

Diablotexto *Digital*



La poesía desde el fin de la Historia: *Praga*, de Manuel Vázquez Montalbán, y *Cantil*, de Antonio Martínez Sarrión ¹

Poetry from the end of History: *Praga*, by Manuel Vázquez Montalbán, and *Cantil*, by Antonio Martínez Sarrión

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen: Este artículo analiza dos libros de poemas nacidos del clima intelectual que auspició la predicción de Fukuyama sobre el fin de la historia. Por un lado, Manuel Vázquez Montalbán construyó en *Praga* (1982) un laberinto discursivo en el que la ciudad checa era la metáfora de la crisis del comunismo, del desencanto utópico, de la patria fracturada y de la memoria familiar. Por otro lado, Antonio Martínez Sarrión propuso en *Cantil* (1995) un recorrido alegórico que se remontaba a los orígenes del nazismo y a la éfrasis del cuadro *La isla de los muertos*, de Arnold Böcklin, para denunciar la voluntad autodestructiva de una sociedad que ha avanzado desde el auge de los totalitarismos hasta la sacralización del consumo. Separados por la bisectriz simbólica del año 1989, *Praga* y *Cantil* surgieron del frío —la intemperie de la desilusión política, en el primer caso; el desengaño ante todo proyecto civilizatorio, en el segundo— para reescribir la historia desde el fin de la historia.

Palabras clave: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, novísimos, fin de la historia, consumismo, desencanto político.

Abstract: This paper analyzes two books of poems arising from the intellectual climate that justified Fukuyama's prediction about the end of history. On the one hand, Manuel Vázquez Montalbán (*Praga*, 1982) built a discursive labyrinth in which the Czech city represented the metaphor for the crisis of communism, the utopian disenchantment, the fractured country and the private memory. On the other hand, Antonio Martínez Sarrión (*Cantil*, 1995) proposed an allegorical journey that went back

¹ Este trabajo es resultado del Programa "Ramón y Cajal" (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se enmarca en el Proyecto de Investigación "Poéticas de la Transición (1973-1982)" (FFI2017-84759-P).



to the origins of Nazism and to the ekphrastic description of the picture *The Island of the Dead*, by Arnold Böcklin, in order to denounce the self-destruction of a world that has evolved from totalitarianism to consumer society. Separated by the symbolic bisector of the year 1989, *Praga* and *Cantil* came in from the cold —the inclemency of political disillusionment in the former, and the disappointment derived from any civilizing project in the latter— to rewrite history from the end of history.

Key words: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, novísimos, end of history, consumer society, political disillusionment.



Dos seniors en la corte de los novísimos

Es ya un tópico afirmar que la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) fue el resultado de la refundición de diversas antologías posibles. El propio Castellet asumió esa condición heterogénea al segmentar a los seleccionados en dos compartimentos cuya existencia se justificaba por razones cronológicas, pero en los que se advertía la constatación de una dispar educación sentimental y cultural: si en el vagón de *los seniors* viajaban aquellos poetas que habían velado sus armas en los estertores del realismo crítico, en el de *la coqueluche* se acomodaban aquellos *jeunes turcs* decididos a despertar de una vez por todas de la “pesadilla estética” realista y a ponerse por montera la tradición literaria hispánica. Junto con José María Álvarez, irredento cultivador de un culturalismo rayano en la hipertrofia, los otros dos *seniors* esgrimían rotundas excepciones a algunos de los postulados castelletianos. Mientras que la poesía de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) manifestaba la solidaridad recíproca entre su compromiso ideológico y su actitud vital, la de Antonio Martínez Sarrión (1939) oscilaba por entonces entre la alacridad vanguardista y la recuperación de unos mimbres autobiográficos trenzados con amarga displicencia. En efecto, el emplazamiento de ambos autores entre las huestes sesentayochistas y otros poetas de edad similar, pero a menudo relegados al furgón de cola de la generación precedente —como Félix Grande, nacido en 1937—, no solo se fundamentaba en criterios epocales, sino en la asimilación de una peculiar sensibilidad histórica.

Cierto es que las respectivas recetas de Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión incorporaban numerosos ingredientes de cuño novísimo, como el *collage* acumulativo, el tono fragmentario y sincopado, la intertextualidad, los *travellings* cinematográficos o una mitología generacional donde comparecían emblemas de la alta cultura e iconos devaluados de la cultura popular. Sin embargo, estos recursos se integraban en una cosmovisión del todo ajena a la colorista postal cosmopolita o a la delicuescente morbidez veneciana: el paisaje de la militancia antifranquista, en el caso de Vázquez Montalbán, y la revisitación de un conjunto de referentes personales y sociohistóricos, en el



caso de Martínez Sarrión. Sin abdicar de su vocación de modernidad, las viñetas irónicas de *Una educación sentimental* (1967) y *Teatro de operaciones* (1967) no estaban muy lejos de la reevaluación retrospectiva de los asombros infantiles que había convocado Ángel González en un texto tan representativo de la horma del cincuenta como “Ciudad Cero” (*Tratado de urbanismo*, 1967).

A partir de ese bautismo de fuego, las propuestas de Vázquez Montalbán y Martínez Sarrión se distanciarían irremediabilmente. El nombre del primero fue desapareciendo de las antologías del periodo² debido a una circunstancia que, con el correr de los años, terminaría por apuntalar la desatención crítica que ha padecido su poesía hasta comienzos del siglo XXI. Su éxito como novelista de género negro, gracias a las peripecias del detective Carvalho, provocaría el fenómeno según el cual a un autor se le considera exclusivamente en aquel ámbito que le reporta mayor resonancia. Desterrado de la corte de los poetas, el escritor Vázquez Montalbán desarrolló una trayectoria que alternaba la narrativa policiaca, la narrativa a secas, el ensayo y el periodismo, géneros a los que se aproximó con singular desenvoltura y en los que evidenció su habilidad como polemista. No obstante, el poeta Vázquez Montalbán siguió frecuentando a las musas con asiduidad durante tres décadas: las que van desde *Una educación sentimental* (1967, pero concluido en 1963) hasta *Ciudad* (1997). Por su parte, mucho más atenido al género lírico, aunque con puntuales incursiones en el memorialismo, Martínez Sarrión abandonaría progresivamente las notas *beat* y las resonancias contraculturales de sus primeros libros para concentrarse en una escritura de talante sapiencial y hechura moral, a veces volcada hacia una intimidad sin anecdótico y otras veces asediada por imágenes barrocas o vislumbres simbolistas.

A pesar de esta evolución divergente, hallamos un punto de encuentro en dos libros-poemas de entraña unitaria, pero de confección fragmentaria, que revelan la actitud de estos autores ante los acontecimientos del siglo XX. Siete años antes de que Fukuyama ([1989] 1990, y, más tarde, 1992) pregonara a

² Resulta especialmente llamativa su ausencia en la antología que consolidaría, casi diez años después del aldabonazo castelletiano, la archiestética novísima: *Joven poesía española* (1979), de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, en la que sí aparecen los otros dos *seniors* de *Nueve novísimos*, la nómina casi completa de esa recopilación y varias voces afines que no habían participado en la operación de lanzamiento generacional.



los cuatro vientos la buena nueva neoliberal del fin de la historia, Vázquez Montalbán había construido en *Praga* (1982) un caleidoscopio discursivo donde la ciudad checa era la metáfora centrífuga de la crisis del comunismo, del auge del consumismo, del desencanto utópico, de la patria fracturada, de la memoria colectiva de los vencidos y de la propia memoria familiar. A su vez, seis años después del vaticinio de Fukuyama, auspiciado por el derrumbe del muro de Berlín y la caída del telón de acero, Martínez Sarrión llevaría a cabo en *Cantil* (1995) un recorrido alegórico que se remonta a los orígenes del nazismo y a la écfrasis del cuadro *La isla de los muertos*, de Arnold Böcklin, para levantar el certificado de defunción de una sociedad que ha avanzado desde la barbarie de los totalitarismos hasta la sacralización de un consumo desaforado. Lejos de todo patetismo, *Cantil* es la respuesta hermética, sarcástica y deliberadamente “culterana” a un mundo que ha reemplazado los vínculos comunitarios por la obsolescencia programada de los artefactos tecnológicos. Separados por la bisectriz del año 1989, *Praga* y *Cantil* son dos libros que surgieron del frío —la intemperie de la desilusión política, en el primer caso; el desengaño ante todo proyecto civilizatorio, en el segundo— para reescribir la historia desde el fin de la historia.

***Praga* (1982): metáforas en fuga**

El socorrido diccionario de la Real Academia Española recoge dos acepciones de la palabra *fuga*: ‘acción de fugarse’ o ‘composición que consiste en la repetición de un tema y su contrapunto, con cierto artificio y por diferentes tonos’. La acepción inicial responde a la huida como tema recurrente en la obra de Vázquez Montalbán (Castellet, [1986-2008] 2018: 32), al tiempo sueño irrealizado y horizonte inalcanzable. En primer lugar, la huida se contempla a menudo como el destino final de un viaje a ninguna parte. Así se aprecia en el poema “Las huidas” (*Liquidación de restos de serie*, 1969-1972), que revela una desconfianza tanto hacia la escritura (“buscar palabras que emplacen otra huida”) como hacia la hipotética sutura entre la realidad y el deseo: “hace tiempo / ya planeamos el triunfo y el fracaso / la huida o el regreso / que lo terrible / fuera volver a insistir en el empeño / de prolongar la realidad más que el deseo” (Vázquez Montalbán, 2018: 121). En un contexto marcado por el



hastío vital, esta visión alcanza su corolario más pesimista en el poema “Definitivamente nada quedó de abril” (*Para el viajero que huye*, 1990), al que pertenece el verso “huir en pos de una teoría de la huida” (401). En segundo lugar, la huida adopta en ocasiones la forma de un viaje circular por los nuevos y viejos mitos de la cultura occidental. El propio Vázquez Montalbán asumía ese reciclaje a la hora de presentar su poesía reunida: “*Memoria y deseo* deberá ser leído [...] como un ultimado viaje poético que se muerde la cola”³ (341). Por tanto, en la obra del autor convergen la desmitificación mitológica (“Ulises”, en *Una educación sentimental*), la mitificación *pop* (“¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!”), compuesto *ad hoc* para *Nueve novísimos...*) y el elogio del desarraigo (“Gauguin”, en *Liquidación de restos...*). En tercer lugar, asistimos a un viaje geopolítico por la historia del siglo xx, una época definida por el descrédito de las utopías. Así se observa en el libro en el que nos detendremos a continuación, *Praga* (1982), un cantar de gesta inspirado en la imagen icónica de la Primavera de Praga, o en *Pero el viajero que huye* (1990), que exhibe las cicatrices de un mundo globalizado. Por otra parte, la segunda acepción de *fuga* (‘composición que consiste en la repetición de un tema y su contrapunto, con cierto artificio y por diferentes tonos’) también es aplicable a *Praga* desde su misma estructura, que evoluciona mediante reiteraciones, contrapuntos, intensificaciones y amalgamas tonales que van desde el objetivismo periodístico hasta el desgarró expresionista, pasando por el culturalismo libresco y la desautomatización irónica⁴.

Estamos ante un libro-poema o un poema-libro tan unitario como discontinuo; una epopeya coral guiada por el pensamiento divagatorio que

³ Vázquez Montalbán se había referido a su progresiva desconfianza con respecto al concepto de *huida*: “En 1965 pensaba yo que la huida es el estado perfecto de los seres animales o humanos, y que solo nosotros podíamos aspirar a llegar a algún lugar del que no quisiéramos regresar. La inutilidad del viaje como huida se descubre cuando es evidente que viajamos con nosotros mismos, es decir, con el ser que pretendemos huir” (en Tyras, 2007: 111).

⁴ Ya a propósito de su temprano *Manifiesto subnormal*, el autor había realizado una elocuente defensa del mestizaje genérico y la ruptura de expectativas en una entrevista recogida por Federico Campbell: “Lo que yo quería era la continua frustración del lector que cree estar leyendo un ensayo y de pronto aquello no es un ensayo; luego cree que es un poema o una novela, y aquello no es ninguna de las dos cosas” (en Campbell, 1971: 166).



Umberto Eco había bautizado con el ocurrente rótulo de *cogito interruptus*. Si el carácter fragmentario del volumen podría justificarse por su largo periodo de gestación —desde 1973 hasta 1982—, su simetría estructural da cuenta de un notable esfuerzo compositivo. *Praga* se despliega como una sinfonía en seis movimientos y una coda dirigida por una suerte de voz en off que combina la vocación testimonial (el documento histórico) con la causticidad sarcástica (la evocación autobiográfica). Cada una de las secciones en las que se divide el libro está compuesta por un número indeterminado de viñetas que se abren con un verso en versales. Este procedimiento dota de congruencia al conjunto y nos autoriza a leerlo como una serie de fragmentos interconectados, pero no exentos de cierta autonomía. En *Praga* confluyen, en suma, diversas posibilidades semánticas, pues la ciudad del título representa al tiempo la sinécdoque del entorno urbano contemporáneo, el enclave de la memoria, los fracasos colectivos del siglo xx o la imagen de la patria irredenta (Castellet, [1986-2008] 2018: 26).

La interpretación más evidente nos lleva a la ilustración de un episodio histórico en el que se condensan las contradicciones del marxismo o la crisis del comunismo real (Rico, 2005: 18): la invasión de Praga por parte de la Unión Soviética y sus aliados del Pacto de Varsovia (Alemania oriental, Polonia, Hungría y Bulgaria). Dicha invasión puso fin a la llamada “Primavera de Praga”, una etapa de apertura política y liberalización reformista que promovía un “socialismo con rostro humano” y que se prolongó desde el 5 de enero al 20 de agosto de 1968. La entrada de las tropas soviéticas, acompañadas de 200.000 soldados y 2.300 tanques, supuso la abrupta liquidación de una ilusión utópica (Ferrari, 2017: 279). Vázquez Montalbán utiliza ese episodio para extrapolarlo a la violencia ejercida contra cualquier pueblo. En concreto, la iconografía bélica del volumen nos retrotrae al triunfo del nazismo y a la empobrecida Barcelona de la inmediata posguerra, cuya recreación constituye uno de los lugares comunes en la obra del autor. Asimismo, la dilatada redacción de *Praga* nos legitima a proyectar el desencanto de la izquierda sobre el escenario de la Transición democrática española, un tiempo de incertidumbres en el que planeaba la sombra de una hipotética intervención militar, como se comprobó con la asonada del 23F. Aún más, resulta significativo que la fecha de



publicación del volumen coincide con la de la victoria del PSOE en las elecciones generales. Sin forzar excesivamente los paralelismos, parece obvio que la capital de la antigua Checoslovaquia es solo uno de los espacios de una cartografía más abarcadora y compleja, a veces ligada a la reordenación geoestratégica de Europa tras la Segunda Guerra Mundial y otras veces troquelada sobre el mapa de España.

La primera sección de *Praga* (2018: 311-314) se abre con la imagen de unos “tanques varados” en medio de la devastación. La transcripción cromática del desastre (“cárdenas carnes”, “amalvadas por el poniente”, “hordas caquis”, “lepra parda”) coexiste con abundantes menciones a la corrupción o a la putrefacción, en la medida en que las aguas estancadas metaforizan la parálisis de la historia: ejemplo de ello son expresiones como “lepra parda y ciega”, “pudre la piel del aire”, “mar estanque”, “cadáveres a la deriva sobre su propia sangre”, “lágrimas de cieno” o “ramblas del terror”, un sintagma que alude como subtexto al famoso paseo de Barcelona⁵. Los tanques deshumanizados, que se erigen en “paradigma del poder”, “símbolo intimidante” o “foto fija de la humillación” (Castellet, [1986-2008] 2018: 26), contrastan con el retablo humano de un pueblo que ahoga su protesta en un silencio impuesto. El turbión de visiones opresivas —“fusilaban archivos”, “el miedo era una presencia”, “el silencio su mortaja”— desemboca en la cosificación de los perdedores: la “carne humillada / y ofendida” de “humilladas mujeres ofendidos hombres”, una estructura bimembre que Vázquez Montalbán toma prestada de Dostoievski y que ya había utilizado en uno de los poemas más significativos de su primera etapa: “Conchita Piquer”⁶. Las referencias a la mitología griega (“talón de Aquiles”) y germánica (“espada de Sigfrido”) contribuyen a la dimensión épica de un escenario que remite en su

⁵ Como apunta Ferrari (2017: 279), los versos “Oh ciudad del terror / entre las avenidas lívidos / árboles del otoño”, que se reiteran con variantes en las dos primeras secciones, entablan un diálogo intertextual con el poema “Ronda amb fantasmies” [“Ronda con fantasmas”], de Bartomeu Rosselló Pòrcel: “Oh ciutat dels terrors! Entre les avingudes / estèrils –arbres lívids de la tardor!” [“¡Oh ciudad de los terrores! / ¡Entre las avenidas estériles –árboles lívidos del otoño—!”]. El juego intertextual se desvela, de hecho, en una lúdica nota al pie en la que Vázquez Montalbán (2018: 307) “agradece los versos involuntariamente prestados por B. Roselló-Pòrcel, sin cuya utilización dos poemas de este libro hubieran sido imposibles”.

⁶ “Conchita Piquer”, una oda a la silenciosa resistencia femenina en la posguerra, se abre con los siguientes versos: “Algo ofendidas, humilladas / sobre todo, dejaban en el marco / de sus ventanas las nuevas canciones / de Conchita Piquer” (Vázquez Montalbán, 2018: 49).



simultaneísmo perceptual al *Guernica* de Picasso. Finalmente, el apartado se cierra con un cambio de perspectiva: una recapitulación crítica donde la voz narrativa salda cuentas con “mis feroces camaradas”. Las contradicciones políticas se encarnan en el interior del sujeto a través de un esquema dialéctico que opone la fe entusiasta al descreimiento escéptico, la noche al día, el animal a la flor o el amor al odio. De este modo, el cronista desapasionado de Praga acaba mostrando sus facciones y desvelando su actitud ética.

El segundo apartado (2018: 315-320) toma la figura de Franz Kafka como trasunto lírico. Esta sección comienza con el monólogo dramático de un yo expatriado, que se reconoce en un linaje de proscritos, náufragos e inmigrantes; seres oscuros que habitan en los rincones de “la ciudad vencida”. Praga se alza entonces en escenario de la memoria colectiva, mausoleo de la modernidad y territorio de la identidad escindida: “ser judío vivir en Praga escribir en alemán / significa no ser judío ni alemán / ni ser aceptado / por las mejores familias de la ciudad”. La condición del sujeto como eterno extranjero permite la transición hacia una semblanza de Kafka en tercera persona. El fragmento que se inicia con “Nacer en Praga en 1883” sintetiza en orden cronológico los principales acontecimientos de la vida del escritor checo, desde su genealogía familiar hasta su legado literario: la protesta por la ejecución de Ferrer Guardia, la devoción platónica rastreable en las cartas destinadas a Milena Josenka, el ingreso en el sanatorio de Wiener Wald, la muerte en Kierlig y el entierro en Praga, o la negación de Max de Brod a destruir las obras de Kafka, tal como este la había solicitado. Sin embargo, lejos de la biografía de bulto redondo, hallamos una perspectiva atomizada del personaje y de la ciudad que inspiró sus obras, según se aprecia en las alusiones a *El castillo* y *El proceso*: “Praga / era castillo sótano de justicia / gran muralla china al final / del vano esfuerzo por salir de uno mismo”. La aparición póstuma de Kafka como un “joven vampiro”, acostumbrado a los “recelos checos y desdenes judíos”, se rebaja mediante el giro final: “aunque todo es posible / en un hombre que pidió la destrucción de sus obras / al único judío que no iba a



hacerlo”. Esta apostilla refuerza en cierta medida el juicio de Walter Benjamin, quien “le supone [a Kafka] sentido del humor”⁷.

Las secciones tercera (2018: 321-324) y cuarta (2018: 325-327) constatan la disolución de la ideología en la efervescencia del mercantilismo neoliberal. A partir del desmontaje paródico del *ubi sunt* (“¿qué se hizo / del país de la infancia y del exilio / de una adolescencia sensible?”), la voz narrativa afirma que, tras los espejismos de la historia reciente, la capital de la antigua Checoslovaquia se ha convertido en “una ciudad de Ferias y Congresos”, un lugar de paso que se caracteriza por la compraventa de toda clase de productos, incluidos los de índole sexual. La utilización sistemática de la paronomasia (“vencidos” / “vendidos” y “ejecutados” / “ejecutivos”) ridiculiza la imagen de prosperidad económica que trata de proyectar la urbe ante las hordas turísticas. En esta misma línea se sitúa el juego humorístico generado mediante la polisemia de la palabra *liberal* —‘generoso’ o ‘de ideología neoliberal’—, que favorece un balance a la vez prosaico y apocalíptico: “sed liberales poco amables / o amables poco liberales / pero jamás liberales amables / y mucho menos amables liberales”. Así, el inventario de prácticas sexuales que encontramos en la cuarta sección —entre la reescritura musical (“a media luz los tres”) y el juego de palabras (“el semema furtivo”)— denuncia los vínculos cómplices entre el sexo, la economía y la idea de nación: “del lecho al bidé / del bidé a las rebajas / de las rebajas a la patria”. La degradación de los anhelos utópicos culmina con la equiparación de las “damas de Praga” con “las rosas de Alejandría”, en referencia a una copla de Conchita Piquer que también se incorporará como intertexto en la novela *La rosa de Alejandría* (1984)⁸.

El quinto apartado (2018: 328-330) comienza con un verso que anticipa la predicción de Fukuyama sobre el fin de la historia: “Morirá esta historia en la

⁷ Esta opinión está fundamentada en el contenido de una carta que Walter Benjamin le envió a Gershom Scholem en 1939: “Cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente que no era un humorista [...]. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso al lado cómico de la teología judía” (Benjamin, 1980: 220).

⁸ Esta clase de guiños, que superficialmente podrían conectarse con la sensibilidad *camp* o con la nostalgia *kitsch*, suscriben en realidad el compromiso con una memoria intergeneracional que se basa en la mitología propagada por los *mass media* (Vernon, 2007: 21-33).



historia”. No obstante, predomina ahora una amarga reflexión existencial acerca del paso tiempo, la muerte y el olvido. Uno de los aspectos más interesantes del libro se concentra en el fragmento “Cuando nadie ya sepa”, que propone un pliegue espaciotemporal gracias al cual es posible unir dos cronotopos distintos y distantes: la Barcelona de la inmediata posguerra y la Praga de la primavera sesentayochista. Mediante esa trasposición metafórica, el recuerdo difuso de la caída de una mujer en una fuente de Praga entronca con la caída de la madre en una fuente de Barcelona, el laberinto de calles de la ciudad checa se desplaza al laberinto de espejos del Tibidabo, e incluso el poético mes de abril se reemplaza por el prosaico mes de agosto. Asimismo, la fuerza asertiva del cronista se debilita hasta titubear, dudar o retractarse. Praga se transforma, en consecuencia, en una localización donde convergen la arqueología sentimental y la conciencia de clase, la elegía humana y los lazos solidarios: “Y un día vuestros pasos / no volvieron a casa / me dejasteis las fotografías llenas de desconocidos / rotos los espejos de los miedos antiguos / en cada esquina un laberinto”. La presencia de personajes familiares, como el primo Anselmo —que había dado título a un poema de *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973)—, nos emplaza en un espacio fronterizo entre las cláusulas del pacto autobiográfico y las baldosas resbaladizas de la autoficción.

La sexta sección (2018: 331-335) insiste en la dimensión de Praga como emblema verbal y musical. Por un lado, el autor censura los intentos totalitarios que han pretendido demostrar “la raza en la lengua”, lo que implica el secuestro del lenguaje por parte del régimen político. A partir de la analogía entre el desprestigio institucional que sufrieron el idioma checo durante el nazismo y el catalán durante la posguerra española, Vázquez Montalbán reivindica la vitalidad de una lengua asociada con su descubrimiento del mundo y con su compromiso ideológico, desde las lecturas juveniles de Salgari hasta las consignas políticas. Por otro lado, la plantilla musical permite regresar al curso histórico gracias a la sinfonía inacabada de Mozart titulada *Praga*, quizá inspirada por la primera visita del músico a la ciudad, en 1787, para dirigir una representación de *Las bodas de Fígaro*. Este episodio permite reunir a dos ilustres transeúntes por las calles de Praga: Mozart, un músico amado por los checos, y Giacomo Casanova, que trabajó como bibliotecario en dicha ciudad.



El poema nos habla del encuentro entre Mozart y Casanova, del que pudo haber surgido la inspiración para la ópera *Don Giovanni*: “y fue en Praga donde el viejo Casanova / bibliotecario / *has been* posó para el Don Juan / fascinado por la lenta monumental introducción de Praga”. La deformación biográfica de Mozart, semejante a la que había padecido Kafka en el segundo apartado, se evidencia cuando el autor le afea su conducta por haber preferido “morir en Viena cerca del poder” y “lejos de Praga ciudad inacabada”. En suma, el recorrido culmina con la indeterminación de lo que significa Praga para el autor, al tiempo ciudad de sinfonías sin concluir, de judíos que escribieron en alemán y de vecinos invasores: “o acaso no sea Praga una ciudad una sinfonía / ni la Historia ni la vida ni este libro // acaso sea simplemente una metáfora”. Preguntarnos por el sentido de esa metáfora implicaría volver a la casilla de salida.

Por último, la coda final reproduce literalmente la primera estrofa de cada una de las seis partes que componen el libro. Esta reordenación permite interpretar el texto o bien como un poema autónomo o bien como una reescritura palimpsestosa, en una lectura abierta que entroncaría con el dispositivo que Cortázar activó en *Rayuela*. No obstante, la reiteración literal favorece también una conclusión sobre la circularidad de la historia. Entre la crónica y la crítica (Lanz, 2002: 187), *Praga* supone una radiografía de la sociedad del momento, una inmersión en la memoria y una denuncia de la “estafa histórica” (en Colmeiro, 2007: 289) que experimentaron ciertos sectores de la izquierda ante la disgregación del comunismo y el triunfo del neocapitalismo liberal. Precisamente esos eran los valores en los que Fukuyama sustentó su vaticinio acerca de una posthistoria ataráxica; un espejismo que se hizo añicos cuando el 11 de septiembre de 2001 cayeron las torres gemelas del World Trade Center.

***Cantil* (1995): la ínsula hermética**

Cantil (1995) constituye sin duda la creación más enigmática de Antonio Martínez Sarrión, quien se planteó su escritura como un ejercicio de virtuosismo en el que polemizaban el asunto pictórico-funerario, el compromiso



ideológico y la tonalidad lúdica (Prieto de Paula, 2003: 102)⁹. Aunque se trata en esencia de un texto unitario, la linealidad del discurso se ve constantemente socavada por interferencias o retracciones que nos exigen realizar una lectura “a saltos”. El libro consta de un poema-dedicatoria (“A quien leyere”) y once secuencias sin titular ni numerar, separadas entre sí por un espaciado tipográfico. Cada una de dichas secuencias está formada por un número indefinido de versos alejandrinos, con alguna interpolación puntual de endecasílabos y dodecasílabos.

Dos son los núcleos centrales en torno a los que se organiza *Cantil*: la reflexión histórica, por un lado, y la écfrasis pictórica, por otro. El primer motivo se despliega a partir de una espiral que abarca desde el siniestro magnetismo del III Reich hasta “el imaginario pagano de la cultura germánica, pasado por el cedazo del Romanticismo” (Prieto de Paula, 2003: 104). Si ese recorrido funciona como epítome del museo de los horrores en el que se convirtió el siglo XX, el segundo núcleo argumental ofrece un poderoso correlato simbólico: de hecho, el cuadro de Böcklin incluye a unos personajes torvos (un remero, una figura cubierta por un sudario blanco erguida delante un ataúd) y una escenografía tan difusa como sombría (un cielo amenazante, un islote, un macizo de cipreses y unos vanos en el acantilado que parecen ser criptas funerarias). Ese paisaje, a medias reproducido en el cuadro y a medias intuido por el autor (García de León, 1998: 391), evoluciona sin apenas transición hacia un tercer eje temático que apenas había asomado con anterioridad: la denuncia de la compulsiva producción capitalista de bienes de consumo perecederos, condenados a amontonarse en espacios residuales y tanáticos similares al pudridero concebido por Böcklin. Nos encontramos así ante una alegoría múltiple y *descentrada* —esto es, sin un centro de gravedad evidente— donde conviven las estampas de la barbarie nazi, la visión inquietante del cantil, las recreaciones simbolistas en torno a la muerte y la diatriba contra la contemporánea civilización de los desperdicios, síntoma de un final de ciclo solidario con los aires apocalípticos del fin de la historia. El enfoque descriptivo, los regateos prosaicos y la plantilla moral o fabulística

⁹ En el comentario de *Cantil* sigo el análisis de Prieto de Paula para la antología *Última fe* (2003: 102-112).



desembocan en un deliberado hermetismo que certifica la imposibilidad de acceder a una interpretación unívoca de la realidad, tanto de la plasmada en las sugerencias de la historia del arte como de la representada por las versiones contradictorias de la historia oficial.

La sección “A quien leyere” (2003: 311) constituye un remedo burlesco del poema-prólogo áureo donde el autor sienta las bases figurativas del libro: el asedio crítico del lienzo *La isla de los muertos*, de Böcklin, cuyas dos variantes se exhiben en Nueva York y en Leipzig, respectivamente. Con todo, el prólogo ya nos advierte de que dicho ejercicio renuncia de antemano a la finalidad descriptiva: “No pretende el poema ser una mera glosa / o carta de marear que explore tal pintura / o descifre si arcano o mi fervor contagie”. Frente a la entusiasta revisión pictórica o a la retícula interpretativa, la voz lírica se limita a enunciar que su poema “[t]iene otros objetivos, su estrategia es distinta”. A continuación, asistimos a una extemporánea invectiva contra el ilustrado Juan Pablo Forner, polemista irredento pero escritor desigual al que Martínez Sarrión pone como ejemplo de “poeta pedestre” y condena sin reservas a “disolverse en las brumas / que componen la entera población del Olvido”.

La segunda estrofa (2003: 312) proporciona diversas pistas acerca del contenido histórico. Frente al paisaje tempestuoso o al recinto funerario que se atisba en los versos iniciales, pronto descubrimos que el discurso se vincula con la historia colectiva del siglo xx y, en concreto, con la ignominia del episodio nazi. De este modo, las “chimeneas que arrojan / humos de alguna extraña combustión” remiten eufemísticamente a los hornos crematorios de los campos de concentración. A esa delimitación espaciotemporal coadyuva la mención a dos eficaces instrumentos de la propaganda hitleriana: la música (“los «lieder» de [Hugo] Wolf”) y el cine (“la profunda voz de Zarah Leander”, actriz y cantante que fue la estrella de los estudios UFA en la Alemania nazi). Asimismo, Martínez Sarrión focaliza su atención en quienes permanecen ajenos al horror, enmarcados en un paisaje de contornos bucólicos y enfrascados en sus actividades cotidianas: aquellos que “o injertan los frutales o rastrillan el césped / sin advertir gran cosa ni dárseles una higa”. Esa alusión lateral a la indiferencia de buena parte del pueblo alemán podría considerarse un guiño cómplice al concepto de la “banalidad del mal” acuñado por la filósofa



Hannah Arendt, pero además hermana el texto de Martínez Sarrión con dos peculiares écfrasis de otro cuadro: *Paisaje con la caída de Ícaro*, de Brueghel, donde el fenomenal batacazo del héroe se resume en un pataleo frenético relegado a un ángulo de la tabla. En lugar de mostrar la debacle cósmica, Brueghel sitúa en primer plano a un labrador con su arado, a un pastor con su rebaño y a un pescador con la caña tendida hacia el mar. Los poemas que glosan el cuadro y resaltan la singularidad del enfoque elegido son “Musée des beaux arts”, de W. H. Auden¹⁰, y “Paisaje con la caída de Ícaro” [“Landscape with the Fall of Icarus”], de William Carlos Williams, dos nombres que no resultan ajenos a la formación lectora e intelectual de Martínez Sarrión.

Las tres estrofas siguientes (2003: 312-313) se retrotraen a los orígenes de la mitología germánica, que destila en el mismo alambique los elementos tradicionales y los ingredientes fantásticos, según se aprecia en la referencia implícita a E. T. A. Hoffmann, “el bufo relator de los cuentos”. Los centelleos oníricos (“una doncella / guardada por los ojos de miel del unicornio”) y las fabulaciones pavorosas (“festín de aullidos”, “cabelleras / untadas en cien sangres”, “callejas torturadas”) contrastan con la prosaica denuncia de los crímenes del nazismo, convocados gracias a la similitud fonética entre “historia” e “histeria” (Prieto de Paula, 2003: 107): “si no se quiere dar curso libre a la histeria / de lavarse las manos con un *tíc* pavoroso / unas cincuenta y cuatro veces cada jornada”.

La écfrasis propiamente dicha, sin aparente nexos argumental que la ligue a las series anteriores, comienza en la tirada sexta (2003: 313) y se prolonga hasta la décima estrofa (2003: 317). La morbidez funeraria planea en unos versos en los que la isla-pudridero se relaciona con el Hades mitológico o con el infierno de Dante. La prolija descripción de la orografía de la costa, las ensoñaciones que airean la atmósfera malsana del lienzo —cuya iconografía enfermiza se transfiere a la placidez idealista de una remota Arcadia, un huerto horaciano o un jardín renacentista— y el retrato de la figura humana que ocupa

¹⁰ Aunque no hallamos ninguna mención ecrástica, en su poema “Un cementerio insular” [“An Island Cemetery”], Auden también parece tomar el cuadro de Böcklin como motivo inspirador de sus versos. No en vano, en la reciente antología *Islas*, compilada en la revista *Litoral* (2018: 271), la pieza se reproduce junto a una imagen del cuadro *La isla de los muertos*.



el centro del cuadro —a la que el autor compara con el “desmejorado Señor de Transilvania”, con el “Barón Samedi” del carnaval criollo o con el Caronte mitológico— chocan ahora con las dudas hermenéuticas que la voz poética introduce mediante incisivos aclaratorios que obturan la continuidad del discurso: “debilidad retórica / o estado ya alarmante del árbol neuronal”, o “tan ruin disposición / a la que arroja una lamentable *episteme*”. En una compulsión óptica semejante a la barroca “orgía de la mirada”, el autor va lanzando distintas hipótesis sobre la identidad de los personajes, sobre la deriva de la barcaza o sobre los ritos simbólicos de distintas culturas. Dichas digresiones se superponen hasta deconstruir el sentido original del lienzo. De este modo, Martínez Sarrión se despega de la obra de Böcklin para diseñar un cuadro verbal alternativo que multiplica los niveles de lectura: “duplicación, / *doppelgänger* o efecto especular o histérico”. La tirada décima refleja esa diseminación interpretativa al tiempo que nos traslada abruptamente a la realidad contemporánea: la materia perecedera que se hacina en el farallón ideado por Böcklin se equipara a los productos que deben mantenerse cuidadosamente refrigerados, “sobre todo en agosto, la nevera averiada / y la gente gozando de su descanso anual / con paga extraordinaria, resto de aquel Estado / —en fundada opinión de mi callista— / benefactor y sobrio, paternal y ordenado / y, digan lo que quieran, idóneo para España”. Tras este apunte burlesco, que corta de raíz el terebrante patetismo del cuadro recreado, el autor retoma la reflexión acerca del lienzo hasta que la tormenta que se avecina en la pintura suspende la navegación y corta el hilo narrativo del texto.

La estrofa undécima (2003: 318) empieza con una apelación a que los lectores culminen la exégesis iniciada y coronen “a solas su aventura”, según sus propias conjeturas e indagaciones. En este tramo final, el autor añade un precipitado de incrustaciones ideológicas que nos invitan a una semiosis infinita del cuadro y del poema. Con todo, el autor expone sus reservas ante la posibilidad de que un Popper “de dos perras y media” (en alusión al filósofo Karl Popper) acuse a los intérpretes “de infibular a honrados trabajadores con / embelecocos utópicos, sueños totalitarios / donde conforman doble, satánica coyunda / la «miseria alemana» y la España cañí”. Frente al totalitarismo fascista, afirma la voz discursiva, solo cabría refugiarse en la cancillería de



Corea del Norte, donde proliferan las ejecuciones sumarias en la silla eléctrica. Ese nuevo marco semántico, que ya se había esbozado previamente —mediante la presencia de un “batallón cerrado de expertos fusileros” o la sugerencia sonora de “chocar de talones” y “un *clic* tan espantoso al quitar el seguro”—, se desarrolla a través del “calambre de gracia” con el que fueron ejecutados Caryl Chessmann y los esposos Julius y Ethel Rosenberg, víctimas del modelo judicial norteamericano en tiempos del macartismo (Prieto de Paula, 2003: 111). Por medio de este violento ejercicio sarcástico, Martínez Sarrión revela los insospechados paralelismos entre las opresivas dictaduras comunistas y el dechado de la democracia occidental.

La virulencia del análisis sociopolítico se condensa en la estrofa final (2003: 319). El poeta reúne aquí los restos obsoletos de la civilización consumista para rubricar la equivalencia entre el pudridero metafórico de la memoria reciente y el pudridero literal representado por Böcklin. En la enumeración se insertan detritos orgánicos (hojarasca, “cáscaras de crustáceos”), tecnológicos (“pilas gastadas”, “cintas / defectuosas de *cassette*”, “programas enlatados”, “computadoras”) y mediáticos (“periódicos de ayer”). Esos sedimentos aluviales se agolpan en “el mar del Olvido” al que ya se había referido el autor en el poema-prólogo, convertido ahora en el destino manriqueño no solo de las vidas humanas, sino también de la basura tardocapitalista. El remate moral de la fábula expone una condena unánime tanto de la economía capitalista (el libre mercado) como de la economía controlada por el Estado (los regímenes totalitarios). La interpolación que ridiculiza de nuevo la actitud mezquina de “todo buen popperiano” incide en la impugnación de los esfuerzos “de legitimación intelectual del capitalismo al estilo de Popper” (Gracia, 1996: 32). Con todo, *Cantil* trasciende esa plantilla moralizante para erigirse en una “visión apocalíptica del progreso” (Prieto de Paula, 2003: 112), una crítica a la vez amarga y lúdica del balsámico fin de la historia postulado por el conservadurismo biempensante.

Recapitulación

Compuestos por dos autores novísimos, pero alejados del paradigma generacional, *Praga* y *Cantil* pueden considerarse sendas respuestas al



publicitado fin de la historia, una suerte de milenarismo invertido que propugnó el pensamiento neoliberal ante la desintegración del bloque comunista. Siete años antes del derrumbe del muro de Berlín y de la caída del telón de acero, Manuel Vázquez Montalbán había levantado el armazón de una épica fragmentaria donde la ciudad de Praga era el recinto de la memoria colectiva, la contraseña secreta de los vencidos y la metáfora contradictoria de la crisis del marxismo. A su vez, seis años después de la profecía autocumplida de Fukuyama, la alegoría hermética de *Cantil* parece merodear por la historia del arte para saldar un ajuste de cuentas con algunos de los episodios más oscuros del siglo xx y con el rampante capitalismo de una sociedad que se ha postrado ante el becerro de oro del consumo debido a la ausencia de otros dioses a los que rendir pleitesía. Marcados por el signo barroco del desengaño, los versos divagatorios de estos volúmenes —en ocasiones cercanos a la escatología funeraria y en ocasiones lindantes con la sinuosidad irónica— reivindican la (im) pertinencia de la poesía desde el fin de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1980). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Madrid: Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.
- CAMPBELL, Federico (ed.) (1971). *Infame turba*. Barcelona: Lumen.
- CASTELLET, José María [1986-2008] (2018). “Introducción”. En Manuel Vázquez Montalbán, *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*. Madrid: Visor, pp. 7-38.
- COLMEIRO, José F. (2007). “En busca de los imaginarios perdidos: entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”. En José F. Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Londres / Nueva York: Tamesis, pp. 279-296.
- FERRARI, Marta (2017). “La ciudad de la memoria. En torno a Praga, de Manuel Vázquez Montalbán”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (verano), vol. V, n.º 2, pp. 275-289.
- FUKUYAMA, Francis [1989] (1990). “¿El fin de la historia?”, *Claves de Razón Práctica* (abril), n.º 1, pp. 85-96.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta. Traducción de P. Elías.
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación (1998). “Variaciones literarias de un mito: la barca de los muertos”, *Barcarola. Revista de Creación Literaria* (diciembre), n.º 56-57, pp. 389-395.
- GRACIA, Jordi (1996). “Impugnación poética de Popper”, *El Ciervo. Revista Mensual de Pensamiento y Cultura* (febrero), n.º 539, p. 32.
- LAFARQUE, Antonio y Lorenzo SAVAL (2018). *Islas. Arte & Literatura*



- [monográfico de *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*, n.º 266].
- LANZ, Juan José (2002). “Poesía y compromiso en la generación del 68. La renovación estética de los sesenta y el compromiso poético en tres poetas: Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán y José-Miguel Ullán”. En Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (eds.), *Leer y entender la poesía: conciencia y compromiso poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-218.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2003). *Última fe. Antología poética, 1965-1999*. Madrid: Cátedra. Edición de Ángel L. Prieto de Paula.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2003). “Introducción”. En Antonio Martínez Sarrión, *Última fe. Antología poética, 1965-1999*. Madrid: Cátedra, pp. 13-127.
- RICO, Manuel (2005). “Manuel Vázquez Montalbán, el poeta», *Turia. Revista Cultural* (marzo-mayo), n.º 73-74, pp. 13-20.
- TYRAS, Georges (2007). “Entre memoria y deseo: la poética de la huida en la obra de Vázquez Montalbán”. En José F. Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Londres / Nueva York: Tamesis, pp. 105-116.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2018). *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*. Madrid: Visor.
- VERNON, Kathleen M. (2007). “Memoria histórica y cultura popular: Vázquez Montalbán y la resistencia española”. En José F. Colmeiro (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*. Londres / Nueva York: Tamesis, pp. 21-33.

Fecha de recepción: 25 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2018