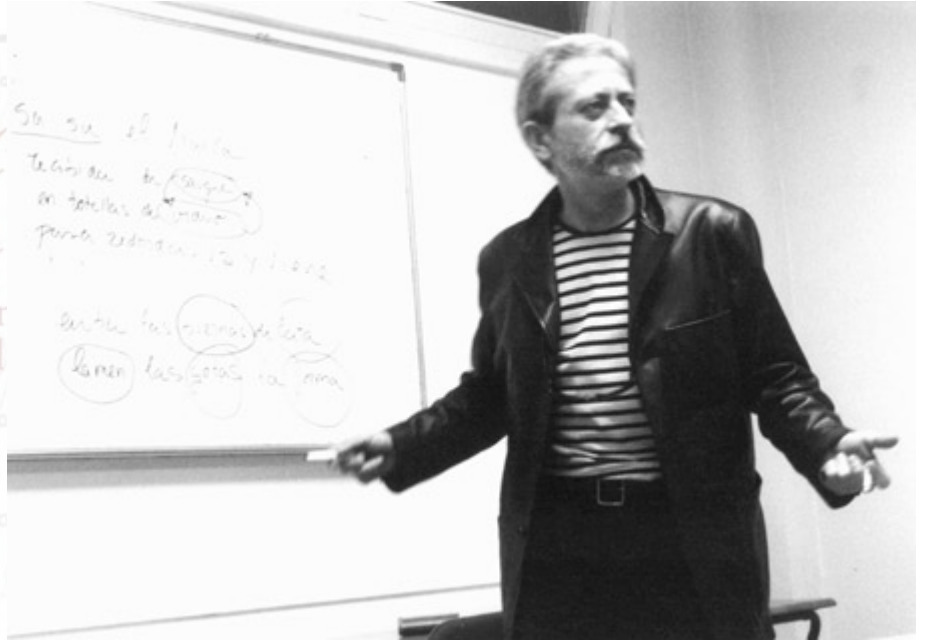




Entrevista a Juan Carlos Suñén

di Carlos Barraji3n

Juan Carlos Suñén, madrileño, nacido en noviembre de 1956, director de la escuela de Letras de Madrid, es un poeta difícil, hermoso, odiado y admirado a partes iguales. Ha publicado siete libros de poesía (*Para nunca ser vistos*, 1988; *Un ángel menos*, 1989; *Por fortunas peores*, 1991; *Un hombre no debe ser recordado*, 1992; *La prisa*, 1994; *El hombre izquierdo*, 1996; y *Cien niños*, 1999) y ha participado, desde la dirección de la revista *El Crítico* y la publicación de artículos de crítica estética y literaria en otros medios, en los debates, riñas, encuentros y desencuentros que han llenado los foros de poetas y de escritores durante los últimos quince años.



Suñén en la Escuela de Letras
fotografía di Carlos Reynoso

Suñén piensa que la poesía debe ocuparse de *lo difícil y el bien*, con palabras de Goethe, y entiende lo difícil en un doble sentido: la complejidad natural del lenguaje tiene, como en la naturaleza, cualidad de mensaje; a partir de la aceptación de esa complejidad, que rehúsa la utilización de lenguaje de uso, puede el lenguaje poético entrar al servicio del arte. Por otro lado, lo difícil se concibe como un previo al texto que tiene que ver con la forma de vivir, de encarar la propia vida y la del tiempo que uno vive. Así, Suñén escribe que "para escribir un buen poema hacen falta muchos años no fáciles". Hay en este convencimiento una posición moral, un compromiso con un humanismo empeñado en la búsqueda del bien, que rehuye el voluntarismo fácil y sentimental, lo esperable, la trivialización de los mensajes y de los lenguajes y el sentido común ("el sentido común ignora que es la poesía").

Esta apuesta le ha conducido a ser un manifiesto objetador de la corriente dominante en la poesía española desde finales de la década de los ochenta, la llamada poesía de la experiencia, y a ser también él objeto de ataques, burlas, puyas y voluntarios olvidos por parte de los defensores y teorizadores de esta corriente mayoritaria (a pesar de que algunos de sus más acerbos defensores la defendían con tal fogosidad de trincheras que parecía que la débil y en peligro era esta poesía de corte naturalista). En este ya cada vez más desvaído debate entre los defensores de la poesía como comunicación y poesía como conocimiento Juan Carlos Suñén ha evitado la posición gregaria de cofrade y sus planteamientos teóricos han sido respetados tanto por la solidez intelectual de sus

postulados como por lo que, finalmente, es lo decisivo, sus resultados, es decir, la bondad y la alta exigencia de su poesía.

Hablamos con Juan Carlos Suñén en una cervecería del viejo Madrid, cercana a la sede de la Escuela de Letras que dirige, con trasiego de alumnos que entran y salen, preguntan, intervienen en la conversación. Esta escuela, fundada hace catorce años, fue pionera en España en el aprendizaje de la escritura, y es, hoy, una referencia fundamental tanto de la creación literaria como de otros lenguajes contemporáneos. La entrevista fue derivando a lo largo de la tarde-noche hacia temas que se entrelazaban en el tronco de la charla. Deslindando el trigo de la paja, he aquí lo que Suñén fue contestando a nuestras preguntas:

P: ¿En qué medida en su poesía se mezclan intuición, pensamiento e emoción?

La intuición hay que trabajarla para preservarla, para corregir la transformación que la expresión impone necesariamente a lo intuido. No se puede escribir con la emoción de hoy. Hay que escribir con la emoción que se incorpora a la memoria. En el poema, la emotividad no me interesa si la memoria no interpreta la emoción desde la inteligencia, una emoción crítica comprometida con el humanismo. En toda escritura hay un compromiso con el humanismo.

P: Y concretando un compromiso menos genérico, ¿con qué o con quienes se siente comprometido en su escritura?

Yo estoy muy lejos de una poesía social a lo Celaya, pero creo que el compromiso está con el tiempo que uno vive, con la clarificación de nuestra idea de hombre a la altura de su historia. En *La Prisa* no encontraba el título, tenía la redacción parada, no sabía continuar. Cuando “vi” el título, “vi” de lo que estaba hablando: de una generación, de sus anhelos, de sus pérdidas, y de cómo seguir viviendo desde lo que había quedado. Ibamos a cambiar el mundo, pero el mundo nos cambió a nosotros.

¿Compromiso, poesía social? La poesía sólo debe ser adjetivada a posteriori. Se lo puede plantear el crítico. Si es un buen crítico seguramente no encontrará exactamente compromiso social en mi poesía. La poesía sirve por sí misma. Al que no le sirve un poema, no le sirve tampoco un libro de autoayuda

P: Usted ha dicho que quiere escribir un libro único. De hecho, todos sus libros son unitarios, con un desenvolvimiento progresivo de una o varias voces que van desarrollando una o varias historias. ¿Cómo concibe sus poemarios?

Lo que quiero expresar en mi poesía está al principio en un estado informe y caótico. Escribo compulsivamente al principio. Después todo ese material se junta, se ordena, se va montando, hasta que el libro entero se asienta como una torre. En un libro de poemas debe haber tres cosas: en primer lugar, una progresión narrativa. Después, que se mueva, que se proyecte como una imagen en movimiento. Y finalmente, que se mantenga la tensión. Si se pierde la tensión, se ha perdido todo.

P: ¿Qué ha quedado de aquella polémica entre la poesía de la experiencia y la otra menos definida, la del conocimiento, la abstracción o el silencio, en la que se le incluía?

Aquella polémica entre la poesía de la experiencia y la del conocimiento debería haber dado lugar a un debate y a una discusión que ya se había dado en otras artes y en la filosofía: la vieja discusión entre idealismo y criticismo. Hubo artículos muy interesantes, pero aquella oportunidad se desaprovechó. Los de la poesía de la experiencia no entraban en el debate porque no tenían garra intelectual. El crítico adalid de la poesía de la experiencia, García Martín, niega la esencia misma de la poesía, que jamás podrá ser un trozo de prosa que se ha “puesto” en verso. Y el problema de Luis García Montero es que si hizo esfuerzos por teorizar, los hizo aún más para acomodar su poesía a su teoría.

Es necesario restituir una estética plural. Admiro a algunos poetas de los que a veces se encuadran en la poesía de la experiencia, especialmente a Vicente Valero. Pero, hoy por hoy, la posición de francotirador es la única posible. Estas polémicas encarnizadas son muy saludables si no acabas de creértelas. Es necesario argumentar con el adversario. Recuerdo a Francisco Pino, que decía: "He vivido tan sólo de adversarios".

P: En su poesía, el espacio parece permanecer a la vez va cambiando sin transición con la voz narrativa. En mi lectura de sus poemas, el espacio tiene una entidad muy poderosa; y el tiempo parece cabalgar sobre el ritmo y las recurrencias. ¿Cómo concibe espacio y tiempo en su poesía?

El espacio en mi poesía está más presente a partir de *La Prisa*. Es un espacio entrelazado al yo poético, no separado de él, pero tampoco atado a él. El yo poético se mueve libremente por los lugares, pasea por calles, se detiene en plazas, navega por ríos o mares, y el punto de vista va cambiando espacialmente. Estamos sentados al lado del sujeto poético, después nos alejamos, le seguimos después a media distancia...

En cuanto al tiempo, no existe, no existe el tiempo, lo que hay es un "eterno presente". Se puede hablar de aquello que pasó, pero eso está pasando ahora. Y sí, quizás he tenido eso que para mucha gente serían experiencias religiosas y que yo creo que son simplemente experiencias estéticas. Llamaría a estas experiencias "momentos de duración", en los que ser y estar coinciden en un gesto. Aunque no soy un hombre religioso, no me importa utilizar los signos religiosos. Todos forman parte del humus lingüístico, y por tanto de la conciencia lingüística, que es lo que un poeta debe poner en juego.

P: Usted ha escrito que la oscuridad no es lo contrario de la claridad, sino su sombra, y también que lo que hace difícil al arte es su claridad, su capacidad de crear lenguajes más claros que el lenguaje. Pero muchos le consideran difícil y oscuro. ¿Que piensa de ello?

El lenguaje de mi poesía no busca necesariamente al lector. No escribo sin el lector, pero no escribo para el lector. El físico emplea un lenguaje especializado; cuando no lo utiliza pierde precisión, y corre riesgos enormes de ser malinterpretado. Lo mismo sucede con el filósofo o el teólogo. No quiero hacer poesía de divulgación. Me avergonzaría que alguien que no ha leído *El Quijote* me lea a mí. El lector de poesía debe leer en las cualidades materiales de las palabras. La palabra debe sostenerse de pie. El poema lleva en sí mismo una dirección auditiva. La comprensión argumental es secundaria. Más aún el ingenio, odio el ingenio en un poema. El ingenio en poesía es el peor sustituto de la inteligencia.

P: Ir ganando espacios nuevos de claridad a las zonas de sombra supone un conocimiento nuevo, una revelación. ¿Cree que esta lucha por el conocimiento a través del lenguaje conduce a alguna forma de trascendencia?

Yo soy yo. Sólo puedo conocerme desde la ausencia de mi mismo. Estoy abocado a la trascendencia, pero la trascendencia no está presente. Soy más místico que religioso. No creo en los intermediarios. Lo trascendente está ahí, pero no tiene que seguir unas normas. Me interesa la poesía religiosa porque gana zonas a la realidad, incluso mejor que la perspectiva marxista, por ejemplo. La poesía de la experiencia es incapaz de trascender la imagen. Después de la ruptura con la imagen naturalista que se produce con las vanguardias, ninguna figuración es sólo representación. Ahora cuando un pintor pinta una imagen naturalista esta es simbólica, no es representativa. La figuración de la poesía actual no trasciende la imagen, sólo la retoma.

P: ¿Qué lugar ocupan el amor y la belleza en su poesía?

El amor entre dos personas sólo es posible porque el otro te devuelve conocimiento de ti mismo. Nos enseñaron que en el amor debemos acertar, como si fuera un examen. No es así para nada. En cuanto a la belleza siempre es motivo de traición, pero es el único hecho en el que morir con dignidad.

P: En sus libros aparecen reiteraciones y recurrencias (“tenía la prisa de las navajas” o “el dolor que perdura en el miembro amputado” en *La Prisa*, por ejemplo), que van marcando un ritmo de onda larga.

Si, las he utilizado, pero no en todos. Lo que si aparece en todos mis libros son un ángel y una puta. Entendámonos: puta es lo que no tiene más remedio que ser lo que es. Madrid es una puta (Buenos Aires es una actriz). Ángel es aquello que no comprendo. El Delta del Danubio es un ángel. O Guatemala la Antigua.

P: ¿Se puede enseñar a escribir poesía?

No se puede enseñar a escribir poesía, pero se puede regañar al alumno muchísimo. Lo que ha aprendido y ha incorporado como bueno quizás ni siquiera lo sea. Lo que ha incorporado como bueno es lo esperable. Ligeti decide que eso no es música (lo esperable). Pero nos enseñan a leer y a escribir dentro de una plantilla. Y eso se puede romper. Formamos buenos lectores y algunos logran desarrollar una conciencia lingüística no dirigida. Lo que sí hacen todos es seguir leyendo mucho mejor.

P: En la página de Internet de la Escuela de Letras (escueladeletras.com/critico) aparecen fragmentos de un libro inédito. ¿Va a publicarse?

Los fragmentos son de *El viaje de todos*, pero antes va a salir de la imprenta otro libro nuevo, *La misma mitad*. Aquí el tiempo desaparece completamente. El que acompaña a la voz narrativa es Ovidio. Yo siempre escribo un libro de otro.

P: ¿Cuáles son sus poetas preferidos?

Yo no tengo amigos poetas. Pero entre los muchos que me gustan de entre los vivos y los muertos, puedo citar a lo loco a Juan Ramón Jiménez, fundamentalmente el de *Espacio*, Gorostiza, Claudio Rodríguez, el fraseo de Antonio Gamoneda; una parte de la poesía francesa: Villon, Mallarmé, Francis Ponge. En lengua inglesa, John Ashbery, Robert Frost, Robert Lowell, Shakespeare. El ruso Mandelstam ...Y Dante y Mario Luzi, entre los italianos. Y...

