un espacio irónico y una distancia crítica.

La selección de los textos incluidos en las páginas siguientes ha sido realizada por el mismo Vilas para la editorial Barco de Piedra, siendo esta edición la primera antología del poeta que se publica en Venezuela. Los poemas «MacDonald's», «Mujeres», «Víctor Vilas» y «El inmaduro» pertenecen a *Resurrección*, publicado en 2005 y merecedor del xv Premio Jaime Gil de Biedma; «La lluvia», «HU-4091-L», «Fraternidad» y «El crematorio» fueron tomados del poemario *Calor*, libro que mereció en 2008 el vi Premio Fray Luis de León; finalmente, «Amor», «La España de la transición», «Los borrachos» y «Ciudad Vilas» provienen de *Gran Vilas*, el poemario más reciente del autor, galardonado en 2012 con el xxxiii Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. Se trata, así, de una muestra comprensiva de la mejor producción de un poeta que no sólo ha sabido renovar estéticamente la poesía en español sino que además ha abierto una vía posible para establecer nuevos lazos entre poesía y política en tiempos de la decadencia del capitalismo.

NUEVA YORK, 2014