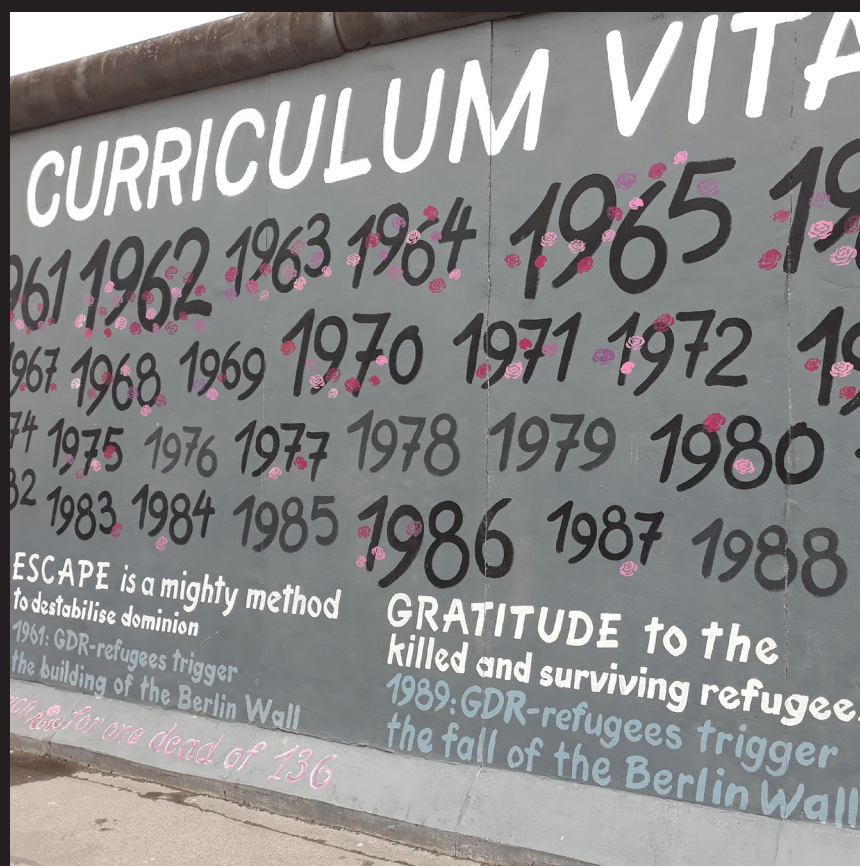


«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea

Luis Bagué Quílez (ed.)



**«Si mi pluma valiera tu pistola»:
agitación y propaganda en la
poesía española contemporánea**

La colección Estudios Literarios ofrece una investigación de primera calidad sobre la literatura en todas sus formas y sobre las tendencias actuales de la crítica literaria; de este modo complementa la labor realizada por la Universidad Complutense de Madrid en la divulgación de estudios de investigación con una perspectiva global.

Comité científico de la colección

Dirección

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Marta Fernández Bueno
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba, España

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid, España

Clizia Carminati
Universidad de Bérghamo, Italia

Sarissa Carneiro
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Carlo Caruso
Universidad de Siena, Italia

Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid, España

Agnès Guiderdoni
Universidad Católica de Lovaina, Bélgica

Miguel Herrero de Jáuregui
Universidad Complutense de Madrid, España

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid, España

Matías Martínez
Bergische Universität Wuppertal, Alemania

Aude Plagnard
Universidad Paul-Valéry, Francia

Anne-Pascale Pouey-Mounou
Universidad de la Sorbona, Francia

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos

Jonathan Thacker
Universidad de Oxford, Reino Unido

**«Si mi pluma valiera tu pistola»:
agitación y propaganda en la
poesía española contemporánea**

Luis Bagué Quílez (ed.)

Primera edición: noviembre 2024

© De los textos: sus autores
© Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3872-3

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/est.007>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio
Imagen de cubierta: Luis Bagué Quílez

Este volumen es resultado del proyecto de I+D+i «Poesía, propaganda y publicidad en España (siglos XX-XXI): del discurso persuasivo al efecto estético» (PID2021-123121NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/, y por FEDER, UE.



Esta publicación se edita con licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. Esta licencia permite copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, pero sin crear derivados ni adaptaciones de la obra, únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador. La atribución se debe hacer de la siguiente manera:

Bagué Quílez, Luis (ed.). 2024. *«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007>

Cualquier material de terceros contenido en este libro no está cubierto por la licencia Creative Commons. En caso de reutilizar material de terceros, es necesario obtener los permisos directamente del propietario de los derechos de autor.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Índice

«Mezclado, no agitado» (Otra vez sobre el compromiso) Luis Bagué Quílez	9
Ideología y compromiso en Jorge Guillén: la poesía de un emigrante exiliado Francisco Javier Díez de Revenga	15
«No hay guerra sin retórica»: poesía y propaganda en <i>Viento del pueblo</i>, de Miguel Hernández Sabrina Riva	31
El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo Claude Le Bigot	51
<i>La semilla de la libertad</i>: propaganda y publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González José Ángel Baños Saldaña	75
<i>Semiofagia</i>: la espiral lingüística de los poetas del 68 Luis Martín-Estudillo	97
De plumas, pistolas y poemas practicables en la escena literaria del fin de siglo Araceli Iravedra	111
El otoño soviético de «la otra sentimentalidad»: en torno a <i>1917 versos</i> Luis Bagué Quílez	141
Contra el autoengaño: el desvelamiento político en la poesía de Jorge Riechmann Alberto García-Teresa	161

Prácticas culturales y discursos críticos durante la pandemia: el caso del <i>poetry slam</i>	
Diana Cullell	183
Iconicidad y autorreferencialidad implícita en «Siglo xx®», de Luis Bagué Quílez	
Itz'iar López Guil	201

«Mezclado, no agitado» (Otra vez sobre el compromiso)

Luis Bagué Quílez

Todo conocedor de las andanzas novelescas o cinematográficas del espía más famoso del mundo sabe que James Bond no se contenta con pedir un Martini a secas, sino que atormenta a los camareros del orbe detallándoles un modo concreto de prepararlo: «mezclado, no agitado». Si descendemos al plano poético, la agitación se ha mezclado a menudo con otros licores de desigual graduación, lo que ha provocado un efecto más parecido al de un cóctel molotov que al de un apetecible combinado alcohólico. La instrumentalización del lenguaje, la propaganda ideológica, la sumisión de la lírica a los requisitos documentales de la prosa o la utilización partidista de eslóganes y consignas son solo algunos de los pecados originales que se asocian con aquellas formas de compromiso acogidas a un preciso inventario temático o a un acotado recetario retórico. Sin embargo, la determinación persuasiva no necesariamente implica la devaluación de un discurso que, en los mejores ejemplos, consiguió sublimar prescripciones éticas y evitar capitulaciones estéticas. Los textos reunidos en este volumen demuestran que la agitación y la propaganda, siempre en entredicho y bajo sospecha, han dado lugar a propuestas quizá de dudosa eficacia social, pero de indudable efectividad literaria.

Conviene que distingamos, con todo, entre dos expresiones poéticas de la propaganda. Por un lado, en las manifestaciones más evidentes de *agitprop*, el poeta se convierte por voluntad propia en activo y entusiasta valedor de una causa supraindividual, de tal manera que orienta su obra (o parte de ella) a elaborar una escritura «a la altura de las circunstancias». Paradigmática de este planteamiento sería la poesía de trincheras de Miguel Hernández –tal como estudia en estas páginas Sabrina Riva–, donde la exhortación a la lucha está sostenida por una sólida defensa de los valores republicanos. De acuerdo con

Cómo citar: Bagué Quílez, Luis. 2024. «“Mezclado, no agitado”. (Otra vez sobre el compromiso)». En «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 9-14. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007.01>

este enfoque, los autores suelen exponer abiertamente sus convicciones políticas e intentan influir en las decisiones de sus lectores: otra muestra, más reciente, sería la antología *1917 versos* (1987), que surgió como consecuencia de la campaña contra la permanencia de España en la OTAN. Y, finalmente, esa faceta de portavoz y propagandista le permite al vate de turno canalizar una protesta colectiva o descubrir las desigualdades del tablero global –cantando a Cuba o denunciando la guerra de Vietnam, por indicar dos asuntos cultivados en las postrimerías del realismo social que igualmente asoman en este libro–. Por otro lado, en ocasiones los autores ya no se sienten impelidos a poner sus plumas (o sus teclados) al servicio de un motivo, sino que instan a los receptores a desentrañar la propaganda subliminal que permea los discursos institucionales (piénsese en Ángel González satirizando las añagazas del desarrollismo franquista), o a cuestionar los límites entre la compulsión consumista a la que nos incita el capitalismo y la publicidad que nos ofrece sus productos. Las advertencias ecológicas y los alegatos antibelicistas del siglo XXI proporcionan las claves de un desenmascaramiento que se enfrenta ahora a la consistencia viscosa y a la naturaleza tentacular de un enemigo –el sistema capitalista y sus satélites empresariales– que ya no tiene el nombre propio de un dictador ni una demarcación geográfica identificable. De hecho, la transparencia enunciativa que todavía esgrimen las actuales estrategias de movilización social contrasta con las sofisticadas filigranas audiovisuales a las que nos acostumbran los anuncios publicitarios. Si la indignación que germinó en las plazas del 15M o la crítica contra la gestión gubernamental de la reciente pandemia conservan aún la dimensión conativa y el instrumental retórico (eslógenes y pancartas) del siglo XX, los *spots* comerciales de nuestros días no vacilan en envolver sus objetos con el celofán cultural del prestigio artístico.

Las aportaciones aquí recopiladas destacan la importancia de ciertos movimientos, autores o antologías en la configuración de una nueva sensibilidad histórica. Todas ellas reformulan la pregunta sobre la pertinencia del compromiso en tiempos de precariedad (material y metafísica) y prueban que la lírica española de los siglos XX y XXI no se limitó a reproducir la dicotomía maniquea entre pureza y revolución, sino que desplegó los distintos matices de «lo social» en su pretensión de dar cuenta del descontento cívico y la insatisfacción personal.

Partiendo de la experiencia de la emigración forzosa tras el estallido de la Guerra Civil, Francisco Javier Díez Revenga aborda en el primer capítulo del libro («Ideología y compromiso en Jorge Guillén: la poesía de un emigrante exiliado») la evolución estética de Jorge Guillén, desde el universo auroral y

la belleza geométrica de *Cántico* hasta las turbulencias anímicas y sociohistóricas plasmadas en las tres entregas de *Clamor*. Sin eludir las vinculaciones de este segundo libro con los debates ideológicos y con la convulsa realidad de su época –desde la transcripción del caos urbano hasta la amenaza atómica de la guerra fría–, Díez de Revenga señala que la visión del mundo contemporáneo que hallamos en las estrofas de este volumen no plantea una ruptura abrupta con *Cántico*. Pese a sus insoslayables diferencias en cuanto al tono y los temas, en ambos volúmenes se aprecia el sentido ético y el humanismo militante de un autor que nunca renunciaría a la esperanza frente al horror ni al vitalismo ante el paso del tiempo.

En el segundo capítulo («“No hay guerra sin retórica”: poesía y propaganda en *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández»), Sabrina Riva se centra en la eficacia persuasiva de *Viento del pueblo* atendiendo tanto a la modalidad retórica empleada como al *ethos* autoral diseñado por Miguel Hernández. Por una parte, se analiza la recuperación de un amplio repertorio de recursos provenientes de la tradición popular, como la preferencia por el metro octosilábico y el formato narrativo del romance, la rotundidad de unos corolarios que funcionan a manera de eslogan, el uso de imágenes estereotipadas o la rentabilidad de los juegos de contrastes. Por otra parte, se incide en la identificación de Miguel Hernández con los combatientes del bando republicano, lo que se relaciona con el objetivo de reclutar soldados o enaltecer a las tropas. Echando mano de sus propias vivencias, la apelación de Miguel Hernández a los campesinos o a los jóvenes potencia la complicidad con sus destinatarios y redundan en un discurso en el que confluyen el imperativo moral de convencer –para lo que es imprescindible la creación de un *ethos* lírico creíble– y el precepto literario de conmovir –ligado al *pathos* trágico de la contienda–.

Tomando como pretexto la sintomática antología *Veinte años de poesía española* (1960), editada por J. M. Castellet, Claude Le Bigot rastrea en «El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo» las similitudes ideológicas y las disensiones estéticas entre los autores del medio siglo. En un primer momento generacional, el realismo social de Blas de Otero o Gabriel Celaya alentó el sentimiento de solidaridad con los desfavorecidos o la denuncia de la represión y la miseria de la dictadura. Poco después, otros poetas más jóvenes subordinarían la fidelidad testimonial a un radical cuestionamiento no solo de la capacidad revolucionaria de la protesta, sino del lenguaje (coloquial, sencillo y a ras de acera) que había servido para encauzarla. De este modo, la articulación de una «política del signo» enriquecerá el compromiso de estos autores con técnicas discursivas como el distanciamiento irónico (en Ángel

González), el biografismo ficcionalizado (en Jaime Gil de Biedma), la crítica de la historia (en José Ángel Valente) o la transposición mítica (en José Manuel Caballero Bonald). Todos estos procedimientos coinciden con una voluntad de estilo que cristalizaría en una estetización de la ética.

En la estela del capítulo anterior, José Ángel Baños Saldaña se ocupa de los mecanismos transreferenciales de Ángel González en «*La semilla de la libertad: propaganda y publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González*». Con la salvedad de su poema «Perla de las Antillas», incluido en una antología programática (*España canta a Cuba*) a favor del nuevo régimen cubano, el manejo de los emblemas propagandísticos en Ángel González se caracteriza por una marcada impronta satírica y desmitificadora. Por un lado, algunas de sus composiciones se apropian de los eslóganes políticos e invierten los valores auspiciados por el franquismo, como la represiva moral católica, la gestión de los espacios públicos o la interesada exhibición de señales de progreso. Por otro lado, «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» consolida el proyecto autopoético del autor –la reivindicación simbólica de la impureza frente a la vigilancia del orden social– a través del diálogo intermedial con los anuncios pertenecientes a la campaña institucional «Mantenga limpia España». Se observa así la construcción de una poética disidente que desafía las convenciones del Régimen al tiempo que refrena las efusiones ideológicas gracias a generosas dosis de lucidez escéptica.

En el quinto capítulo («*Semiofagia: la espiral lingüística de los poetas del 68*»), Luis Martín-Estudillo se adentra en la explosión semiótica de la «musa del 68» para inscribir el discurso subversivo en unas coordenadas textuales en apariencia muy distantes de la transparencia enunciativa del realismo social: la eferescencia de los planteamientos artísticos e intelectuales de los años 60 y 70, a medio camino entre la vocación experimental y la agitación colectiva. Martín-Estudillo se aproxima a las distintas modalidades de una reflexión metalingüística que pone en tela de juicio las estrategias de control social en el tardofranquismo. Si el desarrollo reflexivo y «metódico» perceptible en los versos de Guillermo Carnero o Jenaro Talens desestabiliza el andamiaje verbal promovido por el poder, la cáustica mordacidad de las «fábulas» de Aníbal Núñez apunta al lugar de confluencia entre lo comercial y lo político. Más allá del «contenidismo» bienintencionado de la poesía social, Martín-Estudillo resalta la relevancia de habilitar un nuevo lenguaje para una nueva configuración de la vida política.

En «De plumas, pistolas y poemas practicables en la escena literaria del fin de siglo», Araceli Iravedra analiza tres modelos de poesía practicable surgidos

en la democracia: la canción de retaguardia que entona Luis García Montero en los versos de *En pie de paz*, el alegato antibelicista de *El gallo de Bagdad y otros poemas*, de Fernando Beltrán, y el espacio crítico de la «poesía del desconsuelo» fundada por Jorge Riechmann. La «épica subjetiva» de García Montero, que ponía el acento en el contorno moral del «yo» lírico, se sujeta en la colección *En pie de paz* a una reinterpretación de motivos como el antimilitarismo, la solidaridad con los pueblos latinoamericanos o el ecologismo, en un intento de compatibilizar la contundencia de la denuncia con la expresión de la intimidad. Por su parte, Beltrán se adhiere a un aparente objetivismo documental para dar testimonio de un conflicto bélico (la primera Guerra del Golfo) ampliamente difundido por los medios de comunicación del momento. Las piezas breves y fragmentarias de *El gallo de Bagdad y otros poemas* condensan el apunte sarcástico y la consigna cívica, la desautomatización verbal y la invectiva contra la precariedad moral del bando atacante o la dudosa ética periodística de quienes cubren el conflicto. Finalmente, Jorge Riechmann inaugura una poesía crítica en la que se funden la indignación estética, la meditación ecológica y los mensajes de resistencia.

En «El otoño soviético de “la otra sentimentalidad”: en torno a *1917 versos*», Luis Bagué Quílez focaliza su atención en la antología *1917 versos* (1987), preparada por los tres autores (Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador) que habían firmado el manifiesto de *La otra sentimentalidad* y por otros tres nombres afines a dicha corriente: Benjamín Prado, Antonio Jiménez Millán y Javier Salvago. Sin desistir de los principios expuestos en aquel título, las composiciones recogidas en la antología adoptan un cariz combativo que resemantiza el catálogo temático y el repertorio retórico de la musa social: la oposición al ingreso de España en la OTAN, la solidaridad con los pueblos centroamericanos (específicamente con Nicaragua) y la revisión histórica de la Transición, tanto desde una perspectiva sentimental como desde una mirada política, constituyen los principales núcleos de una recopilación que izaba la bandera revolucionaria en un momento en el que el fermento marxista de «la otra sentimentalidad» se estaba diluyendo en el cauce de la poesía de la experiencia, estéticamente más laxo e ideológicamente más heterogéneo.

«Contra el autoengaño: el desvelamiento político en la poesía de Jorge Riechmann», de Alberto García-Teresa, ofrece una semblanza literaria de Riechmann y expone las claves de su propuesta: el desvelamiento de la maquinaria propagandística que rige la actual sociedad de consumo y el aviso del inminente colapso ecológico provocado por el irresponsable productivismo capitalista. Entre la revelación y la crítica, la escritura de Riechmann pretende que

tomemos conciencia del desastre, rechazemos el consuelo del autoengaño y nos pongamos manos a la obra en la tarea de frenar la hecatombe. Transitando entre los títulos ensayísticos y los libros de poemas del autor, García-Teresa sintetiza los presupuestos teóricos y las formalizaciones practicables de un proyecto que ahonda en las contradicciones de la sociedad del bienestar y nos anima a preguntarnos sobre nuestra complicidad con el sistema hegemónico.

En «Prácticas culturales y discursos críticos durante la pandemia: el caso del *poetry slam*», Diana Cullell comenta dos poemas recitados en el Poetry Slam Barcelona, un encuentro celebrado en formato *on line* el 30 de marzo de 2020: ambos textos, inspirados en la experiencia del Covid-19 y en sus consecuencias socioeconómicas inmediatas, se conciben como ejemplos de propaganda ideológica basada en el reciclaje de consignas cívicas. Mientras que el primer poema estudiado («Guarda la distancia», de Crisal Rodríguez) se presentaba como una conversación entre confinados, en la que se enfatizaban las desigualdades que la cuarentena había puesto al descubierto, la segunda composición («Directrices para una misma», de Isa García) comenzaba parodiando las fórmulas de los discursos oficiales o de los consejos psicológicos para terminar dando voz a la conciencia individual de la autora. En los dos casos se incide en la necesidad de fomentar los vínculos comunitarios y de generar una nueva identidad biopolítica.

Finalmente, el capítulo de Itzíar López Guil, «Iconocidad y autorreferencialidad implícita en “Siglo xx®”, de Luis Bagué Quílez», arranca de la serie de doce composiciones que el autor sitúa al frente de su poemario más reciente, *Desde que el mundo es mundo* (2022). El análisis del papel que desempeñan los intertextos publicitarios en los textos de este apartado y la indagación en una iconocidad –métrica, simbólica y espaciotemporal– que homologa enunciado y enunciación, ayudan a profundizar en la naturaleza metaliteraria y en el cariz autorreferencial de esta sección. Según López Guil, en ella se ponen de relieve las conexiones entre la publicidad comercial y la propaganda ideológica a partir de la revisión de algunos de los anuncios que moldearon la sensibilidad colectiva del pasado siglo y de las circunstancias históricas que los rodearon.

En definitiva, si la divisa machadiana que da título a esta colección obedece aún a la retórica airada y al enaltecimiento belicista de una «gramática de urgencia», las fórmulas del compromiso predominantes en el siglo XXI –sustentadas en el pacifismo, en la reconexión comunitaria y en la preservación de la biosfera– abren un nuevo horizonte. La agitación y la propaganda ya no se ciñen al adagio latino *Si vis pacem, para bellum*, sino a una máxima que surgiría del retorcimiento de la sentencia anterior: *Si vis pacem, para verbum*.

Ideología y compromiso en Jorge Guillén: la poesía de un emigrante exiliado

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

En la primera entrega (*Maremagnum*) del libro *Clamor*, de Jorge Guillén, podemos leer el interesante poema «Dafne a medias», escrito en su primera versión en Ronchi, el 24 de julio de 1954, y subtítulo «Un miserable náufrago». Se trata de un característico poema de exilio, porque el autor se refugia en el pasado para sobreponerse a la pesadilla de la emigración obligada. Tal circunstancia se desarrolla en muchos textos de *Clamor*, en busca de una personal superación de la realidad adversa. Esto supone, desde el principio, una posición ideológica clara, pero convertida en poesía, en clamor:

Se aleja el Continente con bruma hacia más brumas,
Y es ya rincón y ruina, derrumbe repetido,
Rumores de cadenas chirriando entre lodos.
Adiós, adiós, Europa, te me vas de mi alma,
De mi cuerpo cansado, de mi chaqueta vieja.
El vapor se fue a pique bajo un mar implacable.
A la vez que las ratas hui de la derrota.
Entre las maravillas del pretérito ilustre
Perdéis ese futuro sin vosotros futuro,
Gentes de tanta Historia que ya se os escapa
De vuestras manos torpes, ateridas, inútiles.
Yo no quiero anularme soñando en un vacío
Que llenen las nostalgias. Ay, sálvese el que pueda

Cómo citar: Díez de Revenga, Francisco Javier. 2024. «Ideología y compromiso en Jorge Guillén: la poesía de un emigrante exiliado». En «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 15-30. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00702>

Contra el destino. Gracias, orilla salvadora
 Que me acoges, me secas, me vistes y me nutres.
 En hombros me levantas, nuevo mundo inocente,
 Para dejarme arriba. Y si tuya es la cúspide,
 Con tu gloria de estío quisiera confundirme,
 Y sin pasado exánime participar del bosque,
 Ser tronco y rama y flor de un laurel arraigado.
 América, mi savia: ¿nunca llegaré a ser?
 Apresúrame, please, esta metamorfosis.
 Mis cabellos remueven con susurros de hojas.
 Mi brazo vegetal concluye en mano humana (1993b: 54).

La relación de *Cántico* con el resto de la obra poética de Jorge Guillén es muy reveladora del concepto global de la poesía del autor, a pesar de las notas singulares que indudablemente definen su primer libro. Y así hay que dejar claro, como quiso el propio Jorge Guillén (1965: 15), que «ya en *Cántico* se insinúa *Clamor*». Pero tan solo se insinúa. *Cántico* trata de la búsqueda de valores satisfactorios por parte del hombre, en medio de un mundo limitado por el tiempo. Si bien, como siempre se ha señalado, el autor exalta jubilosamente el mundo natural, también hallamos la angustia por el sufrimiento y la muerte. Una inauténtica valoración de *Cántico* sería aquella que atribuyera al libro vacilaciones e inseguridades a la hora de plantear sus motivos básicos, porque si, junto a los valores esenciales, advirtiéramos preocupaciones existenciales o de denuncia, estaríamos delatando la falta de compacidad de una obra cuyo máximo valor reside precisamente en el rigor de su unidad: perfección formal, lenguaje exacto, construcción cuidadísima, elogio del mundo, pero presencia del hombre en él, con iniciales referencias a las crisis que se producen en nuestro tiempo desde una perspectiva individual o colectiva.

El propio Jorge Guillén, académico y profesor de literatura, fue, sin embargo, quien más insistió, en *El argumento de la obra* (1969), en destacar los aspectos negativos de *Cántico*. En estas fechas, cuando está dando a conocer la poesía de *Clamor*, en sus tres entregas, Guillén tiene interés, sobre todo, en conectar su primer libro con los restantes de *Aire nuestro*, que empiezan también a conocerse entonces. Y, por ello, dos de las cuatro partes de *El argumento de la obra* estarán dedicadas a definir los elementos negativos presentes en *Cántico*. De esta forma, todo el breve capítulo tercero está destinado a demostrar al lector la presencia de los siguientes elementos de nuestra vida contemporánea que la hacen ingrata, frente al mundo esplendoroso y perfecto de

Cántico: crisis, ruidos hostiles, peleas, ruidos de animales, ruidos enigmáticos, ruidos demoníacos; presencia del azar como fuerza perturbadora de la paz y la perfección del hombre, relación entre el azar y la muerte, azar sin sentido, azar sin suerte, dominio del azar, azar indómito, azar anticreador, necesidad de luchar contra el azar y dominarlo; caos, barullo, batahola, desorden físico, caos niebla, caos ciudad, caos muchedumbre, caos confusión, desorden social, peligros de la tierra, conflictos de la historia, elementos demoníacos; dolor, llanto, angustia, dolor compartido, resistencia al dolor, voluntad contra el dolor; tiempos, tiempo pasado (historia), tiempo presente fluyente, tiempo futuro: mañana incierto, tiempo en jardines, tiempo al tiempo; y un largo apartado final dedicado a la muerte, en sus distintas manifestaciones: muerte a lo lejos, camposantos, muerte esperada, muerte detenida, etc.

En *Cántico*, en efecto, están también las guerras, el crimen y la muchedumbre. En «Cara a cara» aparecen los enemigos del hombre, que se agolpan contra él con sus sonidos y su brusquedad. Con la presencia del error, el lenguaje se endurece para convertirse en «clamor». En este poema final de *Cántico*, la Historia acude a los versos como decurso de sucesos que en este momento envuelven al poeta, aunque él se mantiene firme ante los desajustes y el descontrol, porque lo que hallamos en definitiva es el enfrentamiento con la realidad «cara a cara» (Guillén, 1993a: 518-527).

Un poema más concreto, menos programático, es «Estación del Norte» (1993a: 372), visión de nuestro mundo muy en la senda de *Cántico*, aunque emparentada asimismo con otros textos posteriores. La estación es el símbolo de la reunión de vidas, pero también de la confusión del mundo contemporáneo, a través de la brutal barahúnda de la muchedumbre, a través del sufrimiento y la agonía que se advierten en los rostros de los pasajeros. Este contexto se hace presente en la emigración, en una época de pobreza, hambre y pertinaz sequía; en una época, en fin, de dictadura. Comparecen así en *Cántico* la Historia y, en cierto modo, una personal y muy guilleniana interpretación de la poesía social.

Uno de los últimos poemas que Guillén escribió para *Cántico* es «Luz natal» (1993a: 342-354), terminado en 1949. Estamos ante una contemplación ideológica del paisaje de Castilla, iluminado por una particular «luz». Hallamos una meditación sobre el espacio de España y sobre Castilla como concepto, como lengua, como historia, aunque sea una historia de cataclismos e injusticias que el poeta denuncia sin reparos. También se enmarca en este ámbito «Noche del caballero» (1993a: 424-433), escrito entre 1947 y 1949. Se trata de un poema cervantino que recupera el episodio de los batanes del *Quijote* (I, XX), representación definitiva de nuestro mundo con su hostilidad, su

negación, sus oscuros presagios... ante los que triunfa el caballero con su honradez y valentía, cuando con la mañana todo lo aclara la luz en una bella estampa de *locus amoenus* renacentista, emblema de la indeclinable esperanza de Jorge Guillén: «Un aire amante abarca la espesura. / De aquel oreo por el verde surge / Seguridad de territorio amigo».

La ciudad contemporánea es, asimismo, una protagonista de *Cántico*. Hay en el libro una ciudad amable y acogedora, en la que el poeta se reconcilia con el mundo: así se aprecia en decenas de poemas tan representativos como «Panorama» (1993a: 246), «Presencia de la luz» (1993a: 245) o «Amanece, amaneczo» (1993a: 266), prototipo de la ciudad grata, habitación del primer mundo poético guilleniano. Pero en las últimas ediciones de *Cántico*, en consonancia con lo que luego será la ciudad habitual de *Aire nuestro*, a partir de *Clamor*, surge la metrópoli negativa. «Los balcones de Oriente» (1993a: 333-336) aparece en el tercer *Cántico*, y es de nuevo una sugerencia cervantina la que irónicamente sirve para recrear el amanecer de una ciudad o de un suburbio obrero, envuelto en la bruma y el humo de las fábricas; un amanecer en el que el sol no logra abrirse paso y en el que una taberna madrugadora y unos muros con anuncios descoloridos son los únicos elementos que «animan» esta negativa visión de la ciudad: «Anuncios. A los carteles / Aquí, por el barrio, se les / Destiñe el color: olvido / Ya dulcemente llovido / Sobre Ayer». Más interesante aún es «Las cuatro calles» (1993a: 413-417), imagen del Madrid de los años cuarenta situada en la plazuela de Canalejas, en la que confluyen, en efecto, cuatro calles. El poema, de 1948-1949, recoge la que ya debía de ser una desagradable algarabía urbana: bullicio, confusión, desorden, coches, negocios, accidentes y dictadura. «Las vistosas apariencias contrastan con su fondo dictatorial», escribe Guillén en *El argumento de la obra* (1969: 37). La ciudad contemporánea es, en definitiva, un símbolo para denunciar, ya en los versos de *Cántico*, las injusticias del mundo actual.

Las críticas tempranas a raíz de la publicación de la primera entrega de *Clamor* se refirieron a la continuidad del mundo poético de su autor, sin que se advirtiera la temida renuncia de Guillén a su propio temperamento para integrarse en territorios más comprometidos. Afortunadamente, la realidad fue muy otra: al aparecer *Maremágnum*, a pesar de la existencia de visibles elementos negativos, estos se armonizan en una renovada consideración de la realidad. Se observa, desde luego, el resultado de una lógica evolución desde el universo último de *Cántico*, cada vez, como sabemos, más comprometido con lo cotidiano y lo pasajero.

Es evidente que la realidad poetizada no es tan perfecta como la de *Cántico*, pero la sublimación de lo cotidiano se encarga de recuperar actitudes del primer libro, al tiempo que el sujeto manifiesta nuevas visiones líricas que afectan al ser humano y al poeta. El esplendor y la plenitud siguen existiendo. Sin embargo, la vida ha sido sometida a una serie de fuerzas negativas que han irrumpido con su poder imparable en nuestro vivir. El poeta protesta frente a ellas, las denuncia y deja testimonio en sus versos de una constelación de aspectos negativos: confusión, desorden e injusticia; guerras y hambre; persecuciones políticas, sociales y raciales; terror atómico. Pero eso no significa que la belleza haya desaparecido de nuestro mundo, ni que, como consecuencia de ello, Guillén no escriba ahora sino una poesía de angustia y desesperanza.

En conversación con el hispanista francés Claude Couffon, el propio Guillén, en 1963, revelaba la clave de su nuevo libro, parte de una obra completa mucho más amplia y en ningún momento desconectada de *Cántico*:

He emprendido un nuevo libro, *Clamor*, cuyas proporciones serán análogas a las de *Cántico*. En este último libro ya había yo aludido a ciertas fuerzas que considero negativas para el estado de plenitud en la vida. Se trata del mal, del desorden, del azar, del paso destructor del tiempo, de la muerte. En *Clamor* quisiera desarrollar estos temas, pero no ya de una forma general, como en *Cántico*, sino de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea y a la historia. Esto no implica por mi parte un cambio de actitud, sino sencillamente que ha llegado para mí el momento de evocar estas fuerzas. *Clamor* será, por consiguiente, el complemento de *Cántico* (en Couffon, 1963: 72).

Por ello, consideramos que la obra de Jorge Guillén, a la luz de estas observaciones, requiere una lectura actual que manifieste no solo lo que fue *Cántico* (tan importante para la lírica española del siglo xx), sino también el significado de las restantes aportaciones de Guillén, muy representativas de su enfrentamiento con la realidad; de eso a lo que los críticos suelen denominar «nuestro mundo», frente al mundo general e inconcreto de *Cántico*. Jorge Guillén es siempre el poeta del mundo, de ese mundo que está bien hecho en *Cántico*, pero que, a partir de *Clamor* —e incluso en algunos de los poemas últimos de *Cántico*—, se presenta bajo el dominio de ciertos enemigos a los que hay que desenmascarar.

El mundo del «pleno ser», el espacio universal —siempre patente, brillante, cenital— se convierte, paulatinamente, en el mundo diario en el que se inserta

la experiencia de los lectores. La noción de espacio-mundo se concreta en un tiempo preciso: nuestro tiempo. En *Clamor*, el poeta inicia ese análisis lúcido que lo definirá como poeta del presente concreto. El posesivo *nuestro* adquiere un valor de tiempo y de historia. En «El acorde» (1993b: 9-13), primer poema de *Clamor*, comparece *nuestro vivir*. Y *Aire nuestro* será el título definitivo de toda la obra de Jorge Guillén.

El subtítulo «Tiempo de historia» —que acompaña a *Clamor*— alude a algo más que a nuestra propia existencia. Tiempo, vida, historia. La respuesta, tan fuera del espíritu de *Cántico*, la dará el mismo poeta en 1963 al afirmar que la nueva obra se preocupa del «suceder del tiempo, no tanto en su desarrollo histórico como en su desenvolvimiento general. Es el melancólico tiempo que pasa, y, como siempre, el curso temporal con su carga de recuerdos del pasado va hacia un futuro que acaba individualmente en la muerte» (en Couffon, 1963: 73).

El interés de esta poesía menos «guilleniana» —si nos empeñamos en designar con ese adjetivo a aquella lírica de *Cántico* en la que Guillén partía de la poesía pura hacia una personal y muy peculiar contemplación del mundo— se incrementa a la hora de valorar, desde *Clamor* hasta *Final*, el sentido ético y humanístico de una escritura que analiza al ser humano y compromete al lector —al interlocutor, como lo llamará Guillén en alguna ocasión— en ese análisis del mundo contemporáneo, con sus dificultades, sus bajezas y su inexplicable caos, que muchas veces no está sujeto al albedrío de la mayoría de humanos y depende solo de unos pocos: de aquellos que constituyen la autoridad o detentan el poder.

Todo el ciclo de *Clamor* está protagonizado no solo por el hombre contemporáneo, sino también, en la línea del pensamiento expresado por Guillén, por el «animal humano», con sus pequeños placeres y sus angustias, aunque estas últimas amortiguadas por una férrea esperanza y un valiente vitalismo que acompañaron al poeta hasta su poesía de senectud. Se aprecia en estos libros la presencia de cierto tono social y comprometido, muy acorde con las corrientes intelectuales de finales de los cincuenta y primeros sesenta, aunque esa evolución haya sido también muy discutida por un sector de la crítica, que defiende la unidad del universo guilleniano. En todo caso, el verdadero protagonista de este ciclo no es otro que el ser humano en convivencia con los demás: el hombre en sociedad, que no reivindica socialmente sus derechos, sino que defiende ante todo la vida (Díez de Revenga, 1993: 50-51). *Clamor* lamenta la pérdida de unos valores éticos que el hombre genera en convivencia. Por ello, en *Clamor* hallamos siempre al protagonista rodeado de otros,

observándolos y sintiéndose observado por ellos. Con todo, también está presente la naturaleza: la belleza de entornos paisajísticos que al poeta le recuerdan que el mundo sigue estando bien hecho, aunque el hombre lo transforme y, a veces, lo estropee.

Clamor se abre con un poema introductorio, anterior al comienzo del primer libro (*Maremágnum*). Lleva esta composición un título muy del Guillén de *Cántico*, «El acorde», y como los poemas del aquel libro está construido con una gran precisión lingüística y un justo dominio de la palabra. Reaparecen aquí los elementos ya consolidados en el arte de Jorge Guillén, aunque el ambiente es muy distinto. Se dice en el primer verso que «La mañana ha cumplido su promesa» (1993b: 9), y se concibe una sensación de plenitud, de día ya conseguido. Pero no hay quietud. Nuestro mundo irrumpe en el acorde con celeridad mediante los ruidos y los objetos cotidianos. Es el comienzo del «tiempo de historia», aunque en este acorde aún haya poco movimiento. No se ha entrado en la materia de *Maremágnum*, pero en las tres estancias del poema se irán incorporando los asuntos de los tres libros que integran *Clamor*. Comienzan a aparecer el dolor y la agitación, lo nostálgico y lo elegíaco. La presencia de matices negativos condiciona el sentido del texto, que se inscribe en un ambiente de desolación. Los elementos adversos acechan al sujeto: arena cegadora, ceño del odio, azufre vil, turbas, sombra, grises cenizas, venenoso, culpable, pérfida manzana... No obstante, la tercera estancia supone la devolución de la esperanza y el triunfo del acorde.

Maremágnum se inicia con el día, y uno de sus primeros poemas recoge la sensación auroral del mundo-amanecer. «Tren con sol naciente» es una nueva versión del alba en la que el entorno se nos ofrece como espacio de convivencia: «El mundo es un vagón» (1993b: 24), se dice en el poema. También importan los sonidos y los pasajeros, que participan en una suerte de danza de la muerte («¡Cuánto vario pelaje [...]!») evocada desde una meditación distanciada: «Maremágnum veloz como un estruendo / De tren».

Fundamental en *Maremágnum* es el tema de la guerra. La composición «Guerra en la paz» (1993b: 154-160) define con claridad la posición del poeta ante un horror que se percibe como amenaza. Situado en la época de la guerra fría, sus cuatro estancias, construidas con magistral equilibrio, muestran diferentes escenas de paz y de guerra: una pacífica plaza con palomas, ancianos y algún monumento convive con el trasfondo de las nuevas tecnologías bélicas y el horror atómico. El sujeto, conmovido por el dolor humano, desconcertado ante el caos que reina en el mundo, indignado por la subversión de valores, afectado por la muerte y la destrucción, entona su denuncia con imágenes

descarnadas y eleva su «clamor» para volver en la última estancia a la serenidad de la plaza, símbolo de una esperanza irrenunciable para Jorge Guillén. «El engaño a los ojos» (1993b: 162), a su vez, nos muestra al poeta satírico y político que, en este caso, descubre a la nueva juventud (la de su país, o la de cualquier país) coreando triunfalmente y reverenciando al tirano, imagen de la dictadura: «Sin salida a ningún futuro: / Ni a ese que van anhelando / Los que, por fin, desfilan, jóvenes, / Magníficos, frente al tirano».

...*Que van a dar en la mar*, segundo libro de *Clamor*, aporta la voz más personal y autobiográfica del conjunto. Se aprecia un reflejo íntimo de la propia vida del autor, particularmente por el espacio dedicado al episodio amoroso, de manera que este «clamor» ante el mundo se traduce en una expresiva elegía del tiempo y de la edad. La alusión a Jorge Manrique, explicitada en el título del libro, es mucho más que una mera referencia literaria. Guillén nos recuerda el signo de una ley incontrovertible: el hombre está condenado a morir, y su vida no es sino un constante fluir de ese río que inevitablemente le habrá de conducir a la mar. La cuarta parte del libro, «*In memoriam*», está dedicada a la amada muerta, en una sucesión de composiciones que reviven los momentos más felices, ahora desde la soledad –dolorosa, pero digna– del poeta. La evocación de un tiempo común se abre con un tren trepidando en la soledad que le va a servir, en el poema titulado «Hacia» (1993b: 268), para fijar la presencia de la amada. El tren, al comienzo, exhibe su lección de fluidez vital. Ciudad –París– y tren recrean un ambiente concreto vinculado al inicio de una vida en común y reconstruido retrospectivamente en la distancia. El poeta rememora a su musa, su hazaña, su sempiterna realidad.

Destaca en el libro también la relación del sujeto con el vivir contemporáneo. En ...*Que van a dar en la mar* se mantienen las constantes temáticas y retóricas de *Maremágnum*, aunque desde la misma premisa se pueda observar la diferencia en el enfoque. *Maremágnum* se centra básicamente en la expresión de una situación histórica, mientras ...*Que van a dar en la mar* profundiza subjetivamente en algunos motivos metafísicos reiterados en la obra de Guillén, pero que ahora se agudizan: la muerte y el tiempo pasajero, la vejez y la juventud, la enfermedad y el amor, la memoria... vistos desde la perspectiva del acontecer personal del poeta.

La quinta sección, de las siete de que está compuesto ...*Que van a dar en la mar*, es la que más se aproxima a la exigencia del poeta como cronista del mundo actual. Aunque muchos de los textos siguen vinculados a la reflexión sobre la vida, la muerte y el tiempo, en este apartado entran de lleno los temas que más preocupan al poeta como habitante del mundo. En estas páginas

también hallaremos inquietudes propias del hombre contemporáneo, tan alejadas del poeta medieval que sirve de emblema a este libro, tan distantes de los mundos de Jorge Manrique, ya que la gran diferencia que existe entre los dos poetas, en su análisis de la existencia como transcurso perezoso, reside en su perspectiva.

«Del trascurso» (1993b: 219) es un soneto que se encuadra plenamente en las líneas maestras que dan fuerza a este libro («elegías sobre la memoria, el pasado, el recuerdo, la vejez, la muerte, el paso del tiempo»), según comunicó Guillén a Claude Couffon, y que naturalmente tiene una clara relación con «Muerte a lo lejos», del que parece una continuación. Sin embargo, aunque el poeta mantiene la misma actitud que en el soneto de *Cántico*, el paso de los años transforma sus reacciones. Si bien se mantiene la memoria del goce juvenil, el presente se impone y el futuro va haciéndose cada vez más cercano («se me adelgaza delicadamente»). En realidad, lo que contempla es su pasado, su infancia, los recuerdos lejanos que constituyen algo irremediablemente perdido, vivo en esos enigmáticos espejos, como se dice en otro poema que parte del Jorge Manrique que contemplaba los gestos cotidianos: «Aquellas ropas chapadas» (1993b: 220). Guillén entona su particular *ubi sunt* y evoca su infancia y a aquellas personas que la poblaron. Transcurrieron las horas, pero de aquel pasado permanecen recuerdos indelebles que hacen inmortales a los yacientes, con cuyo recuerdo comparte la vida del presente.

En «Mar en brega» (1993b: 348) se atiende al veloz paso de los años, y en «Fin y Principio» (1993b: 357) se recrea la fiesta de la noche de fin de año, en la neoyorquina Times Square. El ruido, el barullo y los canturreos propios de *Maremagnum* se unen a la meditación acerca de la ley severa del tiempo, en la plaza del tiempo y en medio de una fiesta que celebra su imparable fluir. Los supervivientes, bajo la amenaza de la guerra, celebran que la vida continúa. Festejan el fin de un año, pero también el principio de otro.

A la altura de las circunstancias confirmó el espíritu general de *Clamor* como síntesis de los planteamientos realizados en los dos primeros libros. En efecto, con este tercero se cierra el ciclo compacto de su protesta contra el mundo y contra los enemigos de nuestro vivir contemporáneo. Se clausura este tiempo de historia ofreciéndonos la imagen de un «yo» agitado por el desorden y por el caos, sobreviviendo al paso del tiempo, pero también siendo protagonista y víctima de su momento. Tiempo, mundo e historia del animal humano alcanzan en este libro la expresión comprometida de un poeta que ha sufrido directamente esa historia y que ha descubierto, por su propia experiencia, que dicha historia está sujeta a los designios del hombre, dominador de este

planeta que ejerce su poder con error constante. Y, por encima de todo, se reivindica la dignidad individual y colectiva. Incluso los poemas más desolados siempre tendrán, en algún momento de su discurrir, un destello de esperanza gracias a la mirada serena de este Guillén crítico, pero conciliador; satírico, pero esperanzado; incisivo, pero inmerso en la realidad de una vida que continúa.

Nos hallamos ante un libro de compromiso, tal como insinúa su mismo título, inspirado por el Antonio Machado de *Juan de Mairena*. Más vale estar a la altura de las circunstancias que «escurrir el bulto» y permanecer en la ignorancia. «Es más difícil estar a la altura de las circunstancias que *au desus de la mêlée*» es la frase de Antonio Machado que Guillén (1993b: 382) toma como divisa en este libro. Ahora el autor se enfrenta al afán de superación humana ante la adversidad patente, como indicó Guillén cuando explicaba el sentido de esta tercera entrega de *Clamor*:

Hay que estar *a la altura de las circunstancias*. No es posible abandonarse al apocalipsis, a una final anulación. La vida, la continuidad de la vida tienen que afirmarse a través de todas estas experiencias y dificultades. Por eso, aquí en este libro se presenta más bien la condición general del hombre, porque la realización del hombre es la meta a la que todos nuestros esfuerzos deben tender. Nosotros no somos más que una tentativa hacia una plenitud propiamente humana (en Couffon, 1963: 27).

Es muy interesante detenerse en la alternancia entre poemas «clamorosos» y poemas optimistas, dentro de la capacidad guilleniana para organizar un libro poético y situar en él las composiciones que lo integran. Lo cierto es que esta actitud de síntesis aleja al poeta definitivamente del acrisolado universo de *Cántico*, aunque siempre quedarán reminiscencias de esas visiones virginales. Contiene esta tercera parte de *Clamor* un nuevo enfrentamiento entre la vida misma del propio poeta y el mundo que le ha tocado vivir, ya que es mucha la importancia que en este libro adquiere la historia personal del poeta: su propia autobiografía y las experiencias negativas que ha conocido en su devenir.

Lo primero que se distinguió de la obra fueron su anhelo de esperanza y su lección vital. No obstante, al lado de esta versión optimista, este tercer «tiempo de historia» presenta, como los dos anteriores, aspectos ingratos que la voz enunciativa descubre y denuncia. Uno de los poemas iniciales del libro, «Vida-esperanza» (1993b: 385), metafórica el citado enfoque optimista. Al comienzo del día, cuando el protagonista despierta, se enfrenta a un tiempo

nuevo en el que solo dispone de los instantes y del aire que respira. Se trata de una referencia al tiempo y también a algo tan guilleniano como el aire: ese aire luminoso que figura en el título del poema. Sigue a este otro despertar, el «Despertar español» (1993b: 386-390), poema político, elegía por la patria, lamentación ante la despótica situación del presente, recreación del blanco muro de España evocado por García Lorca, examen de conciencia, búsqueda de la culpa, pero también denuncia de una historia de errores y aficciones, tierras yermas, ruinas y fábulas, noches y auroras: «¿Península? No basta geografía. / Queremos un paisaje con historia».

La elegía también irrumpe en el último libro de *Clamor: «Ars vivendi»* (1993b: 510) va precedido por un verso de Quevedo —«Presentes sucesiones de difunto»—, y no es otra cosa que un diálogo apasionado con el gran poeta del Siglo de Oro, y en concreto con el aviso de su soneto «“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?» (Díez de Revenga, 2009: 59). A las «presentes sucesiones de difunto», Guillén opone «mis sucesiones de viviente»; al «soy un fue y un será y un es cansado», «mi afán del día no se desalienta»; al «hoy se está yendo sin parar un punto», «pero mortalidad no es el instante». Y también la imagen del tiempo se invierte. Frente a «las horas mi locura las esconde», Guillén escribe: «Y no con el reloj, su marcha lenta / —Nunca es la mía— bajo el cielo raso». Disiente el autor contemporáneo de la sumisión ascética del poeta áureo y proclama, por encima de todo, su afán de vivir sin desaliento. Y con el tiempo también aparece la historia, recogida en «Gatos de Roma» (1993b: 511), una secuencia irónica que desmitifica la Historia con mayúscula. En esta visión de la Ciudad Eterna, el sujeto juega con una actitud de indiferencia ante la grandeza del pasado: el tema clásico de los *superbi colli* se reduce aquí a los restos de una columna ante la que un gato «se atusa con la pata relamida».

Y no podía faltar la imagen de nuestro mundo retratada en los párrafos prosísticos de «Cabo de Buena Esperanza» (1993b: 522), en los que se hacen presentes los obstáculos, al tiempo que se reivindica la fe en el futuro. La última interrogación —«¿Qué futuro?»— es mucho más que una duda. Supone una afirmación del encanto de la ignorancia, pero situada en el marco de los planteamientos éticos que dan sentido a todo el poema: esperanza, destino, futuro...

En el contexto de la obra guilleniana, *Homenaje* (1967) constituye una excepción, ya que, por más que se integre, según el poeta quería, como tercera parte de *Aire nuestro*, en el conjunto total de la obra resulta un libro diferente. La crítica especializada que se aproximó a este *Homenaje* a raíz de su aparición no dudó en valorar precisamente el libro por su carácter insólito en la

literatura española. Estamos ante una gran glosa de los libros y de la amistad que, por esa misma razón, se erige en una producción singular, expresiva de una reflexión literaria y cultural muy personal.

Homenaje, que cierra como tercera parte el conjunto de la obra de poeta —la cual en ese mismo 1967 recibe el título general de *Aire nuestro*—, viene a ser una especie de institucionalización de la poesía de circunstancias, ya que son los nombres, las lecturas, las traducciones y todo lo que rodea al poeta-lector la sustancia que da forma a la colección. Aun así, destacan otros elementos fundamentales en el libro, como la notable presencia del amor y una revitalización de la intimidad que proporcionan al volumen un tono misceláneo y múltiple, alejado del modelo escrupuloso de colección ya consagrado en *Cántico*. El autor, a partir de la poesía y la cultura adquirida a través de los libros, realiza un canto a la amistad en el que se incorporan también aspectos de la vida diaria, lo menudo y lo cotidiano.

En la línea de toda la poesía anterior, *Homenaje* muestra signos de relación e incluso de unidad con los dos libros previos, sobre todo en lo que se refiere a la reflexión moral, al análisis de la vida y del tiempo, a las consideraciones sobre la sociedad y la convivencia. No faltan las preocupaciones metafísicas, como tampoco la actitud crítica del poeta frente a nuestro mundo, aunque, desde luego, en menor medida que en otras entregas: quizá, sencillamente, porque en la ordenación de la obra guilleniana *Homenaje* debía ser un libro entusiasta ante los más queridos seres de la existencia del poeta: las lecturas, los amigos y, en el «centro», el gran episodio del amor, colofón definitivo del carácter positivo de este libro, contemporáneo a toda la serie de *Clamor*, ya que fue redactado entre 1949 y 1966.

Pero en una obra de Jorge Guillén no puede dejar de haber preocupaciones humanas. Es imposible que nuestro mundo esté ausente de una poesía que, por muy ordenada y bien distribuida que se nos ofrezca, permanece atenta a los latidos de la vida. Guillén, los libros y los amigos, pero también Guillén presente en nuestro mundo. Por ello, ya algunos críticos perspicaces advirtieron, en el amplio friso literario que constituye *Homenaje*, rasgos comunes a toda la obra del poeta. Y, del mismo modo que en los libros anteriores, idéntica ideología preside las reflexiones de *Homenaje*. Se advierte un humanismo liberal, comprometido con la convivencia y con la libertad, pero también con la reflexión satírica y la denuncia de los enemigos del hombre: los «malignos» que con su actitud, de palabra o de obra, atentan contra los principios de la libertad y la coexistencia pacífica.

Un nuevo libro, con el título sorprendente –a la manera anglosajona, nos dice el poeta– de *Y otros poemas* aparece en 1973. En él se recuperan modos ya conocidos y se acentúa la dedicación a la poesía ética y satírica, con un avance en el examen sereno de la sociedad contemporánea. Si *Cántico* se había distinguido por su visión estética y esencial del mundo, los libros de *Clamor* habían alcanzado una dimensión social y existencial, y la lírica de circunstancias de *Homenaje* había dado comienzo a una trayectoria de poesía moral, con *Y otros poemas* esta última veta alcanza una activación enriquecedora, que incorpora la nueva perspectiva de la edad.

Cuando aparece *Y otros poemas* tiene Guillén ya ochenta años, que ha cumplido al comenzar ese 1973. El poeta realiza entonces una penúltima confesión, aunque el nuevo volumen no sea, en sentido estricto, un libro de memorias. Sin embargo, sí hay en él mucho de *memoria*, de recuerdo subjetivado en la perspectiva de lo crítico y aun de lo satírico. El autor amplía desde esta nueva perspectiva su obra y registra en ella, cada vez con mayor fecundidad, los impulsos vitales que han ido forjando su dilatada existencia, por lo que puede afirmarse que este y su último libro, *Final*, culminan el proyecto en el que lo humano, lo más intensa y entrañablemente humano, se ha ido abriendo paso hacia una trayectoria de renovados objetivos. Este proyecto tendrá una continuación en el definitivo *Final*, que desarrolla un mundo de reflexión, próximo al desenlace definitivo, en el que las inquietudes morales ahora iniciadas alcanzan dimensiones sobrecogedoras. Habría que ir a la más vital poesía metafísica de nuestro Siglo de Oro para encontrar parangón con el que comparar esta poesía «final» de Jorge Guillén.

Refleja el libro de 1973 ante todo la existencia del ser humano en el mundo contra el que el poeta viene rebelándose desde los años de *Maremagnum*, aunque ahora el punto de vista sea mucho más afiladamente irónico, si bien tampoco está ausente la nota de desánimo, resignación o cólera que supera al «clamor». La venturosa senectud de Guillén le hace observar nuestro mundo con un escepticismo irónico que le permite menospreciar lo que a otras mentes cándidas pudiera parecerles deslumbrante. Los años del poeta, que le hacen estar de vuelta de muchas cosas, y la residencia en Estados Unidos, un país avanzado y poderosamente industrializado, le ayudan a conocer muy de cerca lo que el mundo moderno puede ofrecerle. Amante de la sana tradición y de los viejos valores, que no por viejos son perecederos o caducos, Italia devuelve a Guillén su entusiasmo ante lo clásico, y con frecuencia aparece en sus páginas, como también los veteranos temas de la naturaleza, las flores, los árboles, el cielo, el mar, los ríos..., aunque siempre destinados a manifestar la lección de

humanismo militante que enriqueció sus años de madurez y senectud. Situado ante nuestra sociedad contemporánea, el poeta censura sus precarios valores, fustiga los intentos –y los logros– de hacerlos desaparecer y satiriza la contumaz incompreensión característica de nuestro tiempo. Nada más auténticamente lírico que la pasión del autor octogenario transcrita a lo largo de sus siempre pulcros versos. Guillén ha trascendido, sin embargo, los límites iniciales y ha ampliado su visión con nuevas perspectivas universalizadoras que hacen de *Aire nuestro y otros poemas* una mucho más completa interpretación de nuestro mundo, con toda una variada serie de enfoques que a lo largo de cincuenta años ha ido creando el poeta al aire –nuestro– de sus impulsos cambiantes.

La realidad es que, a través de las sátiras, ironías y críticas afiladas, el autor aspira de nuevo al mundo ideal, deseable y pleno de gozo. A esta alta moral se subordina el sentido plural de su poesía, que desde *Cántico* ha ido registrando el mundo en cambio y comprometiendo al lector con su mensaje. La cosmovisión guilleniana queda así forjada como una *energía* que ha sido capaz de explorar los variados latidos constitutivos de su vida. Desde el día de 1919 en que ofrecía una visión nueva y optimista de nuestro mundo hasta los años setenta han pasado muchas horas, pero esas horas y sus impulsos le han valido para enaltecer su obra con una intensa e integradora experiencia vital.

A pesar de todo, Guillén mantiene un sensato gusto por lo antiguo, y sus evocaciones de elementos que reflejan el pasado muestran al poeta entusiasta ante un contexto amable y pintoresco. El poema «Una plaza» (1993c: 11) remite a la de San Francisco en Palermo, cuyos detalles definen un mundo estimulante: la iglesia, la plaza, los animales, las frutas del mercado, el sol de Sicilia. Todo es plácido y ameno, cálido y sensual. Claridad en el aire y rumor mesurado combinan con vivos colores (rojo, verde, morado) en los productos hortícolas. Todo es tan seductor como el mismo ambiente. El poema podría pertenecer a *Cántico*. La intemporalidad está garantizada, pues el sol con el que se cierra el poema simboliza la permanencia en todas las edades. No siempre, sin embargo, es ese el talante que adoptan las estampas urbanas en *Y otros poemas*. Así, «Madrugador en ciudad» (1993c: 29) se centra en la simbiosis hombre-calle en una alborada cualquiera. El sentimiento de soledad no se presenta como algo metafísico o agobiante, sino como consecuencia natural del momento del día en el que el madrugador cruza la ciudad.

Los desastres de la guerra ocupan un lugar preferente en el libro. De hecho, en el poema «En la televisión» la guerra se enfrenta a la perniciosa sociedad de consumo que facilita el acceso a la información bélica, pero al mismo tiempo la convierte en reclamo publicitario sin solución de continuidad. La escena

recogida procede de la guerra de Vietnam, y el telespectador se siente agredido cuando entra la muerte en su casa. Sin embargo, la televisión, como medio de difusión de masas, es capaz de pasar sin transición de la escena del crimen al anuncio publicitario posterior:

Televisión. De pronto campo
 Confuso de gentes, un día
 Cualquiera.
 Si es guerra, no hay crimen.
 Se ve a un prisionero. Camina
 Con paso forzado hacia donde
 Se concentra alguna milicia
 Que sin más,
 vivir cotidiano,
 –No hay pompa–, dispara, no avisa.
 La figura del prisionero
 Se doblega, casi caída.
 Inmediatamente un anuncio
 Sigue.
 Mercenarias sonrisas
 Invaden a través de música.
 ¿Y el horror, ante nuestra vista,
 De la muerte?
 Nivel a cero
 Todo. Todo se trivializa.
 Un caos, y no de natura,
 Va sumergiendo nuestras vidas.
 ¿De qué poderío nosotros,
 Inocentes, somos las víctimas? (1993c: 112)

El colofón de este poema, en el que el anciano se rebela contra la muerte en directo y contra la trivialización televisiva, refuerza la constante inquietud del poeta frente a la realidad, la opresión y los desmanes de la guerra. La ideología y el compromiso de Jorge Guillén le empujan a medirse decididamente con el mundo moderno y a salir airoso gracias a su irrenunciable esperanza y a su vitalismo ante el paso del tiempo.

Ya en 1981, en *Final* –cuya edición definitiva, póstuma, data de 1987– será cuando Guillén insista, desde su perspectiva de creador, en la idea del triunfo

de la poesía sobre el implacable devenir temporal. En estos versos el poeta plantea con agudeza el tema general de la vida frente a la muerte desde la convicción de un «final» inminente. Las reflexiones sobre nuestro mundo se han intensificado, y la lucidez de su mirada le lleva a desafiar a los males del mundo y a consagrar su fe en la poesía, en la libertad y en la paz, palabra con la que culminará el libro y toda la poesía guilleniana («Paz, queremos paz»). Es la última lección que cierra la producción de un gran humanista contemporáneo: aquel Jorge Guillén que inició su andadura sesenta y cinco años antes, asombrado por la plenitud del mundo que le rodeaba.

Referencias bibliográficas

- Couffon, Claude. 1963. *Dos encuentros con Jorge Guillén*. París: Institut d'Études Hispaniques.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 1993. *Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo*. Barcelona: Anthropos.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 2009. *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia: Tres Fronteras.
- Guillén, Jorge, 1965. *Selección de poemas*. Madrid: Gredos.
- Guillén, Jorge, 1969. *El argumento de la obra*. Barcelona: Llibres de Sinera/Ocnos.
- Guillén, Jorge. 1993a. *Aire nuestro. Cántico*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. Edición de Francisco J. Díaz de Castro.
- Guillén, Jorge. 1993b. *Aire nuestro. Clamor*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. Edición de Francisco J. Díaz de Castro.
- Guillén, Jorge. 1993c. *Aire nuestro. Y otros poemas*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. Edición de Francisco J. Díaz de Castro.

«No hay guerra sin retórica»: poesía y propaganda en *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández¹

Sabrina Riva

Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET

Aunque haya además de los señalados otros elementos caedizos, circunstanciales, y aunque aquí y allá asome aún el preciosismo decorativo, un rostro pálido y secundario, se equivocará quien vea en *Viento del pueblo* el fruto transitorio de una situación de urgencia y no del resultado de una revelación definitiva.

José Ángel Valente (*Las palabras de la tribu*)

Antes de que Miguel Hernández encarne como ningún otro poeta la causa republicana y de que las imágenes del «poeta soldado» y «poeta del pueblo» contribuyan, entre otras, a cimentar su mito, el primer tramo de su producción nos muestra a un escritor que, entre la imitación y el cambio, avanza decidido

¹ La frase con la que comienza el título del presente capítulo, como es sabido, pertenece al texto «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín», publicado por Antonio Machado en el primer número de la revista *Hora de España*, en 1937. Allí, Mairena expresa: «Cuando los hombres acuden a las armas, la retórica ha terminado su misión. Porque ya no se trata de convencer, sino de vencer y abatir al adversario. Sin embargo, no hay guerra sin retórica. Y lo característico de la retórica guerrera consiste en ser ella misma para los dos beligerantes, como si ambos comulgasen en las mismas razones y hubiesen llegado a un previo acuerdo sobre las mismas verdades» (8-9). Si bien coincidimos con estos dichos en que en el ejercicio de la propaganda la mayor parte de la poesía de uno y otro bando emplea los mismos recursos, no creemos que en todos los casos se consolide ese uso instrumental del lenguaje, como prueban algunos de los poemas del propio Hernández.

Cómo citar: Riva, Sabrina. 2024. «“No hay guerra sin retórica”: poesía y propaganda en *Viento del pueblo*, de Miguel Hernández». En «*Si mi pluma valiera tu pistola: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*», editado por Luis Bagué Quilez, 31-50. Madrid: Ediciones Comlutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00703>

en la búsqueda de su voz poética. Tanto *Perito en lunas* (1933) como *El rayo que no cesa* (1936), al amparo de las novedades presentadas por las vanguardias de los años 20 y 30, acusan el impacto de sus lecturas de los clásicos españoles y de los círculos intelectuales que frecuenta: en el primero, un gongorismo en clave contemporánea, aunque anacrónico para el año en el que lo publica; en el segundo, las huellas de una poesía neorromántica y en ocasiones «impura», cultivada por dos de sus amigos de esa época, Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Sin embargo, como el epígrafe de este trabajo sugiere, la Guerra Civil fue el momento en el que Hernández, en palabras de Rafael Alberti (1989: 19), «se vio como nunca las raíces, se comprendió como jamás de tierra». Es decir, criado en una familia campesina y denodado autodidacta, advirtió el origen de su identidad y hacia dónde esta lo inclinaba, defendiendo con el fusil y la palabra la causa que estimó verdaderamente popular. De esta etapa son, entonces, los dos textos que conforman su ciclo de poesía compuesto en la guerra, cuyo canto es entusiasta y épico en su manifestación inicial –*Viento del pueblo* (1937)–, y más escéptico o preocupado por los horrores de la contienda en su segunda modulación –*El hombre acecha* (1939)–. Una vez terminada la guerra y encarcelado, no está de más recordarlo, su última apuesta poética, *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), evoluciona hacia un estilo de carácter intimista, de un despojado lirismo y reconcentración conceptual, que aprovecha las formas breves populares para la representación de la interioridad.

Con respecto a la poesía creada al calor de la guerra, esta se delinea con un tono decididamente épico. Sus principales pretensiones son persuadir a sus posibles lectores o auditorio, puesto que se quieren sumar adhesiones y mantener la moral; informar acerca de episodios o consignas puntuales; y crear planos de idealización o grandeza, sobre todo en torno a líderes políticos o héroes populares que sirvan de ejemplo e inspiración. Como interesa también favorecer su memorización y potencial declamación, se trata de textos de retórica más bien sencilla y sin eufemismos, en algunos casos de señalado carácter oral. Si consideramos además que la poesía no es solamente algo «que se nos dice», sino algo «que se nos hace» (2010: 31), en términos de Terry Eagleton, durante la contienda esta se convierte junto al resto de las manifestaciones artísticas en una acción social concreta, que contribuye a forjar una concepción unificada de la causa por la que se lucha. En cualquier caso, aunque los versos de los republicanos y los nacionalistas tienen muchas características en común, la diferencia entre estos radica en que los primeros «entienden desde el primer momento que la poesía y la cultura en general pueden utilizarse como expresión

popular de la libertad, la solidaridad, la igualdad, la justicia o la revolución», mientras que los segundos «conciben el impulso poético como una forma de exaltación altisonante de símbolos imperiales y religiosos» (Guadaño, 2015: 287). La propaganda aprovecha todos los circuitos de divulgación que tiene a su alcance –la literatura, el teatro, la prensa periódica, la radio, el cine, la cartelería–, al tiempo que experimenta con distintos tipos de publicaciones milicianas, como la hoja mural, y los versos son recitados en las trincheras o viajan en postales u octavillas. Se produce, en definitiva, una circulación incesante de consignas e imágenes por las distintas vías enunciadas, propiciándose su reciclaje y reutilización, al punto de convertirse en una «maquinaria retórica» que construye eslóganes y símbolos.

De las experiencias hernandianas durante el conflicto bélico nace *Viento del pueblo*, por cuestiones de espacio el único poemario del ciclo de guerra en el que nos detendremos. El texto está compuesto por veinticinco poemas de rai-gambre sobre todo popular, aunque también de tipo culto, que van del romance al verso libre, pasando por los registros del canto épico, la elegía, la oda y el poema imprecatorio o satírico. Estos poemas aparecieron en su gran mayoría primero en revistas del frente como *Frente Sur* o *Frente Extremeño*, órganos del Partido Comunista como *La voz del combatiente* y *Ayuda*, y en la prensa promovida por los intelectuales republicanos más importantes de la época, fundamentalmente *Hora de España*, *Nuestra Cultura* y *El Mono Azul*, para luego ser recuperados en el libro que editara Socorro Rojo en 1937². Signada por unos particulares horizontes de recepción y por la búsqueda de efectos pragmáticos, más allá de su praxis literaria, esta poesía diseña en consecuencia una «retórica del compromiso» en sintonía con su circulación escrita y con su recitado en las trincheras, mítines y actos políticos, esto es, con fines propagandísticos, apostando al mismo tiempo por una apropiación consciente y meditada de la poesía tradicional popular. No olvidemos que el romance fue la forma más empleada para cantar la gesta, no solo por tratarse del «género poético más general, más constante y más característico de la literatura española» (Martín de Riquer, citado en Baehr, 1973: 205), es decir, el más difundido y popular, sino porque sus rasgos constitutivos lo hacen más fácil de memorizar y porque presenta un carácter lírico-narrativo.

² Por otro lado, cabe destacar que el subtítulo del poemario es *Poesía en la guerra*, aspecto que enlaza con otra parte de su producción de esa época, *Teatro en la guerra* y *Pastor de la muerte*, ambos publicados también durante 1937.

Dicha retórica, no obstante, fue rechazada en diversas reseñas y en varios comentarios que se realizaron al publicarse el libro. Ejemplo de ello fueron las críticas de Manuel Altolaguirre y Ramón Gaya, ambas en la tribuna de *Hora de España*. Si bien Altolaguirre transcribe distintas muestras del poemario que considera afortunadas y le dice a Hernández «puedes con tu poesía llenar en parte, el vacío irreparable que nos ha dejado en España el poeta Federico García Lorca» (1937: 75), unas líneas después, en pos de señalar la desigualdad de su poesía, rechaza un fragmento de «Llamo a la juventud»; puntualmente los versos «subiera en su airado potro / y en su cólera celeste / a derribar trimotores / como quien derriba mieses» (2010: 490)³. No proporciona argumentos razonados, sino que apela a su complicidad con Hernández y afirma: «No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda» (1937: 77). Ramón Gaya, por su parte, sostiene que no todos los versos «que son verso siempre, son siempre poesía» (1938: 43), criticando la facilidad versificadora del oriolano, pues esta «le arrastra sin remedio, le lleva ciegamente por donde ni él mismo sabe y termina siendo esclavo de su propia facilidad, es decir, termina por ser facilidad sola, por ser vacío, por ser nada» (1938: 44).

Dejando a un lado el mito sobre su facilidad a la hora de crear versos y la crítica por el exceso de retoricismo –ambas impugnadas en el minucioso estudio del antetexto hernandiano desarrollado por Carmen Alemany Bay (2013), gracias al cual sabemos que las versiones previas eran más elaboradas y que el sesgo propagandístico de los versos es una opción consciente–, aún queda una pregunta por responder: ¿Altolaguirre y Gaya piensan el género poético desde la ideología burguesa o dominante, según la cual la poesía es «la expresión de lo privado, de la intimidad o de esa verdad interior del sujeto», a la que hay que sumarle «la distinción kantiana de lo trascendental-puro y lo cotidiano-empírico» (García, 2013: 77)? ¿O más bien proclaman un posicionamiento *engagé*, que cuestiona la autonomía del campo literario, pero sin renunciar a ella? Quizá la respuesta la encontremos en un texto que el propio Hernández suscribe, la recordada «Ponencia colectiva» leída por Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Defensa de la Cultura, celebrado en Madrid y Valencia, en julio de

³ De aquí en adelante la obra de Miguel Hernández se citará por la siguiente edición: Miguel Hernández (2010). *Obra completa*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.

1937⁴. En este texto no se aboga necesariamente por una correspondencia entre la ruptura estética y la revolución política, ni por un realismo en términos socialistas, dado que no alcanza con que una pintura muestre a un obrero con el puño en alto. Para ellos, «todo cuanto sea defender la propaganda como valor absoluto de creación» es «demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía» (1937: 91). En el seno de una tradición cultural humanística, consideran que debe haber una estrecha relación entre el contenido de una obra de arte y el proyecto estético y vital del artista, entre «la realidad objetiva y el mundo íntimo» (1937: 89)⁵.

Nuestro trabajo pretende, entonces, analizar la singular naturaleza semiótica de esta «poesía de urgencia», su alcance ideológico y su función perlocutiva, con la advertencia de su intervención a menudo «heterónoma», que pone en cuestión la especificidad y autonomía de sus fueros estéticos; haciendo hincapié en la construcción del *ethos* lírico/autoral hernandiano y sin olvidar la reescritura de la tradición oral, en la que destaca en especial la recuperación del romance.

En la poesía de guerra, como ya indicamos, el discurso poético y el discurso político se desentienden de sus características fronteras genéricas, se solapan y fusionan, potenciando su diversa pero complementaria fuerza ilocutiva y provocando unos determinados efectos pragmáticos: dar ánimo a la tropa, reclutar

⁴ La ponencia fue publicada en *Hora de España*, en su número de agosto de ese mismo año. Y suscrita por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. Es decir, intelectuales de distintas clases sociales, del ámbito de las letras o las bellas artes, comprometidos con la causa republicana, que en buena medida pertenecían a las llamadas generación del 27 y generación del 36. Como señala Aitor Larrabide, el texto tiene un gran valor porque da testimonio de cómo un grupo de intelectuales de procedencias tan distintas «fueron capaces de abstraerse de las circunstancias y de la disciplina de partidos para postular un concepto de arte general que dio sus buenos frutos» en lo sucesivo (2015: 100-101).

⁵ De los escasísimos textos autopoéticos de Hernández que se conservan, buena parte son el resultado directo de sus experiencias durante la contienda. En estos menciona, por un lado, el profundo cambio que significó la guerra en su vida. En «Un acto en el Ateneo de Alicante», publicado en *Nuestra Bandera* el 22 de agosto de 1937, se puede leer: «Siempre será guerra la vida para todo poeta; para mí siempre ha sido y me vi iluminado de repente el 18 de julio por el resplandor de los fusiles en Madrid» (2010: 844). Por otro lado, indica la confianza que tiene en la palabra poética, al reconocerla como instrumento de lucha. Tanto en el prólogo a *Teatro en la guerra* como en un texto introductorio al poema «Fuerza del Manzanares», entiende la poesía como un arma. En este último, afirma: «Me he metido con toda ella dentro de esta tremenda España popular, de la que no sé si he salido nunca. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también aunque reposada» (2010: 843).

soldados, denunciar injusticias, delinear los episodios fundacionales del relato épico, entre otros. La enunciación se simplifica en gran medida, debido a que un enfrentamiento armado no permite posturas intermedias. De este modo, su poética se rige por el binomio «nosotros/ellos», o lo que es lo mismo, en términos de Eliseo Verón (1987), el discurso se desdobra, presentando un «destinatario positivo» o «prodestinatario», colectivo dentro del cual se insertan los españoles del bando republicano, los rusos, las ideas de izquierda, la juventud y los valientes; y un «destinatario negativo» o «contradestinatario», grupo conformado, en transparente oposición al anterior, por los españoles del bando nacionalista, los alemanes e italianos, el fascismo, los viejos y los cobardes. Junto a estos, no obstante, convive aquel que no comulga plenamente con ninguno de los sectores en disputa o «paradestinatario», a quien se dirige toda la carga persuasiva del texto. Puesto que levantar la moral de los soldados y desarrollar el entramado de la narración heroica, con sus ajustes de cuentas y sus argumentaciones ideológicas, son tareas periódicas, las categorías suelen superponerse.

Con respecto al *ethos* o «talante del que habla» (Aristóteles, 1994: 175), en los poemas estudiados este mantiene un estrecho vínculo con el destinatario positivo, con el que comparte un sistema de creencias. La cercanía de estas posiciones, la adecuación y la verosimilitud de la voz poética se construyen tanto en relación con la apariencia de Miguel Hernández, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas, incluso la entonación de su voz, como con su presencia en los campos de batalla y las temáticas más o menos *engagées* que aborda. Sin duda conquista nuestra confianza a fuerza de credibilidad (*ethos*) y, en razón del impulso afectivo logrado por la retórica, logra conmovernos (*pathos*)⁶.

Además, transformado en verdadero símbolo de la causa republicana, la mayor parte de las instancias discursivas apuntalan su imagen como «escritor popular» y, en consecuencia, confieren legitimidad a su palabra. Si el texto se encarga de desmentir o confirmar aquellas representaciones colectivas que circulan antes de que ingresemos en él, poco es el margen de «negociación de la identidad» que se manifiesta en la poesía de guerra hernandiana. Su figura se emparenta en principio con el tópico del «poeta pastor», quien, más allá de la estirpe literaria con la que se relaciona, se piensa en su calidad de campesino y de sujeto acostumbrado al contacto con la naturaleza. En plena contienda

⁶ Si bien pondremos el foco en la construcción del *ethos* hernandiano, no está de más advertir que muchos poemas de indudable carácter maniqueo inscriben el discurso del otro en el propio, configurando así un *ethos* y un *anti-ethos* característicos del discurso polémico (Angenot, 1996). Esta es la forma más usual de incorporar en el propio discurso la imagen del enemigo o adversario.

bélica, Hernández es considerado por Stephen Spender «el poeta de Málaga [*sic*]», aquel que «ha llegado a ser a la vez un soldado de la civilización y el poeta emocionante y profundamente imaginativo de esta guerra» (en Aznar Soler y Schneider, 1979: 90), inaugurando con ese gesto el tópico del «poeta soldado». Y es así, vinculado a la tierra y en tanto joven campesino en las trincheras, como él decide, ya lo veremos, mostrarse en sus versos.

La abundante documentación sobre la vida y la obra del alicantino proporciona información acerca de otros aspectos decisivos que ayudan a componer su imagen. Por ejemplo, Tomás Navarro Tomás, en el prólogo a la primera edición de *Viento del pueblo*—denominado «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras»—, señala:

En el efecto de sus recitaciones, las cualidades de su estilo hallan perfecto complemento en las firmes inflexiones de su voz, en su cara curtida por el aire y el sol, en su traje de recia pana, en su justillo de velluda piel de cordero y hasta en el carácter de su dicción, fuertemente marcada con el sello fonético del acento regional. Sus ademanes son sobrios y contenidos y su expresión enérgica, grave y concentrada. Hay una ardiente exaltación en el recogimiento de su gesto y en la fijeza e intensidad de su mirada (2010: 87).

En rigor, el poeta logra construir una voz creíble no solo gracias a los estereotipos que convoca, su presencia en los campos de batalla y las temáticas que presenta en sus poemas, sino que, conforme a una «concepción más “encarnada” del *ethos*» (Maingueneau, 2002: 5), su apariencia humilde, la entonación de su voz, sus cualidades lingüísticas y paralingüísticas fortalecen el efecto persuasivo de sus versos⁷.

Uno de los grupos de poemas más importantes de *Viento del pueblo* es aquel destinado al reclutamiento de soldados, aunque según se observe la mayoría de estos tienen como fin último esa misión. Con este propósito fueron concebidos «Nuestra juventud no muere», «Recoged esta voz», «Los cobardes» y «Llamo a la juventud», entre otros. En cuanto al último, se trata de un

⁷ Un retrato complementario al realizado por Tomás Navarro Tomás lo encontramos en la crónica «Un poeta en espardeñas», de Nicolás Guillén, en el que se destacan el origen campesino de Hernández y la profunda impresión que este generaba en los que lo conocían: «Este cantor de las trincheras, este hombre salido de las más profunda entraña popular, produce, en efecto, una impresión enérgica y simple. Si le vierais pasar a vuestro lado sin conocerle, jamás os asaltaría la sospecha de que es un escritor, un poeta de primerísimas cualidades, sino que le creeríais un oscuro peón, un pobre pastor de visita en la ciudad» (2009: 11).

romance que presupone escenas de habla propicias para la difusión de la propaganda oficial y el reclutamiento de soldados, tales como el mitin político, la radio, la prensa gráfica e, incluso, la trinchera. La arenga se plantea desde el propio paratexto, donde la primera persona adopta una actitud exhortativa y responde a un propósito concreto: llamar a la acción a los jóvenes españoles de la época.

Siguiendo la estela del romancero, el poema capta la atención del receptor con gran apremio. El comienzo *in media res*, en esta oportunidad, hace alusión al cumpleaños del hablante lírico, quien traza las singularidades de su voz desde la estrofa inicial. «Los quince y los dieciocho, / los dieciocho y los veinte» (489) son los años que este va a cumplir, pero no lo va a hacer en cualquier sitio, sino en la batalla: «Voy a cumplir los años / al fuego que me requiere» (489), asegura. Es decir, ese sujeto es un representante de la misma juventud a la cual se alude en el título y a la que se va a interpelar luego a lo largo del texto. Más aún, el diálogo ente lo particular y lo general es uno de los elementos clave de los romances heroicos, en los que datos precisos de esa índole habitualmente «acompañan la figura del héroe, destacando la ejemplaridad del caso particular y su repercusión universal» (Gala, 1998: 256)⁸. Hernández se sitúa en igualdad de condiciones respecto de sus destinatarios y dota de credibilidad a su alocución merced a su participación directa en la contienda, al hecho de que el «aquí y ahora» de sus poemas se corresponda sin interrupciones con el de los soldados y al conocimiento profundo de las dramáticas circunstancias que se describen en muchas de sus composiciones. Si bien no cuenta en términos aristotélicos con una «edad respetable» para hablar con sentencias, sí lo hace con la experiencia suficiente⁹. Todo lo cual armoniza

⁸ En otro tramo del poema, el sujeto lírico imagina qué sucedería si el Cid Campeador, el héroe histórico-literario de origen español más popular, interviniese en la contienda. De esta manera, en los versos denostados por Altolaguirre, el personaje que alentó viejas hazañas vuelve para participar activamente en nuevas batallas y no duda en formar parte del Ejército Popular: «Si el Cid volviera a clavar / aquellos huesos que aún hieren / el polvo y el pensamiento, / aquel cerro de su frente, / aquel trueno de su alma / y aquella espada indeleble, / sin rival, sobre su sombra / de entrelazados laureles: / al mirar lo que de España / los alemanes pretenden / italianos procuran [...] subiera en su airado potro [...] a derribar trimotores» (490). Sin embargo, la creación de estos planos de idealización y grandeza, que contribuyen a enaltecer la causa y convencer a los receptores de la dignidad de esa lucha, le fue disputada a los republicanos por los nacionales, quienes recuperaron al Cid para defender «la restauración del pasado a través de las armas» (Guadaño, 2015: 305), sobre todo del antiguo imperio español.

⁹ Los testimonios de los soldados que coincidieron con Hernández en las trincheras son por demás elocuentes en este sentido. Como la mayoría explícita, su estatus de «poeta combatiente», y por ende su credibilidad, están anudados a su participación directa en los

con las opiniones vertidas en la ya comentada «Ponencia colectiva». Allí, los firmantes sostienen que su evolución vital acompaña a la de la revolución española, verdadero nexo de unión, el cual los autoriza a hablar en el congreso, y que su juventud es coincidente con la de los soldados en el frente: «En las trincheras se bate, de seguro, la gente que tiene nuestra misma edad, en mucha mayor proporción que otra cualquiera» (1937: 84-85). Por eso tampoco sorprende, hacia el final de la estrofa, la actitud desafiante y decidida –según Serna Arnaiz (1992), propia de la copla y de los trovadores– que el hablante tiene ante la muerte: «y si resuena mi hora / antes de los doce meses, los cumpliré bajo tierra» (89).

Cabe destacar que Hernández intima severamente a los jóvenes, a quienes considera responsables del resultado ulterior de la guerra, pero no renuncia a la fusión con estos. En la última estrofa, esa horizontalidad supone la evolución de una voz en primera persona del singular a otra de tipo colectivo: «La muerte junto al fusil, / antes que se nos destierre, / antes que se nos escupa, / antes que se nos afrente» (492).

Según Gómez y Patiño, el poeta oriolano encuentra en la guerra lo que ella denomina «la dimensión de sí», esto es, la identificación del individuo con la comunidad, «de lo que parece desprenderse que lo que él opina o postula, como bueno para él, es también lo mejor para toda la comunidad» (2000: 33). El hablante lírico apela al receptor para que sea valiente poniendo como ejemplo su propia conducta. Por lo que, en definitiva, toda la carga persuasiva que puede ostentar el poema se fragua en la combinación de los aspectos retóricos provenientes del repertorio popular y esa particular identificación.

Quizá el poema que representa mejor la tónica del discurso propagandístico sea «Sentado sobre los muertos», composición que, junto con otras como «Vientos del pueblo me llevan», «Juramento de la alegría» y «Fuerza del Manzanares», configura un canto a la resistencia y a la fuerza del pueblo

frentes de batalla. Así lo entiende, por ejemplo, Santiago Álvarez, comisario del Quinto Regimiento, quien relata a María Gómez y Patiño (2000) lo siguiente: «Era un poeta excepcional [...] con su proceder, con su conducta y con sus escritos y con su palabra ayudaba mucho a levantar la moral de la gente, y los soldados que lo tenían al lado, pues claro, le querían mucho y lo tenían siempre como un soldado ejemplar [...]. Los demás poetas estaban aquí y hacían un acto, pero el poeta combatiente por excelencia era Miguel [...] a ninguna persona se le ocurre estar como a él en un puesto de mando en el Alto Celadas, donde más nevaba, donde más frío hacía y donde más viento había [...]. Eso mismo hacía Miguel, y no tenía ninguna razón de hacerlo, porque él podía estar más atrás en otro sitio que había para el Estado Mayor y para la gente colaboradora, pero no, él estaba con nosotros» (450-451).

español, y por lo mismo intenta dar ánimo a la tropa y a los republicanos en general. Dicho romance recupera un asunto recurrente del romancero de la guerra, el canto sobre los muertos, pero en este caso no se especifica quién ha sido el héroe caído en combate. Los versos con los que comienza el poema («Sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses», 478) captan de inmediato la atención del receptor y lo ubican en una coyuntura precisa: una escena vinculada con el inicio de la guerra, que en sentido metafórico remite a la instancia de enunciación desde la cual el hablante lírico nos interpela. El inicio *in media res*, característico de los romances tradicionales, hace innecesarias las explicaciones sobre los hechos anteriormente acaecidos¹⁰. El hablante aprovecha la métrica popular –octosílabos con rima asonante en «e»– para expresar sus preocupaciones y la urgencia de su canto, dado que su «garganta» le «pide» que su «voz suba a los montes / y baje a la tierra y truene» (478).

No solo exhorta al receptor a que atienda a su llamada, sino que suscita su simpatía. En los versos «Acércate a mi clamor, / pueblo de mi misma leche, / árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes» (479), se pone de relieve –tal y como lo comprende Ruth Amossy– la ceñida relación entre *ethos* y *pathos*, al contemplar que la imagen que el hablante diseña de sí mismo, el poeta integrado en el pueblo, logra generar cercanía en el sentido de «sentir con». Idea que se refuerza a continuación, cuando este describe sus orígenes humildes: «Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza, / no fue sino para hacerme / ruiseñor de las desdichas» (479). Se emplean sustantivos que remiten a la vida en la naturaleza y en el campo, que gracias a sus tempranas tareas como pastor Hernández conocía de modo directo –«leche», «árbol», «raíces», «tierra», «vientre»–, y «la simpatía espontánea, es decir la impresión de que se comparte con el locutor un mundo familiar de

¹⁰ Como ya hemos indicado, la mayor parte de los poetas comprometidos con la causa republicana –y algunos con la de los sublevados– emplearon con frecuencia el romance, molde tradicional pensado como el más adecuado para establecer una comunicación fluida con el pueblo y cantar los episodios de su gesta. Miguel Hernández no fue la excepción, por lo que publica sus textos en muchas de las recopilaciones de romances que se editaron durante los primeros meses de la guerra, como *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, *Romancero de la Guerra Civil*, *Romancero de la Guerra de España* y las aparecidas en las revistas *El Mono Azul* y *Hora de España*. Si bien sus romances responden a las características de su poética, también operan una apropiación sobre el bastidor de la poesía tradicional popular. Conservan de esta, por ejemplo, el uso de la métrica octosilábica, la inmediata captación del receptor, la narración de hechos, la utilización de repeticiones y paralelismos.

creencias y de afectos que lo vuelven próximo, favorece la escucha» (Amossy citada por Narvaja de Arnaux y Di Estefano, 2018: 119)¹¹.

Tales cuestiones, asimismo, son propias de una «cultura de la presencia» como la que ha estudiado Mario Martín Gijón (2011: 187) para el caso de José Herrera Petere, y que se potenció en los frentes de batalla. Según Martín Gijón, en una «cultura de sentido» el sujeto y lo espiritual se piensan aislados respecto del resto del mundo, que se asocia con lo material, a diferencia de lo que ocurre en una «cultura de la presencia» en la que los hombres se integran en ese mundo, en armonía con la naturaleza y formando parte de una cosmología. De este modo, esa «producción de presencia» que los versos presentan permite construir un *ethos* más creíble, credibilidad que se completa con la autorreferencia constante del hablante acerca de su cuerpo. En el poema, el enunciador apela al pueblo y afirma: «aquí estoy yo para amarte / y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles» (479). Es decir, en relación metonímica, lo defiende con su cuerpo —«sangre»— y con su palabra recitada —«boca»—, aspectos comprobables en el caso de Hernández porque él convivía con los soldados en las trincheras y les recitaba sus versos. Más adelante profundiza en esta «retórica del cuerpo», propia de los cancioneros y romanceros de la guerra, y anima al pueblo a luchar con cada parte de su ser: «castiga a quien te malhiere / mientras que te queden puños, / uñas, saliva, y te queden / corazón, entrañas, tripas, / cosas de varón y dientes» (479). La importancia dada al aspecto físico redundaba en una apelación a la virilidad, no por fácil menos efectiva.

El romance manifiesta la dimensión performativa del discurso insistiendo en la disponibilidad del hablante para servir a España como poeta y soldado. A partir de la presentación de su deseo de entrar en acción, el receptor puede ser también persuadido de entrar en la lucha, pues se explota un recurso retórico llamado «razonamiento deóntico», «que consiste en sacar reglas de acción a partir del axioma: “Hay que actuar”» (Le Bigot, 2012: 57), favorecido por el tono sentencioso de los versos. Hacia el final, el emisor «espectaculariza su

¹¹ La procedencia social de Hernández no solo podía deducirse de su aspecto físico, de su comunicación paralingüística y de su dicción, sino que era tema de sus disertaciones y escritos, textos que circulaban por las mismas vías que sus poemas. Por ejemplo, en «La poesía “como un arma”», nota que acompañó la publicación de «Fuerza del Manzanares» en *Nuestra Bandera*, a la que ya nos hemos referido, el poeta expone: «Nací en Orihuela hace veintiséis años. He tenido una experiencia del campo y sus trabajos, penosa, dura, como la necesita cada hombre, cuidando cabras y cortando a golpe de hacha olmos y chopos, me he defendido del hambre, de los amos, de las lluvias y de estos veranos levantinos, inhumanos de ardientes. La poesía es en mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir» (843).

lugar de enunciación», aproximándose al tipo de enjuiciamiento de la realidad fomentada por los manifiestos, en los que «se construye a partir de una necesidad de intervención pública» (Mangone y Warley, 1994: 9)¹²:

Aquí estoy para vivir
 mientras el alma me suene,
 y aquí estoy para morir,
 cuando la hora me llegue,
 en los veneros del pueblo
 desde ahora y desde siempre.
 Varios tragos es la vida
 y un solo trago es la muerte (480).

Según sugiere la retórica clásica, el poema se cierra con una frase breve que condensa lo expuesto con anterioridad, y que por su concisión y realce resulta perdurable. Por ello, el epifonema o cierre del discurso guarda cierta similitud con el eslogan publicitario, aunque este último tenga mayor autonomía con respecto al resto del texto. Ambos vienen, «en definitiva, a coincidir en su función de memorabilidad, repetibilidad y marca de cierre» (Luján Atienza, 2018: 331). Por lo que, más allá de la persuasión puntual delineada en la composición, este tipo de finales se privilegian en *Viento del pueblo* porque multiplican las posibilidades de ser reproducidos, esto es, de que el lector u oyente del poema se convierta a su vez en propagandista.

Otro de los romances más recordados de Miguel Hernández es «Vientos del pueblo me llevan», prolífico en paralelismos y repeticiones. Este texto recupera, modificado, el título del poemario homónimo y la imagen de poeta que se presenta en su dedicatoria, destinada a Vicente Aleixandre. Si allí expresa que los poetas son «viento del pueblo» y nacen para «pasar soplados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas» (474), en el poema no prevalece esa idea del poeta como una fuerza natural y ancestral, ligada al acervo de la tradición oral popular del cual él es una suerte de mensajero, sino la fusión de este con el pueblo, de modo similar a lo planteado en «Sentado sobre los muertos». El poema se inicia con los

¹² Esa «espectacularización» se corresponde con una teatralización del poema, debido a que la convivencia con los soldados hace que el poeta no sea solo el creador del texto, sino también aquel que lo representa ante quienes desea convencer y por los que pretende hablar.

versos «Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran» (480). De manera que ese viento, símbolo de los cambios propiciados y demandados por la coyuntura histórica, es el que conmueve y empuja al hablante, y no al revés. En el cierre, cuyas líneas finales son «Cantando espero a la muerte, / que hay ruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas» (482), la metáfora del poeta como «ruiseñor» nos reenvía a la tradición oral popular, en la que estas aves eran reconocidas por la belleza de su canto y asociadas al advenimiento de la primavera, y pone el acento en la voz firme y decidida del sujeto lírico, dado que el canto del ruiseñor se caracteriza por un silbido fuerte *in crescendo*¹³. Al igual que en el poema anterior, el aparente contraste entre las circunstancias adversas y el ejercicio de la poesía no impide que el poeta se presente en acción, en tanto soldado y cronista, dispuesto a morir por la causa republicana, justificando su rol en el combate e interpelando al receptor para que emule su ejemplo.

No obstante, el poema exhibe dos diferencias fundamentales respecto de «Sentado sobre los muertos»: la persuasión se realiza también a través del empleo de la alegoría y de frases equivalentes al llamado epíteto épico. Por un lado, el hablante sostiene que no pertenece a «un pueblo de bueyes», sino a uno «que embargan / yacimientos de leones» (481). Es decir, en clave alegórica, contrapone los rasgos que suelen atribuírseles a cada uno de estos animales y se los asigna a distintos grupos, los que como los bueyes se dejan poner el yugo y los que se rebelan ante esa situación. Más allá de las reminiscencias relativas al tema de las dos Españas, es evidente la proyección didáctica de este uso retórico, por medio del cual se reproducen las antinomias del conflicto. De un modo muy sencillo, sobre todo para el receptor, el contrapunto permite trazar diferencias y señalar como positivas aquellas características que le interesan al emisor —la valentía y la bravura—, puesto que su propósito es incentivar la participación y levantar la moral de los soldados.

Por otro lado, la estrofa central y más larga del poema desarrolla una enumeración de las comunidades de España, las cuales son nombradas junto con una palabra o frase que funciona de manera semejante al epíteto épico. El

¹³ El ejemplo más célebre de esa asociación es la alusión al ruiseñor que se realiza en el «Romance del prisionero»: «Que por mayo era, por mayo, / cuando hace la calor, / cuando los trigos encañan / y están los campos en flor, / cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor» (Menéndez Pidal, 1994: 212). Adicionalmente, la relación entre las aves y la muerte es uno de los motivos provenientes del acervo popular que también cristalizan en el libro. Piénsese en las similitudes entre los versos finales de «Vientos del pueblo me llevan» y la siguiente copla: «El que me oyera cantar / pensará que estoy alegre; / yo soy como el pajarito / que canta cuando se muere» (Rodríguez Marín, 1948: 5079).

espectro de los rasgos seleccionados para individualizar a cada grupo va de los trabajos que llevan a cabo, el tipo de economías que sustentan o las características del paisaje al que pertenecen —«vascos de piedra blindada», «extremeños de centeno», «gallegos de lluvia y calma»— a los rasgos de su personalidad —«asturianos de braveza», «valencianos de alegría», «catalanes de firmeza»—. Más que un simple catálogo de virtudes y aspectos representativos, el poema muestra la pluralidad y la fuerza del pueblo español. Y desde el punto de vista de la persuasión, resulta muy efectivo, pues permite que el lector o el oyente pueda sentirse identificado e interpelado por el discurso merced a su pertenencia a un determinado grupo (*ethos* colectivo), y que esto active una remembranza de su tierra (*pathos*)¹⁴.

En cuanto a las formas de reclutamiento, al margen de las ya analizadas, existe una modalidad sumamente explorada por Hernández que se caracteriza por dirigirse de modo explícito a un determinado tipo social, los campesinos. Nos referimos a composiciones como «Campesino de España», «El niño yuntero», «Jornaleros» y «Aceituneros». La preocupación por comunicarse con ese grupo en particular surge en parte porque es el colectivo de trabajadores involucrado en la lucha armada con el que él tiene más experiencias en común, y esto posibilita la prueba por el *ethos*, y en parte porque esta era una política del Frente Popular¹⁵. En este sentido, una publicación republicana planteaba lo siguiente: «Nosotros podemos dirigirnos a las masas campesinas expoliadas brindándoles ejemplos vivos de cómo estamos dispuestos a

¹⁴ Una identificación si se quiere más sentimental, aunque también más universal, es la que el lector u oyente alcanza con su «Canción del esposo soldado». Esta no pone en primer plano el llamamiento a la acción, ni las razones de los homenajes y los combates, pero entre lo público y lo privado proporciona a los soldados los motivos para continuar con la lucha, entre ellos el futuro de sus familias. Por otra parte, aquí la palabra «oyente» tiene un sentido extra porque la recitación que hace Hernández de este poema para una radio en París, gestionada por Alejo Carpentier, es la única muestra de su voz que se conserva. Para más información sobre las vicisitudes de la grabación y un estudio pormenorizado de esta, véase Mistrorigo (2022).

¹⁵ En verdad, lo era porque habían tenido algunos problemas de comunicación con los campesinos. De esto da cuenta Pablo de la Torriente Grau en una carta dirigida a un amigo: «Nos hemos encontrado con una resistencia sorda de los campesinos. En la mayor parte de los casos ello ha sido debido a dos razones: a una gran pobreza del trabajo político en los pueblos, y, de otra, al hecho de que la revolución y la guerra les ha ido quedando muy lejos desde el comienzo. Tampoco nosotros en la mayor parte de los casos, hemos sabido plantear los problemas. Adonde yo he ido, he tratado de argumentar con habilidad; pero ya había mal de fondo en contra de la medida, y los campesinos tienen una extraordinaria habilidad para no hacer lo que no quieren hacer. Ellos son los maestros del sabotaje cuando no comprenden el porqué de una cosa» (en Casaus, 2008: 13).

salvarlas de la miseria y de la ignorancia» (Iglesias Rodríguez, 2002: 34)¹⁶. Por lo tanto, el poeta oriolano se sirve de las connotaciones vinculadas a la naturaleza de los campesinos, en tanto estas –como vimos– «producen presencia», pero sigue también las directrices republicanas, según las cuales un soldado es capaz de dar su vida por la lucha, si se le ha persuadido antes de su rol en la contienda.

Al igual que en los poemas previos, «Campesino de España» comienza *in media res* y exhorta a su destinatario en la primera estrofa: «se levanta mi lengua / con clamor a llamarte» (513). Su entramado textual, sin embargo, está compuesto más por versos argumentativos que por figuras de estilo, a la manera de los carteles y fotomontajes que intentaban explicarles a los campesinos los cambios generados en la distribución de la tierra durante la II República: una correspondencia entre textualidades que multiplica el efecto propagandístico¹⁷. En principio, el hablante lírico ataca al campesino y le dice que tiene «la nuca marcada / por un yugo infamante» y que traiciona al pueblo con su actitud. De condición alienada, no solo es un oprimido sin conciencia de clase, sino que es desleal con sus compatriotas. En la estrofa siguiente, le explica lo que está respaldando al no situarse en el lado correcto de la lucha o no entrar en acción: «Calabozos y hierros, / calabozos y cárceles, / desventuras, presidios, / atropellos y hambres, / eso estás defendiendo» (514). El tono admonitorio cambia a otro profético cuando lo hace la personal gramatical, al pasar de la segunda persona del singular a la primera del plural. Es entonces cuando el hablante se presenta como el portavoz del pueblo, materializando un «*ethos* colectivo» (Amossy, 2010) que anuncia la victoria: «Vencedores seremos, / porque somos titanes» (514), «Victoriosos saldremos» (515).

Romancillo en heptasílabos, el poema es pródigo asimismo en recursos propios de la oralidad, entre los que destaca el uso del estribillo. Su última estrofa lo recupera en sus dos primeros versos, aunque su función en este caso se superpone con la del epifonema:

¹⁶ Esta cita proviene de un artículo anónimo denominado «La propaganda, tarea esencial a realizar en la retaguardia enemiga», aparecido en *Informaciones* de Madrid, el día 29 de agosto de 1936, y recuperado en la tesis de doctorado de Gema Iglesias Rodríguez –*La propaganda política en la Guerra Civil española*–, que se consigna en la bibliografía.

¹⁷ En un fotomontaje anónimo de 1936 realizado por la Subsecretaría de Propaganda, mediante fotos, dibujos y un gráfico de barras se explica ese cambio, enunciado verbalmente con estas palabras: «Antes: campesinos pobres, famélicos: ¿por qué? Porque la tierra estaba distribuida así. Ahora: el campesino trabaja y es feliz: ¿por qué? Porque la República le ha dado tierras y créditos» (en Guerra, *et al.*, 2004: 143).

Campesino, despierta,
 español, que no es tarde.
 A este lado de España
 esperamos que pases:
 que tu tierra y tu cuerpo
 la invasión no se trague (515).

En estos últimos versos se nos revela en consecuencia el verdadero propósito del texto: procurar que los campesinos que luchan junto a los sublevados o los apoyan con su inacción se cambien de «lado». Estos, a pesar de todo igual de españoles que su interlocutor, como lo recuerda el estribillo, son conminados a que tomen una decisión, no sin antes haberles dado las razones para ese cambio. Por añadidura, esa fuerza demostrativa se intensificaría si pensamos en la posible recitación pública del poema por parte de Hernández, mediante los movimientos enérgicos de sus manos, según lo registrado en las pocas fotografías que se conservan del poeta (Alarcón Sierra, 2015: 60).

Por último, de la generalidad del tipo social a la presencia del nombre propio, nos encontramos con un puñado de poemas en el cruce entre el homenaje y el retrato de héroes del pueblo, tales como «Elegía primera», «Elegía segunda», «Pasionaria» y «Rosario, dinamitera». Con un objetivo aún más preciso que afianzar el espíritu combativo de la tropa, «Elegía segunda», dedicada al comisario cubano Pablo de la Torriente Grau, constituye un acto de despedida y una ofrenda al héroe caído en combate, pero también una forma de consuelo para los que aún siguen vivos, puesto que fue leída por Hernández en el entierro del comisario político en el cementerio de Chamartín de la Rosa.

Si bien está compuesta en un género poético de origen culto, la elegía recupera —como es usual en *Viento del pueblo*— el aspecto noticioso característico de los romances populares: se describen las cualidades del muerto y se presenta a algunos de los compañeros que compartieron con él su vida de soldado¹⁸. Así, el hablante singulariza a dos combatientes que están presentes en la lectura, «Valentín el volcán, que si llora algún día / será con unas lágrimas de hierro» (487), y Manuel Moral, que «se calla / colérico y sencillo» (487). Lejos de generar adhesiones individuales, la escena interpela al grupo, pues produce complicidad y les recuerda su circunstancia actual. Igualmente,

¹⁸ Otras composiciones que delinean los episodios de la contienda son «Al soldado internacional caído en España» y aquellos en los que se canta la defensa de las ciudades, como «Fuerza del Manzanares», «Visión de Sevilla», «Ceniciento Mussolini» y «Euzkadi».

Hernández les sugiere primero «pasad ante el cubano generoso, / hombres de su Brigada, / con el fusil furioso», y a continuación: «Miradlo sonriendo a los terrones / y exigiendo venganza bajo sus dientes mudos» (487). De este modo, el poema tampoco se desentiende del propósito final: ganar la guerra. Aprovechando la presencia de los soldados en el acto, los anima a la lucha como expresión de camaradería personal y política hacia Pablo de la Torriente Grau.

Cuando el sujeto lírico, trasmutado en autobiográfico al menos durante el recitado de los versos, sugiere a sus receptores «no temáis que se extinga su sangre sin objeto, / porque este es de los muertos que crecen y se agrandan / aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto» (488), el *ethos* hernandiano condiciona nuevamente la eficacia persuasiva del texto¹⁹. El «sentir con» los soldados que forman su brigada, compartiendo un mismo ritual, y el conocimiento mutuo entre las partes, junto con la garantía de la cercanía intelectual, política y fraterna entre Hernández y de la Torriente, dan sustento a la configuración de «una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran» (Ballart, 2008: 76), haciendo del poema una pieza donde lo privado y lo público «producen presencia» y persuaden por igual²⁰.

Para muchos lectores y críticos de su tiempo, los poemas de *Viento del pueblo*, publicados primero en revistas y fijados en un libro después, resultaron poco líricos, demasiado sencillos, incluso prosaicos. Para Miguel Hernández y los poetas combatientes como él, eso no fue un problema. Si escribieron versiones más elaboradas de sus textos, supieron liberarlas de todo aquello que no interpe-lara a sus destinatarios, pues estaban convencidos de que con esto no se apartaban del campo literario o cultural, sino que el campo se había trasladado a –y era más útil en– la trinchera. Fieles a su proyecto estético y vital, así como a la defensa

¹⁹ La muerte no es considerada una tragedia, sino un sacrificio válido que convierte al soldado en un héroe de la causa, recordado para la posteridad de modo legendario por su valentía. En las «culturas de presencia», además, al integrarse el individuo en una comunidad, la muerte se piensa como una fase ineludible de los ciclos de la naturaleza. Esto cristaliza en el tópico de «la muerte que fecunda» teorizado por J. Lechner, «por el que la muerte del soldado anónimo, considerado no en su individualidad sino en su función dentro de la masa, es presentada como sacrificio que engendra el futuro, de modo que llega a negarse la muerte» (Gijón, 2011: 188).

²⁰ En los primeros versos de la elegía, se advierte tanto la complicidad entre el corresponsal de guerra cubano y el escritor oriolano como la pena de este último: «“Me quedaré en España compañero”, / me dijiste con gesto enamorado. / Y al fin sin tu edificio tronante de guerrero / en la hierba de España te has quedado» (486). En efecto, de la Torriente y Hernández se sintieron interpelados por la causa republicana y su compromiso humano y político se expresó en sus escritos y en su participación en el frente, donde se conocieron. Por ello, no es casual que el poeta acuda a la voz del «otro» para evocarlo.

de la causa republicana, confiaron en que la elección de esa «retórica del compromiso» permitiría persuadir a propios y ajenos, consolidando una concepción unificada de la lucha y favoreciendo la memorización y el posible recitado de sus versos. Para ello, se valieron también de una apropiación interesada de la poesía tradicional popular, sobre todo del romance, y procuraron articular imágenes creíbles de sí mismos, que conmovieran a los lectores u oyentes.

Miguel Hernández, «poeta pastor», «poeta soldado» y, a fin de cuentas, «poeta del pueblo», es quizá el escritor republicano que menos debe negociar la identidad trazada en sus textos, pues las representaciones que circulan sobre él, aunque estereotipadas, refuerzan su figura de «escritor popular» y, en consecuencia, otorgan legitimidad plena a su palabra poética. Los versos propagandísticos de su cantera podrán ser acusados de desigual calidad, pero persiste firme en su voz la expresión de un sujeto «auténtico» y *engagé*, cuyo *ethos* se construye gracias a los temas que aborda, su cercanía espacial y moral con los soldados, su procedencia campesina, la reescritura que opera sobre la tradición oral popular, su comunicación lingüística y paralingüística, y la «cultura de la presencia» de la que participa, integrado en la comunidad y en armonía con la naturaleza. Sus poemas logran convencernos, y aún hoy conmovernos, porque su figura resulta creíble y porque, detrás del pretendido impulso afectivo de la retórica, percibimos la existencia apasionada de un hombre del pueblo.

Referencias bibliográficas

- Alarcón Sierra, Rafael. 2015. «Poesía en la guerra: metamorfosis hernandiana de “Las manos”, un motivo literario de largo aliento». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 49-95. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Alberti, Rafael. 1989. «Imagen primera y definitiva de Miguel Hernández». En *Miguel Hernández*, ed. María de Gracia Ifach, 18-19. Madrid: Taurus.
- Alemaný Bay, Carmen. 2013. *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor.
- Altolaquirre, Manuel. 1937. «Noche de guerra (de mi “diario”)». *Hora de España* 4: 66-78.
- Amossy, Ruth. 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF.
- Angenot, Marc. 1996. «Nuevas figuras de retórica: la lógica del resentimiento. El arte de persuadir y la causa del fracaso». En *Les idéologies du ressentiment*. Montreal:

- XYZ. Traducción del capítulo a cargo de Adriana Mastalli. Consulta: 12 de agosto de 2023. <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/09/NUEVAS-FIGURAS-ANGENOT.pdf>.
- Aristóteles. 1994. *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Aznar Soler, Manuel, y Luis Mario Schneider, eds. 1979. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen III. Ponencias, documentos y testimonios*. Barcelona: Laia.
- Baehr, Rudolf. 1973. *Manual de Versificación Española*. Buenos Aires: Gredos.
- Ballart, Pere. 2008. «Una elocuencia en cuestión, o el “ethos” contemporáneo del poeta». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14: 72-103.
- Casaus, Víctor. 2008. «Pablo y Miguel». *La Jiribilla* 75: 12-13.
- Cuesta Guadaño, Javier. 2015. «“Por Dios y por España”. Poesía y propaganda del bando nacional durante la Guerra Civil». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 279-331. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Eagleton, Terry. 2010. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Gala, Candelas. 1998. «Hacia una sociología del signo poético: el “Romancero” de la guerra española». *Letras Peninsulares* 11: 247-261.
- García, Miguel Ángel. 2013. «Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querrela del canon poético y del compromiso». En *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo xx*, ed. Araceli Iravedra, 67-112. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Gaya, Ramón. 1938. «Divagaciones en torno a un poeta». *Hora de España* 17: 43-51.
- Gómez y Patiño, María. 2000. *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Guerra, Alfonso, et al. 2004. *Carteles de la guerra 1936-1939. Colección Fundación Pablo Iglesias*. Barcelona/Madrid: Lunweg.
- Guillén, Nicolás. 2009. «Un poeta en espardeñas». En *Crónicas de la guerra*, 11-17. La Habana: Editorial José Martí.
- Hernández, Miguel. 2010. *Obra completa*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay.
- Iglesias Rodríguez, Gema. 2002. *La propaganda política durante la Guerra Civil española*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Consulta: 12 de agosto de 2023. <https://docta.ucm.es/entities/publication/634872aa-950f-4e7e-8ff8-e31ce40ffd64/full>.

- Larrabide, Aitor. 2015. «Miguel Hernández en la Guerra Civil: entre los propagandistas de partido y los intelectuales pequeñoburgueses». En *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, eds. Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo, 97-114. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Le Bigot, Claude. 2012. *La precoz madurez poética de Miguel Hernández*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández.
- Luján Atienza, Ángel Luis. 2018. «Eslogan, estribillo y epifonema. Qué poesía vendemos». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quilez, 325-350. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Machado, Antonio. 1937. «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín». *Hora de España* 1: 8-9.
- Maingueneau, Dominic. 2002. «Problèmes d'ethos». *Pratiques* 113-114: 55-67.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley. 1994. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín Gijón, Mario. 2011. «La poesía durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión». *Monteagudo* 16: 181-201.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1994. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mistrorigo, Alessandro. 2022. «Historia y análisis de la voz de Miguel Hernández en la "Canción del esposo soldado"». *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 15: 171-192.
- Narvaja de Arnaux, Elvira, y Mariana Di Estefano. 2018. «La dimensión emocional de los discursos». En *Identidades discursivas: enfoques retórico-argumentativos*, eds. Elvira Narvaja de Arnaux y Mariana Di Estefano, 3-24. Buenos Aires: Cabiria.
- Navarro Tomás, Tomás. 2010. «Miguel Hernández, poeta campesino en las trincheras». En *Viento del pueblo, Miguel Hernández*, 85-87. Madrid: Ediciones de la Torre. Edición de José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay.
- Rodríguez Marín, Francisco. 1948. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires: Bajel.
- Serna Arnaiz, Mercedes. 1992. «Formas tradicionales en la poesía de Miguel Hernández: el romance y la copla». En *Miguel Hernández 50 años después. Actas del I Congreso Internacional, vol. 2*, coord. José Carlos Rovira. Consulta: 12 de agosto de 2023. http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual.
- Verón, Eliseo. 1987. «La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política». En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, VV. AA., 11-26. Buenos Aires: Hachette.
- VV. AA. 1937. «Ponencia colectiva». *Hora de España* 8: 80-95.

El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo

Claude Le Bigot

Université Rennes 2 - Haute Bretagne / CELLAM

Pese a las revisiones a las que ha sido sometida en fechas recientes la conocida antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de José María Castellet, la nómina establecida entonces abarca el núcleo a partir del cual cristalizó la noción de «poesía social», aunque solo parcialmente los poetas reunidos por el crítico barcelonés se identificaran con este lema¹. Pero ahí está lo más representativo del grupo poético de los 50. Este no es el lugar para discutir el marbete bajo el cual conviene catalogar a este nuevo coro de poetas «promocionados» por Castellet: grupo, hornada o generación. En su momento, Juan José Lanz (2009a) examinó pormenorizadamente la pertinencia de la designación más adecuada. El caso es que Castellet promovió una agrupación que se reconoció, por lo menos en una primera etapa, en la necesidad de ejercer «responsabilidades ciudadanas» (1960: 102)², una orientación que tiene en cuenta el concepto sartreano de compromiso. Por razones éticas, un poeta de la España de los años 50 no podía seguir encerrado en su torre de marfil; su obra tenía que ser pensada como un discurso solidario con el pueblo, sumido entonces en el marasmo sociopolítico generado por el bando que había ganado la guerra. Por poner las cosas en su sitio, la poesía pudo considerarse como un arma de combate contra la opresión política y social de un país bajo vigilancia.

El cambio que se produjo en el campo de la lírica a la altura de los años 50 es evidente y cobra una significación relevante en la evolución de la poesía.

¹ Véanse, en la bibliografía, los trabajos de Ángel L. Prieto de Paula, Miguel Casado, Miguel Ángel García, Juan José Lanz o Ginés Torres Salinas.

² Nos referimos a la primera edición, publicada en la editorial Seix Barral (Barcelona, 1960).

Cómo citar: Le Bigot, Claude. 2024. «El discurso ideológico de los poetas del 50: una política del signo». En *«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 51-74. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007.04>

Pero la crítica, aunque no inmediatamente, le reprochó al antólogo un reduccionismo excesivo al presentar la nueva tendencia como un abandono de la «expresión simbolista» a favor del «realismo histórico». Y para que entrara la selección de poemas en los criterios establecidos, se sospechó una inclinación tendenciosa, por no decir partidista, de una forma de discurso legitimada de antemano: una opción que se situaba bajo la advocación machadiana, no siempre confirmada por el contenido de las piezas antologadas. Pero lo que no se puede negar es el posicionamiento ideológico común de los poetas más jóvenes de esta selección, deseosos de situar sus obras, como señaló José Manuel Caballero Bonald, «dentro del campo de acción antifranquista» (Lanz, 2009b: 20). De modo que cabría preguntarse hasta qué punto esta estrategia encontró en el socialrealismo un factor compartido y, por extensión, plantear la posible existencia de una estética de grupo vinculada (voluntariamente o no) con un ideario de simpatías comunistas. Este parece ser el caso en la primera etapa (1950-1960), marcada por poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya o Eugenio de Nora. Sin embargo, a partir de 1962 se aprecia una inflexión importante, por no hablar de disidencia, determinada por el empuje de poetas como Jaime Gil de Biedma o Carlos Barral, que pusieron en tela de juicio la eficacia de la literatura, especialmente de la poesía, como arma política.

El enfoque de nuestro trabajo consistirá en examinar en qué medida los poetas del 50 vieron en el marxismo la posibilidad de transformar una sociedad sojuzgada por la dictadura y, sobre todo, cómo se tradujeron en el nivel estético las aspiraciones a una sociedad de trabajadores emancipados. ¿Fueron los poetas miembros del Partido Comunista español o simplemente «compañeros de viaje», dependientes de consignas dictadas desde fuera? De no establecerse con absoluta nitidez una posible sujeción, cabe suponer que tal vez iniciaron una política del signo al servicio de un proyecto de concientización democrática que les ponía a resguardo de cualquier injerencia externa.

1. Prolegómenos a una posible estética marxista

En la raíz de la teoría marxista sobre las artes está la idea de que el artista tiene el poder de influir en la organización del mundo. Al concebir la naturaleza como un campo de obras permanente, y no como una realidad inmutable, el artista no se contenta con representar objetos extraídos de la observación del mundo exterior, sino que, de acuerdo con su grado de conocimiento, intuye la posibilidad de organizarlos en función de los poderes conquistados por el

hombre sobre la naturaleza y la sociedad. De este modo, a partir de las transformaciones socioeconómicas acaecidas tras distintas revoluciones, el nuevo poder asignó a las artes no solo el papel de interpretar el mundo, sino también el de orientar el devenir social a favor de los intereses de clase (burguesía vs. proletariado). El arte puede consolidar y exaltar las posiciones de la clase dominante y del orden establecido, pero puede expresar también la rebeldía de los oprimidos, bajo la forma utópica del sueño de una vuelta a la edad de oro, acudiendo a la profecía de un mañana mejor.

Desde este marco teórico, era inevitable que un poder político surgido de cambios tan radicales como la revolución bolchevique de 1917 se preguntara por el papel y la función del arte en la construcción de la sociedad socialista. Partiendo de tales principios, el marxismo acotó un método, pero no un estilo. El realismo socialista en ciernes replanteaba toda la concepción heredada del realismo del siglo XIX, conservando, sin embargo, la descripción de los conflictos de clase, e introduciendo –como elemento nuevo– la posibilidad de una emancipación para los oprimidos. En su origen, el realismo socialista se propuso educar a los trabajadores, abrirles el camino hacia la cultura, combinando la fiel descripción de la vida cotidiana con la elaboración del mito de un futuro mejor. Si en la Unión Soviética el Partido Comunista concibió un *arte dirigido* al servicio del proletariado, no consideró con suficiente rigor el papel del imaginario en las transformaciones venideras, confundidas con la marcha de una revolución pensada desde la cúspide del Estado.

El lenguaje correspondiente con dicho imaginario, el llamado «realismo socialista», surgió en el marco de los debates del Congreso de Escritores de Kharkov, celebrado en el verano de 1932. Ahí no se habló solo de política cultural y de las relaciones entre el poder político y la literatura, sino que se plantearon cuestiones de fondo sin calibrar las consecuencias de ciertas decisiones: la marginación de la vanguardia futurista, la convicción irrefutable de la buena fundamentación del realismo, el sentido de la Historia y la forja del hombre venidero. Se elaboraba así un dogmatismo nuevo que debía sortear los peligros de un «arte dirigido» (una literatura de partido) que pretendía sin razón apropiarse del mensaje para controlar la recepción.

Las conclusiones del Congreso de Kharkov encontraron ciertas resonancias en España (Aznar Soler, 1978: 32-82; Le Bigot, 1997: 26-30). De regreso a España después de un viaje a la Unión Soviética, Rafael Alberti fundó la revista *Octubre* (1933) y publicó su poemario *Consignas*, en el cual manifestaba su voluntad de conformarse con lo dispuesto en el Congreso, divulgando entre la clase obrera las directrices del Partido Comunista: lucha contra el oscurantismo

religioso y contra la guerra imperialista, supremacía del partido en la orientación de los combates sociales, exaltación del triunfo de la revolución soviética. De hecho, abría el libro una ilustrativa cita de Lenin: «La literatura debe ser una literatura de partido». La instrumentalización de la literatura resultaba obvia, y el desarrollo de una escritura pesadamente propagandística no fue un caso aislado. En esta misma línea se expresaron poetas involucrados en la defensa de las clases oprimidas, como César Muñoz Arconada, Pascual Pla y Beltrán, Emilio Prados; y otros más afines a una poesía proletaria, como Paulino Villar. Con el estallido de la Guerra Civil, muchos de los poetas que acudieron a la defensa de la República encontraron su voz propia fundida en el romancero de la guerra, sin renegar de su fascinación por la cultura popular, que les evitaba una excesiva sumisión partidista y los inconvenientes de un realismo socialista impuesto desde fuera. Al fin y al cabo, el realismo socialista no llegó a imponerse en España: los escritores, novelistas y poetas siguieron su propio camino, buscando una coherencia ideológica en la lucha antifascista que en el momento de la Guerra Civil cuajó en la tradición épica del romancero.

Con la victoria de Franco, el contexto había cambiado radicalmente, por lo que todo lo promovido por las fuerzas de la izquierda fue sañudamente perseguido y reprimido, y los hábitos culturales procedentes del bando republicano fueron brutalmente borrados. En 1960, salió en Barcelona *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, con la cual Castellet señaló un giro esencial en la adormecida lírica española. Fue una antología modélica de la producción de posguerra, situada bajo la advocación de Antonio Machado, en el vigésimo aniversario de su muerte en Colliure. Aunque no fue una antología estrictamente promocional —ya que la selección abarcaba a autores de la generación del 27, a poetas de la primera generación de posguerra (Celaya, Crémer, de Nora, Garciasol, Hierro, de Luis, Blas de Otero) y a recién llegados que iban a formar el núcleo de la segunda generación (Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, José María Valverde)—, Castellet observaba en las nuevas voces una fuerte preocupación por el «hombre histórico» (1960: 102), un tema compartido por la generación anterior, que había iniciado una rehumanización de la lírica. En el prólogo, el crítico apuntaba como rasgo compartido por los componentes más jóvenes de su selección la necesidad de «comprometerse con su tiempo»:

Su tema es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no tenga conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su tiempo. En este sentido,

la obra de algunos de estos poetas tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas (Castellet, 1960: 102).

Junto con la obligación moral de implicar tanto a la poesía como a la novela en una misión externa que explicitara el papel del escritor en la sociedad civil, el crítico barcelonés comentaba muy ampliamente la liquidación del simbolismo heredado del siglo XIX en beneficio de un realismo que daba preferencia al «lenguaje coloquial y cierta técnica narrativa» (1960: 104). De ahí el surgimiento de una estética socialrealista, de la cual dijimos anteriormente que no había cuajado en España, por lo menos en lo que afecta a la poesía. Esto puede apreciarse incluso en poetas como Celaya o Blas de Otero, que cuentan entre los más curtidos en marxismo, aunque fuera sin grandes conocimientos teóricos, según lo recogido por Shirley Mangini (1987: 101-104). Lo que aglutinaba de manera coherente a esta generación del 50 era el sentimiento de solidaridad, en los escritores más politizados, y la convicción de que el realismo social castelletiano valía como herramienta política. Al menos hasta 1962, año en que se inició en el grupo barcelonés un cambio de estrategia sobre la finalidad de la poesía y su operatividad política.

2. El activismo marxista de la generación del 50

Teóricamente, los poetas y escritores del realismo social defendían una visión del mundo congruente con la clase a la que pertenecían (aunque, como apuntamos anteriormente, esto no siempre fue así). Coincidían en adoptar el punto de vista de la clase obrera y, sobre todo, tenían la capacidad de fomentar una «conciencia colectiva». En consecuencia, estos creadores se afanaron en la invención de un lenguaje que permitiera comunicar a sus lectores una «visión del mundo», convencidos de que su eficacia dependía de la utilización de un lenguaje llano o, por lo menos, asequible a la inmensa mayoría. La poética que Carlos Sahagún envió a Leopoldo de Luis no puede ser más explícita a la hora de valorar el grado de activismo que suponía el concepto de «poesía social»:

En un sentido estricto, plenamente actual, por poesía social hay que entender aquella que pone al descubierto la corrupción y los defectos de base de

la organización burguesa. Tanto una como otra acompañan y ayudan a la revolución y por ello deben estar escritas, a mi parecer, desde una *Weltanschauung* auténticamente obrera. De ahí que este segundo tipo de poesía social no sea todavía muy abundante. Nos hallamos en una época de transición y es mucho el lastre de tradición literaria que hay que abandonar; muchas las experiencias íntimas que hay que dejar, por inesenciales [*sic*] desde el punto de vista del combate social (en Luis, 1981: 428).

En la raíz de la poesía social está un grito de rebeldía ante el marasmo desmoralizador de una patria exangüe y condenada a un arrepentimiento innecesario para doblegarse a la voluntad de los vencedores. El recuerdo de una profunda frustración ante las esperanzas arrancadas de cuajo propició una tendencia tremendista, la cual no hizo más que dibujar el telón de fondo de un aluvión de alienaciones sociales, económicas y culturales. Y esto lo captó perfectamente Rafael Morales en sus poemas «La gente» (en Luis, 1981: 181) o «Los traperos» (en Castellet, 1960: 287):

Mira los barrenderos matinales,
 los hijos del rocío y de la pana,
 los fluviales mangueros
 que en un chorro de colérica plata
 sostienen en el aire algún tierno arco iris,
 un fúlgido jardín,
 un ala pura de la primavera.

Pero todo es un llanto,
 una lágrima que arrastraba sueños,
 una lágrima empapada de colores húmedos,
 una precipitación hacia la muerte,
 una caída hacia el asfalto,
 hacia el oscuro corazón de las alcantarillas,
 hacia su gran boca de helado pez nocturno.

Ante semejante panorama, los poetas del 50 asumieron como cometido denunciar la miseria social, la privación de la libertad de expresión, la persecución de los oponentes a la dictadura. Estaba en marcha la instrumentalización de la poesía, pasada por el tamiz de la solidaridad. Se trataba una concepción ampliamente compartida por una pléyade de poetas en la estela de Gabriel

Celaya –bajo el eslogan «la poesía es un arma cargada de futuro», de *Cantos iberos* (1955)– o de Blas de Otero –desde *Pido la paz y la palabra* (1955)–. Se reconocían en esta línea tanto poetas de la primera generación de posguerra (Victoriano Crémer, Rafael Morales, Manuel Pacheco, Eugenio de Nora, Gabino-Alejandro Carriedo) como otros de la segunda, todos ellos adscritos a la poesía social, aun sin ser seguidores incondicionales de esta tendencia: José Hierro, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Félix Grande, Carlos Sahagún y hasta Vázquez Montalbán. Mientras que algunos no tardaron en marcar distancias, otros siguieron manteniendo fuertes ataduras con cierto positivismo descriptivo, aferrados a una concepción de realismo crudo que era una versión apenas decantada del tremendismo (Manuel Mante-ro, Eladio Cabañero, Jesús Lizano).

No cabe duda de que el activismo político de cuño marxista preocupó a los poetas sociales del 50. Sin embargo, por aquellas fechas el Kominform ya no era la instancia que desde fuera dictaba su doctrina literaria. Esta se desarrollaba en otros frentes donde el debate cultural encontraba un dinamismo más adecuado a la situación de la posguerra y la guerra fría, como los congresos del Movimiento por la Paz, bien controlado por el PC soviético. Pero la preocupación mayor de los intelectuales y escritores españoles era la lucha contra la dictadura de Franco, que prolongaba la herencia de los partidos fascistas que habían provocado el cataclismo de la II Guerra Mundial. En ese contexto, los poetas sociales defendieron los postulados doctrinales de la paz, la justicia y la libertad. Desde *Cantos iberos*, Gabriel Celaya suscribió intensamente dicha línea en poemas como «Manos a la obra», «La dificultad y el deber de la acción», «Todo está por inventar» o «España en pie». El primer poema citado condensa meridianamente esta creencia en una poesía-herramienta que aspira a «transformar el mundo», según la perspectiva diseñada por Lenin:

¡La libertad, la libertad! –se canta
como una transparencia que ha despejado un ala.
Mas la justicia y la paz
tenemos que edificarlas con nuestro esfuerzo a compás. [...]

La justicia no es regalo.
Hay que hacerla cada día golpeando y golpeando.
La libertad se conquista.
Tenemos que conquistarla remordiando nuestra vida.

La paz que todos queremos
 hay que robársela al cielo.
 ¡Camaradas, sed activos
 y haréis real la estructura que anticipan vuestros gritos (Celaya, 1969:
 610-611).

En el mismo momento, Blas de Otero persiste en la idea de que poner su voz al servicio del pueblo puede ser efectivo si se alcanza un consenso sobre lo que llamamos «realidad»:

Si escribo
 es por seguir la costumbre
 de combatir
 la injusticia,
 luchar
 por la paz,
 hacer España
 a imagen y semejanza
 de la realidad
 más pura (Otero, 2013: 425).

Acaso se interpretó erróneamente lo de «hacer / España / a imagen y semejanza / de la realidad / más pura», si se entiende que la vocación de la poesía a estas alturas (una hora maldita en la historia de España) se restringía tan solo a la fidelidad del testimonio. Es preciso añadir que se trataba de fidelidad a una cotidianidad refractada por la escritura. ¿Cuál es la realidad que pretende captar la poesía? La vida deprimida de la sociedad franquista, vorágine de una mediocridad cuya magnitud no puede cifrarse en los límites de las figuras habituales de la existencia. De modo que el verismo muy excepcionalmente plantea una aproximación a ras de tierra. El acierto –cuando se da– surge de la lucha entre la lengua y lo real, cuando el poeta encuentra los medios para dar sustancia y solidez a lo negativo mediante cadencias, ritmos, deslexicalizaciones de frases hechas y una serie de procedimientos que desbrozan la naturalidad de la lengua. En otras palabras, el autor supera sus limitaciones al explotar todo lo que contribuye a destejer el tejido de una lengua llana que libera su energía solo cuando se observa su envés, es decir, lo callado, lo prohibido, lo soñado.

Como discurso político, se acoge con sospecha la utopía, porque cultiva ilusiones y decepciones. Y si muchos poemas dieron cabida a falsas esperanzas,

prometiéndolo un porvenir mejor, al adoptar una postura irónica ante las situaciones de una patria envilecida Ángel González convirtió en impulso positivo la desesperación desde su primer libro *—Áspero mundo* (1956)— al declarar:

[soy] un escombros tenaz que se resiste
a su ruina, que lucha con el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento... (González, 1986: 13)

En un análisis muy pertinente y bien documentado, Juan Cano Ballesta redime el significado de la utopía en la poesía de los años 50, estimando que el poeta «era consciente de la potencia subversiva del sueño» (1994: 140). Por ejemplo, Carlos Álvarez, un poeta que no forma parte de la nómina canónica de los sociales y que pasó muchos años en la cárcel por ser miembro del PCE, supo poner de relieve la dialéctica entre el sueño y la realidad en su libro *La campana y el martillo pagan al caballo blanco* (1977). Su lenguaje hiriente sugiere una inflexión estética —a la que se adscribieron muchos autores de la segunda generación de posguerra— que explica perfectamente cómo funciona una mente libre en el interior del calabozo, según una óptica kantiana. Ahora bien, el sueño en este caso es la justa medida del «seco y áspero rugido de la realidad»: la intuición de que, para circundar el desastre moral y económico, había que abrir la poesía a la producción de ideas, de lenguajes, de formas de vida. Por aquellas fechas, a tenor de lo que escriben Carlos Álvarez y muchos poetas sociales, todavía se creía en la esperanza revolucionaria. Y no está claro que hoy en día haya desaparecido como alternativa a las doctrinas políticas. El lenguaje metafórico de Carlos Álvarez deja aflorar la convicción de que la llama de la libertad nunca se apaga:

... Mas, de pronto,
sabemos que algo lucha; se despierta
la torrencial, ardiente, afirmativa
presencia del poeta,
y así su corazón, si nos conmueve,
también nos da respuesta
que ilumine
la vacilante sombra

que llaman vida los que creen en ella (Álvarez, 1977: 80).

No es inútil recordar que, en la primera fase del socialrealismo, se pensaba que la sencillez del lenguaje que cultivaba en sumo grado la oralidad era una vía eficaz para hablar a la «inmensa mayoría». Tanto Gabriel Celaya en *Inquisición de la poesía* (1972) como Blas de Otero en *Historias fingidas y verdaderas* (1971) avanzaron que una manera de acercarse a la lengua de la calle consistía en trasladar a la tramoya del poema un estilo coloquial (vocabulario, sintaxis, retórica usual) que imitara el carácter oral de la lengua vernacular, convencidos de que la eficacia expresiva dependía de una depuración «al revés» que se ajustara a la dicción popular, con sus redundancias y giros estereotipados. Así se observa en el Otero de *Ancia*:

(Las noches son para dormir,
y el día para descansar,
que no somos de hierro!) (Otero, 2013: 320).

O en estos versos de *En castellano*:

[Laura es]
hija del campo, qué existencia esta,
dices, con el hijo a cuestras
desde tus veinte años,
tres años en la Maternidad,
fregando los suelos,
por caridad
(por caridad, te dejan fregar el suelo) (Otero, 2013: 372).

O imitando una conversación espontánea con Gabriel Celaya:

Para empezar,
cierro la puerta, abro el balcón y cómo está la calle,
cuánta gente
que te ignora, me miran
y se vuelven
de espaldas,
después de esto quién contesta, tú
entiendes, es

imposible, mi vida,
no ha terminado, te escribiré otro día (Otero, 2013: 385).

Laura Scarano valoró en su exacto nivel este tipo de escritura que menosprecia todo lo que constituye la poeticidad, es decir, «la extrañeza del lenguaje»:

Espontaneidad y aparente ausencia de artificio, una ilusoria anti-retórica que simularía un imposible estilo en «grado cero», que busca homologarse al lenguaje común, en oposición a una opacidad literaria que se interpone como ornamento inútil, para lograr, como «la propia voz directa», «rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, como dispuesta espontaneidad» [...]. La asimilación de la escritura a formas populares de expresión hablada se cristaliza como modelo consecuente con la reflexión sobre el sentido socializante de la poesía y su destinatario colectivo (Scarano, 2012: 233).

No obstante, el soporte de este tipo de discurso seguía siendo el papel y el libro, que tan solo alcanzaba a un público bastante alejado de esta forma de consumo cultural. Por eso, tanto Gabriel Celaya como Blas de Otero apostaron por la difusión multitudinaria mediante recitales y conciertos que divulgaban los poemas de los autores sociales más conocidos. Es evidente que entre la espontaneidad de esta forma de oralidad fingida que pretende imitar el habla popular y la escritura del neopopularismo de anteguerra existe una diferencia enorme. Basta con observar los hallazgos de un Rafael Alberti (*Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*), y más aún de un García Lorca en *Libro de poemas*, para darse cuenta de una incesante preocupación formal asentada en un laconismo pulcro, sin ornamentación excesiva. Así se entiende que los poetas sociales se inclinaron por la difusión coral que permite la canción, y, por consiguiente, se sumaran al éxito de la canción de protesta, cuyo auge coincidió con la fecha de defunción de la poesía social. En repetidas ocasiones, Prieto de Paula ha llamado la atención sobre dicha coincidencia, que se estaba produciendo en un momento de inflexión en la estructura socioeconómica de España. El crítico comenta semejante cambio a propósito de dos personalidades tan distantes como Celaya y Vázquez Montalbán:

La distancia entre la determinación misional de Celaya y las irónicas displicencias de Vázquez Montalbán ratifica lo imparabile del proceso de desaparición y pérdida de sentido (¿histórico, artístico?) de la poesía social. A partir del punto de inflexión económico vivido en 1959, que cuajaría en los Planes de Desarrollo de 1964 y 1968, la poesía social realista perdía en alguna medida al menos, dos de las razones de subsistencia más importantes, como eran la depresión económica y la especificidad de la situación sociopolítica (Prieto de Paula, 2010: 398).

Este excursio hacia el campo de la canción en su relación con la lírica llama nuestra atención en el nivel de la operatividad ideológica de la poesía. La mayoría de las veces la crítica insiste en el contenido, valorando lo social en el poema. Pero, por otra parte, no debemos olvidar el lugar del poema en lo social, un aspecto que intenta responder a las siguientes preguntas: ¿Qué es escribir?, ¿para quién se escribe?, ¿qué pacto implícito se establece entre lector y autor? No se pueden confundir las exigencias de un *arte dirigido* con el pacto por el cual un poeta o un escritor realiza una *mediación* con su público, trabajando en la concientización de un lector enajenado y criticando la ideología dominante que asimila lo bello a lo improductivo. En el marco de las transformaciones socioeconómicas señaladas por Prieto de Paula, el poeta está buscando nuevos lectores, pero la manera de influir en sus comportamientos descansa no solo en lo que se dice, sino en la manera de decirlo, por lo que requiere el apoyo de la dimensión conativa y emocional del lenguaje. Y este público de nuevos lectores no solo consta de obreros, sino también de intelectuales vinculados con la burguesía media, cuyos efectivos venían creciendo en la España de los años 60.

Muchas veces el reproche mayor que se ha dirigido al socialrealismo es el de haber sacrificado lo privado en aras de lo público. Juan Carlos Rodríguez (2015) intentó matizar esta afirmación, aunque sin convencernos totalmente, al indicar que la dicotomía pureza/compromiso era propia de la burguesía clasista. Esto es mantener un razonamiento fundado en la polémica de los años 30 (el nerudismo de *Caballo Verde para la Poesía*) y no ver que la noción de «pureza» (que, en rigor, apuntaba al magisterio de Juan Ramón Jiménez) puede aplicarse a la poesía desde otra perspectiva. El discurso mismo de Celaya a finales de los años 50, al afirmar que la poesía «no es un bello producto. No es un fruto perfecto» (1969: 631), tan solo criticaba una poesía de cuño parnasiano que le parecía inaceptable desde un punto de vista ético:

A veces me parece que os debo pedir cuentas,
no por mí, por aquellos que dejasteis sin habla
y estaban ya cargados de terrible evidencia
cuando dabais por buenas las técnicas, exactas
bellezas de unos versos que ahora nos avergüenzan,
pues ya entonces lloraban los niños que os callabais,
maldecían los hombres que hoy siguen maldiciendo
y vosotros, al margen, os lavabais las manos (Celaya, 1969: 634).

Ahora bien, la llamada «pureza» ha cambiado de bando, y por lo tanto de signo. Si la observamos desde la perspectiva de la fidelidad a una ética popular, puede interpretarse como el rigor del compromiso. Y no nos dejemos engañar por el uso metafórico que hace Celaya cuando habla de una acción dictada por la sinceridad:

Luchar, matar acaso,
puede ser solo amor, puede ser un ejemplo
de valor decisivo,
puede ser como un grito levantado hacia el cielo.
Mas tan solo a los puros, los muy puros, les cabe
lanzarse a tal asalto sin sentirse malditos (Celaya 1969: 612).

La tesis que defiende Celaya en esta circunstancia tiende a borrar las posibles contradicciones con su vinculación de clase. Y como marxista coherente, según las estrategias compartidas por el comunismo occidental, el intelectual al servicio del pueblo debe enfocar las cuestiones sociales adoptando el punto de vista de la clase obrera. Eso obligaba a los poetas miembros del Partido Comunista, o «compañeros de viaje», a pensar en una ruptura ideológica con la literatura de antaño. No obstante, el problema reside en que encauzaron esa ruptura desde una situación alejada de la efectividad revolucionaria a corto plazo, por infravalorar la importancia de la forma (sustancia del contenido adaptada al nuevo discurso ideológico) en su representación del mundo.

3. Una política del signo

Si buena parte de los poetas del 50 obedecieron en su obra a principios marxistas, incluso en el contexto específico de la dictadura franquista, la mayoría

se mostraron muy reacios ante las posibles orientaciones estéticas que emanaban de las relaciones entre el partido y la literatura, adoptando una actitud que coincide con el debilitamiento del realismo socialista y la desintegración del Kominform en 1956. En esa misma fecha, el XX Congreso del PCUS iniciaba una política de diálogo con la socialdemocracia, mientras se producían cambios profundos que afectaban a las relaciones con los partidos comunistas del Oeste. Después de un serie de crisis en los países del Este (Polonia y Hungría en 1956, Yugoslavia en 1958), asistimos a un giro doctrinal importante en los posicionamientos de los partidos comunistas occidentales sobre los problemas planteados por las sociedades capitalistas avanzadas. En esas condiciones, un modelo estético importado desde fuera era impensable. Muchos poetas ya consideraban la poesía como un discurso inútil para cambiar la sociedad y pensaban que había llegado el momento de revisar su práctica. No sorprenden las divergencias ocurridas en el campo literario: era necesario reconocer la dimensión histórica del debate, e incluso plantear un debate que incluyera la relevancia formal de compromiso. Por eso quisiéramos insistir ahora sobre el significado de las mutaciones acaecidas en algunos poetas que comenzaron su obra bajo los auspicios del realismo social y tomaron distancias ante un modelo que mostraba síntomas de agotamiento. A partir de este momento, los poetas sociales se encontraron ante un dilema: de qué modo conservar un discurso de oposición y reivindicar al tiempo el valor literario del mensaje. Para sortear tanto las convenciones del realismo, proclive a ofrecer una lectura literal, como el formalismo, que oscurece el mensaje, los poetas buscaron en nuevas estrategias de escritura una política del signo. Hay que comprender que dicha política descansa en una jerarquización de las estéticas realistas. En el caso de los disidentes del 50, dicha premisa implicaba una vuelta a lo sensible, desde la cual se retomaría el camino de la enunciación lírica. Este horizonte de expectativas no es nada nuevo; en opinión de Jacques Rancière, surgió con el Romanticismo inglés: «La subjetividad lírica y su horizonte de comunidad no se instauran sino pagando el precio de un trabajo crítico que separa el *wandering* del *yo* poético de la utopía poética de lo político» (Rancière, 1991: 100-101; la traducción es mía). Hablábamos de estrategias que devolvían a la palabra de los poetas su poder de extrañamiento, y por lo tanto de seducción, gracias a la dinamización de la función poética del lenguaje.

Una de las técnicas posibles es la ironía, que funciona como un filtro a la hora de percibir, representar e interpretar la realidad. Ángel González hizo un uso frecuente y acertado de la ironía, que le permitía asentar una crítica severa de los conformismos sociales y morales. El propio González explica que su

interés por el humorismo o el chiste –lo que él llamó «la frivolización de algunos motivos» (1980: 22)– surgió de la desconfianza en el poder de la palabra. El giro esbozado en *Breves acotaciones para una biografía* (1968) muestra que su reflexión sobre la escritura y, especialmente, la subversión de los géneros literarios clásicos (elegía, égloga) favorecían un nuevo lenguaje con el cual el lector de poesía se orientaría sin dificultades mayores. De ahí procede el interés del poeta por tergiversar lugares comunes, clichés y tópicos inmediatamente identificables. En la introducción de su antología publicada por Cátedra (1980: 16), Ángel González había declarado: «cuando hablo de la realidad, me estoy refiriendo también a la realidad de la materia de la que el poema está hecho: la lengua, el idioma hablado, vivo, que nunca he tratado de destruir (manía obsesiva de algunos colegas) sino de utilizar –cuando no de imitar». Con *Grado elemental* (1962), el poeta prolonga y amplía la poesía de contenido social ya nítidamente diseñada en las últimas composiciones de *Sin esperanza, con convencimiento*. En él también se confirma la técnica que consiste en acudir a varios enunciadores para provocar cambios de perspectiva en los que la ironía permite evidenciar plenamente los límites de los personajes, frente a los cuales el lector se forja su propia opinión. Los mismos títulos de las secciones del poemario («Lecciones de cosas», «Introducción a las fábulas para animales») dejan entender que los textos contienen una moraleja detrás de la fingida seriedad del tono profesoral. En esta etapa, Ángel González utiliza muy a menudo la antífrasis, proclamando que todo es perfecto e insuperable cuando nadie ignora que el entorno es detestable y desalentador.

Podríamos traer a colación ejemplos tomados de Jaime Gil de Biedma, que comparte con Ángel González un empleo similar de inversión irónica en ciertos poemas de *Compañeros de viaje* (1959) –véanse los ejemplos de «El arquitrabe» (1991: 51) o «Las grandes esperanzas» (1991: 57)–. Incluso en «Albada», homenaje paródico al decasílabo provenzal (Romano, 2003), se detecta la manipulación angelgonzaliana de los géneros literarios tradicionales. La técnica de Gil de Biedma ahora se aplica a la desmitificación amarga del amor cortés para proyectar una luz cruda sobre la aplastante sordidez del nuevo día. En «Noche triste de octubre, 1959», el autor construye su poema sobre el cañamazo de un parte meteorológico, a la manera de Ángel González en «El momento este» (1986: 144). Lo que sí acentúa el poeta barcelonés para vincular su visión de la sociedad de posguerra a su itinerario personal es la creación de un biografismo ficcionalizado, como se observa en el poema que le sirvió como «Poética» en la *Antología de la poesía social*. El poeta reivindica ahí una subjetividad que quisiera reinventar la absoluta proximidad entre las palabras y las cosas:

Es sin duda el momento de pensar
 que el hecho de estar vivo exige algo,
 acaso heroicidades –o basta simplemente,
 alguna humilde cosa común
 cuya corteza de materia terrestre
 tratar entre los dedos, con un poco de fe?
 Palabras, por ejemplo.
 Palabras de familia gastadas tibiamente (Gil de Biedma, 1991: 39).

Este nuevo lirismo ya no conlleva entusiasmo ni énfasis. Entraña una expresión más cercana a la naturalidad, sin mengua de la reflexión moral sobre otros temas predilectos. La evaluación que hace el poeta sobre los fenómenos de la realidad exterior –e incluso sobre su oficio– sigue dependiendo de sus coordenadas personales, lo que significa que su subjetividad se mezcla con la tesitura de la experiencia común. Es la relación con el lenguaje la que le permite plasmar su particular visión sobre la suerte de la colectividad. Tal principio –es decir, la interacción entre subjetividad y experiencia– habría de prevalecer en la obra venidera del autor:

[...] mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que esta se encuentra respecto al mundo de la experiencia común. Es la interacción entre estos dos factores –experiencia común y subjetividad– lo que poéticamente me interesa: ambos deben quedar expresos en una relación particular que constituye el tema del poema (en Provencio, 1988: 119).

La obra poética de Gil de Biedma es ejemplar a este respecto, ya que muestra muy claramente –desde *Compañeros de viaje* hasta *Moralidades*– un distanciamiento progresivo frente a una concepción estrechamente utilitarista de la poesía. Su inclinación hacia un biografismo ficcionalizado constituye el indicador más visible de una nueva estrategia en relación con la experiencia personal. Los temas de la infancia, la familia, el amor o la alienación no son los únicos elementos biográficos, pero tienden a referirse a la experiencia colectiva a partir de un destino personal. En consecuencia, la introspección orienta la reflexión al tiempo que finge reducirla a una perspectiva individual. Este procedimiento solo tiene interés en la medida en que la experiencia individual exhibe una parte de universalidad, lo que justifica al mismo tiempo la voluntad de

comunicación. Lo que cambia con Gil de Biedma y con su generación es la identificación con el proletariado, ya que se abandona el pretexto de la solidaridad con el pueblo. Gil de Biedma nunca deja de recordar su origen burgués y su pertenencia a una clase que tiene parte de responsabilidad en la situación política del país, ante la cual estos escritores expresan su total desaprobación. Tales contradicciones permiten comprender la evolución de Gil de Biedma a partir de *Moralidades*: el sentimiento de que la poesía social conducía a un callejón sin salida y, más ampliamente, la renuncia a la «militancia literaria».

El debate sobre la instrumentalización política de la poesía abarca otra cuestión de fondo: la crítica de la Historia, un asunto que preocupa tanto a José Ángel Valente como a José Manuel Caballero Bonald. Ambos respondieron a ese debate con poéticas distintas: el primero mirando hacia una metafísica del lenguaje que ve en el *discurso* una construcción del sujeto deseante, y el otro considerando que la cultura del mito podía ser una manera de «ajustar» el ideal a la realidad práctica. En 1963, José Ángel Valente entregaba para la colección «Colliure», bajo el título de *Sobre el lugar del canto*, una antología que reunía textos extraídos de sus primeros poemarios, *A modo de esperanza* (1954) y *Poemas a Lázaro* (1960). Aunque el poeta había seleccionado los textos más comprometidos, el conjunto dejaba aflorar una exigencia: una reinversión singular del *yo* humano. No es difícil encontrar en esta selección operada por el propio autor poemas que contienen referencias explícitas a la Guerra Civil («Tiempo de guerra», «John Cornford, 1936») o al ambiente deprimido de la inmediata posguerra, con su lastre de persecuciones y represalias («La concordia», «Para oprobio del tiempo»).

«John Cornford, 1936» es un homenaje a un joven poeta inglés, caído en el frente de Córdoba en 1936, que se había alistado para pelear en las filas republicanas. Se trata de un homenaje al compromiso del intelectual que no regatea con las mañas de la argumentación:

No quisiste huir de la vida
con el disfraz del pensamiento (Valente, 1985: 90).

Más que el heroísmo, lo que aquí se celebra es el rigor moral de la acción: estamos muy lejos de los versos de pacotilla que produjo el romancero de la guerra, en el fragor de las armas, y que muchas veces delatan las torpezas de autores novatos llevados por su entusiasmo revolucionario. Con el poema «La concordia», Valente adopta una actitud irónica para denunciar el orden injusto y brutal que imponen los vencedores, quienes fingen estar al servicio de la

concordia. El propósito de Valente consiste en destruir un discurso falsificador. Por consiguiente, todo el poema tiende a mostrar el reverso del decorado que obliga a muchos españoles al exilio o el éxodo. De manera similar, en «Para oprobio del tiempo» se denuncia un sistema de redención que conduce las mentes a la servidumbre, inculcando la idea de que el orden impuesto por los vencedores equivale a la paz social. El trabajo del poeta reside entonces en mostrar y derrocar la impostura:

Y así la Historia, la grande Historia resultaba
turbio negocio de la complicidad o medianía (Valente, 1985: 99).

Si tales poemas todavía expresan cierta confianza en el poder de las palabras, el autor no deja de preguntarse sobre el lenguaje para no repetir los discursos oficiales o convencionales que se propagan en el campo contrario. Esta conciencia lleva al poeta a denunciar la inanidad de los discursos instalados en la *doxa*, aunque estuviesen arropados por la letanía exasperada de los poetas sociales, en nombre de la moral revolucionaria. No obstante, el poeta se siente encargado de una misión «revolucionaria» que lo empuja hacia un cuestionamiento radical del lenguaje y que puede sorprender al lector por su audacia. Es el precio que debe pagar para quitarle al lenguaje una cáscara utilitarista que le resta dinamismo. Valente desarrolla esta reflexión metapoética en «Como una invitación o una súplica» (*La memoria y los signos*, 1960-1965):

En vano vuelven las palabras,
pues ellas mismas todavía esperan
la mano que las quiebre y las vacíe
hasta hacerlas ininteligibles y puras
para que de ellas nazca un sentido distinto,
incomprensible y claro
como el amanecer o el despertar (Valente, 1985: 95).

José Ángel Valente nunca quiso cortar los vínculos con el contexto histórico, ni siquiera ignorar las consecuencias desastrosas de los años de la dictadura franquista. El recuerdo de una generación sacrificada está muy presente en sus tres primeros poemarios, hasta 1965, pero ya en esta época Valente piensa que la poesía tiene una vocación mucho más amplia que la del combate político y sostiene la idea de que la poesía podría contribuir al surgimiento de una ética a partir de la crítica de la Historia que conllevan sus poemas sociales. En

su crítica de la razón histórica, Valente nos enseñó a desconfiar de las ortodoxias de cualquier bando y de los lenguajes manipuladores que imponen su propia verdad. Ahora bien, el hombre que sale de ese atolladero está condenado a la soledad, desligado de lo real e incapaz de resguardarse del malestar. Sin embargo, al igual que Ulises, que no se deja seducir por el canto de las sirenas, esta vitalidad lastimada aún es capaz de abrirse un camino hacia un espacio habitable, gracias a su lucidez y a su gusto por lo heterodoxo. Al fin y al cabo, para Valente la expresión poética es un acto de insumisión o de resistencia. La enumeración que concluye «El poema» concibe la palabra poética como el objeto capaz de interponerse entre fuerzas antagónicas. Este texto, regido –dicho sea de paso– por un *nosotros* colectivo que remite a la comunidad de los poetas o de los artistas, tiene que ser leído como una orden terminante para aunar lo que fue separado por la teología cristiana. Se trataría de encontrar en la palabra poética lo que reúne el espíritu y la materia –lo que Valente reconoce como la Unidad primordial, o sencillamente el Ser–, no tanto en el marco de una metafísica como en el de una apuesta por la Historia:

Si no creamos un objeto duro,
resistente a la vista, odioso al tacto,
incómodo al oficio del injusto,
interpuesto entre el llanto y la palabra,
entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima,
entre el hombre y su rostro,
entre el nombre del dios y su vacío,
entre el filo y la espada,
entre la muerte y su naciente sombra,
cuándo podremos poseer la tierra,
cuándo podremos poseer la tierra,
cuándo podremos poseer la tierra (Valente, 1985: 138).

También desconfiado ante la filosofía de la Historia (véanse «Contorno de la historia» o «Blanco de España»), José Manuel Caballero Bonald se vuelve hacia el mito, el cual ofrecería un soporte más consistente a su pensamiento que la Historia, cuyo sentido no está exento de controversias. El mito presenta una flexibilidad interpretativa que favorece sin cesar relecturas, transposiciones y remodelaciones. El hecho de recurrir a referencias de la Antigüedad, sobre todo a partir de *Descrédito del héroe* (1977), será una constante en este poeta, porque ve en este método un medio para sustraer el lenguaje de la precedencia

ideológica (véanse «Renuevo de un ciclo alejandrino», «Argónida, 13 de agosto» o «Apócrifo de la Antología Palatina»). Muy curiosamente, estos poemas anuncian la estética culturalista que la crítica imputa a los «novísimos». De hecho, como percibió con mucho tino Juan José Lanz, a propósito de la fórmula de Caballero Bonald, el poeta elabora una memoria mítica a partir de un doble descentramiento: un «descentramiento» histórico, en el cual el poeta se siente como en vilo, y un «descentramiento» lingüístico, en el cual la escritura adquiere «mayor poder argumentativo que el testimonio» (Lanz, 2009b: 215).

Pliegos de cordel (1963) es casi una excepción en la trayectoria de Caballero Bonald. Publicado también en la colección «Colliure» creada por Carlos Barral, el poemario aparece como la única concesión consentida al realismo social. Ahí encontramos los temas habituales dedicados a los niños de la guerra con su comitiva de privaciones, más o menos severas, según los orígenes de clase de cada cual; una educación bajo vigilancia y un ambiente poco propicio a la creación artística, que obligaba a buscar subterfugios para describir, sin exponerse demasiado, la realidad sociopolítica del momento. Eso no impidió que Caballero Bonald se interrogara sobre un posible sentido de la Historia, cuyo siglo xx nos enseñó que se sustraía a nuestros esfuerzos racionales por considerarla un auténtico motor. Al fin y al cabo, escritores y filósofos no dejan de preguntarse sobre el hiato entre el determinismo histórico y la libertad de acción, aunque el deseo de comprender y transformar perdura. De modo que Caballero Bonald duda de que se puedan extraer lecciones del pasado, como deja entender el poema «Contrahistoria andaluza»:

Y allí quedó la historia
 mercedo ser solo
 reliquia degradada, pasto
 de soldadescas, botín de clerecías.
 Con piedras sepultaron
 las piedras y con otra cultura la cultura
 feraz y tolerante que opusiera
 su rango al fanatismo (Caballero Bonald, 1983: 186).

La utilización de la alegoría y la sátira es compartida por los compañeros de viaje, pero, al igual que las figuras mayores de la llamada Escuela de Barcelona, Caballero Bonald se siente cercado por los límites de la literatura social y por su poca eficacia en la lucha contra el franquismo. Aunque el poeta no se deja engañar apostando por los mañanas radiantes, tampoco condena el

significado político de la literatura, lo que le lleva a declarar: «a un triunfalismo exagerado sucede una exagerada decepción» (Caballero Bonald, 1983: 28). Si el discurso literario es la invención de una lengua, siempre nos interrogamos sobre su especificidad y su potencia expresiva. La poesía es ante todo el espejo de sus propios mecanismos, más allá de las referencias inherentes a su existencia: transcripción de lo íntimo, desvelamiento de lo real, toma de partido, etc.

A la luz de lo que hemos puesto de relieve en el discurso ideológico de los poetas del 50, nos parece fundamental el sentido de la inflexión –acaso disidencia– que se produjo a partir de la idea de la operatividad de la poesía, o de la literatura en general, aunque la narrativa o el teatro se adaptaran mejor al combate político. Sin embargo, la poesía de los años 50 ocupó un lugar destacado precisamente por su evolución crítica, que le permitió superar la dicotomía señalada por José Ángel Valente en su artículo «Tendencia y estilo» (1971: 11-15), en el que oponía el formalismo y el realismo, tantas veces enfrentados por los historiadores de la literatura. El caso es que dicha oposición, aplicada a la poética del medio siglo, elude el problema de fondo que intuyó Guillermo Carnero, quien, apoyándose en la argumentación de Alfonso Sastre en su *Anatomía del realismo* (1965), afirmarí­a:

La revelación de la realidad es en sí misma, dice Sastre, un progreso socialmente progresivo. Pero no ha de entenderse que para llevarlo a cabo sea preciso rechazar determinadas formas o estilos, o privilegiar las técnicas decimonónicas del Realismo y Naturalismo. Tampoco deben aceptarse las coacciones que mutilen la conciencia moral o el sentido estético del artista: la autonomía del artista no debe ser tutelada por ningún partido político (Carnero, 1989: 329-330).

Resulta evidente que la llamada a la disidencia era de tipo estético, aunque con la voluntad de salvar la singularidad de lo poético. Si existe una radical historicidad de la literatura, eso significa que no puede sustraerse de lo ideológico, incluso si se invoca la «autonomía del escritor». Como buen conocedor de la poesía social, Miguel Ángel García explica la ampliación del contenido de la poesía social, distinguiendo entre «los social-afectivos» y «los social-doctrinarios». Si ambas tendencias compartían la misma ideología humanista, con una especificidad poética en cada vertiente, el crítico reconocía que «la primera no está más cargada de ideología que la segunda» (2012: 135).

Si aceptamos este punto de vista en su último aserto, debemos sacar dos conclusiones frente a los poderes (o no poderes) de la poesía que estuvieron en el centro de las preocupaciones de los poetas del medio siglo. En primer lugar, cabe destacar la construcción de un discurso que, lejos de las consignas de partido, contribuyó –como recuerda Vázquez Montalbán– a «recuperar la memoria personal y la colectiva»:

Estaba prohibida la memoria del vencido, dentro de una operación cultural de desidentificación del antagonista. Por eso fue tan importante que escritores como Fernández Santos, los hermanos Goytisoló, Caballero Bonald, Aldecoa, Barral, Valente, Gil de Biedma, Ferrater, González, recordasen su infancia en la guerra civil desde el tono de la tristeza crítica ante una derrota inmerecida, a manera de deconstrucción de la memoria fascista y de apología directa o indirecta de la razón democrática, prohibida, oculta (Vázquez Montalbán, 2001: 92).

Es muy significativo que Vázquez Montalbán, el último seleccionado en la antología *Poesía social* de Leopoldo de Luis, reapareciera entre los «novísimos» de José María Castellet (1970), cuando aquel no rompía con el contexto sociohistórico tan denostado por la nueva muestra iconoclasta³. Si Vázquez Montalbán desconfía de la instrumentalización política de la poesía, no descarta la idea de que la palabra poética sea la portadora de los referentes simbólicos, culturales y sentimentales de una época. Consciente de participar en una ruptura, Vázquez Montalbán no dio la espalda, pese a todo, a la generación anterior. Aunque comparte con los «novísimos» cierta inclinación por una intertextualidad culta, no olvida el hilo narrativo que garantiza la coherencia de su propósito, a pesar a la complejidad de la realidad en la que se mueve.

En segundo lugar, frente a las exigencias de la ética, avanzamos la hipótesis de que el *disenso* entre los poetas del 50 fue el fruto de una estetización de la ética⁴. Partiendo de la protesta, la indignación o el fastidio, los poetas sociales quisieron poner al desnudo lo que ahogaba a sus contemporáneos y objetivarlo. Por eso, buscaron el lenguaje que podía guiar el pensamiento del pueblo sojuzgado. La palabra poética inspirada en semejante contexto pretendía plasmar las modulaciones de un profundo malestar, las distintas aproximaciones a la realidad

³ Después de José Luis García Martín, comenta Araceli Iravedra (2006: 142-143) la presencia de un «novísimo» muy heterodoxo en la conocida antología programática de Castellet.

⁴ Sobre este punto, remitimos a Le Bigot (2018: 168-182).

y las imágenes que reflejan una condición degradada y degradante. Y el haber reencontrado una voluntad de estilo era el mejor camino para conciliar lo ético con lo estético. Así, propusieron una nueva lectura de la famosa frase de Hölderlin, extraída de su elegía «Pan y vino»: *¿Para qué poetas en tiempo de miseria?*

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Carlos. 1977. *La campana y el martillo pagan al caballo blanco*. Madrid: Hiperión.
- Aznar Soler, Manuel. 1978. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia.
- Caballero Bonald, José Manuel. 1983. *Selección natural*. Madrid: Cátedra. Edición del autor.
- Cano Ballesta, Juan. 1994. *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Carnero, Guillermo. 1989. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo xx*. Barcelona: Anthropos.
- Casado, Miguel. 2005. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castellet, José María, ed. 1960. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- Celaya, Gabriel. 1969. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- García, Miguel Ángel. 2012. *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia.
- González, Ángel. 1980. *Poemas*. Madrid: Cátedra.
- González, Ángel. 1986. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral.
- Iravedra, Araceli. 2006. «La “pesadilla estética” del realismo: notas para la historia de una tradición marginada». En *Victor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*, ed. Leopoldo Sánchez Torre, 119-154. Oviedo/Gijón: Fundación Universidad de Oviedo/Llibros del Peixe.
- Lanz, Juan José. 2009a. *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Renacimiento: Sevilla.
- Lanz, Juan José. 2009b. *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Le Bigot, Claude. 1997. *L'encre et la poudre. La poésie espagnole sous la II^e République (1931-1939)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- Le Bigot, Claude. 2018. «L'inconscient des poètes sociaux». En *Escribo y callo. Poesía y disidencia bajo el franquismo*, eds. Encarna Alonso Valero y Zoraida Carandell, 163-181. Binges: Orbis Tertius.
- Luis, Leopoldo de, ed. 1981. *Poesía social*. Madrid: Júcar.
- Mangini, Shirley. 1987. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Otero, Blas de. 2013. *Obra completa (1935-1977)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores. Edición de Sabina de la Cruz, con la colaboración de Mario Hernández.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2010. «La canción de autor y las exequias de la poesía social». En *Compromisos y palabras bajo el franquismo (1979-2009)*. Recordando a Blas de Otero, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, 391-404. Sevilla: Renacimiento.
- Provencio, Pedro, ed. 1988. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- Rancière, Jacques, dir. 1992. *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?* París: Albin Michel.
- Romano, Marcela. 2003. *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Scarano, Laura. 2012. *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*. Binges: Orbis Tertius.
- Torres Salinas, Ginés. 2017. «Sobre canon y compromiso en los poetas del grupo del 50. El caso de *Veinte años de poesía española*». En *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, ed. Miguel Ángel García, 129-152. Madrid: Visor.
- Valente, José Ángel. 1971. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- Valente, José Ángel. 1985. *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra. Edición de Jacques Ancet.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 2001. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori.

***La semilla de la libertad:* propaganda y publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González**

José Ángel Baños Saldaña
Universidad de Oviedo

1. La escritura transreferencial de Ángel González

Dentro de los estudios de autorreflexión literaria, denominamos *proyecto autopoético* a la gestación y al desarrollo de una representación del pensamiento estético. Las ideas sobre el propio oficio que los autores manifiestan desde dentro o desde fuera de sus textos no se plasman en un solo escrito ni se formulan como asertos monolíticos. Muy al contrario, las autopoéticas –esto es, los textos autorreflexivos– se caracterizan por su talante dinámico y recurrente. De esta manera, situamos la expresión de convicciones estéticas en el ámbito de la intencionalidad, por lo que el estudio de la sistematización de este pensamiento a lo largo de una trayectoria (Baños Saldaña, 2021) se revela indispensable para la comprensión del comportamiento y de la producción artística de los escritores –en otras palabras, para entender el «proyecto creador» (Bordieu, 2002) o el «proyecto autorial» (Zapata, 2011)–.

En el caso de la poesía de Ángel González, la crítica parece haber alcanzado un claro consenso en que su proyecto autopoético se estructura en dos grandes bloques: por un lado, se agrupan sus cinco primeros libros (*Áspero mundo* [1956], *Sin esperanza, con convencimiento* [1961], *Grado elemental* [1962], *Palabra sobre palabra* [1965] y *Tratado de urbanismo* [1967]); por otro, se han reunido los volúmenes a partir de *Breves acotaciones para una biografía* (1971), a saber: *Procedimientos narrativos* (1972), *Muestra de algunos procedimientos*

Cómo citar: Baños Saldaña, José Ángel. 2024. «*La semilla de la libertad: propaganda y publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González*». En «*Si mi pluma valiera tu pistola: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 75-96. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00705>

narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (1976), *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977), *Prosemas o menos* (1984), *Deixis en fantasma* (1992), *Otoños y otras luces* (2001) y el libro póstumo *Nada grave* (2008). El mismo Ángel González (1988) pareció asumir esta transición entre un momento literario y otro. Como los críticos señalan, no existe una gran distancia entre los dos periodos; más bien se trata de modulaciones de las ideas iniciales, lo que confiere al segundo momento una mayor dosis de escepticismo y desencanto. Particularmente, se ha señalado que el poema «Preámbulo a un silencio», de *Tratado de urbanismo*, refleja este cambio de óptica (Alarcos Llorach, 1996; Moreno, 2004; Jiménez Millán, 2008; Payeras Grau, 2009; Vallés de Paz, 2016; Candel Vila, 2018).

Más allá de establecer una clara distinción temporal en la trayectoria de Ángel González, esta investigación pretende desvelar cómo las ideas estéticas del autor favorecerían, dentro de su obra, las colisiones entre realidad y ficción. Estos contactos se reiteran hasta el punto de que el autor asume, simultáneamente, que no hay poesía sin ligazón a la vida y que tampoco existe la propia vida sin constatación en la poesía. Lejos de la búsqueda de una autonomía semántica, esta postura vitalista y esta defensa de un realismo crítico hacen a las páginas dependientes del mundo exterior, lo que justifica la aparición de diferentes recursos literarios, desde los más líricos hasta los más prosaicos, pasando por referencias cotidianas, «estereotípicas» (Le Bigot, 2018), culturales, históricas, relativas a los medios de comunicación de masas o, como estudiaremos, propagandísticas o publicitarias.

No son pocas las veces que González ha reflexionado sobre la ambigüedad del sujeto literario, que vive a medio camino entre lo real y lo posible. En el discurso pronunciado en el acto de entrega del Premio Príncipe de Asturias, por ejemplo, ofreció unos planteamientos que se correspondían con el sujeto de papel que heredó la poesía experiencial: «Me gustaría hablar como poeta, pero no podría hacerlo sin contradecirme gravemente, pues siempre he sostenido que los poetas no existen, salvo en la lectura. Si hablase como poeta les hablaría, en mi opinión, desde la nada» (1985). Sin embargo, ya hacia el final de su proyecto autopoético, González replanteó las ideas estéticas anteriores e inclinó la balanza hacia el lado de la vida, aun sin desprenderse por entero de la ficcionalidad del sujeto:

Me temo que, aunque siempre sostengo lo contrario, estoy cayendo en la tentación de creer que el poeta, bueno o malo, que mis versos configuran

–ese personaje ilusorio que habla en los poemas– soy efectivamente yo, y que el acabamiento del poeta significaría mi propio acabamiento [...]. Si a pesar de ser consciente de todo eso sigo escribiendo es, en parte, porque me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo que sobrevive en mis poemas, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora, cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía ([1998] 2005: 463-464).

De igual manera, la dedicatoria de su libro póstumo, inacabado, sugiere esta alineación de vida y escritura: «Sin ti la poesía / ya no me dice nada, / y nada tengo que decirle a ella» (2008: 41). Con todo, conviene resaltar que González nunca abandona su conciencia de la ficcionalidad, pero, como sostiene en mayor o menor medida a lo largo de su trayectoria, se le hace imposible componer un poema sin contemplar sus implicaciones en el mundo. De hecho, en el libro recién mencionado, *Nada grave*, se halla una pieza que explica esta concepción del artefacto literario; nos referimos a un texto cuyo título versiona ligeramente el de un ensayo de Mario Vargas Llosa, «La verdad de la mentira»: «Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas, / y una voz cariñosa le susurró al oído: / –¿Por qué lloras, si todo / en ese libro es de mentira? / Y él respondió: / –Lo sé; / pero lo que yo siento es de verdad» (2008: 41).

Este breve excursus acerca de la relación entre literatura y vida en la obra de González ha pretendido justificar el carácter transreferencial de su lírica¹. La multiplicidad de referentes albergados en sus libros se debe a la voluntad de conectar el género lírico con el contexto inmediato, en un esfuerzo por trasladar la lírica del plano de lo ideal al de lo real². En este sentido, no resulta extraño que en la poesía angelgonzaliana se desplieguen formas, recursos y lenguajes afines a la propaganda, pues es bien sabido que la escritura de la primera y la segunda promoción de posguerra quedan marcadas por la

¹ El concepto de *transreferencialidad* (Baños Saldaña, 2022), que alude a la «trascendencia referencial de los textos», se propone como una revisión de la transtextualidad propuesta por Genette. Se hace difícil sostener una tipología de las relaciones que establecen los textos únicamente a partir de criterios textuales. Conviene, pues, tener en cuenta la riqueza de tales relaciones prestando atención a las características signicas del proceso ejecutado en el texto literario. Para ello, se han propuesto tres niveles globales de relación –el contacto directo, las modalidades y la interdiscursividad– con sus respectivas subcategorías basadas en la tradición teórico-literaria.

² A este propósito, Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2013) han examinado la irrupción de la ironía en la poesía española contemporánea.

experiencia de Guerra Civil o de sus consecuencias (Gracia y Ródenas de Moya, 2011).

Asimismo, la pulsión transreferencial y la vena dinámica de la producción de González fueron reconocidas por el mismo autor. Pese a que el poeta se opuso a la noción posestructuralista de intertextualidad, que interpretaba como la supresión de la verdadera semántica textual y como un cercenamiento crítico de la autoría (González, 1994), cabe destacar que González aprendió y estudió este proceder en tres de sus grandes maestros literarios, concretamente en Antonio Machado, en Blas de Otero y en Gabriel Celaya. González anotaba que «nunca hubiese escrito poesía si previamente no hubiera leído poesía» ([1998] 2005: 463), palabras que pronunciaba como una particular versión del *dictum* machadiano según el cual todo poema es un palimpsesto.

Precisamente con estas palabras del autor de *Campos de Castilla* abría un artículo titulado «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero». En él concluía que este tipo de actuación «desprende una información no deliberadamente enunciada» (2005: 286) que convertía a Blas de Otero en un poeta que trabajaba, a la par, con la vida y con el arte. Otra prueba de su afición a los procesos de relación referencial se observa en el artículo «Intertextualidad e interdiscursividad en la poesía de Gabriel Celaya». Como suele suceder con no pocos poetas, cuando un autor estudia a otro se fija, normalmente, en procedimientos y en técnicas que comparten. Así, de la obra de Celaya destaca su faceta dialógica, porque «quien dialoga debe hacerse eco de los argumentos de los otros» (2005: 313). Además, pone especial énfasis en la reelaboración de mitos, de sistemas lingüísticos y de esquemas de pensamiento.

Todos estos apuntes extraídos de los estudios o reflexiones llevados a cabo por Ángel González se traslucen en su obra, que es rica en procesos de conexión (Romano, 2003; Ferrari, 2014). A propósito de Gabriel Celaya, González aporta unas palabras que aclaran uno de los pilares del proyecto autopoético del escritor vasco; ahora bien, un análisis detenido de la cita que incluiremos a continuación revela que el propio autor está proporcionando algunas de las claves de su escritura. Véase cómo la defensa de la transreferencialidad implica la adopción de una postura frente a la poeticidad y a la conducta ético-estética del vate (fusión de pensamiento, intimidad y análisis del mundo):

Tal vez lo más admirable de Celaya sea el esfuerzo para trasplantar a su poesía códigos enteros, sistemas de signos, lenguajes que rompen con las convenciones generalmente aceptadas como norma definidora de la

«poeticidad de un texto». [...] La poesía de Gabriel Celaya no surge del ámbito cerrado de su intimidad, aunque proceda de ella; es una poesía que escucha todo lo que sucede dentro y fuera del poeta, que lo recoge y lo piensa, [...] única en la España de su tiempo, cuando reflexionar –es decir, reflejar, devolver una imagen coherente del mundo– aún se consideraba una manía funesta. Y peligrosa (2005: 332).

Y en la estela de escuchar lo que sucede dentro y fuera del poeta, se encuentran los usos de la propaganda que Ángel González incluye en su literatura. La noción de *propaganda* ha generado un amplio debate teórico y, sobre todo, ha requerido actualizaciones de las definiciones clásicas. Si en un primer momento se asoció la publicidad al comercio y la propaganda a la ideología, poco a poco han ido surgiendo fenómenos fronterizos que ha habido que clasificar. Por ejemplo, las campañas benéficas o los anuncios de las ONG no encajan completamente dentro de la etiqueta de la *propaganda*.

Así las cosas, se han propuesto algunas denominaciones globales para todo este tipo de comunicación, como se deriva de los conceptos de *comunicación persuasiva de masas* (Arceo, 2003) o de *comunicación por objetivos* (Mazo, 1994). Con todo, hay algunas distinciones que pueden servir para identificar estas diversas formas de comunicación. De acuerdo con Méndiz Noguero (2007), podemos deslindar la publicidad comercial, la publicidad social y la propaganda. La publicidad comercial atañe a la promoción de productos, marcas, empresas o asuntos económicos. Frente a ella, la publicidad social se corresponde con la difusión de planteamientos que afectan a la colectividad y que tienen un sentido educativo, cívico o solidario. A ciertas variantes de esta última también se las ha denominado publicidad institucional (Rey y Pineda, 2009). Finalmente, la propaganda se identifica con la transmisión de ideas que se dirigen a un grupo con unos fines partidistas o argumentativos.

En este caso, se estudiará la aparición de elementos de estas dos últimas categorías –la publicidad social y la propaganda– en la obra de Ángel González. Ello no quiere decir que en sus poemas no aparezcan elementos de la publicidad comercial. A lo largo de la trayectoria del autor, se pueden detectar muy variadas referencias provenientes de los medios de comunicación de masas. Este aspecto, entre otros muchos, confirma que en los autores del grupo del 50 también se constatan rasgos –por ejemplo, la autorreflexión o la formación más allá del humanismo literario– que en algunos casos se han asimilado exclusivamente a los «novísimos» (Ferrari, 2001).

2. La propaganda y la publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González

Tan variados son los procedimientos angelgonzalianos que debemos precisar que el uso de la propaganda y de la publicidad social en su poesía adquiere materializaciones muy diversas. Las relaciones dinámicas entre vida y literatura (o entre la referencialidad del lenguaje y la transreferencialidad cultural) desencadenan adaptaciones propias del ambiente epocal, inversiones discursivas e, incluso, innovaciones intermediales. Así pues, podemos realizar una primera clasificación de los procedimientos del autor respecto de esta publicidad a partir de tres líneas de actuación: 1) la redacción de una poesía propagandística («Perla de las Antillas»), 2) la troquelación de sus esquemas discursivos (*Tratado de urbanismo*) y 3) la identificación explícita de un anuncio de difusión masiva para la consecución de unos fines propios «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)».

2.1. «Alguien debe hacer algo»: la poesía como propaganda

Hacia finales de la década del 50 y, sobre todo, en los dos o tres primeros años de la década del 60, aún se mantenía vigente la expresión lírica afín al realismo social. Si bien algunos autores de la segunda promoción poética de posguerra ya habían comenzado su andadura artística, todavía los vates de la primera promoción ejercían una posición importante o cumplían una función magisterial. Consecuentemente, en los años recién mencionados convivían los dos realismos –el social y el crítico–; esto es, coexistía una escritura más moderada, aunque comprometida, con aquellas creaciones combativas, tendentes a la épica y a la formulación de eslóganes políticos (Iravedra, 2018).

En este ambiente literario se entiende la publicación de la antología *España canta a Cuba*, gestada en los talleres de la Imprenta Oberthur (Rennes) e impresa por la editorial antifranquista Ruedo Ibérico. El volumen supuso la conversión de la poesía en propaganda, de ahí que su objetivo principal consistiera en elogiar el triunfo de la revolución cubana pasados unos años (1959) y, en especial, la victoria contra el anticastrismo y el intervencionismo norteamericano en la batalla de Playa Girón (1961). El libro reunió a treintaitrés poetas españoles que compusieron poemas *ad hoc* –solo se incluyen tres textos publicados previamente–.

Entre el elenco de nombres que protagonizaron la antología figuran algunos previos al realismo (como Rafael Alberti), otros que lideraban la lírica

española reivindicativa (verbigracia, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Ángela Figuera) y varios de la segunda promoción poética de posguerra, como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente o Ángel González. En suma, *España canta a Cuba* se contempló como el inicio de una gran amistad, pues con ella se pretendía afianzar una cooperación estratégica internacional de la izquierda en lengua española. De hecho, las relaciones fueron bastante fluidas hasta 1971, aproximadamente, cuando estalla el caso Padilla, que certificó, por lo general, la desconfianza y el desengaño causados por el régimen castrista (Sánchez, 2010).

En cualquier caso, en los primeros años de la década del 60 Ángel González participó en este fenómeno propagandístico cuya razón de ser se atestiguó en dos breves reflexiones incluidas en la propia antología. La primera, que abre el libro, está firmada por Blas de Otero y recibe el título de «De playa a playa». En ella se habla del triunfo de la revolución, de la libertad de los pueblos, de la responsabilidad de los artistas, del fin de la explotación, de la gestación de una nueva americanidad y, fundamentalmente, del ejemplo de Cuba para una España subyugada por el franquismo: «Aquí estamos para dar testimonio, para asegurar la puerta madre que ningún mal viento desquiciará, esa que hoy vemos aquí cegada pero que tiene ya su lazarillo popular y antillano» (en VV. AA., 1962: 7).

El otro texto que arguye las razones para la aparición de la antología recibe el nombre de «Esta canción y su porqué», y es obra de Jesús Izcaray. En este caso, la redacción es más detallada que la de Blas de Otero. A lo largo de estas páginas conclusivas, Izcaray señala el carácter «urgente» de la antología, la función de portavocía social del poeta («la palabra del pueblo se hace poesía»), la camaradería internacional («un testimonio de la solidaridad revolucionaria de dos pueblos»), la voluntad de confeccionar una literatura que ensalce las grandes gestas («necesitamos una poesía épica»), las mejoras de las condiciones de la clase obrera («en los hogares obreros cubanos hay cada día más pan»), la liberación del control externo («se ha sacudido el yugo extranjero»), la alfabetización de la población («en veinte meses ha creado 10 000 escuelas»), la heroicidad de los combatientes («en los hombres de Sierra Maestra y Playa Girón reconoce la estirpe de sus héroes populares») y, de nuevo, la identificación de un modelo que admirar e imitar: «España canta a Cuba porque la revolución cubana ha llenado nuestro país de resonancias alentadoras y le ha repetido, con su ejemplo, la vieja lección perenne: que solo luchando, en cada situación concreta, alcanzan los pueblos la libertad» (en VV. AA., 1962: 121-124).

La muestra recién ofrecida da sobrada cuenta del carácter propagandístico del libro. Además, los poemas contenidos en la antología no se separan

mucho del tono y del contenido de estos textos en prosa. En la mayoría de los casos, se trata de una poesía de situación que elogia el nuevo régimen. Las líneas generales de la antología se pueden resumir en tres puntos: 1) la comparación de la sociedad cubana con la española, lo que da pie al desarrollo del tema de España. Son frecuentes versos como los de Gonzalo Abad («pobre España, / Cuba es hoy lección que importa») o Gabino Alejandro Carriedo («España, muerde el corazón. Este mapa terrible, / terrible mapa ensangrentado, muerto de sed ¿qué esperas?»); 2) el elogio de Fidel Castro, como se aprecia en los poemas de Ángel Santiago («desde España hasta Cuba y Sudamérica / una canción de unión a Fidel Castro») o de Carlos Álvarez («allí donde la tierra y donde el viento / se llaman Fidel Castro»); y 3) el encumbramiento de los poetas revolucionarios, como, entre otros, proponen Antonio Pérez Pérez («Nicolás, / cantor cubano, / chócala / y a cantar: / que ahora la ronda es nuestra / y la tendrán que pagar») o Luis Pulido («Santo mulato / de tres continentes, / danos tu voz / [...] / Arderá España con voz esperanzada»).

No obstante, algunos de los participantes incluidos en *España canta a Cuba*, aunque también apoyaron el momento de cambio y asumieron la senda ideológica preestablecida, pusieron cortapisas al afán propagandístico. Este es el caso de Ángel González. Su poema, titulado «Perla de las Antillas» —el sobrenombre de Cuba—, refrena el fervor ideológico y opta por celebrar más el símbolo que el hecho en sí. En otros términos, González centra el interés de su poema en la posible llegada de una sociedad libre, en la «semilla de la libertad», como indica el último verso. No hay en su texto referencias que canonicen a los líderes de la revolución, tampoco elementos que animen a la épica. La lucha se reduce a un esquema de imagen —el estallido como el contenido que escapa del corsé de su continente— y la celebración del triunfo se concibe como algo que debe tomarse con prudencia, cuidarse y desarrollarse a lo largo del tiempo. No parece que la palabra *semilla* se haya escogido de manera aleatoria. Tal vez uno de los elementos más afines al realismo social o al tono propagandístico del libro se localice en la tercera estrofa, cuando enumera a los parias de la tierra y a sus opresores. Así dice «Perla de las Antillas»:

Ha estallado una perla, y las cenizas
de la libertad,
empujadas por el viento del Caribe,
siembran el desconcierto y el terror
entre los responsables de un continente inmenso.

Desde la Casa Blanca a la Rosada,
todos los techos de las Grandes Casas
están amenazados
por el irreparable, cruel desastre:
ha estallado una perla, y los residuos
de la dignidad
pueden contaminar a mucha gente.

Si los indios que obtienen el estaño y el cobre
en las minas de Chile y de Bolivia,
si los habitantes de los suburbios de Buenos Aires
y los desposeídos del Perú,
si los oscuros buscadores de caucho
y los integrantes de las tribus de Paraguay y de Colombia,
si los analfabetos ciudadanos de Méjico
inscritos en el Censo de Electores y borrados del Registro de la Propiedad,
si los que fertilizan con su sudor las plantaciones
de azúcar y café,
si los que recortan las pesadas selvas a golpe de machete
para incrementar la población mundial de piñas en conserva,
si todos ellos y sus otros muchos
hermanos
en la desnutrición
sufriesen en su carne
la quemadura de la nefanda escoria
de la dignidad,
acaso
pretendiesen ser libres.

Y entonces

¿qué sería de las grandes compañías,
de los trusts y los cártels,
de los jugadores de Bolsa
y de los propietarios de prostíbulos?

En nombre de esos valores fundamentales
y de otros menos cotizados,
alguien debe hacer algo
para evitarlo.

Pero
ha estallado una perla.

Peligroso es ahora el viento del Caribe.
 Entre el olor salobre de la mar
 y el aroma más denso de las frutas del Trópico,
 entre brillante polen de las flores
 que crecen donde el sol es un flagelo
 infatigable y amarillo,
 entre plumas de verdes papagayos,
 y golpes de guitarras, y sonrisas
 blancas como canciones en la noche,
 el viento arrastra una semilla
 perfumada y violenta,
 una simiente fina como el polvo,
 nube dorada o resplandor sin nube
 que los tifones lanzan –trizada
 perla– contra las costas más lejanas
 y las brisas recogen y pasean
 y las lluvias abaten –astillada
 Antilla– sobre el suelo,
 tormenta ciega o cielo derribado
 –izada Cuba, como una bandera–
 llama implacable o luz definidora,
 mas siempre pura, viva, poderosa,
 fértil semilla de la libertad (en VV. AA., 1962: 83-85).

El poema se construye sobre tres ejes estructurales que demarcan su sentido. Primeramente, las dos estrofas iniciales plantean una nota informativa de un suceso: una erupción cuyos restos se extienden geográficamente movidos por el viento. Nótese que, en Cuba, el viento está fuertemente arraigado a la mitología popular como señal de amenaza o de cambio. De esta manera, el poeta traza una línea que abarca desde los Estados Unidos –la Casa Blanca– hasta Argentina –la Casa Rosada–. Consecuentemente, la segunda parte del poema (estrofas 3 y 4) presenta la repercusión de dicho acontecimiento de manera irónica. Si en el primer bloque aparecían algunas incongruencias semánticas –conviene fijarse en los contrastes entre los puntos negativos (estallar, desconcierto, terror, amenazas, etc.) y los favorables (libertad o dignidad, por ejemplo)–, en esta sección se revela que la voz poética imita, con finalidad distanciadora, la voz de los explotadores («alguien debe hacer algo / para evitarlo»). Finalmente, el tercer momento poemático cierra el círculo compositivo

a partir de la contraargumentación de esa voz ajena («Pero / ha estallado una perla») y a partir de la inversión de la supuesta nota informativa inicial. Si la voz de los medios alimentaba que se había sembrado el caos («siembran el desconcierto y el terror»), González quiebra esa frase hecha, ese lugar común, y la convierte en un hálito de esperanza («la semilla de la libertad»).

Como se observa, la contención y la naturaleza del poema chocan, en cierta medida, con la irrestricta vocación ideológica de la antología, lo cual nos incita a preguntarnos por qué González limitó la efusión partidista. Incluso dentro de una etapa más acentuada ideológicamente en su proyecto autopoético –cabe recordar la fecha de publicación de la obra tomada como punto de cambio (*Tratado de urbanismo*, 1967)–, el autor descrea en la fe ciega en el poder y en sus canales de difusión. Probablemente, González no se circunscribió a componer «Perla de las Antillas» como un mero poema de situación, pues, tras la aparición en la antología, lo insertó en su libro *Grado elemental*, dado a la imprenta en el mismo año que *España canta a Cuba*. Por ende, «Perla de las Antillas» no constituyó un gesto airado e impulsivo, sino que formó parte de una concepción de la vida y del hecho literario proyectada con largo alcance. Todavía más, el poema sigue vigente en la edición de sus obras completas, *Palabra sobre palabra*, y apenas ha recibido modificaciones³.

2.2. «No tocar, peligro de ignominia»: la inversión del modelo de mundo construido a través de la propaganda y de la publicidad social

En la trayectoria de Ángel González cobran mayor importancia los poemas en los que se invierten las consignas y las proclamas del régimen franquista que aquellos textos cuya carga ideológica se manifiesta de manera propagandística.

³ Si se coteja el texto de la antología con la edición de su obra completa, se comprueba que los cambios son mínimos y que se deben, fundamentalmente, a criterios gramaticales. En la cuarta impresión de la versión de la editorial Austral, fechada en 2015, se detectan tres cambios estructurales: 1) las estrofas 1 y 2 se juntan; 2) antes del inicio de la tercera estrofa se añade un verso que aumenta la ironía: «Es preciso evitarlo, porque»; 3) la estrofa 5 se une a la tirada de versos posterior. En cuanto al resto de alteraciones, pocos son los datos reseñables: el verso 18 pasa de «[...] de Paraguay y de Colombia» a «[...] de Paraguay de Colombia», en el verso 20 se suprimen las mayúsculas de «Censo», «Electores» y «Propiedad», en el verso 34 la palabra «compañía» se redacta con mayúscula inicial, en el verso 47 se cambia «entre brillante [...]» por «entre el brillante» y, también, se añaden comas después de los grupos «sin nube» (v. 56), «más lejanas» (v. 58) y «y pasean» (v. 59).

No en vano, en su obra escasean las composiciones del estilo de «Perla de las Antillas» y abundan otras como «Discurso a los jóvenes». En este poema, perteneciente a *Sin esperanza, con convencimiento* y, por lo tanto, publicado un año antes que «Perla de las Antillas», hay un factor compartido con el texto de *España canta a Cuba*, pero la vinculación con la propaganda es muy diferente.

En este caso, la poesía no se convierte en propaganda, sino que finge serlo precisamente para subvertir su mensaje y la ordenación del mundo que sostiene tal ideología. Esto hace que en «Discurso a los jóvenes», al igual que en «Perla de las Antillas», se imite la voz de un otro que oprime a la población. No obstante, ahora el sujeto poético no se desvincula de esa voz ajena. La violencia del discurso busca que el lector se distancie de esa voz simulada que difunde la mediación de la divinidad para la consecución de una sociedad eclesiástica —léase la carga semántica religiosa de los versos citados a continuación—, castrense («joven alférez de mis escuadrones / de arcángeles vestidos de aceituna»), capitalista («tú, dueño / del oro y de la tierra / poderoso impulsor de nuestra vida, / no nos faltes jamás»), jerarquizada («Tú, Piedra, / hija de Pedro, nieto / de Piedra / y biznieto de Pedro»), coercible («Si alguno de vosotros / pensase / yo le diría: no pienses»), insolidaria («Nosotros somos estos / que aquí estamos reunidos, / y los demás no importan») e ilusoriamente estable y feliz («y yo os prometo / paz y patria feliz, / orden, / silencio» [2015: 115-117]).

Este retorcimiento de la ingeniería social auspiciada por la difusión ideológica, a través de la propaganda y de los modelos de publicidad institucional, alcanza su mayor esplendor en el libro *Tratado de urbanismo*. Más concretamente, la primera sección, denominada «Ciudad Uno», está dedicada por entero a desmontar la mecánica de las ciudades franquistas (Payeras Grau, 2009; Bagué Quílez, 2014).

Así, el poema «Inventario de lugares propicios al amor» embiste contra la represión política y ciudadana de las relaciones íntimas. La sátira contra la costumbre nacional está presente desde el punto de partida del texto, pues la pluralidad prometida por el título («Inventario») contrasta con la reducción inscrita en el primer verso («Son pocos») (Alarcos Llorach, 1996). Igualmente, González parte de las limitaciones naturales, generadas por el clima frío, para desenvolver otro tipo de prohibiciones que, aunque recibidas con naturalidad por los ciudadanos, no dejan de resultar artificiales y propias de la estrechez moral del sistema: «Las ordenanzas, además, proscriben / la caricia [...] / y el “no tocar, peligro de ignominia” / puede leerse en miles de miradas» (2015: 199). La censura del gentío, manifestada a modo de cartel publicitario, no deja

de sugerir que la dominación ideológica requiere la asimilación de las líneas de pensamiento (o de conducta) desplegadas por las instituciones.

En consonancia con este poema se encuentra «Lecciones de buen amor», donde el autor critica la consolidación de una moral católica represora e hipócrita. Para ello, escenifica a un matrimonio entrado en años que se exhibe con sus mejores galas en actos públicos, como la misa de los domingos, y celebra reuniones con otros matrimonios de idéntica factura para compartir unas creencias y unos ideales uniformes. El poema rompe las condiciones clásicas de la lírica al añadir una nota a pie de página que refuerza los quiebros semánticos anunciados previamente. Únicamente cuando los enamorados se quedan solos, experimentan un momento de realidad que abre las compuertas al pensamiento mutuo verdadero —él opina que ella es estúpida, glotona, codiciosa y beata; ella estima que él es egoísta, cobarde y resentido—. Pese a todo, estos dos personajes viven según las órdenes que rigen los discursos oficiales: «y ese estar cotidiano sin tocarse, / repito, pero juntos, / irreparable, tenazmente próximos / como mandan la Epístola y las Leyes» (2015: 216).

Otros textos, asimismo, revierten sobre la filosofía que gobierna los espacios públicos. En «Parque con zoológico» se cuestiona el relato de la Creación divina a la par que las normas de la «Creación / municipal». La historia de Adán y Eva se traslada a la de los contemporáneos al poeta que visitan una suerte de jardín no muy lejano al Edén. Siguiendo el esquema desautomatizador del mito (Baños Saldaña, 2019), González enumera elementos idílicos, como la convivencia armónica de las especies o el descanso vital —el sudor lo provoca el calor, no el esfuerzo—. De nuevo, un mensaje oficial en forma de cartel o rótulo impositivo emerge en el poema para restringir la libertad. Ahora González resalta la falta de sensatez de una regla mítica y juega con ella para indicar que, detrás de todo paraíso, se esconden unas pautas sociales: «hay como una parodia del humano genuino / [...] antes / de que incurriese en pena de destierro / por indebida apropiación de fruta. / “Prohibido coger flores”». La sátira lírica culmina con el desvelamiento de un modelo de vida asentado por el «edilicio ingenio», que ha permitido que el hombre vuelva al paraíso para descansar el séptimo día —los domingos— y, si acaso, en algunos ratos libres durante la semana. Esta especie de urbanización no constituye más que despersonalización, desengaño y regodeo en un oasis plantado en medio del destierro: «[el hombre] vuelve a su sitio de cosa entre las cosas, / dirigido por rótulos y luces, / acosado por claxons y sirenas, / cerrada la esperanza, el miedo abierto, / y el deseo también, y la nostalgia / de todas las mentiras que creyó cuando niño...» (2015: 205-207).

Una crítica muy semejante subyace en los poemas «Zona residencial», «Centro comercial» y «Civilización de la opulencia». En «Zona residencial» González denuncia la acotación interesada de las señas de progreso y de bienestar. La imagen que despliega –tan nítida, dice, que podría verla hasta un ciego– manifiesta que estos residentes –no *en la Tierra*, sino en una «zona» perimetrada– conforman los engranajes de la segregación, la cara limpia de los vencedores. Ese mundo tan perfecto lo pueblan niños que no han sufrido las consecuencias de la guerra (con «bicicletas y risas niqueladas»), militares retirados, adolescentes privilegiados («[...] encuadernados / en piel de calidad insuperable»), trabajadoras «del servicio doméstico» y «señoras de buen porte, caballeros / de excelentes modales, / carteros presurosos, / conductores corteses» (2015: 214).

En definitiva, las campañas de festejo del desarrollismo económico de la España de los años 60 obtienen su réplica en un poema como el anterior o como «Centro comercial». En este el sujeto poético, que alude a la tradicional asociación de la esperanza con la luz, se pregunta si los infinitos destellos de los centros comerciales simbolizan «múltiples esperanzas» o «la desesperación». Igualmente, en «Civilización de la opulencia» la interrogación esencial radica en si los productos extranjeros de lujo que ocupan los escaparates (los sombreros de Florencia o los pañuelos de París) vienen a mejorar las condiciones de vida o a contemplar la pobreza a través del cristal –a ser tan inservibles como un zapato sin una persona que lo calce–: «¿se acercan / desde la lejanía de un mundo diferente, / más profundo y mejor, / para mostrar su perfección de seres / colmados, plenos, casi eternos, / o vienen / a contemplar la vida a la intemperie, / la indefensión cercada a cielo abierto / el apacible tránsito del hombre / a manera de grey / por su cañada?» (2015: 226).

Por último, cabe destacar el recurso de inversión de los mecanismos propagandísticos del Régimen en el poema anterior al que marca la modulación de su proyecto autopoético. En «Plaza con torreones y palacios», que precede a «Preámbulo a un silencio», se expone que la tranquilidad del lugar no se debe a un orden cordial, sino que se justifica por la falta de vida, por los efectos anestésicos del paso del tiempo, por los pactos de silencio autoimpuestos y por la ausencia de libertad de expresión: «Respirando aquí el aire de la tarde, / oyendo así el silencio, / y recordando, / la vida es –o parece– / más absurda e irreal, más insensata. / ¿Quién lo diría, ayer? Sin duda, entonces, / muchos. / Hoy ya nadie. / Silencio: / un murmullo de hojas / pasa de árbol a árbol / empujado hacia el campo por el viento» (2015: 227-228). Adviértase la importancia del silencio en este poema, que invierte los moldes discursivos propagandísticos de las nuevas

urbes, para comprender el uso del mismo término en «Preámbulo a un silencio». El poeta manifiesta en esta composición su escepticismo hacia el lenguaje y hacia la expresión literaria, pues su efecto acaba reduciéndose, como leíamos en el texto previo, a «un murmullo de hojas». La incapacidad del lenguaje, ahora, se presenta a través del recurso de la autonominación (Leuci y Scarano, 2014). Poniendo en tensión la denotación y la referencialidad de los nombres propios –no denotan, sino que solo refieren en un proceso de actualización– y de los comunes –que designan, incluso, realidades inexistentes–, el autor deja entrever que, si no dispone de una palabra adecuada para nombrarse a sí mismo –para reflejar su identidad–, también carece de aquellas otras que pueden modificar el contexto inmediato u operar sobre él: «arcangélico nombre que a nada corresponde: / Ángel, / me dicen, / y yo me levanto / disciplinado y recto / con las alas mordidas / –quiero decir: las uñas– / y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras» (2015: 230).

2.3. De los eslóganes de la publicidad social al eslogan autopoético

Las formas de relación de la lírica de Ángel González con la propaganda y la publicidad social van más allá, incluso, de la apropiación o de la subversión de esquemas estructurales o de contenido. Hasta ahora hemos comprobado que desde la poesía se han recibido una serie de estrategias discursivas de la publicidad, catalogada, por su trascendencia para la creatividad, como la «décima musa» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2018). En este apartado vamos a estudiar el contacto directo con un referente publicitario en el texto «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)», perteneciente a *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977).

Cabe recordar que el libro recién mentado amplifica y revisa la publicación del año anterior, *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976). El propio título del volumen ya desacraliza la tradición poética, mostrando que el autor se inclina por una tendencia narrativa o alírica, en el sentido de que el sentimiento, focalizado en el título, se contiene hasta el punto de alcanzar un enfoque tan distanciado como humano. Tanto es así que la ironía del título se acentúa solo un año después, cuando se actualiza dicho libro y se le incorpora la sección «Metapoesía», entre otros ajustes que no enmiendan el texto, sino que lo amplían

(Vallés de Paz, 2016). El nuevo rótulo explicita las intenciones del autor a la hora de revisar su proyecto autopoético.

Como acabamos de anotar, la composición que nos ocupa se incluye dentro del apartado «Metapoesía». Al titular la sección con un concepto autorreflexivo, Ángel González está proponiendo una descripción polifacética de su producción artística. De hecho, la sección consta de cuatro poemas que sirven para atestiguar un matiz determinado. Nótese, además, que el autor emplea el rótulo *metapoesía* como un nombre abarcador que aglutina la reflexión sobre distintas partes –o distintas formas de hacer– de su tarea creativa: «Poética a la que intento a veces aplicarme», «Orden (Poética a la que otros se aplican)», «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» y «Poética n.º 4». Los cuatro poemas se nuclean en torno a la dialéctica entre el «yo» –el proyecto propio, siempre en transición («a veces», «ciertos días»)– y los otros –ciertos proyectos ajenos, uniformes y monolíticos «se aplican»)–.

Con objeto de defender el compromiso y de vincular la lírica a la realidad, en «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» predomina la reflexión metagenérica, pero ello no impide que se vislumbre una crítica de carácter metadiscursivo mediante la que se contraponen la limpieza –o la pureza– a la suciedad –o la rebeldía contra el sistema–. El cariz transreferencial del texto consolida la autorreflexión: por un lado, se produce un contacto intermedial con los anuncios del Régimen; por otro, se observa un claro conflicto interdiscursivo en el que se enfrentan lo desideologizado y el compromiso a través de alusiones a sus modos de codificación convencionales. El poema dice así:

Esto es un poema.

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.

Esto es un poema.
 Mantén sucia la estrofa.
 Escupe dentro.
 Responsable la tarde que no acaba,
 el tedio de este día,
 la indeformable estolidez del tiempo (2015: 317).

Sin ajustarse a los fines de la publicidad comercial, y más cerca de los intereses institucionales, surgió en los años 60 el eslogan nacional «Mantenga limpia España», creado por el Ministerio de Información y Turismo. Esta campaña de limpieza en las calles, destinada primeramente a la conservación de ambientes rurales y playas, se extendió a los espacios urbanos. El éxito del anuncio condujo a una «Segunda fase de la operación “Mantenga limpia España”», según data el diario *La Vanguardia* el 24 de noviembre de 1965. El eslogan pervive en la prensa más de una década. Así, en una carta al director de *La Vanguardia* (05/09/1974), un lector escribe lo siguiente: «creo que no basta con aconsejar “mantenga limpia España”. Hay que imponer fuertes multas»⁴. Por otra parte, cabe mencionar que la empresa Congost lanzó un juego de mesa con el nombre de «Mantenga limpia España».

Todo este impacto social del eslogan da cuenta de la potencia desautomatizadora del texto de González. En oposición a los poetas de la «orden», se escribe «Contra-orden», que bien podría haberse denominado «Contra-canon». De hecho, el título de la composición constituye de por sí un índice metaliterario (López Guil, 2018; Scarano, 2018). De acuerdo con la tipología de Besa (2018), el rótulo del poema desempeña una función macroestructural. Como reza el encabezado, el lector debe tener en cuenta que su interpretación parte de una posición contraria a la «Orden (Poética a la que otros se aplican)». Esto resulta muy curioso, debido a que el poema al que se acaba de aludir ya de por sí debe descifrarse desde lo contrario a lo literalmente expresado para averiguar la perspectiva autoral, que denota la herencia machadiana que recibe González (Iravedra, 2008). Por tanto, «Contra-orden» constituye, de entrada, una doble negación de la ética y la estética de los poetas que sostenían el entramado ideológico del régimen franquista.

En consonancia con la impureza nerudiana, González percibe que la literatura ha de estar atravesada por la realidad, de la que es imposible salir. Las huidas del entorno inmediato suponen una actitud condenable. El primer verso encierra

⁴ Puede leerse al completo en la web <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/09/05/pagina-24/34253492/pdf.html>.

esta misma idea y conforma, a la vez, una llamada de atención sobre el procedimiento: «Esto es un poema» trae a la memoria la sentencia «Esto no es una pipa», de Magritte (Sánchez Torre, 2018), para poner de relieve que «Contra-orden» es, obviamente, un poema, aunque no sea un poema «poético». Igualmente, el texto plantea una pregunta incómoda: si en el poema está permitido todo, ¿cómo han de considerarse aquellos que conscientemente se autocensuran?

Esta autopoética defiende la libertad a la hora de componer mediante una relación de opuestos. La limpieza, que representa la pureza, se enfrenta a la suciedad, que se hace eco del compromiso artístico. A este fin se suceden las relaciones intersemióticas e intermediales. En primer lugar, se produce un contacto entre el lenguaje literario –sistema de signos– y un sistema semiológico distinto –la expresión mural– que no se reduce a los signos lingüísticos, sino que añade otros como la forma o el color. Cabe destacar que los grafitis aparecen en uno de los anuncios de «Mantenga limpia España» como muestra de la suciedad en las calles. El alegato a favor de la libertad nace del acercamiento de lo poético a otro tipo de expresión de contenido verbal que implica la brevedad y la precisión del significado (dos aspectos que configuran el proyecto autopoético global de González). La habilidad del poema radica en cómo se aprovecha el contacto intersemiótico para esgrimir unos principios literarios. El grafiti puede contener cualquier despropósito («*Marica el que lo lea, / Amo a Irma, / [...] / Arena gratis*»), pero también una fuerte denuncia política. Los versos «*Muera el...* (silencio)» y «*Asesinos*» aluden, respectivamente, a *Muera el General* (Franco) y a la violencia de las fuerzas del orden.

Tras el contacto intersemiótico, acontece la desautomatización intermedial, que reafirma la vocación de los discursos autorreflexivos para apropiarse de los mensajes de los medios de comunicación de masas (Baños Saldaña, 2020). De este modo, el eslogan «Mantenga limpia España» deviene en un emblema autopoético: «Mantén sucia la estrofa» (Payeras Grau, 2009). La desautomatización continúa en la última tirada de versos, ya que se sustituye el cartel «Responsable la empresa anunciadora» por unas palabras que resumen el hastío de aquellos que vieron coartada su libertad por la dictadura: «Responsable la tarde que no acaba, / el tedio de este día, / la indeformable estolidez del tiempo».

3. Conclusiones

Esta investigación ha pretendido demostrar la recurrencia de los usos de la propaganda o de la publicidad social en la literatura de Ángel González. Sin

embargo, la constatación de este fenómeno apenas alcanzaría relevancia si no nos planteáramos por qué el autor acude a estas fuentes para reforzar la creatividad con la que transmite un pensamiento ético-estético. Hemos arrojado una primera explicación en el apartado introductorio, donde observábamos que la relación entre literatura y vida (o viceversa) fomenta el desarrollo de una poesía que escucha lo que sucede dentro –en el ámbito íntimo– y fuera –en el contexto social– del poeta.

Asimismo, de los análisis se desprende que el uso de estas campañas de difusión establece un fuerte vínculo con el proyecto autopoético de Ángel González. Recuérdese que los fines de la propaganda y de la publicidad institucional son, respectivamente, los ideológicos y los cívicos. La lírica de González no puede entenderse al margen del examen de las ideologías y de la conducta cívica. En estos objetivos comunes se alberga la motivación transreferencial del poeta hacia este tipo de comunicaciones de masas. Todavía más, la intención comunicativa a la que acabamos de referirnos también funciona como piedra angular de la obra angelgonzaliana.

A todo ello se suma que esta dinamicidad, con la que brotan innovadoras estrategias y procedimientos discursivos, la hereda de sus maestros. Antonio Machado, Gabriel Celaya o Blas de Otero no solo le inspiraron la vena comunicativa y transreferencial, sino que además le delinearon la senda del realismo. A partir de estas enseñanzas en la vida y en la literatura y, también, a partir de los rasgos de originalidad y ruptura de expectativas propios del autor, González se va apropiando de los discursos ajenos y va construyendo textos indispensables para el conocimiento de su pensamiento estético.

En este trabajo hemos cruzado la delgada frontera entre el primer y el segundo momento, lo que nos ha permitido apreciar la constancia en la utilización de técnicas y fragmentos propagandísticos y publicitarios. Los ejemplos analizados han pasado por su colaboración en antologías, como es el caso de *España canta a Cuba*, y por un breve catálogo de obras del autor, como *Grado elemental*, *Sin esperanza, con convencimiento*, *Tratado de urbanismo* y *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*.

Es reseñable que la apropiación de estas comunicaciones masivas adquiere tanto relieve que ha respondido a diversas formas de aproximación: la conversión de la poesía en propaganda, la inversión de los mecanismos propagandísticos y de publicidad social como constructores de una *imago mundi* y la transformación de un eslogan cívico en un eslogan autopoético. Indiferentemente de si los textos pertenecen a su periodo creativo más serio o más escéptico,

todos estos textos poseen una característica común: el trasfondo ideológico de los hiporreferentes se ve refrenado por el poeta. En «Perla de las Antillas» el fervor revolucionario de la mayoría de los antologizados se mitiga hasta el punto de elogiar un símbolo de esperanza –una «semilla»–; en *Tratado de urbanismo*, así como en «Discurso a los jóvenes», el rigor de las normas sociales impuestas y divulgadas por el sistema se desenmascara para mostrar el envés de la vida; y en «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» se desdice la actitud monolítica de los poetas «de la orden», a la vez que se exhibe un procedimiento afín que desdice las normas en aras de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, Emilio. 1996. *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Nobel.
- Arceo, José Luis, dir. 2003. *Perfil de los profesionales de la comunicación persuasiva en España*. Madrid: Instituto de Comunicación Institucional/Universidad Complutense de Madrid.
- Bagué Quílez, Luis. 2014. «“No acaba aquí la historia”. Ángel González en la poesía española actual». *Prosemas* 1: 241-264.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. 2013. «La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente». *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (3): 295-310.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. 2018. «Poesía®: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 249-277. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2019. *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*. Córdoba: UCOPress.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2020. «Metapoesía y publicidad: el poeta en la sociedad de consumo». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1): 157-176.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2021. «Admiración y amistad a lo largo: Jaime Gil de Biedma y José María Álvarez. De la poesía-herramienta al libro-museo». En *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*, ed. María Payeras Grau, 185-209. Sevilla: Renacimiento.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2022. «La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31: 271-292.

- Besa, Josep. 2020. «El título como problema. Etapas de un proceso de resolución». En *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, 13-30. Bruselas: Peter Lang.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Candel Vila, Xelo. 2018. «Ángel González (1925-2008)». *PoEsCo*. Consulta: 20 de febrero de 2023. <https://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/59-angel-gonzalez-1925-2008.html>.
- Ferrari, Marta Beatriz. 2001. *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Ferrari, Marta Beatriz. 2014. «“Un constante regreso”: la escritura intertextual de Ángel González». *Prosemas* 1: 85-109.
- González, Ángel. 1985. «Ángel González. Premio Príncipe de Asturias de las Letras» [Discurso]. *Fundación Princesa de Asturias*. Consulta: 20 de enero de 2022. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/1985-angel-gonzalez.html?texto=discurso&especifica=0>.
- González, Ángel. 1988. «Introducción». En *Poemas*, Ángel González, 11-26. Madrid: Cátedra.
- González, Ángel. 1994. «A propósito de la intertextualidad». *ABC*, 22 de abril: 3.
- González, Ángel. 2005. *La poesía y sus circunstancias*. Barcelona: Seix Barral. Edición de José Luis García Martín.
- González, Ángel. 2008. *Nada grave*. Madrid: Visor.
- González, Ángel. 2015. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Austral.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas de Moya. 2011. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- Iravedra, Araceli. 2008. «Ángel González y el pleito de la poesía». *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los complementarios», 17]: 68-83.
- Iravedra, Araceli. 2018. «¿Del eslogan al poema? Modulaciones discursivas del compromiso posmoderno». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 195-222. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Jiménez Millán, Antonio. 2008. «Tratado de urbanismo, de Ángel González». *Cahiers d'Études Romanes* 19: 75-89.
- Leuci, Verónica, y Laura Scarano. 2014. «Ángel, ¡qué raro! Perplejidades nominales en la poesía de Ángel González». *Prosemas* 1: 153-174.
- Le Bigot, Claude. 2018. «Las ambivalencias del estereotipo en la poesía social del 50». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 97-122. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- López Guil, Itziar. 2020. «Las afueras del poema en la obra inicial de Pablo García Casado». En *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, 65-84. Bruselas: Peter Lang.
- Mazo, José Manuel. 1994. *Estructuras de la comunicación por objetivos. Estructuras publicitarias y de Relaciones Públicas*. Barcelona: Ariel.
- Méndiz Noguero, Alonso. 2007. «Diferencias conceptuales entre publicidad y propaganda: una aproximación etimológica». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional de Comunicación y Publicidad* 12: 43-61.
- Moreno, Antonio. 2004. «La poesía de Ángel González, una viva historia». En *Los espejos del domingo*, 175-197. Sevilla: Renacimiento.
- Payeras Grau, María. 2009. *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- Rey, Juan, y Antonio Pineda. 2009. «Propaganda y publicidad institucional: algunas consideraciones teóricas». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional de Comunicación y Publicidad* [«Número extra», 3]: 9-32.
- Romano, Marcela. 2003. *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Sánchez, Pablo. 2010. «Rescate de una antología: *España canta a Cuba*». *Castilla. Estudios de Literatura* 1: 346-364.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 2018. «Ángel González y los poetas prudentes (cuando los había). Notas en torno a “Metapoesía”». En *Materia de recuerdo y de nostalgia. Ángel González (2008-2018)*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, 289-303. Oviedo: Cátedra Ángel González/Universidad de Oviedo.
- Scarano, Laura. 2020. «Arte poética: avatares de un título modélico». En *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, 149-168. Bruselas: Peter Lang.
- Vallés de Paz, Pedro Javier. 2016. *La poesía de Ángel González: Segundo tiempo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- VV. AA. 1962. *España canta a Cuba*. Rennes: Ruedo Ibérico.
- Zapata, Juan Manuel. 2011. «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor». *Lingüística y Literatura* 60: 35-58.

***Semiofagia*: la espiral lingüística de los poetas del 68**

Luis Martín-Estudillo
University of Iowa

En un pulcro ensayo sobre Picasso, Francisco Calvo Serraller ponderaba la dificultad que supone cualquier intento de reconstrucción de las influencias visuales a las que se habría expuesto el artista malagueño durante su periodo formativo, a finales del siglo XIX. La contrastaba con las certezas –comparativamente mayores– que podían lograrse sobre quienes habían desarrollado su labor previamente, cuando el repertorio de obras de referencia al alcance de los creadores estaba limitado por factores como una disponibilidad constreñida por las menores posibilidades para reproducir las imágenes o las dificultades para el desplazamiento y el acceso a las colecciones. Los primeros pasos de Picasso, en cambio, se dieron ya en un momento en el que esas circunstancias habían cambiado radicalmente: su horizonte visual se había ampliado hasta límites que habrían resultado inimaginables para los artistas de un par de generaciones anteriores a la suya. Con el advenimiento de la modernidad artística, observa Calvo Serraller,

se sustituyó el canon objetivo tradicional por mil modelos diferentes procedentes de todas las civilizaciones y etapas históricas conocidas; en suma: de la tradición unitaria se pasó al relativismo historicista, que no solo considera cualquier herencia igualmente, en principio, válida, sino que revalida como artísticas obras que no fueron creadas en su momento y tampoco consideradas como tales durante siglos. Este elástico e indefinido trampolín sirvió para socorrer la, de otra manera, aplastante necesidad de constante innovación del arte de nuestra época. En este sentido, el ilimitado ensanchamiento de la tradición artística sirvió de perfecto contrapunto a la imperiosa necesidad de ir ensanchando lo que la actualidad exigía como innovación artística (Calvo Serraller, 2013: 118).

Cómo citar: Martín-Estudillo, Luis. 2024. «*Semiofagia*: la espiral lingüística de los poetas del 68». En «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 97-110. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007.06>

Calvo ve en el caso de Picasso un ejemplo señero de «iconofagia», es decir, de «voraz consumo de estímulos visuales de todo tipo» (119). Si esto condicionó a artistas que trabajaban fundamentalmente con imágenes, más extremo todavía fue el impacto sobre el patrimonio textual al que se enfrentaba un escritor moderno. En comparación con la cantidad de fuentes plausibles para la obra de autores renacentistas o barrocos, siendo estas ya entonces abundantes y variadas (su dilucidación ha ocupado a generaciones de filólogos), el aluvión de textos de todo tipo susceptibles de haber influido directamente en la producción de un poeta del siglo xx es totalmente inabarcable. Como señalaba Calvo, la gigantesca expansión de los *media* es un fenómeno consustancial a la modernidad. Entre artistas y escritores, están quienes la celebran y aprovechan, y también los que la denuncian... y a pesar de ello la aprovechan igualmente, incluso para encastillarse en el rechazo, a veces haciendo de él una enseña.

Al menos desde mediados del Setecientos, han sido muchos los que se han echado las manos a la cabeza al observar la proliferación de material impreso, incluidos algunos de los propios ciudadanos de la República de las Letras que más nutrían ese caudal. Jean-Jacques Rousseau se escandalizó ante lo que veía como una Europa anegada de textos, y reflejó ese escándalo en los suyos. «¡Siempre libros! ¡Qué manía!», se exclama en el *Emilio*. «Porque está la Europa llena de libros, los tienen los europeos por indispensables, sin atender a que en las tres cuartas partes de la Tierra nunca han visto uno» (citado en Martín-Estudillo, 2023: 12). Desde entonces, los libros fueron ocupando todas las partes del globo que los europeos proclamaron suyas, llegando asimismo a rincones que estos nunca pisaron. Casi súbitamente, el panorama lector había mutado de forma radical: de unos pocos lectores que tenían acceso a una cantidad muy limitada de títulos se pasó a una porción de alfabetización comparativamente mucho mayor, cuyos beneficiarios podían leer una gran variedad de textos.

Transcurridos más de dos siglos desde esa revolución lectora que se calificó de «furor» o «epidemia», la inflación mediática sigue aumentando de forma exponencial, en su mayoría disociada del soporte libresco y del discurso considerado literario, el cual probablemente nunca predominó en términos cuantitativos. Además de presentar la imposibilidad historiográfica debida a la vasta oferta disponible señalada más arriba, la producción virtualmente infinita de textos supuso para los literatos algo menos evidente: se consolidó como un tópico poetizable. El tema no surge únicamente como respuesta al fenómeno social de la expansión lectora, sino que merece verse también a la luz de ciertos debates que deberían no poco a esa textualización del mundo acelerada

progresivamente a partir de la invención de la imprenta. La hipertrofia de la esfera textual ha sido acicate para obras que abrazan con entusiasmo la heterogeneidad que alberga (como sería característico de un Ezra Pound) y para reflexiones acerca de la ubicuidad de ciertos modos discursivos, como el de la publicidad o la (propaganda) política, incorporados a la poesía de forma a menudo crítica tanto con los mensajes divulgados como con los métodos usados.

Se trata de un tema no del todo novedoso cuando se consolida en torno a la época de las vanguardias, pero sí indudable y característicamente moderno, además de muy fructífero, debido a que facilitaba una estrecha imbricación entre, por un lado, la contemplación de un fenómeno vital apremiante —el limitado lector se ve asediado por el ilimitado flujo de material que reclama su atención— y, por otro, sofisticadas posibilidades de exploración formal. La iconofagia señalada por Calvo sería, en este caso, una más abarcadora *semiofagia* que resultaría productiva sobre todo para quienes estuvieran equipados con los aparatos digestivos mejor dispuestos: los más atentos a ciertos desarrollos artísticos e intelectuales que tuvieron en la pasada década del 60 un momento propicio. En una entrevista publicada en 1970 en la revista *Triunfo*, José-Miguel Ullán, uno de esos autores bien pertrechados —en su caso, en parte gracias a una fructífera década de estudio en París (donde recibió las enseñanzas de Roland Barthes, pionero de la semiótica)—, indicaba algunas de las muy dispares fuentes de las cuales se nutría su poesía: «Oración y blasfemia, canto tradicional y guiño vanguardista, clamor político y tregua lúdica, señas tribales y pastiche, clasicismo y crónica de sucesos, todo eso he querido que se mezcle abiertamente, en un deseo supremo de acoplamiento y destrucción». Y concluía: «El lenguaje es el arma absoluta y el personaje principal de este empeño» (citado en Benéitez Andrés y López-Carballo, 2016: 16).

A pesar de la originalidad del proyecto poético de Ullán, en esos aspectos —la variedad de materiales primarios y la centralidad del lenguaje— sus palabras recogen dos constantes presentes en la obra de varios coetáneos que estaban en contacto con las últimas corrientes en arte y pensamiento. A mediados del Novecientos, varios campos del conocimiento humanístico experimentaron un «giro lingüístico», guiados por el desarrollo de la disciplina reinventada por Saussure y la polinización de otros empeños que quedaron transformados por su influencia, como la antropología o la filosofía. No es casualidad que fuera en 1967 cuando se publicó la celebrada antología *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, preparada por Richard Rorty. El académico estadounidense presentaba la colección como una muestra del intento de «resolver (o disolver) problemas filosóficos o bien reformando el lenguaje o bien

entendiendo más acerca del lenguaje que usamos actualmente» (Rorty, 1967: 3; la traducción es mía). Esa labor se había venido intensificando desde los pioneros trabajos de Ludwig Wittgenstein en el primer tercio del siglo. Con todo, estas preocupaciones giraban en torno a asuntos técnicos en principio muy alejados de los problemas inmediatos que afectaban a la mayoría, muy especialmente en contextos como el español. Allí, todavía bajo el franquismo, diversos autores enfocaron el asunto de la prioridad del lenguaje con una decantación claramente más política que la de los filósofos analíticos. Moviéndose a menudo entre varias disciplinas, el arte y la poesía fueron los principales ámbitos de encuentro. Conscientes tempranamente del peso de lo que hoy día llaman «estrategias de comunicación» en las maniobras políticas, comerciales, artísticas etc., estos poetas hacen de la explosión mediática un tema más. Acabará siendo un motivo central porque, de manera presciente, supieron ver hasta qué punto las formas de nuestro «yo» se forjan en un continuo bregar con el diluvio infinito de mensajes. La ofuscación experimentada ante la hiperinflación semiótica del momento encuentra varias salidas expresivas. El abrazo del segmento más prestigioso de ese diluvio cultural llevó a lo que conocemos como culturalismo. El análisis desde el poema del lenguaje, en la infinitud de sus usos en la sociedad o como materia prima de la poesía, sustenta la metapoesía. En las soluciones más sofisticadas, todo esto se envuelve en un manto de ironía alimentada por cierto academicismo que conecta con las aportaciones de la lingüística y sus derivados disciplinarios.

Además de la filosofía, otros campos que experimentaron su propio giro lingüístico durante esa época, como las artes plásticas, lo hicieron acercándose con curiosidad (y no menos espíritu crítico) a prácticas que entroncaban con los *mass media* y, por tanto, eran parte de la cotidiana semiosfera de muchos. Su diálogo –verbal y visual– con el lenguaje de la publicidad es paradigmático en este sentido. Resulta especialmente perceptible en el Pop Art, pero también puede asociarse, por ejemplo, con el proyecto de los situacionistas y sus derivas urbanas, o de los poetas concretos brasileños, cuyo trabajo tendrá un impacto no desdeñable en España desde principios de los sesenta, gracias a la mediación de Ángel Crespo y Julio Campal. En esa década se expande el uso de signos verbales inscritos en obras de arte visual, algo a lo que ya apuntaban décadas antes los *collages* cubistas y dadaístas. La neovanguardia vio en esta combinatoria una forma de apartarse de corrientes como el expresionismo abstracto y su clara cooptación por el mercado. «El lenguaje como arte poseía un potencial democrático que para muchos artistas se alineaba con movimientos sociales y maneras de ver el mundo más amplias», apunta Dhillon. «Aunque

los artistas habían incorporado texto en sus obras durante décadas, en ese momento el lenguaje empezó a demostrar un nuevo potencial en las artes plásticas por su inmediatez, portabilidad y accesibilidad» (Dhillon, 2022: 8; la traducción es mía). Otros creadores, mientras tanto, presentaban «poemas» que prescindían de signos verbales convencionales: en los Encuentros de Pamplona de 1972, gran puesta en escena del experimentalismo en España, Alain Arias-Misson organizó un «poema público» en que se «puntuaron» ostensiblemente varios emplazamientos de la ciudad navarra, del Teatro Gayarre a los urinarios públicos o la comisaría. Para deleite del instigador, fue una acción que la policía franquista tomó como una provocación. Durante esas mismas jornadas, Ignacio Gómez de Liaño, uno de los organizadores, dio vuelo a su «Poema aéreo», pieza que incluía la liberación de unos globos entre los que se elevaron algunas letras. Aunque fueran creadores de lo que ellos mismos denominaron poemas, estos artistas experimentales que exploraron amalgamas de texto e imagen rechazaron ser encasillados bajo la etiqueta de «poetas», y pocas veces se consideran sus obras en relación con las de los literatos. Con todo, conviene tener en cuenta el tenor de sus propuestas para acercarse a aquella lírica del momento que, insistiendo en una presentación textual más tradicional (es decir, basada en el verso impreso), también buscaba alternativas a las gastadas fórmulas de la poética socialrealista sin obviar las tensionadas circunstancias históricas.

Como en otros países (México, Francia, Estados Unidos, Checoslovaquia...), en España, durante el lustro en torno a 1968, se dio la conjunción de un pico de experimentalismo artístico y agitadas circunstancias sociales. Ello justifica la denominación asociada a ese año, con la cual se ha designado a los poetas que empezaban a darse a conocer entonces; por ejemplo, Prieto de Paula (1996) los agrupó bajo el influjo de cierta *musa del 68*. Ese contexto estaba marcado por el agotamiento de un Régimen que se resistía con violencia, palabras y silencios a ceder el poder, mientras las minorías inquietas estaban cada vez más al tanto de los desarrollos internacionales, en cuyo marco la excepcionalidad ibérica revelaba especialmente su sinsentido. Además de a quienes se aferraban a los privilegios políticos desde el final de la Guerra Civil, el aire protestatario que se extendía por Occidente alarmaba también a los que contemplaban el cambio institucional con algo más de distancia. Aunque estos podían participar de cierto ánimo de renovación, compartían con los estamentos conservadores de otros países una inquietud creciente ante la agitación de grupos juveniles y de trabajadores. En España, aunque la mayoría de los creadores eran conscientes del escaso o nulo impacto político de sus obras

(marchita como estaba desde principios de esa década la literatura de realismo social), «toda transgresión –casi cualquier manifestación cultural de carácter no oficial– tendía a ser leída en clave política» (Albarrán y Benítez, 2018: 3). Esto incluía, desde luego, a la poesía; también la que trataba el lenguaje –su ontología, sus usos sociales...– como un tópico literario en sí mismo. La exploración de su naturaleza, sus usos y abusos, fue un objetivo que animó muchos de los proyectos poéticos más rompedores del momento. Ciertamente, más como ejercicio intelectual o de exploración estética que con ánimo de hacer de ellos una herramienta efectiva de transformación política, idea que autores como Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente descalificaban abiertamente desde los primeros momentos de la década del 60.

La inestabilidad de la complejísima operación que conocemos como «lectura» es uno de los temas esenciales que animan esa exploración de la materia lingüística. Poetas, artistas y poetas-artistas ahondan en la noción de que la naturalidad con la cual leemos esconde múltiples pliegues no exentos de implicaciones existenciales y políticas. Como una de las obras paradigmáticas del momento –por su intrigante conjunción de disciplinas en torno a una mínima pero sugestiva propuesta lingüística– cabe mencionar *First Poem Piece*, realizada en ese icónico año de 1968 por Bruce Nauman. En una pesada losa de acero situada sobre el suelo, Nauman hizo inscribir una línea de texto («You may not want to be here») que se repite con ligeras variantes, principalmente basadas en el borrado de palabras, las cuales pareciera haberse llevado el viento. Siguiendo la dirección canónica de lectura (de arriba abajo y de izquierda a derecha), el sentido de cada nueva frase muta y se va comprimiendo hasta derivar en la línea más cercana al lector/espectador, la cual reza «You... here». Por las mismas fechas, en España, Fernando Millán trabajaba con postulados cercanos a los de Nauman en obras menos reconocidas, pero de comparable calado, como *Progresión negativa/2/1967*, «cartel de poesía N.O.», otra muestra de apropiación y tachadura selectiva de textos con una orientación que busca acoplar finalidades líricas y políticas. También la presentación en forma de cartel incide en la conexión de ambas obras con el lenguaje de la publicidad: los proponentes de la poesía N.O. manifestaban que esta «se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando, libremente, creadoramente, sus mismas armas» (citado en Morales Prado, 2004: 30). El juego tipográfico con el adverbio de negación se apropia de la retórica de una mercadotecnia tendente al abuso de los acrónimos al mismo tiempo que invoca una forma primigenia de oposición.

El cariz moral de la tachadura resulta todavía más evidente en el trabajo de Concha Jerez *Seguimiento de una noticia* (1977), que da cuenta de la vigencia de esas prácticas una década más tarde. La pieza de Jerez se basa en su intervención gráfica en las páginas de tres diarios madrileños en los que se informaba de la represión que llevó a cabo la policía en Vitoria contra varios trabajadores, como consecuencia de la cual cinco de ellos perdieron la vida. Jerez resalta cómo los periódicos cubrieron (y no) la noticia por medio de su propia labor creativa –¿o es destructiva?– de cobertura o velado. Así, dificulta hasta la imposibilidad cierto tipo de lectura para desvelar, paradójicamente mediante el tachado, otros modos de desciframiento, que son también los de renovadas formas de poesía orientada hacia la crítica social. Entre estas prácticas semiófagas, por tanto, el descarte (el borrado, la deposición, la eliminación) tiene una importancia notable a la hora de señalar las añagazas que imperan en la construcción social de los discursos y el papel determinante de estos en el enfoque desde el cual se define el mundo. La poesía se sitúa en un margen desde el que sus arañazos, si bien no determinan una realidad alternativa, sí apuntan hacia la artificiosa factura de aquella que se da por natural. En otros casos, el fervor del ejercicio de disquisición lingüístico-política fue muy intenso, pero pasajero, y pronto tomaría una dirección más introspectiva. José Luis Castillejo, en obras como *La política* (1968), explora «las estructuras lingüísticas de la dominación, el drama que emana de los clichés periodísticos y de la publicidad. Todo lo que el lenguaje dice sin decir acerca de la violencia implícita a las circunstancias históricas en las que fue engendrado», como observa Sandra Santana (2018: 170). Al poco tiempo, en *The Book of I's* (1969), la relación de sus experimentos escriturales con el contexto se hace más tenue en apariencia; Santana los emplaza en una tradición estética liderada por Matisse, más interesada en cuestionar límites formales. Salvando las distancias, una evolución parecida de lo más claramente politizado a la reflexión metalingüística se puede observar en otros autores del momento. Con todo, ese ejercicio aparentemente desligado de las problemáticas sociales nunca se disocia completamente del problemático contexto en el que vivían autores y lectores.

A través de esa variedad y mezcolanza de medios y géneros (escultura, libro de artista, poesía...) se enfatiza la dimensión lingüística de los conflictos y condicionantes sociales, mostrando una preocupación especial por los efectos de la combinación de autoritarismo y capitalismo. (En algunos casos, esta crítica se hace desde las rizomáticas consideraciones de Gilles Deleuze, cuyo pensamiento acerca del funcionamiento del capitalismo y su infinita capacidad de cooptación tuvo un eco temprano en artistas como los denominados

«esquizos» de Madrid; cfr. García Perez, 2018). Se reforzaba la conciencia de vivir inmersos en una sociedad atravesada por mensajes de la más variada naturaleza, muy especialmente comerciales. Además de que estos no encontraban apenas obstáculos en la rigidez política de la época, cuestión no menor es el hecho de que resultaba cada vez más difícil distinguir las parcelas «comerciales» de la existencia de las que no lo eran. Amén de adentrarse de forma solipsista en el propio material con que se forja la poesía, estos acercamientos desvelan las trampas escondidas en lo que se nos presenta como un lenguaje llano y directo: por ejemplo, la publicidad o el periodismo. Manuel Vázquez Montalbán, que publicaba entonces sus primeros versos, señaló más tarde que «puesto que estamos en una economía y en una realidad cultural de mercado, no solo somos consumidores de detergentes o de latas de cerveza con o sin alcohol, sino también de mensajes, de verdades, de ideología, de información» (citado en Martín-Estudillo, 2007: 160): ese consumo incitó a artistas de diversas disciplinas, que hicieron amplio uso de esa variedad. En el fondo, lo que liga esta multiplicidad de proyectos es una preocupación por la lectura activa, una actividad consciente de los condicionantes implícitos en toda escritura—incluida la de la propia escritura artística o poética—.

Así como en la deriva hacia el borrado de los límites entre las disciplinas artísticas, el giro lingüístico está en el trasfondo de la comunión —o confusión, o fusión— de arte y teoría o crítica. De ello resulta una de las marcas distintivas de varias propuestas que emergen en los sesenta: crear arte y disertar sobre el mismo son actividades cuya relación se estrecha, como se subrayó en el número inaugural de una revista emblemática con un título tan sintomático como *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, aparecida en mayo de 1969. Un buen puñado de creadores españoles, no solo (pero también) aquellos que se tenían principalmente por poetas, participaron de esas iniciativas transdisciplinarias o estaban al tanto de lo que se discutía en esas otras parcelas artísticas y del saber. En la práctica, los límites entre ámbitos de creación y reflexión establecidos por los esquemas académicos se difuminaban continuamente: así se presentaba el trabajo de Herminio Molero y Manuel Quejido en la exposición *Una poesía para ver y una pintura para leer*, organizada en Pamplona en 1970 por Fernando Carbonell (VV. AA., 2005: 79).

Esta polinización entre disciplinas conlleva una reformulación de las jerarquías tradicionales entre el objeto de estudio artístico y el análisis del mismo. Lo que hasta los sesenta se consideraba un derivado elucidatorio (la crítica, la teoría), se integra hacia finales de la década en el fenómeno observado, expandiéndolo. La poesía experimenta su propio giro lingüístico, reorientándose una

vez más hacia su propia materia prima, el lenguaje, en tanto que principal elemento constituyente no solo del poema sino de los discursos que moldean el mundo en que este se inscribe. En vez de recurrir al término *giro*, quizá deberíamos concebir este fenómeno más apropiadamente como una *espiral*: esa línea que crece en torno a un punto del cual se va alejando, aunque este queda emplazado con firmeza en su centro. Los nombres a los que podemos asociarla son numerosos. Los semiófagos poetas del 68 explotan esta ampliación en espiral del repertorio temático. Y no se detienen en la incorporación del discurso teórico, como manifiesta esa metapoesía tan bien estudiada por Sánchez Torre (1993), Prieto de Paula (1996) o Pérez Parejo (2002). Como señala Antonio Méndez Rubio, «un análisis del fenómeno novísimo desde este ángulo [el propuesto por Julia Kristeva en *La revolución del lenguaje poético*] encontraría pistas para seguir el rastro de un lenguaje en crisis, y creativamente practicado como crítica de un mundo establecido y asfixiante» (2004: 41). Indudablemente, esa asfixia habría de entenderse en primer lugar como resultado de la opresión política. Pero también resulta innegable que a la altura de la década del 60 esta operaba muy estrechamente asociada al capitalismo de consumo. Este desarrollo es inseparable de una explosión mediática manifestada en forma de inflación semántica. La ansiedad por desentrañar los tejidos discursivos que arrojaban al poder establecido ofrecía asimismo la posibilidad de considerar el asunto fundacional de toda poética (qué hacer con el lenguaje). Así, la tan manida preocupación metapoética —que habría apartado a estos escritores de las más prosaicas pero comprometidas posturas de quienes apostaban por una escritura de beligerancia más transparente— no supondría en realidad un ejercicio tan introspectivo. Su interpretación como sofisticada disección de la conexión entre discurso y control social, tema central para los postestructuralistas franceses, tuvo en el estudio de Carlos Bousoño sobre la poesía de Guillermo Carnero un decodificador no muy temprano (lo observó con el beneficio de unos diez años de perspectiva), pero sí claro.

Carnero fue, efectivamente, uno de los autores que exploraron con más fruición dicha espiral en el ámbito de la lírica presentada por los cauces tradicionales, con ejemplos señeros como *El sueño de Escipión* (1971) y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974). El poema que abre este segundo volumen se ofrece, explícitamente, como su «Introducción». Además de este guiño a los textos académicos, el título del poema/apartado introductorio («Discurso del método») refuerza la disolución entre los géneros. Teoría y poesía se hacen indistinguibles en una pieza en la cual se reitera su entidad de poema («En este poema se evitará»; «los efectos de este poema»...) con tal

insistencia que no cabe sino entenderla como un guiño humorístico que busca la complicidad del lector avisado. La *excusatio non petita* es, en este caso, la orgullosa asunción de una culpa bien asumida: la de hacer de la reflexión racional acerca del quehacer poético (sin ocultar siquiera elementos visibles, como la exposición argumental ordenada) la materia temática fundamental del poema. La expectativa de «método» generada por el título y el lenguaje técnico exhibido acaban hechos pedazos cuando el elemento irracional impropio de ese discurso, pero bien asentado en el de tanta poesía, «produce un mensaje caótico».

La preocupación por la naturaleza del lenguaje poético constituye el ancla y punto de arranque de un discurso que varios autores explorarán en su relación con otros discursos: el del poder en sus inseparables variantes política y económica, el de la publicidad, el de las artes plásticas... Todos se retroalimentan y se repelen en la imposible huida hacia el afuera de esta espiral –imposible porque, como dejó flotando Derrida por las mismas fechas (1967, en *De la grammatologie*), «no hay nada fuera del texto»–. Dicha inquietud viene a ser una forma privilegiada de proponer un tratamiento más abarcador de la multiplicidad de materiales textuales hasta entonces habitualmente descartados por impropios. *Tutto fa brodo*, dicen en Italia; podemos afirmar, parafraseando lo que sentenciara Baroja sobre la novela, que desde el 68 la poesía se convierte en un saco donde cabe todo; entre otros motivos, por la presión de otros discursos colindantes, tanto artísticos como manifiestamente prosaicos. Es una posibilidad que la modernidad empieza a practicar contenidamente y la posmodernidad convierte en una seña de identidad.

En el ámbito español, filosofía, artes y crítica estaban en su mayoría ocupadas en menesteres más patentemente políticos que las disquisiciones metalingüísticas; como apuntaba Jenaro Talens, con la perspectiva ganada a la altura de 1978, la preeminencia de lo ideológico sobre otras consideraciones (sobre todo estéticas) «es el problema más peliagudo con que se enfrenta la crítica marxista en España, tras un periodo tan largo como la dictadura franquista, en la que urgencias más inmediatas y necesarias relegaron esta cuestión a un (entonces) comprensible segundo plano» (Talens, 1978: 26). Pero eso no quiere decir que no hubiera quienes orientaran su atención hacia alguna de las dimensiones de la cuestión lingüística en boga, que ganaba distinción tanto en sus versiones autorreflexivas como en las asociadas a problemas sociales. Fueron los jóvenes estudiosos y cultivadores de la literatura más atentos a las corrientes internacionales –el propio Talens es un ejemplo egregio– quienes observaron esta refocalización con mayor aprovechamiento. De una parte, les

proporcionaba nuevos instrumentos para encarar el cambiante panorama al que se enfrentaban. De otra, la tematización de esas mismas herramientas, animada por la expansión de los límites de lo que se consideraba poetizable (abrazando el discurso crítico-teórico desde el poema, y parodiando otros), contribuyó tanto a la renovación del repertorio como a la actualización del papel político de su escritura, frente a las actitudes conformistas de una ciudadanía neutralizada políticamente por el confort material o las expectativas del mismo generadas por el aparato propagandístico y publicitario. Por supuesto, esto no implicaba que sus intervenciones en verso redundaran en algo más que en magulladuras en el andamiaje lingüístico del estado de cosas.

En la promoción del 68 se da un acusado interés por esa explosión semiótica, en algunos casos acompañado de un conocimiento académico profundo de la misma, como en Carnero o Talens. Es difícil determinar si fue la sensibilidad sacudida por los nuevos desarrollos lo que pudo llevar a algunos de estos autores al tratamiento de este tema, pero está claro que esas disciplinas agudizaron su conciencia al respecto. Lo que para otros podría haber resultado una circunstancia abrumadora –silenciadora–, a ellos les presentó una fuente temática de abundante caudal que, como señalaba Calvo Serraller acerca de los artistas visuales, les permitió cumplir con el imperativo de innovación. Como bromeaba Carnero, lo intentarían usando la flecha que les asignó Roman Jakobson. Al nombre de este lingüista se le podrían añadir los de otros pensadores interesados en fenómenos relativos a la comunicación de masas, como Marshall McLuhan, Umberto Eco o Roland Barthes, cuyas entonces novedosas (y llamativas) disquisiciones al respecto fueron objeto de la atención de nuestros poetas.

El eco de la disyuntiva que Rorty planteaba entre una reforma del lenguaje o un mejor análisis del mismo está presente en algunas de las respuestas que los escritores del momento ofrecen al agotamiento de los modelos de la literatura llamada «social», esa que buscaba más explícitamente incidir con un lenguaje llano en lo más patente del panorama político: el cerco impuesto por el aparato franquista sobre las libertades. En el caso de los poetas del 68, la preocupación por la intersección entre la sociedad y los mensajes constitutivos de la misma –del más banal a la propaganda o la literatura– se amplía entendiendo el régimen dictatorial en un contexto más amplio: el de un capitalismo de consumo cuya influencia trasciende el poder de las instituciones de gobierno y cuya presencia se hace legible por doquier. Conscientes ya los nuevos poetas de la futilidad de la denuncia directa, con su giro lingüístico registran la inflación semántica generada por la situación (y a la vez sostenedora de la

misma) y analizan algunos de sus componentes discursivos. La lírica cambia las banderas por el microscopio.

Buen ejemplo de ello es la poesía primera de Aníbal Núñez, cuyas *Fábulas domésticas* tuvieron su germen en cinco piezas escritas en torno a 1968 y fueron publicadas en forma de libro en 1972. Como «cuento edificante» (así vino a definir el autor «fábula» en «Inutilidad del poeta didáctico», unos años después), centran su atención en el binomio de lo comercial y lo político, discurso opresivo del que el hablante recoge ciertas «cosas que saltan a la vista / como el aceite hirviendo» (Núñez, 1995: 45) durante el desarrollismo tardofranquista. La escritura de Núñez explora la «ambivalencia radical con respecto al *status* ético y estético del lenguaje mismo, una conciencia profunda de su papel opresivo, violento, generador de falsedad, al mismo tiempo que de su potencialidad emancipatoria, de su capacidad para dar cuerpo a la visión y a la crítica [...]. El lenguaje está en íntima relación con el poder y, como poder, tiene la capacidad de inventar y liberar, de comunicar y engendrar; pero está igualmente abierto a una instrumentalización alienante y represiva», según R. de la Flor y Pujals Gesalí (en Núñez, 1995: 16). Fuera de esa colección inicial publicada por el poeta y artista salmantino quedó otro poema escrito en 1968, «Fragmentos de un discurso», en el que se parodian los modos retóricos de los líderes que intentan arrastrar a los jóvenes a sumarse a sus causas. El cáustico escepticismo de la pieza resulta particularmente incisivo en tanto que no hace distinciones entre el tratamiento al que somete a derechas e izquierdas. La primera parte del poema replica un discurso reaccionario, propio de la gerontocracia franquista, falsamente obsequioso con sus adeptos y acusatorio contra «esas nefandas minorías guiadas / por la cizaña de pekín / perturbadoras de la santa calma» (Núñez, 2009: 135). La segunda parte se abre con una cita extraída de una arenga guerrera de Ernesto «Che» Guevara, en la que llama a la juventud a luchar por la revolución hasta entregar la vida. Seguidamente, el hablante poético comenta su propia lectura de la cita del argentino: el epígrafe son palabras que ha subrayado, y sobre las cuales medita en la cama. Se trata de una recepción activa que, sin embargo, muestra los límites efectivos de la movilización retórica: el compromiso de acción política del lector no va a llegar más allá del «radio de acción de la mesilla / de noche: / donde nos limitamos / a subrayar las balas que os derrumban» (Núñez, 2009: 136).

Ver en la deriva metalingüística tan cultivada por numerosos poetas desde la segunda mitad de los años 60 una espiral que va recogiendo materiales semánticos de la más variada naturaleza –pero siempre desde una actitud poética de lectura crítica del papel social de los discursos– reajusta la caracterización

de este corpus como un ejercicio de narcisismo o de introspección ajeno a la realidad en la cual se creó, con «el debilitamiento o la ruptura de la conexión que permite concebir el poema como un modo de referirse al mundo» (Prieto de Paula, 1996: 230-231). Cabe plantearse si el sonado abandono de la poesía social, hegemónica hasta entonces, no sería más bien una diferencia tanto en lo que respecta a la problemática social observada (el papel del lenguaje en la configuración de la vida política antes que la lucha de clases o la opresión dictatorial) como en lo concerniente a la relación con el instrumental literario, que pasaría de concebirse como una herramienta de intervención comunitaria a revelarse como compleja operación de análisis del papel del lenguaje en la constitución de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Albarrán Diego, Juan, y Rosa Benéitez Andrés. 2018. «Introducción: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto». En *Ensayo / Error: arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, eds. Juan Albarrán Diego y Rosa Benéitez Andrés. *Hispanic Issues Online* 21: 1-29.
- Benéitez Andrés, Rosa, y Pablo López-Carballo. 2016. «El 68 de José-Miguel Ullán: procedimiento, revolución y vanguardia». *Estudios Filológicos* 57: 7-24.
- Bousoño, Carlos. 1984. *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar.
- Calvo Serraller, Francisco. 2013. *La invención del arte español*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carnero, Guillermo. 1998. *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Madrid: Cátedra. Edición de Ignacio López Calvo.
- Dhillon, Kim (2022). *Counter-Texts. Language in Contemporary Art*. Londres: Reaktion Books.
- García Pérez, Beatriz (2018). *Deleuze y «Los Esquizos de Madrid»: referencias, metáforas y contagios*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Maderuelo, Javier. 2015. *Poesía experimental en España, 1963-1983*. Heras: La Bahía.
- Martín-Estudillo, Luis. 2007. *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- Martín-Estudillo, Luis. 2023. *Goya o el misterio de la lectura*. Madrid: Cátedra.
- Marzo, Jorge Luis, y Patricia Mayayo. 2015. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Salamanca: Almar.

- Méndez Rubio, Antonio. 2004. *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Morales Prado, Félix, ed. 2004. *Poesía experimental española (1963-2004)*. Madrid: Mare Nostrum.
- Núñez, Aníbal. 1995. *Obra poética*. 2 vols. Madrid: Hiperión. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí.
- Núñez, Aníbal. 2009. *La luz en las palabras. Antología poética*. Madrid: Cátedra. Edición de Vicente Vives Pérez.
- Pérez Parejo, Ramón. 2002. *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Prieto de Paula, Ángel L. 1996. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Rorty, Richard, ed. 1967. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 1993. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo xx*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Santana, Sandra. 2018. «¿Cómo se lee una “i”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo». En *Ensayo / Error: arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, eds. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21: 169-182.
- Talens, Jenaro, et al. 1978. *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. 2005. *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA.

De plumas, pistolas y poemas practicables en la escena literaria del fin de siglo

Araceli Iravedra
Universidad de Oviedo

Tal vez no sean las últimas décadas del siglo xx las más propicias para encontrar en las sílabas contadas de la poesía española eslóganes cívicos que tomen la forma de propaganda política. Como es bien sabido, el cambio de paradigma impulsado por nuestra lírica durante los últimos años del franquismo, del modelo culturalista de la poesía novísima hacia una palabra cordial y sociable, propició la germinación en la Transición democrática de una serie de voces que reclamaron la necesidad de una escritura dispuesta a involucrarse en los debates colectivos y a participar en las cláusulas de nuestros contratos sociales. No obstante, qué duda cabe de que esa reedición de la poesía cívica, hija de su tiempo cultural e histórico, hubo de habilitar modos de pensar y escribir el compromiso a la altura de las nuevas circunstancias. Por un lado, superado el desorden impuesto por la coyuntura dictatorial, la restitución de las libertades públicas y los cauces de la normalidad democrática obligaron al poeta a redefinir su papel como árbitro moral de una sociedad que, hasta entonces, había reclamado su activa militancia, llamado como estaba a proponer unas condiciones de vida que no se hallaban al alcance de la batalla política. A su vez, el desfundamento ideológico de los tiempos, concordante con la respiración escéptica y nihilista de una posmodernidad asentada en un desierto de creencias, venía a promover un compromiso en *tono menor* no solo refractario al absolutismo de los dogmas y a cualquier apriorismo, sino asimismo muy consciente del alcance de sus fuerzas en el pulso del presente. Todo ello abría una brecha entre las modulaciones discursivas de los compromisos posmodernos y las formas de

Cómo citar: Iravedra, Araceli. 2024. «De plumas, pistolas y poemas practicables en la escena literaria del fin de siglo». En «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 111-140. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007.07>

expresión de la conciencia política habilitadas en nuestro pasado reciente por la llamada poesía social. El aliento mesiánico de esta praxis lírica, deudora de una noción sacralizada del poeta como profeta, la supeditación del componente subjetivo y la perspectiva individual a la consigna colectiva, la entonación grandilocuente de la épica y la proclividad a los eslóganes políticos, así como a un alegato autoexplicativo que saturaba la escritura de lemas programáticos, favorecían una entonación propagandística ciertamente discordante de la nueva humildad a que después se sujetó la voz de los poetas, no solo acomodada a un escenario relativista y adogmático, sino asimismo persuadida de que solo cabía encarar las incidencias de la historia desde las experiencias inestables y los argumentos transferibles de la mirada personal.

En este contexto, puede comprenderse que los nuevos autores se hallasen poco dispuestos a alinearse con los patrones canónicos del compromiso poético, esa lírica social que fue tendencia hegemónica durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, que tuvo su precedente inmediato en la poesía civil de la anteguerra y en el arte de agitación de nuestra guerra, y cuya reiteración epigonal la abocó a una esclerosis que también propició la consideración distanciada de quienes pudieran reconocerse como sus naturales herederos. El eslogan antonomástico del socialrealismo lírico —«La poesía es un arma cargada de futuro»— conocía su desmitificación paródica en los años ochenta y noventa: mientras Jorge Riechmann contestaba su desbordamiento utópico en «Tráfico de armas» —«¿La poesía es un arma / de futuro cargada? / A lo mejor gastó / mucha pólvora en salvas. / A lo mejor el tiro salió por la culata» (1990: 166)—, Roger Wolfe incorporaba en su «Glosa a Celaya» —«La poesía es un arma cargada de futuro. / Y el futuro / es del Banco / de Santander» (2008: 262)— un demoleedor colofón irónico que desmontaba su insostenible sustancia demagógica bajo las nuevas sociedades de la información. Este mismo autor, que reescribe el célebre soneto machadiano «A Líster» para desplegar una rebeldía omnicomprendiva encarnada en un sujeto misántropo y antisocial —«El odio son las cosas / que te gustaría hacer / con este poema / si tu pluma valiera su pistola» (2008: 145)—, no duda, en cambio, en refutar en «Poética negra» la gramática de urgencia del Machado de la guerra, cuya ambición de combatiente envidiaba la eficacia instrumental del pistolón del militar:

Una pluma sigue siendo preferible
a tener que desempolvar
la «mágnium 44» (2008: 69).

Son solo algunos ejemplos entre los muchos que podrían confirmar las referidas enmiendas al canon. Y, sin embargo, las reiteradas reservas y la desafección expresada por los nuevos autores hacia sus precedentes canónicos sugieren un hiato que no siempre concuerda con su parentesco real. En fechas no muy distantes de las de «Poética negra», Jorge Riechmann ponía en curso la etiqueta de «poesía practicable» para bautizar su proyecto creativo, y el rótulo no puede ocultar sus aspiraciones funcionales por más que su artífice se haya esforzado en desmentir toda vecindad a la instrumentalización del género, separando cuidadosamente la tentación de servidumbre extrapoética de la voluntad de militancia ideológica. Me he referido en otro lugar al indisoluble afán de desmarcarse de los modelos precedentes que desvelan este y otros sintomáticos marbetes —el «realismo singular» de Luis García Montero, la «poesía entrometida» de Fernando Beltrán— con los que los propios autores han bautizado una serie de recetas convergentes en su voluntad de intervenir en los destinos públicos. Y si, en efecto, no faltan argumentos que justifican la especificidad de las propuestas, no es menos cierto que los elementales principios todavía compartidos a menudo promueven, si no concreciones discursivas, cuando menos actitudes análogas que, pese a las constatadas resistencias al canon, no ocultan sus deudas con él (cfr. Sánchez Torre, 2002: 49; Iravedra, 2018).

Me propongo en este capítulo revisar una serie de expresiones líricas que, a cargo de los autores mencionados, constituyen innegables reediciones de una idea de la poesía como cauce de agitación y como creación supeditada a instancias extraestéticas, sin que la vocación intervencionista que las alienta necesariamente subordine la poeticidad a los requerimientos clásicos de la propaganda: antes bien, redefine a menudo los resortes estéticos de la persuasión. Como experimentos situados en los márgenes de sus respectivas praxis líricas hay que concebir la poesía *En pie de paz* de Luis García Montero y el alegato antibelicista proferido por Fernando Beltrán en *El gallo de Bagdad*. En cambio, de modo más que ocasional, Jorge Riechmann no solo cede a una clase de poesía que «vehicula rebeliones y crítica lo inaceptable» (Riechmann, 2006: 132), sino que, acogido al gramsciano optimismo de la voluntad, propugna una ambición transformadora en la que encuentran cabida las consignas movilizadoras del discurso de la revolución —«Dos manos enlazadas / cambian el mundo» (2011: 473)—. En todos los casos nos hallamos ante una lírica, situada en la equidistancia entre la «militancia de la vida» y la «organización de la resistencia en un tiempo de iniquidad» (Riechmann, 1990: 17), que bien puede cobijarse bajo el marbete comprensivo de *poesía practicable*.

1. Luis García Montero: poesía *En pie de paz*

No hay que recordar que, en la escena poética de los años ochenta, la palabra de Luis García Montero representa una forma muy heterodoxa de escribir el compromiso. Cabeza visible de «la otra sentimentalidad», enarbolaba un proyecto de inspiración marxista que alentaba el cultivo de una «épica subjetiva» (Rodríguez, 1999: 286), donde cualquier conato de intervención política se encauzaba a través de un análisis histórico del «yo» y los sentimientos. Las mismas premisas que nutrían esta práctica materialista de la escritura echaban por tierra muchos de los códigos de la poesía *engagée*, entre ellos los de un realismo social que había canalizado su compromiso de izquierdas mediante la directa enunciación de contenidos políticos. A cambio, la lógica interna del proyecto granadino establecía que el compromiso no se jugaba en el tema del poema sino en el modo (antiburgués) de plantearlo, y por eso «no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la sentimentalidad o el erotismo se piensan de forma diferente» (García Montero, en Egea, García Montero y Salvador, 1983: 15). Frente a los viejos modelos del *engagement*, se trataba, así pues, de operar sobre la puesta en escena de las vivencias concretas una crítica de acento moral, donde el designio de indagación y de transformación del «yo» desplazase la antigua explicación de denuncias políticas y su ilusión de controlar con tesis programáticas la ideología social.

Todo ello no obsta, aun así, para que hallemos en la obra de García Montero ocasionales concesiones a una poesía de palmario cariz político, obediente a la urgencia de coyunturas particulares, si bien abordada con la conciencia del carácter «fronterizo» que esta posee en el marco de su producción. Tal es el caso de la colección *En pie de paz*, publicada en 1985 por el Comité de Solidaridad con Centroamérica y concebida –según reza el colofón– como «un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos» (en García Montero, 2015: 785)¹. La excepcionalidad de este género de poesía de urgencia es explicitada por el propio García Montero cuando en 1994 reedita el libro, junto a otros que sitúa al margen de la evolución normal de su escritura, bajo el rótulo conjunto de *Además*. El adverbio pretendía subrayar la condición limítrofe de un volumen destinado a rescatar estos y otros versos escritos «con demasía y exceso», pero a sabiendas de lo

¹ Salvo que se especifique lo contrario, todas las citas de Luis García Montero remiten a esta edición de su poesía completa; en lo sucesivo se indicará en el cuerpo del texto únicamente el número de página.

que había en ellos de «roce con los límites de los gustos poéticos» del autor (780). Este desvelaba así las condiciones de creación de *En pie de paz*:

Era ya 1985. Los movimientos universitarios y juveniles de izquierdas, afortunadamente enterrado el franquismo, dedicaban su atención a la solidaridad, la ecología, el pacifismo y el mal camino que el gobierno socialista estaba cogiendo en su política nacional e internacional, con el referéndum de la OTAN a la vuelta de la esquina². Quedaban todavía algunos años para los bombardeos de Bagdad, pero todo se veía venir. Mitad porque los temas de la solidaridad me afectaban íntimamente, mitad porque cada semana participaba en un acto y algo tenía que leer sin que se molestaran los amigos ortodoxos, escribí los poemas de *En pie de paz*. Son también un trazado de fronteras, porque no me siento capaz de ir más allá por ese lado, conocedor de los peligros de una poesía que [...] suele caer en la irrealidad por su afán de realismo político (785-786).

En efecto, tal como García Montero asimismo confirmaba en aquellas palabras previas, su escritura retrocede ante los apriorismos doctrinales y lo escrito «en recetario, con un dogma en la cabeza» (780), ante el «formalismo temático» (Valente, [1971] 1994: 29) de la poesía social que precisamente los poetas del cincuenta le enseñaron a prevenir, en favor de una nueva manera crítica interesada en analizar la formación ideológica de la intimidad. Por ello, y aunque el librito *En pie de paz* enfatice su decantación política hasta tensar un ideal teórico renuente a la exhibición de la protesta, los resortes de la escritura apenas acarician la gramática urgente del viejo arte de agitación. Por descontado, prevalece el acento conativo en este «llamamiento» que *propaga* unos ideales vehementemente declarados por el poeta, pero ateniéndose a una fórmula estética que no cruza la frontera de esa épica subjetiva, fundada en una nueva concepción –histórica– de la individualidad, o en una proyección de lo privado sobre lo público, donde la vocación denunciadora no es incompatible con la expresión sentimental.

Los indicios paratextuales que sitúan estos poemas en el dominio inequívoco de la militancia política –el título del libro, la entidad editora, la finalidad programática inscrita en el colofón– todavía han de completarse con el

² De hecho, Luis García Montero colaboraría en 1987 en la antología *1917 versos*, acompañado por la nómina masculina de «la otra sentimentalidad» (junto a Álvaro Salvador y Javier Egea, los poetas Antonio Jiménez Millán, Javier Salvago y Benjamín Prado), y cuyo detonante fue la amenaza militarista que representaba la permanencia de España en la OTAN.

elocuente pasaje de *Juan de Mairena* que encabeza el volumen, también publicado en su origen en un contexto bélico, y que, contestando el adagio latino *Si vis pacem, para bellum*, apuntala con la autoridad moral y estética del personaje que lo firma los principios éticos comunicados en el libro:

Contra el célebre latinajo, yo os enseño: si quieres la paz, prepárate a vivir en paz con todo el mundo. Mas si la guerra viene, porque no está en vuestra mano evitarla, ¿qué será de nosotros –me diréis– lo preparados para la paz? Os contesto: si la guerra viene vosotros tomaréis partido sin vacilar por los mejores, que nunca serán los que la hayan provocado, y al lado de ellos sabréis morir con una elegancia de que nunca serán capaces los hombres de vocación batallona (812).

El fragmento, desgajado del texto «Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz», y acogido en las páginas de *Hora de España* en 1937, anticipa el temple moral y la posición de enunciación de la voz que se pronuncia en el libro y que termina de concretarse en el poema que le presta su título. El protagonista es un sujeto combatiente, pero atrincherado en la resistencia, que padece la lógica de la violencia y de la muerte y que –poeta al mismo tiempo– se alza en pie de paz con el arma precaria que le es dado esgrimir: palabras humildes que mueren en el verso y que, como en el «Nocturno» albertiano de *De un momento a otro* (1937), poco pueden contra la dialéctica de las balas. El hablante se resiste por un momento a los argumentos de la derrota y –con claros ecos de Otero y Celaya– abraza la jerga retórica del socialrealismo poético:

En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras,
a vosotras antiguas camaradas del mundo,

camaradas del hombre que os pide y os levanta
hechas lirio, consigna, empeño de futuro (814).

Pero no tarda en hacerse cargo de su fragilidad. «[P]equeñas como un nombre que apenas se pronuncia», «oídas en el sótano de las calles más tristes», las palabras –o la poesía concebida como ariete político– no pasan de esbozar una épica en sordina: «canción de retaguardia», al cabo, que sucumbe frente a «las olas y [...] su agotamiento» (814) en la batalla de la realidad. Así que este primer poema define también la temperatura discursiva que va a presidir el

«llamamiento» en el que el libro consiste. No es extraño que deba su título a dos versos de una composición oteriana —«Anchas sílabas» (Otero, 2013: 371)— con los que legitima un gesto ético y reivindica una genealogía estética; pero la luminosa esperanza que allí se proclama —«he salido a la luz de la esperanza»— decae en su vuelo utópico para representarse en el hipertexto como un esforzado «seguir resistiendo»: las palabras —«cómplices en la noche de los enamorados»— valen para seguir resistiendo desde la «barricada» de la ternura (814).

Y no he traído esta palabra al azar. El manifiesto fundacional de «La otra sentimentalidad» que firma Luis García Montero en 1983 concluye reclamando la necesidad de «otra sentimentalidad con la que abordar la vida» y sugiriendo que, «en este sentido, la ternura puede ser también una forma de rebeldía» (García Montero, en Egea, García Montero y Salvador, 1983: 15). La defensa de la ternura fue, en efecto, un lema recurrentemente utilizado por «la otra sentimentalidad» para invocar la solidaridad política (García Montero solía repetirlo: «la solidaridad es la ternura de los pueblos» [785]), y se presentó como la imagen susceptible de atrapar la imbricación insoslayable entre dos esferas —la privada y la pública, los sentimientos íntimos y los compromisos revolucionarios— tradicionalmente concebidas como antitéticas y cuyos límites imaginarios la escuela granadina se esforzaba en liquidar. No es casual, por ello, que el verso que clausura «En pie de paz» pulverice la disyuntiva entre «hacer el amor o darme una noticia» (814).

Pero esta voluntad de conjugar intimidad e historia, equilibrando hechos en apariencia relativos a ámbitos distintos, y corrigiendo la absolutización de la esfera pública en que incurrió una poesía política que no dejó lugar a la individualidad, recorre todos los poemas del libro. Como ha visto Laura Scarano, «dentro de este paradigma se combinan el amor con la lucha por la paz y la resistencia a la guerra, transformando al tú amoroso en “camarada”, “compañera”, dotada de identidad política con la jerga de la militancia y el “combate”» (2004: 100). En efecto, así sucede en «El Salvador. Nosotros», donde el estribillo que jalona el texto —«nos veremos, amor, en el combate»— actualiza a la mujer amada en un contexto en el que el compromiso colectivo con la liberación de una nación que se desangra en una guerra —«para salvar [...] lo que su guerra arrasa»— desemboca en la celebración imaginada de una paz conquistada en compañía:

Y cuando el tiempo estalle, cuando sea
la vida una experiencia incontenible,

cayendo de las sierras, los volcanes,
 los arrecifes rotos de la lucha,
 volveremos aquí, donde besarnos
 la piel, el corazón, las cicatrices,
 para olvidar contigo, amor, con todos,
 bajo este sol en paz y sin banderas
 las heridas de guerra y el combate (817).

De una manera análoga, el «yo» sueña la consumación de la utopía colectiva festejada con ella —«pero estaré contigo, / despierto, cuando llegue»— en un título tan revelador y practicable como «Canción por la paz y el desarme» (815-816). Y el escueto «Desordenadamente» escenifica los efectos de una experiencia amorosa que enciende en el hablante sus energías insurgentes: «Tus ojos, / que están llenos de selvas y son un manifiesto, / desordenadamente / me hacen aventurero y revolucionario» (818). Pero es en «Epigrama», un canto conmovido a la Nicaragua liberada, donde el explícito homenaje a Ernesto Cardenal se subordina a la alabanza de una ternura que se alza como antídoto de las ansias de dominación, ya sea de «un país» o de «dos ojos». Y la emoción privada que desata la declaración epigramática del poeta guerrillero convocada en el texto —«*muchachas que algún día leáis emocionadas estos versos / y soñéis con un poeta: / sabed que yo los hice para una como vosotras / y fue en vano*»— es subvertida en aras de una relectura de sesgo histórico donde las muchachas de entonces son ahora naciones —«tierras libres»— a las que, igual que a Nicaragua, el poeta escribió y no lo hizo en vano:

si alguna vez, sin miedo, emocionadas,
 soñáis con un poeta:
 sabed que, años más tarde, en Nicaragua,
 ya sin la larga sombra de los sometimientos,
 Ernesto Cardenal escribió sus poemas
 para una nación como vosotras
 y que nunca fue en vano (824).

Aunque los pueblos centroamericanos se anuncian como destinatarios exclusivos de esta llamada a la paz y a la solidaridad, los poemas del libro alcanzan latitudes de América Latina igualmente maltratadas por la historia reciente. A Argentina nos conducen los sombríos compases de «Uno de mayo»,

un título que vuelve a conjugar la intimidad y lo histórico en la doble alusión al célebre tango de Enrique Santos Discépolo –«Uno»– y a la fecha conmemorativa del movimiento obrero mundial. La entonación melancólica propia del género popular argentino conviene a esta elegía por la libertad –centro de la lealtad del sujeto amante– arrebatada en el golpe militar de 1976 y recobrada en un exilio trasatlántico o no, pero aquí representado mediante la metáfora marítima:

Después llegó el destino vestido de uniforme,
nos separó de un golpe y me arrojó hacia el mar,
pero te llevo ahora mezclada con mi sangre,
uno jamás olvida tu nombre, libertad³ (825).

Y, al otro lado de los Andes, el pueblo chileno es el destinatario de «Puedo decirlos», otra elegía devenida en himno y nutrida por un episodio no menos dramático. El célebre verso nerudiano de *Tercera residencia* que preside el poema –«Venid a ver la sangre por las calles...»– ya instala al lector en un escenario de tragedia, aunque lo que originariamente remitía a un Madrid arrasado por la Guerra Civil se resemantiza en el nuevo contexto para reubicarnos en un Santiago de Chile violentado por el golpe de Estado de Augusto Pinochet:

Era mil novecientos setenta y tres, un año
que no quiso pasar completamente
–igual que tantas veces tantos años–
sin levantar la rama sangrienta de sus fechas
en la pared, dejando
tendidas cuatro sombras,
como cuatro semanas de septiembre,
como cuerpos y prisa por las calles (826).

³ La nota contextualizadora de Laura Scarano resulta altamente clarificadora y oportuna para la descodificación de los significados más recónditos de la estrofa: «La dictadura militar argentina (1976-1982) expulsó al exilio –voluntario u obligado– a muchos, pero a la mayoría los persiguió mediante una represión sistemática que derivó en encierro en centros clandestinos de detención, privación ilegítima de la libertad y desaparición física. Dos décadas después de lo que se considera el “genocidio argentino”, diversas investigaciones prueban que uno de los métodos de desaparición de personas fue “arrojarlos al mar”, con lo cual la metáfora marítima del exilio presente en el poema se carga de trágica y absoluta “referencialidad”, y acompaña la doble valencia del vocablo “golpe» (2004: 101).

El hablante recuerda la fecha precisa del golpe y del suicidio inducido del presidente Allende, al que acompañan y siguen atropellos incontables que saturan «de sílabas el nombre de los asesinados». Pero «son ya diez años desde entonces» y el sujeto enunciador abandona la función testimonial por el mensaje conativo; cuando la soberanía popular permanece secuestrada, se involucra activamente en el destino colectivo —«os pido que escuchéis»— y profetiza un horizonte de cambio, de tal modo que la esperanza *queda dicha* como estrategia psíquica para la lucha:

ya sabéis,
será vuestro recuerdo quien tome los caminos,
quien se extienda en la tierra como un himno cercano
por convivir con los que siguen hoy
del lado de la paz.
Puedo deciros
que poblaréis de nuevo las luces de Santiago (826-827).

La proclamación del *principio esperanza* es, ya se sabe, una de las más reconocibles convenciones de la retórica clásica de la poesía política, a la que García Montero no duda en acudir en no pocos colofones de poema. Tampoco renuncia al código realista, sino que este prevalece en una clase de escritura que comparte con su precedente canónico la consideración del poema como espacio dialógico. Sin que ello suponga, ahora bien, supeditar la imaginación literaria y los resortes más distintivos de su estilo a la voluntad didáctica y a los imperativos de la comprensión, a menudo lastrados por un flujo verbal que no excluye el irracionalismo ni la profusión simbólica. A cambio, esta poesía que anuncia su afán intervencionista y alienta una razonable ilusión en la socialización de su mensaje propende más que a menudo a integrar en los versos los recursos propios de la lírica tradicional y aun del espacio colindante de la canción, a sabiendas de la superioridad de tales géneros en su capacidad de penetrar en la comunidad receptora; de ahí las iteraciones anafóricas, los frecuentes estribillos e incluso la comparecencia de la rima, cuyo efecto es a veces, como en «Consejo para ciudadanos pacifistas», el de enfatizar un componente lúdico que busca la complicidad del destinatario colectivo:

Si una noche de luna
te sientes intranquilo
y reptas por las calles

igual que un cocodrilo,
 en busca de otro cuerpo
 con el que convivir,
 si te lleva a su casa,
 si te invita a dormir,
 cuídate, camarada,
 puede haber un misil
 bajo la almohada⁴ (822).

La variedad de tonos, no obstante, en un arco que transita del acento elegiaco a la voluntad de himno («Himno» es el título de uno de los textos) constituye la tónica de una colección que no se estanca en 1985. En el conjunto de su poesía completa, el autor ha ampliado esta serie de composiciones que «se añaden, como una frontera» (780), al núcleo de su «civilización poética» con algunos otros títulos que también participan de ese carácter y que fueron publicados «fuera de libro» (25), sin duda concebidos como una respuesta a la presión de coyunturas urgentes. Es así como surgieron «Son de paz» —leído en un homenaje a Marcos Ana—, «Soneto de Madrid, soneto herido» —cuyo apunte paratextual, «11 de marzo 2004», remite a la matanza perpetrada por el terrorismo islámico en la capital española— y «Oración», una invectiva contra la inminente invasión de Irak por los Estados Unidos y su coalición aliada en marzo de 2003. Precisamente este texto resulta elocuente porque funciona como metáfora de su condición limítrofe, de las renuncias a que se obliga un autor que justifica la poesía como el escenario de la duda —pues «[e]l dogmatismo es la prisa de las ideas» (763)—, incómodo ante las falsas verdades sin fisuras, la redondez mentirosa de los dogmas y las razones absolutas de las grandes palabras, determinado sin embargo a aferrarse a sus mayúsculas en aras de la defensa inaplazable de una causa:

Por un Dios
 en el que jamás he creído.
 Por una Justicia
 de la que desconfío.

⁴ Como recuerda Luis Bagué Quílez, «ya en el sesentayochismo, los “novísimos” seniors y el sector más comprometido de la generación habían cultivado una poesía antibelicista que no rechazaba un acercamiento paródico a los conflictos militares, acaso legitimado por lo ajeno de una realidad que, aunque muy debatida socialmente, quedaba al margen de los problemas sociales españoles» (2006: 236).

Por el orden de un Mundo
que no respeto.

Para que renunciéis a vuestra guerra,
yo renuncio a mis dudas,
que son parte de mí
como la luz amarga
es parte del otoño.

Y escribo Dios, Justicia, Mundo,
y os pido caridad,
y os lo suplico⁵ (831).

2. Fernando Beltrán: *El gallo de Bagdad* y otros poemas de urgencia

Tras el proyecto de «la otra sentimentalidad», la poesía entrometida de Fernando Beltrán constituyó otra de las más tempranas tentativas de restauración de un compromiso con la escena colectiva en nuestro contexto democrático. Hacia finales de los años ochenta, esta receta de consumo individual venía a proponerse como puerta de salida al callejón a que había conducido la trivialización anecdótica de la corriente de la experiencia, aspiraba a extender el radio del poema a las afueras del sujeto y reforzaba sus vínculos con el hecho social. La fórmula, ahora bien, acudía otra vez a designar una noción de compromiso que no ocultaba su deseo de diferenciarse de la inmediata experiencia histórica: ahora «sin adscripciones, fidelidades, esperanzas excesivas ni suculentos sueños» (Beltrán, 1989: 33), con elusión de los pasados dogmatismos, la relativización del poder revulsivo de la palabra y la integración en unidad indisociable de la dimensión personal y la social, «el peso del mundo» (Beltrán, 2011: 252)⁶ y los avatares biográficos de un «hombre de la calle» (Beltrán, 2001). La implicación en lo público de este ejercicio creativo tampoco lo convierte en terreno abonado para los apriorismos ideológicos ni para los eslóganes

⁵ Léase «Oración», artículo publicado por Luis García Montero en el diario *El País* el 1 de marzo de 2004 y que constituye probablemente –o quizás sea a la inversa– el sustrato de este poema.

⁶ Salvo indicación de lo contrario, todas las citas de Fernando Beltrán remiten a esta edición de su poesía reunida; en lo sucesivo, se consignará únicamente en el cuerpo del texto el número de página.

políticos. La mirada de ese «hombre de la calle» que se erige en protagonista de los versos se posa recurrentemente sobre las heridas del entorno nada más que porque estas asoman a la puerta de su cotidianidad, invaden fatalmente su reducto íntimo e impactan una sensibilidad compasiva. No obstante, la ausencia de sesgo programático o afiliación doctrinal no impide al poeta erigirse en incómoda «carabina de la realidad» (Sánchez Torre, 2001: 23), sino que todo ello promueve —ahora con la poesía social más genuina— la razón fedataria y una abierta exposición de la denuncia que desvela su voluntad de intervención.

Precisamente ahondando en este asedio al tejido colectivo, y emplazada en los límites de una poética que se resiste a abandonar el territorio del «yo», hallamos la apasionada diatriba de *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)* (1991). Se trata del inmediato testimonio de un conflicto bélico en el que a este sujeto permeable y vulnerado por los estímulos externos le es dado involucrarse a través de los medios de comunicación. Según nos hace saber el autor en una nota previa, las once primeras jornadas de la Guerra del Golfo bastan para desencadenar estos «poemas de urgencia» (145), escuetos como epitafios, escritos bajo la conmoción de los bombardeos y con el «ruido de fondo» (145) de los partes de guerra recibidos a través de las ondas televisivas. Ello es lo que conduce a que, a la indignación previsible ante el sinsentido de la contienda, se superponga el estupor de quien asiste a la naturalización social de una tragedia convertida en espectáculo mediático. Estos son, de hecho, los dos ejes temáticos sobre los que pivota este puñado de poemas publicados poco después de la finalización del conflicto, pero adecuadamente cribados y dotados de una organicidad hasta entonces ausente en la reestructuración que conocen en 2011, cuando son recogidos en el volumen de la poesía reunida del autor hasta la fecha⁷. Pese a tomar esta versión corregida y abreviada como referencia para el análisis, vale la pena recuperar del libro primigenio la máxima de Napoleón que lo encabeza —«La guerra es un estado natural»—, ya que todo él podría leerse como una rebelde contestación de esta consigna. Y ello comenzando por

⁷ En efecto, la contigüidad respecto a los acontecimientos históricos que desencadenan *El gallo de Bagdad* es responsable de su factura y orden interno: dictado por la cronología de los estímulos a que obedecen los textos, entrega en su primera edición (reproducida sin cambios un año después) una gavilla de poemas que solo en su versión enmendada para la poesía completa adquiere entidad de libro orgánico. Aquí, como constata César de Vicente Hernando, Beltrán no solo prescinde nada menos que de trece de los textos, sino que reordena aquellos que salva conforme a un sentido poético que corrige la arbitrariedad cronológica de «lo aparecido en la televisión, lo conocido por las noticias o lo reflexionado ante los acontecimientos» (2022: 41).

la reflexión elaborada en la ya mencionada nota inicial –esta sí, conservada–, donde se refuta una opinión común de la que se hace eco el reportero de la CNN que cubre la guerra, al señalar el canto de un gallo como el elemento distorsionador de la estampa bélica retransmitida:

Cuatro horas después de comenzar la Guerra del Golfo, el enviado especial de la cadena CNN informó que Bagdad es una ciudad tan surrealista que hasta puede cantar un gallo en medio de un ataque de aviación.

Estremecido tras el comienzo de las hostilidades, [...] no dejaba una y otra vez de pensar en el futuro, en la barbarie, en el gallo de Bagdad y en lo curiosos, carnívoros y paranoicos que hemos llegado a ser los hombres, capaces de creer más surrealista la imagen de un gallo cantando a su hora, que la existencia a esa misma hora, y sin aviso previo, de un feroz bombardeo (145).

A desenmascarar el carácter absurdo, «surrealista» y perverso de la guerra se destinan, así pues, una buena porción de los poemas, proporcionadamente acompañados por aquellos que denuncian la contemplación imperturbable de la misma como un «estado natural»⁸. Entre los primeros, mientras «Teletipo» pone de relieve la disparatada extravagancia de la *lógica* bélica –«Los dos jefes / se han marchado a rezar. / El pueblo / pone el grito en el cielo» (153)–, «Con los cinco sentidos» organiza a partir de un comentario reiterado en los medios –la sofisticación armamentística del ejército estadounidense– no solo una sátira de las razones perversas de un progreso tecnológico al servicio de la muerte, sino un corolario sarcástico relativo a la ausencia universal de «sentido común»:

Nuestros aviones matan
sin ser vistos ni oídos.
Solo el tacto, el olfato y el sabor
de la sangre en la boca,

⁸ Que el poeta se alzaba contra una percepción arraigada en el inconsciente colectivo lo confirman estas palabras de José Manuel Fajardo, recogidas en el volumen coetáneo *Escritores por la paz*: «se habla de la guerra con la resignación con que el presentador de televisión anuncia la llegada de un ciclón, o con el terror con que el lugareño sufre las primeras embestidas de los vientos y las lluvias. Se habla de la guerra como si de un fenómeno natural se tratase, como una catástrofe fatal y ciega, ajena a la voluntad de los hombres» (en VV. AA., 1991: 24).

les hace sentir frío y les devuelve
el sentido común a los que han muerto (149)

Pero este eje temático profundiza antes que nada en la fustigación de la mezquindad moral que desata este acontecimiento desnaturalizador, y son varios los poemas destinados a desenmascarar la hipocresía, el falso altruismo y las engañosas convicciones democráticas del mundo occidental, así como las calladas razones de una guerra animada por intereses geopolíticos y económicos. Así lo desvela la «Arenga» dirigida a sus tropas por los desencadenantes del conflicto, dispuestos a aceptar en este caso que «[l]a guerra es dolorosa» y «absurda», pero asimismo «necesaria», pues «[s]in ella / no se puede vencer, / ni cambiar cada mes / el abrigo de piel de la moqueta» (151). Parecida sustancia de contenido alberga la secuencia que asume el mal menor de una conciencia declarada en nombre de «Dios» –tal es el título del poema– y los valores filantrópicos del cristianismo:

No nos gusta matar.
Somos
por fortuna creyentes,
por fortuna ricos
de corazón, por fortuna dueños
de artefactos que matan por fortuna
solamente al pobre
hombre que cruce infortunado
un lugar estratégico (150)

Nótese que la construcción poemática se subordina en estos versos desnudos a las exigencias de la transitividad, y que la audacia tropológica que distingue el lenguaje lírico del autor desaparece en aras de una dicción logocéntrica que se vuelve garante de la evidencia del compromiso. Seguramente a un propósito divulgativo solidario con él obedece el cultivo de fórmulas (brevedad métrica, reiteración anafórica, enunciación paralelística) que entroncan inusualmente su escritura con la simplicidad compositiva de la lírica tradicional. Fernando Beltrán no renuncia, ahora bien, a la desarticulación del lenguaje común que también forma parte de su centro estilístico, movilizándolo toda una batería de procedimientos desautomatizadores (juegos verbales, deslexicalización de frases hechas, rupturas de sistema...) que sirven ahora a la causticidad de la crítica. En los versos citados, esta se ve potenciada por el uso dilógico de términos y

expresiones («por fortuna», «infortunado») tanto como por el rendimiento semántico de los encabalgamientos («ricos / de corazón», «dueños / de artefactos», «pobre / hombre»), que subrayan los efectos de los desequilibrios económicos en la suerte de los contendientes de una guerra desigual. «Parte de guerra», que incide en las incitaciones mercantilistas de un conflicto capaz de dirigir las operaciones bursátiles, confía de nuevo la mordacidad del mensaje a la ambigüedad semántica de la dilogía («Ni una baja / tras cien operaciones»), cuya activación al término del poema favorece el truncamiento de las expectativas iniciales: «Ni una baja / tras tres días de guerra / en la bolsa de Tokio» (155). Mientras «Filosofía» invierte la perspectiva para afirmar, a partir de la alteración paronomástica del *dictum* de Hobbes, la universal fortaleza del incentivo económico:

El hambre es un lobo para el hombre.
No te fíes jamás
de la paz de los pobres (156)

De modo que la técnica expresiva es solidaria con la sátira del mundo. Estas y otras fórmulas desautomatizadoras colaboran en la construcción de una ironía devenida en sarcasmo, recurso necesario y dominante de esta gramática de urgencia, que corrige el tono emotivo con el tono crítico y refrena convenientemente la efusión sentimental. Como ha visto Prieto de Paula (2002: 38), la mirada irónica de Fernando Beltrán no turba el tono ingenuo de los poemas ni incorpora sinuosidades conceptualmente distanciadoras, pero pone de relieve la simplicidad psíquica del bando atacante y subraya el mensaje de su precariedad moral. Sucede así particularmente en aquellos poemas enunciados desde una primera persona del plural que convierte al sujeto autoral y a sus lectores implícitos, parte del orden occidental hegemónico, en cómplices de los responsables directos de la barbarie. Véase el «Epílogo» que casi clausura el conjunto, donde la activación del dispositivo irónico depende otra vez del socorrido recurso a la ambivalencia semántica:

Por mucho que se empeñen
en aguarnos la fiesta
los de siempre,
a estas horas la tierra
es un inmenso blanco.
Es absurdo decir
que el futuro está negro (176)

No son distintos los procedimientos ensayados en el segundo de los ejes temáticos que componen la serie, una demoledora invectiva contra la dudosa ética periodística que rige el relato de la guerra. Fernando Beltrán se hace eco de los «altisonantes comunicados de guerra» a los que alude su nota inicial: en un nuevo «Teletipo», «El enemigo / será borrado en breve / de la paz de la tierra» (174) desvela un triunfalismo convenientemente triturado por virtud del sarcasmo crítico que incorpora la paronomasia («faz» / «paz») quebradora de la expresión común. Y asiste con perplejidad indignada a la construcción mediática del conflicto y a los mecanismos de dominación de la opinión puestos en curso por las cadenas televisivas. Como recuerda César de Vicente, la prensa crítica coetánea no tardó en denunciar el intento de hacer de la guerra «el gran espectáculo del mundo» (2022: 33), para lo que no se dudó en emplear «todo el arsenal de técnicas narrativas ensayado durante las últimas décadas por la industria del entretenimiento» (Chillón y Gómez, 1991: 19). A una percepción semejante parecen obedecer no pocos poemas del libro, comenzando por la segunda secuencia de la serie. Allí, el comentario edulcorado de uno de los enviados especiales a la zona del conflicto desata el sarcasmo impugrador de la insensibilidad de un «Testimonio» —«La ciudad estaba encendida / como un inmenso árbol de navidad»— que desvela su obscenidad en el comercio con la barbarie, convirtiendo la imagen de los primeros bombardeos en un festival de «serpentinatas y bengalas»:

Como si entre serpentinatas
y bengalas de pólvora
treinta papás Noel
con trineos de hierro
hubieran ordenado
que esa noche era fiesta para todos (147)

Pero la denuncia de la imperturbabilidad ante la guerra y sus víctimas, insinuada mediante la noticia de su crónica festiva, se explicita y recrudece en «Enviado especial», donde tal vez la misma voz que elaboraba su idílica postal de la ciudad acribillada por el fuego interrumpe el relato del «espectáculo» radiado para dar curso a la publicidad financiadora del canal televisivo:

Devolvemos la conexión a Madrid
para unos minutos publicitarios (162)

La invectiva es ahora congruente con las muchas denuncias que llovieron por entonces sobre un cuarto poder dispuesto a convertir aquel suceso dramático en «un gran relato por entregas, hilvanado y cosido mediante fórmulas que hacen rentables las producciones televisivas, publicitarias y cinematográficas de consumo masivo» (Chillón y Gómez, 1991: 19). Aunque el mandato de la publicidad y de la cultura del consumo que permea hasta los tuétanos nuestra sociedad capitalista conoce su definitivo varapalo en la supuesta transcripción de un «Anuncio en la prensa», fechado el «21-1-91» —esto es, en los días de los bombardeos sobre Irak—, en el que el producto publicitado es la más emblemática compañía aérea del país atacante. El contraste entre los letales aviones de combate que planean por las páginas del libro y el confort de los aviones civiles promocionados en el anuncio, así como la irónica alusión a la experiencia inolvidable que supone volar con la flota americana, afilan la causticidad de la sátira sobre el descarado impudor de nuestra conciencia occidental:

Recline lentamente el respaldo de su asiento.
 Recueste la cabeza sobre él
 y ajústelo hasta que se sienta cómodo.
 ¿Qué tal se encuentra?
 Volar con American Airlines
 es una experiencia
 que no olvidará fácilmente (168)

La construcción ideológica de la guerra y su nueva manera de representarla en los medios como lucrativa fuente de entretenimiento, ventajoso pasatiempo e impactante regalo visual fue necesariamente solidaria de una dinámica informativa que ocultaba el sufrimiento, desarrollaba un lenguaje de eufemismos y vetaba las imágenes de violencia y destrucción. A la sátira de esta vertiente del comportamiento mediático remiten por último composiciones como «Última hora» y «Orden». Si la primera ironiza sobre los vanos intentos de edulcoración de la muerte a partir de la proyección luminosa y heroica de los sacrificados en combate —«Llegan / sonrientes y altivas / las primeras fotos. Rostros / con galones de orgullo en las hombreras»—, en un espejismo que se rompe abruptamente en el verso final —«Son los primeros muertos de la guerra» (158)—, el segundo condena sin ambages la deliberada ocultación del sufrimiento humano en aras de los intereses estratégicos de la potencia americana. Junto al apunte parentético, los juegos de palabras y los enunciados paradójicos

de la secuencia final aprietan de nuevo el detonador irónico que traspasa los textos de *El gallo de Bagdad*:

Mejor que las familias
de los presos no hablen con la prensa.
Sus lágrimas
comprensibles quizá
(la carne es débil)
robarían moral a nuestras tropas.
Triste gracia que el llanto de unos pocos
enturbiara la paz con la que luchan
los que hacen la guerra (166)

El puñado de poemas que completa la serie, en idéntica línea temática y tonal, no haría sino confirmar que nos hallamos ante el libro de Fernando Beltrán que mejor se aviene de los suyos a las formas previsibles del *engagement*, y ello hasta el punto de haber sido definido como «una anomalía» (Vicente Hernando, 2022: 46) en la obra poética del autor. Aunque este, en cambio, se haya empeñado en desmentirlo⁹, no pocas razones autorizan a juzgarlo de este modo. Por añadidura a las especificidades formales que ya se han comentado, no es irrelevante que la voz lírica de *El gallo de Bagdad* adelgace la inquisición sentimental hasta hacerla desaparecer de un universo creativo generalmente tensado en la interpenetración de lo interior y lo exterior. La atenuación de las «consideraciones cuya personalización excesiva pudiera oscurecer la transitividad denotativa del mensaje», y el consiguiente abandono de una introspección que «solo tiene lugar en relación con el objeto externo del poema» (Prieto de Paula, 2002: 39), constituyen, en efecto, una anomalía en el horizonte de esta poesía entrometida que aquí subordina las cavilaciones íntimas a los requerimientos de la denuncia. En aras del vigor instrumental, Fernando Beltrán opta por acogerse a la perspectiva de un objetivismo aparente para desplegar el tapiz colectivo de la realidad histórica y proferir su indignado alegato contra la barbarie y sus cómplices. La «compleja estética de lo sencillo» (Beltrán, 1987: 30) y una ironía más asertiva que relativizadora constituyen la

⁹ «No. Considero una anomalía que exista una Guerra como aquella, como considero anomalía la matanza de Rwanda, las pateras, la otra cara de la moneda, los más desfavorecidos, la desigualdad atroz, la injusticia, mis propias contradicciones, y siempre escribiré sobre o a partir de todo ello. Es superior a mí. No es solo ideológico, es incurable» (en Vicente Hernando, 2022: 46).

munición retórica de este sonoro «redoble de conciencia» (Vicente Hernando, 2022: 42).

3. Jorge Riechmann o la «practicabilidad» de la poesía

Si tanto *El gallo de Bagdad* como *En pie de paz* son dos colecciones que deben entenderse, con o sin el permiso de sus autores, como experimentos limítrofes respecto de sus coordenadas estéticas más distintivas, la especificidad de las de Jorge Riechmann nos conduce al meollo de una nueva poesía política. Tales coordenadas no tardan en comunicarse por extenso en *Poesía practicable* (1990), ensayo teórico que reúne anotaciones de los años 1984 a 1988 y es el primero de los libros del autor enteramente consagrados a la reflexión, en una especie mixta que fusiona indagación estética y meditación política, y que sienta algunas premisas centrales de su edificio especulativo.

El amplio capítulo que abre esta «poética en pedazos» (Riechmann, 1990: 13), como el mismo Riechmann la define, presta su título al libro y aporta no pocas de las claves que sustentan la categoría que lo nombra:

Voluntad de una *poesía practicable*.

Equidistancia entre aquella «militancia de la vida» de que hablaba Mario Benedetti y la organización de la resistencia en un tiempo de iniquidad.

[...] A la espera de tiempos de belleza transitiva, de tiempos en que se disipe la hipnosis de los pueblos, iniciarnos [...] en las destrezas y en los valores de la artesanía revolucionaria (1990: 17).

La poesía practicable de Jorge Riechmann no quiere confundirse con un arte «instrumental» –toda vez que reacciona contra las trampas de la servidumbre, pero sin que ello signifique demonización de «las propuestas que subrayan el valor de uso de la lírica» (1990: 26)– y asimismo se resiste a adjetivarse como «útil» –por no contaminarse de las acepciones endosadas al término por los ideólogos de la poesía de la experiencia y porque, como dirá el autor más adelante, «me parece que el adjetivo *practicable* abarca más cosas» (1998: 134)–. Inspirada en el ideario marxista de Manuel Sacristán y amparada por los designios brechtianos de transformación del mundo, se instituye en impulsora de un proyecto creativo que modestamente acompañe al ser humano, apesado en vínculos de dominación, en su lucha por la emancipación, y que demanda, en estos tiempos de «hipnosis de los pueblos», una disposición

intervencionista y revolucionaria. Poesía practicable es, así, más bien sinónimo de «poesía del desconsuelo», un marbete que propugna una ruptura de la ilusión estética –que no hay que confundir con el feísmo– con el fin de boicotear la reconciliación lenitiva e inducir en el lector el duelo y la cólera; una voluntad programática que incita al «[d]uelo por el actual estado de cosas sin resignación al actual estado de cosas» y que aspira, en suma, a dotar a la palabra de una virtud transformadora en las afueras del discurso: «cambia el mundo –se exhorta con Bertold Brecht–, lo necesita» (1990: 19). Son varios los argumentos y consideraciones que terminan de perfilar esta posición estética: el rechazo de la pureza, por cuanto la «mirada blanca» del purismo se revela inservible para la interpretación de la realidad (1990: 21); la convicción de que, si toda poesía es política –toma partido– en una sociedad de clases, el objetivo ha de ser, parafraseando a Godard, «escribir políticamente poesía» (1990: 26); o la apuesta por las funciones utópica y comunicativa del arte, por las que la humanidad, respectivamente, «formula sus sueños de futuro» o «dirime públicamente los asuntos públicos en que se lo juega todo» (1990: 31).

Un programa sustentado en las premisas antedichas es congruente con la entonación conativa que adoptan los versos, colmados de mensajes cívicos y de consignas políticas, si bien desprovistos de afanes redentoristas y vuelos heroicos. El poeta, que sitúa la capacidad de intervención de la poesía en el horizonte mediato de la ideología, confía en el poder alquímico de la escritura y en la forzosa alteración de la realidad nombrada: no hay poema que redima el mundo, pero su poder de conmoción y su alcance ideológico contribuyen siquiera a la formación de consciencia. Todo ello justifica la disposición combativa declarada en un título como «La existencia lujosa», una de las composiciones programáticas acogidas en *Poesía practicable*, donde la deportiva aceptación de la irrelevancia social del género abona irónicamente la defensa de una poesía que se cumple en su vocación perturbadora, en su carácter rebelde y transgresor, en su anhelo revolucionario y –truncando las expectativas del título– en el lujo de su *necesidad* social:

Puesto que –se ha corrido la voz– la poesía
ya no importa nada,
vamos a permitirnos ser tábanos.
Vamos a permitirnos ser raíces destempladas
de las que a veces estallan roncamente en el cerebro.
[...]
Vamos a permitirnos querer ser

esa palabra que mancha:
con toda la modestia y todo el duelo del mundo
revolucionarios.

Puesto que somos –hay consenso– superfluos,
vamos a permitirnos el lujo de ser
acaso necesarios (1990: 177).

El periodo de escritura de *Poesía practicable* es parcialmente coetáneo del de *Cántico de la erosión* (1987), *opera prima* de Jorge Riechmann integrada por composiciones concebidas, según el mismo poeta desvela, entre 1985 y 1986. No ha de extrañar por ello que nos hallemos ante un libro intensamente atravesado por la inquietud civil y, más aún, por un declarado designio revolucionario. De hecho, tanto los dueños de las citas que presiden esta obra inaugural (Valente, Benjamin, Char) como los contenidos que en ellas se alojan (conciencia de la precariedad histórica, instinto de resistencia, proclamación del vitalismo y del *principio esperanza*) dan cuenta del lugar estético e ideológico en el que aspira a instalarse la escritura. Y el interior del libro sorprende al lector con una generosa explanación de principios poéticos y vitales que, a veces sin pasar de los propios títulos, terminan de acotar las dimensiones en torno a las que gravita la poesía de Riechmann tanto como la determinación insurgente con la que son encaradas. Valgan los siguientes enunciados rotuladores:

Del mundo, tal como es –escribe Adorno–, nadie puede aterrarse suficientemente (2011: 140).

Tiempos en los que solamente cabe arregostarse a la mentira o cantar el horror de vivir. No muy buenos, a todas luces, para la lírica (2011: 140).

COMO NECIOS SEGUIMOS ESPERANDO UN NAZISMO DE CRUZ
GAMADA Y PREPUCIO INCORRUPTO DEL CAUDILLO, SIN DAR-
NOS CUENTA DE QUE EL NAZISMO ESTÁ YA AQUÍ: ARROPA-
DO DE ESTADÍSTICA, MICROCHIPS, DESPRECIO POR EL SER HUMANO –«EL FASCISMO ES EL DESPRECIO», NOS PREVINO ALBERT
CAMUS– Y DEVASTACIÓN DE LA NATURALEZA. Y LA CATÁSTRO-
FE, ESTA VEZ, SE PRESIENTE DEFINITIVA (2011: 151).

Vivir tiene movimientos que no siempre se acuerdan con los de nuestro corazón. Es menester aprender no la resignación, sino una paciencia activa

capaz del respeto por el ritmo adverso como condición para transformarlo (2011: 157).

Por descontado, este sesgo poético no se detiene en el primero de los libros de Jorge Riechmann y abarca amplias zonas de su ejercicio creativo. De hecho, considero que la expresión empírica de la «practicabilidad» de la poesía propugnada teóricamente por el autor halla tal vez su mejor ilustración, diez años después, en el modo como este se autorrepresenta ante el lector en la antología *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998), pergeñada por Isla Correyero. Por un lado, resulta sintomático que, a la vez que destina el espacio teórico que le cede la antóloga a discutir los adjetivos —«radicales», «marginales», «heterodoxos»— que el título del florilegio impone a sus textos, elige un apunte de *Poesía practicable*, ese que la hace equivalente de una «poesía del desconsuelo», para formular, ahora sí, una poética *en positivo*. Es la poética en prosa que encabeza la muestra, convenientemente apuntalada por el tercero de los textos que el autor selecciona, una composición metadiscursiva donde la misma sustancia programática reaparece sucintamente elaborada bajo el rótulo «Transformar»: «la rabia en paciencia histórica / el abatimiento en estudio y tercamente / la desesperación en desconsuelo» (en Correyero, 1998: 327).

Por otro lado, y pese a la diversidad de lenguajes estéticos que desde el comienzo ha pulsado la escritura de Riechmann, la selección de poemas que incluye la muestra se acoge sin apenas salvedades al hiperrealismo crítico teorizado en *Poesía practicable*, aunque no sea el registro más explorado en todos los libros representados en *Feroces* —de *Cántico de la erosión* a *El día que dejé de leer El País* (1997)—. Solo en alguno de los textos de *Cuaderno de Berlín* (1989) —como «Une saison en enfer»— puede apreciarse una técnica que conjuga tímidamente la metáfora irracionalista con las pautas logocéntricas:

Los amos tienen la rabadilla de bronce
y se me sientan en la cara.

Los amos tienen sangre en las consonantes,
y una manera exquisita de hilvanar paradojas.

Los amos tienen poder
para forzarme a escribir que son los amos (en Correyero, 1998: 328).

Una sátira de la explotación que ya se ciñe, con todo, en su tramo final a la nitidez enunciativa propugnada en *Poesía practicable*, donde el imperativo de

veracidad y la pretensión conativa promueven el rechazo de la matriz simbolista (hacia la que aún se escoraba *Cántico de la erosión*) y la defensa de la forma inteligible, de una «estética de la pobreza» (Riechmann, 1990: 35) en la que la dicción despojada y la conmoción de la tropología expresionista constituyen los pilares de una poética del desconuelo. Desde la tonalidad objetiva de la elocución, atendida a un prosaísmo cercano al lenguaje de los *mass media*, la memoria del sufrimiento humano encuentra generoso acomodo en los textos de la muestra, que levantan acta notarial de los desmanes de un mundo del que —con palabras de Adorno otra vez convocadas en *Poesía practicable*— «nadie puede aterrarse suficientemente» (Riechmann, 1990: 94):

El mundo donde los escuadrones de la muerte
 masacran a cientos de campesinos si hay que arrancar de raíz
 todo brote de sindicalismo agrario.
 Donde se arrasan selvas grandes como continentes
 para que bienolientes niñatos calzados con playeras sin calcetines
 puedan atiborrarse de hamburguesas baratas.
 El mundo de la «calidad de vida»
 cuya garantía última se cuantifica en megatonnes.
 El vampirismo. El soborno. El exterminio (en Correyero, 1998: 329-330).

La aniquilación genocida, la devastación ecológica, la inopia del materialismo neoliberal y la frivolidad del consumo, o la prepotencia suicida de la era postindustrial forman parte de una panoplia de lacras cuya denuncia coexiste en la selección con la celebración de la mujer y su resistencia histórica —«vuestras mejillas abrasadas / anticipan un mundo no indefenso / contra los mecanismos de la masacre» (331)—, el canto conmisericordioso de marginales y desheredados —«Prostituta, 1993» (334-335), «Menina da rua, 1994» (344)— o el elogio de la insubordinación ante la perversión institucionalizada, en una composición que se dedica a «los objetores de conciencia e insumisos de mi país, quitándome el sombrero»:

Se buscan desertores cotidianos
 de las viejas normas, de las costumbres viejas.
 SE BUSCAN DESERTORES
 de la violencia, del patriarcado, del cinismo.
 De la resignación. Del juicio empedernido. Del aparejo de humillar
 y del tibio hábito de ser tan humillado.

Del pesebre multivitamínico para animales mansos.

SE BUSCAN PROFESIONALES DE LA FUGA (en Correyero, 1998: 334).

Son diversos los mecanismos que el poeta destina a extraer nuevo rendimiento de unos tópicos morales desgastados por el uso (Bagué Quílez, 2006: 261), así como a lograr la conmoción del receptor sin incurrir en el desbordamiento sentimental o en la rotundidad declarativa de las verdades éticas. Con tal fin, Riechmann apuesta a menudo por movilizar el resorte descongestionador de la ironía, tal como sucede en «Historia Natural», un poema de *Poesía practicable* donde la exigencia del principio de igualdad entre seres humanos se supedita en el razonamiento del hablante a los incontrovertibles efectos de la evolución de la especie:

Cuán frecuentemente olvidamos
que tras el esforzadísimo trabajo
de erguirse sobre dos piernas y afianzarse
a lo largo de millones incontables de años,
ya ha ganado el hombre su dignidad vertical.
[...]

Por tanto es mamá naturaleza quien prohíbe
besar la bota del amo (327).

El poeta se acoge otras veces a una neutralidad documental que no oculta, con todo, la ideología autoral. En «Mañana de primavera en Barcelona», la exposición objetiva de las tropelías sociales, apenas separada de la profilaxis de la crónica por la acotación parentética del hablante, resulta reiteradamente contrastada con una experiencia de voluptuosidad sensitiva que asalta la muelle cotidianidad del sujeto, y que vale para instigar la mala conciencia del cómplice lector ante el espectáculo de la iniquidad:

Los ciento cincuenta campesinos hindúes analfabetos envenenados
por pesticidas en Rajtapura (alguien no supo leer
las instrucciones de uso)
y el olor de la hierba recién cortada.

Los niños de Sierra Leona vendidos como esclavos para Gran
Bretaña o Líbano (estamos, madre, en 1990)
y el olor de la hierba recién cortada.

[...]

El rostro de la vieja prostituta apostada frente a los escombros
 (las excavadoras van escribiendo el texto de la postmoderna
 ciudad alegre y confiada, MILLOREM CIUTAT VELLA)
 a setecientas pesetas el polvo
 y el olor de la hierba recién cortada. (332)

La poderosa presencia de la voz del autor que, en cambio, vuelve a imponerse en «Menina da rua, 1994» se orienta a la búsqueda de la descongestión sentimental. El escalofriante testimonio del poema recorta las palabras de una niña brasileña —«¿No sería posible / que yo / volviera a nacer?»— registradas en un reportaje del diario *El País* que denuncia los procesos de aniquilamiento infantil. El corolario reflexivo que culmina el texto es una descarnada conclusión que no se permite la conmiseración ni la implicación afectiva, destinada como se halla a rebajar el salvaje dramatismo de un documento sensacionalista a su pesar, que solicita para ser digerido una descarga de su efluvio patético:

Consideradas las cosas fríamente
 y tras un somero cálculo de probabilidades
 se impone la conclusión de que habría
 que devolver a la realidad
 a esa chiquilla:

 ¿cuántas veces
 desgraciada
 cuántas veces
 tendrías que volver a nacer? (344)

El principal acicate de la poesía de Riechmann, no cabe duda a la vista de la muestra, es «la intolerabilidad del mundo en su estado actual», según reza un fragmento de *Desandar lo andado* (Riechmann, 2021: 41). Ello promueve la indeclinable consideración del poema como espacio de resistencia y de instigación moral, aun a sabiendas de que los versos, incluso los «buenos versos», no pueden aspirar nada más que a insinuar «otro ritmo posible» (Riechmann, 1990: 179), tal y como declara la autopoética que clausura *Poesía practicable*. Recoger el testigo de la insurrección enarbolado por las formas canónicas del compromiso lírico no es incompatible con la impugnación de la imagen aurática del poeta como «profeta del superhombre» (Riechmann, 1990:

91). El autor de *Poesía practicable* previene contra un afán mesiánico que no solo apunta rasgos de totalitarismo, sino que empeña a la poesía en un cometido desmesurado (1990: 85); y propone, a cambio, una humildad a la altura de los seres mortales que resguarde la audacia combativa de las tentaciones heroicas y los sueños redentores: «Sé “audaz, modesto y mortal”», sugiere con René Char (1990: 121).

Todo ello lo sabe Jorge Riechmann con sus compañeros de viaje en la tentativa de articular en la escena del verso una conciencia crítica, necesaria y practicable que se alce contra la violencia, la sinrazón o la crueldad de nuestro mundo contemporáneo. Conocer el alcance de la repercusión pública del género, su discreto lugar en el discurso de la realidad —«algo que es necesario asumir para no hacer el ridículo» (García Montero 2002: 19)—, les conduce por fuerza a reemplazar la grandilocuencia subida de la arenga épica por el tono menor de la conversación familiar, y a emancipar la creación literaria de un *estilo* que fue torpemente convertido en *tendencia* (Valente, [1971] 1994: 26). Pero no estorba su deseo de embarcarse, ocasional u obstinadamente, en proyectos estéticos que predicán cuando menos una «esperanza / vestigial» (Riechmann, 2011: 652), congruente con los valores provisionales de la cultura posmoderna. La precariedad espiritual del momento dicta la común temperatura moral con la que se encara la tarea, felizmente capturada en un enunciado que de nuevo debemos a la facundia programática de Jorge Riechmann: «Entre la resignación a la impotencia y las fantasías de omnipotencia, un difícil espacio donde lo real dialoga con lo posible» (1998: 13). Todos ellos podrían abrazarlo, según creo, para sintetizar la disposición que sostiene su militancia estética en el arte de agitación.

Referencias bibliográficas

- Bagué Quílez, Luis. 2006. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- Beltrán, Fernando. 1991. *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)*. Madrid: Endymión.
- Beltrán, Fernando. 1993. «Poética (Respuestas a un cuestionario)». En *Últimos veinte años de poesía española*, VV. AA., 189-190. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura.
- Beltrán, Fernando. 2001. *El hombre de la calle*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Beltrán, Fernando. 2011. *Donde nadie me llama (Poesía 1980-2010)*. Madrid: Hiperión.

- Chillón, Luis Alberto, y José Luis Gómez (1991). «El frente comunicativo». En *Las mentiras de la guerra*, VV. AA., 17-31. Barcelona: Deriva.
- Correyero, Isla, ed. 1998. *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona: DVD.
- Egea, Javier, Álvaro Salvador y Luis García Montero. 1983. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- García Montero, Luis. 1985. *En pie de paz*. Granada: Ediciones del Comité de Solidaridad con Centroamérica.
- García Montero, Luis. 2002. «Poética, política, ideología». *Ínsula* 671-672: 19-20 y 37.
- García Montero, Luis. 2003. «Oración», *El País*, 1 de marzo. Consulta: 3 de agosto de 2023. https://elpais.com/diario/2003/03/01/andalucia/1046474528_850215.html.
- García Montero, Luis. 2015. *Poesía completa (1980-2015)*. Barcelona: Tusquets.
- Iravedra, Araceli. 2018. «¿La poesía es un arma de futuro cargada?» Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha». *Estudios Filológicos* 61: 243-263.
- Otero, Blas de. 2013. *Obra completa (1935-1977)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores. Edición de Sabina de la Cruz, con la colaboración de Mario Hernández.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2002. «La poesía entrometida de Fernando Beltrán». *Ínsula* 671-672: 37-39.
- Riechmann, Jorge. 1990. *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. 1998. *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. 2006. *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos.
- Riechmann, Jorge. 2011. *Futuralgia. (Poesía reunida 1979-2000)*. Madrid: Calambur.
- Riechmann, Jorge. 2021. *Entreser. (Poesía reunida 1993-2016)*. Madrid: Calambur.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1999. *Dichos y escritos. Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética*. Madrid: Hiperión.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 2001. «El porqué de los trenes. Notas sobre la poesía de Fernando Beltrán». En *El hombre de la calle*, Fernando Beltrán, 9-30. Granada: Diputación Provincial.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 2002. «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso». *Ínsula* 671-672: 49-53.
- Scarano, Laura. 2004. *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- Valente, José Ángel. [1971] 1994. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.

- Vicente Hernando, César de. 2022. «Introducción a *El gallo de Bagdad*». En *El gallo de Bagdad*, acompañado de *Una fría llegada (Poemas de la Guerra del Golfo)*, de Tony Harrison, Fernando Beltrán, 9-48. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- Villena, Luis Antonio de, ed. 1986. *Postnovísimos*. Madrid: Visor.
- VV. AA. 1987. *1917 versos*. Madrid: Vanguardia Obrera.
- VV. AA. 1991. *Escritores por la paz*. Madrid: Libertarias.
- Wolfe, Roger. 2008. *Noches de blanco papel. (Poesía completa 1986-2001)*. Barcelona: Huacanamo.

El otoño soviético de «la otra sentimentalidad»: en torno a *1917 versos*

Luis Bagué Quílez
Universidad de Murcia

1. Historia de una antología

La publicación de la antología *1917 versos* en 1987 puede considerarse un episodio polémico y una singular anomalía en el panorama de la lírica española en general, y de la que empezaba a conocerse como «poesía de la experiencia» en particular¹. Pese a que en las fechas próximas a su edición fue una obra poco divulgada y apenas citada, su valor comenzaría a cotizar al alza con el correr de los años, pues se trata de una selección de talante combativo cuyo origen remite –al menos en su estructura superficial– a una circunstancia que marcaría un antes y un después en la primera legislatura del gobierno socialista: el referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN. La antología se alinea con aquellos movimientos protestatarios que manifestaban una firme oposición a dicha continuidad, debido a la amenaza militarista que suponía la participación de España en un tablero global en el que aún perduraban las tensiones de una guerra fría periódicamente recalentada según los intereses de la partes en liza².

¹ Los autores seleccionados son Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, Álvaro Salvador y Javier Salvago.

² Como apunta Martín Gijón (2017: 223) en el único trabajo consagrado íntegramente a la antología, el precedente inmediato de esta iniciativa sería *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN* (1986), en la que habían participado cinco de los seis autores –todos menos Benjamín Prado, quien no encajaba en la etiqueta de «poeta andaluz»– que un año después se enrolarían en *1917 versos*. En la nómina de *Por la paz*, además de la presencia magisterial de Rafael Alberti, hallamos algunos nombres afines a «la otra sentimentalidad» (José Carlos Rosales) y otros alejados por completo de esta tendencia (Antonio Carvajal, Antonio Gala).

Cómo citar: Bagué Quílez, Luis. 2024. «El otoño soviético de “la otra sentimentalidad”: en torno a *1917 versos*». En *«Si mi pluma valiera tu pistola»: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 141-160. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00708>

Con todo, a la altura de 1987, la recopilación parecía surgir a destiempo y daba toda la impresión de «estar a la penúltima». Por un lado, «la otra sentimentalidad» –avanzadilla granadina y militante de la poesía de la experiencia– se había diluido ya por entonces en el cauce estéticamente más ancho e ideológicamente más heterogéneo de la que iba a convertirse poco después en la tendencia hegemónica. Basta con recordar que en el mismo 1987 ve la luz *Diario cómplice*, de Luis García Montero, un libro de empaque generacional en el que la imagen periclitada del «compañero de viaje» se reemplazaba por la seductora silueta del «lector cómplice», presunto implicado en una historia amorosa que se troquelaba sobre el trasfondo urbano de la posmoderna «ciudad de servicios» (Mainer, 1999: 21). Por otro lado, las causas políticas por las que abogaba *1917 versos* o bien se habían perdido ya, o bien estaban a punto de perderse. Prueba de ello es que el citado referéndum acerca de la permanencia de nuestro país en la OTAN se había celebrado el 12 de marzo de 1986, más de un año antes del lanzamiento de una antología en cuyo colofón se precisaba la fecha siguiente: «Este libro se acabó de imprimir en mayo de 1987, en los talleres gráficos de la sociedad cooperativa Maluar». Tampoco resultaba más esperanzador atender a los conflictos internacionales que se defendían en las estrofas, como la causa nicaragüense: tras la revolución sandinista, y dentro de un clima generalizado de guerra civil, en 1988 se inician las conversaciones sobre un proceso de paz que culminaría con la convocatoria de elecciones en 1990. Finalmente, el rótulo de la antología entroncaba con la sublevación soviética en un contexto que ya anunciaba la inminente caída del telón de acero y la descongelación del bloque socialista en Europa del Este.

En síntesis, *1917 versos* somatizaba una doble crisis: en lo poético, podría verse como la certificación de la «pérdida de dureza» (Rodríguez, 1999: 46) de «la otra sentimentalidad» y del relajamiento de sus postulados críticos. De hecho, la consideración de la escritura como un «hermoso simulacro», el rechazo de la sentimentalidad canalizada por el sujeto burgués o el diseño de un personaje de ficción que representaba la escenificación de una conciencia –ingredientes que, en distinta proporción, estaban en la receta de *La otra sentimentalidad* (1983)– se habían desplazado a un terreno movedizo que se situaba «a medio camino entre el concepto ilustrado de moral privada y el concepto materialista de conciencia cívica» (Bagué Quílez, 2006: 58). Por otra parte, al margen de ese cariz testamentario o «póstumo» con respecto al ideario de «la otra sentimentalidad» (García Jaramillo, 2011: 168), el ambiente político plasmado en las composiciones transmitía un diagnóstico no menos pesimista, que derivaba de la desconfianza no solo en la capacidad

transformadora de la palabra –piedra de toque en la que había tropezado repetidas veces el socialrealismo–, sino en la movilización de un amplio sector de la izquierda que se había apresurado a arriar velas y a izar de nuevo la bandera del desencanto. Antes de que la propia poesía de la experiencia fuera acusada de favorecer un atrincheramiento similar en el coto vedado de la primera persona, *1917 versos* confirmaba la constatación que figuraba en el primer verso de una pieza de Álvaro Salvador incluida en la muestra: «Definitivamente el mundo está muy mal» (en VV. AA., 1987: 103)³.

En estas coordenadas, el prólogo de *1917 versos* («La otra sentimentalidad»), escrito por Benjamín Prado, podría interpretarse como una adenda tardía o una posdata de los textos fundacionales que habían firmado cuatro años antes Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Prado suscribía aquí algunos de los pilares teóricos del opúsculo granadino: la importancia del análisis histórico de los sentimientos, la reivindicación de la ternura como una forma de rebeldía, la configuración de una «épica subjetiva» y la dimensión ideológica inherente a la noción de intimidad. Sin embargo, aun manteniendo una cautelosa distancia con respecto a la gramática de urgencia del realismo social, algunas líneas del prólogo se deslizaban hacia un léxico beligerante más cercano a la vocación interpelativa de la propaganda que a la serena reflexión sobre la ética del oficio y los compromisos del poeta: «Trescientos diecinueve versos de cada uno de nosotros, a los que se suman los tres de Alberti, capitán imprescindible de nuestros ejércitos, con que se abre, de forma luminosa, el volumen, completándose así la cifra de 1917, que es un número que nos gusta» (Prado, en VV. AA., 1987: 9). Al margen de la cuestión aritmética, cuya comprobación requeriría una paciencia de la que carece quien suscribe, en esta declaración subyacen dos intertextos, el primero referido de manera implícita –la alusión al «capitán imprescindible de nuestros ejércitos» nos retrotrae al soneto machadiano dedicado «A Líster, jefe de los ejércitos del Ebro»– y el segundo reconocido explícitamente en el incipit del libro. Se trata de tres versos de Alberti, pertenecientes a «Si proibisce di buttare inmondezze» (*Roma, peligro para caminantes*, 1968), que se leen a un tiempo como profesión de fe en un credo comunista, toma de partido por la radical impureza nerudiana y restitución de la dignidad de la «pintada» como acto de denuncia: «Y ante tanta grandeza y tanto andrajo, / una mano que pinta noche abajo / por las paredes, hoces y martillos» (11).

³ Aunque muchas de las composiciones de *1917 versos* se habían incluido o se incluirían en los libros de sus respectivos autores, en lo sucesivo indicaré las páginas de la antología en el cuerpo del texto para evitar la profusión de notas y la arborescencia paratextual.

No obstante, a pesar del guiño a la revolución que vino del frío, los convocados en *1917 versos* no aspiran a tomar por asalto el Palacio de Invierno, sino que se contentan (lo que no es poco) con dinamitar los puentes que separan lo público de lo privado. Por ello, aunque no falten en el volumen el acento conativo ni el llamamiento que exhorta a los receptores a *mojarse* en los ríos revueltos de la política, el altavoz de la propaganda se subordina a la confianza en voz baja y a la frecuencia modulada de las «palabras de familia»⁴:

Hablar de la vida, entre tanto expolio y asesinato legalizado, en un tono mitad confesional y mitad cómplice, tiene, desde luego, sus ventajas: así, el receptor de la obra [...] podrá, quizás, reconocerse en ella, participar de ella como quien mantiene una conversación íntima, tiernamente subversiva (Prado, en VV. AA., 1987: 8).

Si descendemos al inventario de temas, muchos de ellos coinciden con la voluntad de internacionalización de la poesía social, cuando, en los estertores de esta tendencia, el despegue del desarrollismo económico en España provocó que los asuntos interiores –el recuerdo de la Guerra Civil, la denuncia de la represión, la sátira contra las convenciones del Régimen o la ambigua relación con la patria, anclada en una dialéctica de amor/odio– empezaran a convivir con preocupaciones de alcance supranacional (cfr. Carnero, 1989: 315-319). Siguiendo esta inclinación, los autores emergentes a finales de los años setenta y en los albores de la democracia buscan enemigos alternativos en las desigualdades de la aldea global –la sociedad de consumo capitalista, el avasallador imperialismo norteamericano– y promueven otra escala de valores en la que tienen cabida el pacifismo, la inquietud ecológica o el rearme de las utopías. La vaguedad conceptual de estos motivos se concreta en *1917 versos* a través de tres vertientes que se disputan el protagonismo de la antología: el activismo en la campaña anti-OTAN, la solidaridad con los países de Centroamérica (específicamente con Nicaragua) y la memoria de la mala educación (ideológica, afectiva y sexual) recibida durante el franquismo. De este modo, la conquista de la libertad se vincula a la indagación en un erotismo desprejuiciado o contrasta con turbios momentos de la Transición, partiendo de la

⁴ Así lo expone también Araceli Iravedra (2010: 29): «Pero ni las “Coplas de Carmen Romero” de Javier Egea, ni los “Tres sonetos anti-OTAN” de Benjamín Prado, ni la paródica “instancia” de Jiménez Millán, o de nuevo las palabras “En pie de paz” de García Montero incurrir en los tonos proféticos del viejo vate social, ni en el lastre de un maniqueísmo felizmente sorteado por el registro irónico».

premisa de que «un beso es tan histórico como una comisaría o como un golpe de Estado» (García Montero, 2003: 12).

Más allá del inventario de temas, el afán de colectivizar el discurso implica la recuperación de esquemas métricos y formas estróficas que beben de las fuentes populares y se identifican con géneros considerados menores, como las coplas, la sátira o el epigrama. No en vano, estos moldes se avienen a la perfección con la mordacidad, la sentenciosa brevedad y el tono imprecatorio que presiden unas composiciones que pretenden *propagar* sus ideales sin caer en el cerco de la propaganda (véase la contribución de Araceli Iravedra a este volumen). En suma, *1917 versos* se erige en un nuevo y enriquecedor capítulo de una tradición de poesía política que se remonta al romancero de la Guerra Civil y entronca con la «replacación textual» de la poesía social (Le Bigot, 2020: 541-543).

2. «OTAN no, bases fuera»

Uno de los episodios más controvertidos de la historia española reciente fue el ya mencionado referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN. En sintonía con el resto de la izquierda, el PSOE se había opuesto en 1982 a la entrada del país en la alianza atlántica y se había comprometido, bajo el lema «OTAN, de entrada no», a apoyar la salida de la organización y a convocar una consulta para que la población decidiera. Sin embargo, tras el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, en 1986, el gobierno socialista dio un giro de timón y anunció que iba a defender que España siguiera formando parte de la OTAN, aunque con tres condiciones: la no incorporación a la estructura militar de la organización, la prohibición de almacenar en territorio español armas nucleares y la reducción de las bases norteamericanas instaladas en suelo nacional. A pesar de estos «atenuantes», la mayor parte de la izquierda percibió como una traición el cambio de opinión del gobierno presidido por Felipe González⁵. La polémica que arrastró el referéndum –desde la hipotética injerencia de las potencias aliadas hasta la supuesta redacción tendenciosa de la pregunta que motivaba la consulta– no solo erosionó la imagen del PSOE,

⁵ De esta tesitura se hace eco *Un tal González* (2022), biografía novelada de Felipe González que firma Sergio del Molino. De hecho, en una entrevista realizada al escritor con motivo de la gira promocional del libro, este afirmaba: «González defiende que su mayor error político fue convocar el referéndum de la OTAN pero yo creo que fue su inacción ante eso» (en Lázaro, 2022).

sino que propició la desafección de las bases sindicales y el nacimiento de Izquierda Unida, concebida como «la izquierda de la movilización social». Estas muestras de insatisfacción colectiva solo se reflejaron parcialmente en el resultado electoral, que se saldó con la victoria de la propuesta de adhesión, con un 56,85% de votos a favor y un 43,15% de votos en contra.

Diversos poemas de *1917 versos* aluden a esta circunstancia. Por orden de aparición, el encargado de abrir fuego es Javier Egea, que contribuyó al llamamiento anti-OTAN con sus «Coplas de Carmen Romero». Estamos ante una audaz emulación de las *Coplas de Juan Panadero* (1949, edición aumentada en 1977) de Rafael Alberti, en las que el gaditano había inventado a un heterónimo que le permitía representar el sentir colectivo y evocar con «rimas pobres» la experiencia del destierro y el lamento por la España peregrina. La labor de Juan Panadero como portavoz «que escribe *para y por* el pueblo» (Lissorgues, 1984: 205), y que comparte la espontaneidad expresiva de sus habitantes, le sirve a Egea como modelo para una composición que también aspira a plasmar el descontento del pueblo español contemporáneo «cantándole las cuarenta» a quien entonces era la mujer del presidente de gobierno. En vez de interpelar a Felipe González, el autor se dirige a la primera dama con insolencia satírica para hacer acopio de una serie de lugares comunes frecuentes en el arsenal de la poesía cívica:

Díselo, Carmen Romero,
dile que estamos aquí,
que él parece estar allí
y es aquí donde lo espero;
dile que ningún obrero
entiende que un presidente
mande guardias a su gente
en vez de mandar trabajo,
dile que va cuesta abajo
frente a la Cuesta de Enero,
díselo, Carmen Romero.

Dile que están encendidos
los faros de un pueblo oscuro,
dile que mire al futuro,
no a los Estados Unidos;
dile que estamos perdidos

en medio del capital,
 que una rosa sin rosal
 naufraga en las oficinas,
 dile que por las esquinas
 anda el sueño prisionero,
 díselo, Carmen Romero.

Dile tú, Primera Dama,
 cuando hagas su equipaje,
 que a veces también viaje
 por los campos de Ketama
 y dile, cuando la cama
 anula la presidencia
 y el amor dicta sentencia
 contra todos los misiles,
 que aún florecen a miles
 banderas del sueño obrero,
 díselo, Carmen Romero (20-21).

En estas décimas con estribillo, Egea pasa revista a un prolijo catálogo de estereotipos sociales –algunos ya presentes en el tardofranquismo–, como la represión de la protesta obrera («dile que ningún obrero / entiende que un presidente / mande guardias a su gente») o el omnímodo poder estadounidense («dile que mire al futuro, / no a los Estados Unidos»). Junto con la reelaboración de estos clichés, se aprecian preocupaciones de nuevo cuño: el problema del paro («en vez de mandar trabajo»), la pérdida de capacidad adquisitiva de la ciudadanía («dile que va cuesta abajo / frente a la Cuesta de Enero»), el antimilitarismo («contra todos los misiles») o el declive de las esperanzas revolucionarias frente a la mercantilización (el naufragio de la «rosa sin rosal» remite al logotipo *publicitario* del PSOE, en el que los pétalos de una rosa asoman en un puño cerrado). Entre paradojas, paronomasias y atrevidas imágenes de sesgo conceptista, la carga ideológica se condensa en el envío final, que defiende la restitución de las utopías y la importancia de la poesía como un servicio público, porque «aún florecen a miles / banderas del sueño obrero, / díselo, Carmen Romero»⁶.

⁶ Según anota Martín Gijón (2017: 237), Benjamín Prado escribirá más tarde un poema titulado «Pregúntale, Ana Botella», que apareció en el diario *El Mundo* el 12 de marzo de 2003. Aunque la circunstancia que lo motivaba era ahora distinta –la participación de España en

De todos los antologados, el corpus más compacto corresponde a Luis García Montero, que en 1985 había publicado el cuaderno *En pie de paz*, auspiciado por el Comité de Solidaridad con Centroamérica. Los primeros textos de esta entrega, que se incluiría posteriormente en *Además* (1994) y se iría ampliando en las sucesivas ediciones de la poesía reunida del autor, exhiben un aire de época que se explica por el contexto histórico en el que fueron redactados:

Era ya 1985. Los movimientos universitarios y juveniles de izquierdas, afortunadamente enterrado el franquismo, dedicaban su atención a la solidaridad, la ecología, el pacifismo y el mal camino que el gobierno socialista estaba cogiendo en su política nacional e internacional, con el referéndum de la OTAN a la vuelta de la esquina. Quedaban todavía varios años para los bombardeos de Bagdad, pero todo se veía venir (García Montero, 2006: 559).

Las tres aportaciones de García Montero que retratan ese clima epocal en *1917 versos* comparten en sus rótulos la presencia del término «paz» o de sus derivados: «En pie de paz», «Consejos para ciudadanos pacifistas» y «Contra la paz». El primero, y también el más logrado del conjunto, plantea una «reflexión sobre los límites y el alcance de la poesía» (Martín Gijón, 2017: 233). El sujeto enunciativo es aquí un combatiente, atrincherado en la resistencia, que encuentra en las palabras una nueva munición para su discurso: «En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras, / a vosotras antiguas camaradas del mundo». Esas palabras que «preguntan por su casa», como después harán las de «Garcilaso 1991» (*Habitaciones separadas*, 1994), no apuntan al pecho del

la invasión de Irak-, Prado reproducía la estructura y el tono de la composición de Egea, a tal punto que en la edición impresa del periódico el texto iba firmado por Benjamín Prado y Javier Egea, pese a que este último se había suicidado en 1999: «Pregúntale, Ana Botella; / pregúntale, tú que puedes. // -¿Dónde vas, José María, / dónde vas con los que extienden / el óxido y su mar rojo, / el musgo y su cáncer verde? / ¿Por qué olvidas que las balas / cantan igual que serpientes / y abren caminos que llevan / de la razón a la muerte? // Pregúntale, Ana Botella; / pregúntale, tú que puedes. // ¿Qué sembraréis en Bagdad: / cruces blancas y cipreses? / ¿Cómo echaréis al tirano: / asesinando a su gente? / El petróleo mueve el mundo, / la sangre sin fuego hierve. / ¿Tendrán más poder los tanques / o el odio del inocente? // Pregúntale, Ana Botella; / pregúntale, tú que puedes. // Dile que somos millones / los hombres y las mujeres / que gritamos: ¡No a esta guerra! / ¡No al exterminio y la fiebre! / ¿No era tu Dios quien decía: / mejor ser justos que fuertes? // Pregúntale, Ana Botella; / pregúntale, tú que puedes. // Diselo tú, Ana Botella; / pregúntale, tú que puedes» (Prado y Egea, 2003: 1 y 7).

lector a mano armada, según había planteado Celaya, sino que se transforman en metáfora lírica («lirio») o en mensaje ideológico («consigna»). Al mismo tiempo, la épica colectiva de la poesía de agitación y propaganda se sustituye por una «épica subjetiva» que busca conjugar intimidad e historia. Así se observa en las estrofas finales, en las que se diseña el lector-modelo («cómplice» en la vida y en la política) y la temperatura discursiva (una «canción de retaguardia») de esta modalidad de escritura:

Yo regreso a vosotras,
 cómplices en la noche de los enamorados,
 pequeñas como un nombre que apenas se pronuncia,
 oídas en el sótano de las calles más tristes,
 canción de retaguardia. Yo regreso a vosotras,
 porque busco hasta el límite roto de mi conciencia
 esta ciudad oculta debajo de la mano
 que me llama sin nieve a la mitad del sueño
 para hacer el amor o darme una noticia (38).

Por su parte, en «Consejo para ciudadanos pacifistas», el uso de versos heptasílabos de pie quebrado y la rima irregular acentúan la ascendencia popular y la orientación lúdica. El léxico perteneciente a las isotopías del erotismo (cuerpo, dormir, almohada), la alevosa nocturnidad (alcohol, cerveza, resaca), la vida laboral (rutina, oficina, trabajo) y la lucha obrera (estandarte, cárcel, barriadas, barricadas) se ve torpedeado por el «misil» que, en el desenlace de cada estrofa, introduce la amenaza atómica en el escenario múltiple de la intimidad amorosa, el hedonismo «canalla», la rutina profesional e incluso el compromiso político. Como sucedía en la desembocadura de «En pie de paz», el dilema se reduce a una cuestión de conciencia, pues la papeleta que lleva en el bolsillo el sujeto tiene la potestad de elegir entre la violencia indiscriminada («OTAN sí») o el escudo antimisiles («OTAN no»): «Apuntan los relojes / con minutos serviles / que marcan el horario / feroz de los misiles. / O mucho más sencillo: / puede haber un misil / en tu bolsillo» (40).

La última pieza del tríptico pacifista («Contra la paz») arranca de una acepción distinta de la palabra «paz»: según la RAE, la del «estado de quien no está perturbado por ningún conflicto o inquietud». El sujeto se subleva contra esa paz amniótica, ligada a «valores» posmodernos como la indiferencia, el escepticismo o el letargo conformista (el *pasotismo*). En lugar de aceptar

dócilmente una paz envasada al vacío, el autor opta por una actitud insumisa que promueve la libertad clandestina en medio del decorado urbano: «En las ciudades saben lo que sueño: / dos alas que nos traigan la sombra de su viaje, / la luz de su llegada por debajo del tiempo» (44).

El activismo partidista se explicita en los «Tres sonetos anti-OTAN» de Benjamín Prado, escritos bajo el signo de cierto «gongorismo vanguardista» (Martín Gijón, 2017: 231), aunque se advierta en ellos la impronta de Alberti, desde la referencia al entorno marítimo («quieren ponerle al mar por alguaciles») patentado en *Marinero en tierra* (1924) hasta la invocación al ejército celestial («ángel guardián de extraña geometría») desplegado en *Sobre los ángeles* (1929). Más allá de esta variopinta inspiración, el contenido combativo se intensifica en el tercer soneto, que presenta a una paz alegórica que sufre la humillación de las grandes potencias. Esa paz se muestra sucesivamente militarizada («vestida con galones»), esclavizada («atada a una cadena»), convertida en campo bélico («sembrada de explosiones») o tan frágil y efímera como las palabras que se empeñan en salvaguardarla («escrita por la arena / que borraría un mar con portaviones»). Tras la «larga noche gris de los tiranos», en alusión al dilatado periodo dictatorial, la «cocolonización» estadounidense es ahora la responsable de que la libertad siga encadenada, según recoge el lamento del segundo terceto: «Y qué dolor de libertad perdida, / qué extraña paz ofrecen, esparcida / entre fusiles norteamericanos» (84).

La mención al referéndum se localiza asimismo en el primero de los tres «Poemas marginales» que Javier Salvago incorporó a la antología. Bajo el significativo rótulo de «12 de marzo de 1986», el autor confecciona un epigrama jocoso en cuyos tres versos se esboza una consulta de diferente índole: la relativa al derecho a la autodeterminación del individuo con respecto a la patria en la que nació. Las sospechas que planearon en torno al referéndum de la OTAN –la falta de consenso y la manipulación gubernamental– se refuerzan mediante el carácter unilateral de esta declaración de independencia, que equipara la iniciativa del sujeto con los planes estratégicos del Estado: «Unilateralmente / desde ahora me declaro / Estado Independiente» (138).

En suma, el desencanto ante la situación política se experimenta como «desilusión», en la medida en que el deseo de un giro revolucionario choca con la tibieza reformista de un gobierno a cuyos miembros les empezaba a temblar la voz al entonar *La Internacional*. El éxito en el referéndum del 12 de marzo de 1986 allanaría el camino hacia una agenda definida por el pragmatismo socialdemócrata. De un modo paralelo, las adherencias marxistas expuestas en

el programa de «la otra sentimentalidad» dejarán paso a la normalización democrática liderada por la poesía de la experiencia.

3. Nicaragua, Nicaragüita

El derrocamiento de la dictadura somocista, el 17 de julio de 1979, abrió en los países centroamericanos un espejismo de renovación. Con la creación de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (1979-1985), el Frente Sandinista de Liberación Popular tomó el poder e impulsó una serie de reformas que coincidían en lo esencial con las adoptadas en los países del orbe socialista, como la colectivización de las empresas privadas o la expropiación de los latifundios de las grandes fortunas. No obstante, el clima de inestabilidad y la intervención del gobierno de Estados Unidos redundaron en un conflicto armado que reflejaba a pequeña escala el enconamiento de los bloques delimitados por la guerra fría. Los violentos enfrentamientos entre la guerrilla sandinista y la «contra» –grupos paramilitares integrados por antiguos miembros de la Guardia Nacional y ayudados por los servicios de inteligencia norteamericanos– desembocaron en una situación de guerra civil que se saldó con desapariciones, masacres y el éxodo masivo de la población, sobre todo en las áreas rurales. Ese ambiente bélico se mantendría hasta la celebración de elecciones generales en 1990, cuando el triunfo en las urnas de Violeta Chamorro, candidata antisandinista de la Unión Nacional Opositora, fue acompañado por un paquete de medidas que incluían la desmovilización de la «contra» y la reducción del ejército.

Pese al breve intervalo de tiempo en el que se mantuvo encendida la llama de la revuelta sandinista, buena parte de la izquierda europea quiso ver en ella la pervivencia de un horizonte utópico del que parecía haber abdicado la política «real». Así, en el colofón del ya citado *En pie de paz*, García Montero (2006: 559) había dejado constancia de que las páginas de aquel cuaderno constituían «un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos». En *1917 versos*, dos epigramas rinden homenaje a la causa sandinista apelando a la complicidad con uno de los principales valedores del movimiento: el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal, ideólogo de la teología de la liberación y ministro de Cultura de Nicaragua entre 1979 y 1987. La figura de Cardenal, que en su juventud había escrito unos *Epigramas* (1961) en los que se daban cita el tema amoroso y la resistencia política, está detrás de dos de las composiciones que adoptan ese rótulo en la

antología que nos ocupa, firmadas respectivamente por Luis García Montero y Benjamín Prado.

El «Epigrama» de García Montero puede interpretarse, según apunta Iravedra en este volumen, como un canto por la Nicaragua liberada. El guiño explícito a Cardenal, a través de unos versos reproducidos en el texto —«*Muchachas que algún día leáis emocionadas estos versos / y soñéis con un poeta: / sabed que yo los hice para una como vosotras / y que fue en vano*» (Cardenal, 1979; sin cursiva en el original)—, desplaza el contenido desde la queja amorosa hacia la lectura en clave histórica. De hecho, las «muchachas jóvenes» se proyectan sobre el mapa geopolítico y devienen, mediante una metáfora espacial, en naciones o «tierras libres». García Montero coincide aquí con la comunicación emotiva y con la voluntad emancipatoria que se aprecian en la lírica de Cardenal, remedando el colofón de la pieza en la que se inspira: «Ernesto Cardenal / escribía poemas / para una nación como vosotras / y que nunca fue en vano» (41). En este sentido, al combinar la plantilla sentimental con la lucha por la paz, el «tú» al que se dirige el discurso se convierte en «camarada» o «compañera», cuya identidad se construye a partir de «la jerga de la militancia y el “combate”» (Scarano, 2004: 100).

Esta amada guerrillera irrumpe como trasfondo en el «Epigrama» de Benjamín Prado, elocuentemente subtítulo «Variación sobre un tema de Ernesto Cardenal». Aunque no he podido determinar con precisión el hipotexto en el que se basa la «variación», el principal candidato sería el siguiente epigrama, pues en ambos un fracaso amoroso sirve como detonante de la denuncia articulada por un «yo» que ejerce de escritor: «Me contaron que estabas enamorada de otro / y entonces me fui a mi cuarto / y escribí este artículo contra el Gobierno / por el que estoy preso» (Cardenal, 1979: 57). En cualquier caso, la contribución de Benjamín Prado concuerda con los textos del autor nicaragüense por su brevedad, su tendencia a la enumeración caótica y su estructura encuadrada. En cuanto al asunto medular, destaca la reformulación del «mester de amor y rebeldía» (Martínez Andrade, 2002) de *Epigramas*, en la medida en que de nuevo la sospecha de un desengaño sentimental se orienta hacia un corolario de implicaciones revolucionarias. Sin embargo, a pesar del subtítulo, el poema de Prado no entronca con la insurrección sandinista. Por un lado, los escasos nombres mencionados («Pemán») nos retrotraen al *statu quo* de la España franquista. Por otro, el retrato de la Nicaragua doliente se sustituye por el gesto subversivo de una pintada, como sucedía en el segmento de Alberti que los artífices de la antología habían emplazado en el pórtico del volumen:

Y qué ganas terribles de, no sé, por ejemplo,
de escribir un artículo contra Pemán, de irme
hacia un muro, a pintar que daría mi vida
por la revolución y que abajo el Gobierno (87).

La sublimada «amante combatiente» protagoniza «Un destino, tal vez, poco elegante», de Álvaro Salvador. Si bien el texto se concibe como un «inventario de lugares propicios al amor», las citas previas de Ernesto Cardenal («Ahora escribamos este letrero en las paredes: / la vida es subversiva»⁷) y de Mario Benedetti («y somos militantes de la vida») comparten la exaltación de un vitalismo irredento y el elogio de la clandestinidad. Aunque los primeros versos se ciñen al perímetro experiencial –un catálogo de postales donde la evocación de espacios más o menos exóticos va unida a la rememoración de diversos encuentros sexuales–, la última estrofa aproxima el contenido de la composición a una declaración de convicciones políticas. No en vano, la reivindicación está anudada al «pañuelo de Sandino»:

No debiera extrañar
(a quien ahora lea)
nuestro actual destino
de amantes combatientes;
roja tú como el pañuelo de Sandino,
alto yo de mirar a las banderas.
Los dos tendidos
entre la libertad
y el mundo (116).

Sin coartada amorosa ni guiño a Cardenal, «Nicaragua, por ejemplo», de Javier Salvago, funciona como una sátira que pone en la picota a quienes «nos manejan / como a peones / en sus tableros / de dos colores», en referencia a los dos bloques que habían trasladado su teatro de operaciones al territorio nicaragüense. El esquema métrico escogido por Salvago –un romance en versos pentasílabos– potencia la genealogía popular y la dicción coloquial. El ataque a aquellos que, con el pretexto de salvar la patria, se apresuran a venderla al

⁷ En el original del *Canto nacional al FSLN* (1973), el verso «LA VIDA ES SUBVERSIVA» se transcribía en mayúsculas (Cardenal, 1979: 317). Mediante esa marca diacrítica, se acentuaba su asimilación al formato del grafiti y su dimensión protestataria.

mejor postor, se alía con la denuncia del tentacular poder estadounidense. Este motivo se desvela en desenlace, en el que se inserta el apellido del presidente Ronald Reagan: «Ahora podríamos / vivir la vida, / si nos dejaran / Reagan y Cía» (145). Estos versos juegan asimismo con la polisemia de «Cía», que podría entenderse como abreviatura de «compañía» o como acrónimo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), que habría apoyado de manera encubierta las operaciones militares de la «contra» frente al gobierno sandinista. Recordemos que, ya en 1984, el gobierno de Nicaragua solicitó abrir un proceso judicial contra Estados Unidos por la violación del derecho internacional en suelo nicaragüense. Aunque en 1986 la Corte Internacional de Justicia de La Haya falló a favor del país centroamericano, Estados Unidos nunca reconoció la sentencia ni la jurisdicción de la Corte Internacional en ese caso.

En definitiva, los poemas suscitados por la revolución sandinista no solo cumplen la misión de «airear» la antología y dotarla de una proyección internacional. En sintonía con otras recopilaciones, como *España canta a Cuba* (1962) o *Con Vietnam* (1968, pero inédita hasta 2016), los autores de *1917 versos* vieron en Nicaragua una causa que les permitía, por un lado, avivar los rescoldos de la utopía comunista (como ocurría en *España canta a Cuba*) y, por otro, censurar los desmanes de Estados Unidos (como ocurría en *Con Vietnam*). Esta segunda vertiente proporcionaría un nuevo argumento anti-OTAN, ya que la permanencia en la alianza conllevaba *de facto* legitimar las operaciones militares emprendidas por Estados Unidos y reforzar la capacidad armamentística de un país de «gatillo fácil».

4. Habla, memoria

La habilidad de los integrantes de «la otra sentimentalidad» a la hora de agitar la retórica galante de la intimidad y el lenguaje urgente de la consigna se puede rastrear en una serie de obras que censuran la pésima formación –afectiva y política– recibida durante el tardofranquismo. Una de las composiciones paradigmáticas a este respecto es «La mala crianza», de Álvaro Salvador, que recoge la precaria educación sentimental de la generación del autor. Salvador se vale del préstamo irónico de dos versos de Gil de Biedma para elaborar una crónica en la que resuena la mala conciencia de clase esgrimida por el artífice de «Infancia y confesiones»: «además de nacer “sin pérgola / y con tenis”» (117). Aunque la versión que aparece en *1917 versos* es mucho más sucinta que la que formó parte del poemario *La mala crianza* (1974, 1978), en el

texto íntegro la autocrítica se incorpora a un friso epocal donde convergen las cenizas de la revolución cubana («en la tumba del último bloqueo»), los emblemas del imperialismo («el estrechón del yanqui»), la irreverencia *beat* y los símbolos del despegue económico nacional («industrias, casi suecas, televisor seiscientos»). Frente a esos prodigios superficiales, «La mala crianza» incide en la mediocridad de un país que se había preocupado por maquillar su imagen pública, pero en el que todavía pervivían los restos de una derrota que prolongaba el tópico de las dos Españas:

Digo pues
 punto final
 y aparte
 visto y medido el juicio de manera
 insobornable, indestructible, clara
 pura y avasalladoramente
 SOMOS
 EL PRODUCTO DE UNA MALA CRIANZA
 que ha partido, además, el siglo en dos mitades (Salvador, 2014: 98).

La mirada a la vez crítica y compasiva a las claves de la mitología generacional se erige igualmente en el núcleo de las aportaciones de Jiménez Millán a la antología. Si en «Recuento» las reuniones clandestinas, los descubrimientos literarios y los amores incipientes se enmarcaban aún en una atmósfera de ingenuidad y represión, en «Febrero» o «En favor del tiempo» comparecen los ritos iniciáticos –liberación sexual, experiencia urbana, compromiso ideológico– que se dan cita en el universo del escritor. Con todo, a la altura de 1987, la reflexión melancólica predominaba sobre la esperanza transformadora: «De aquellas horas guardo / una canción de amor y resistencia / para saber que no existe el destino, / aunque el deseo extienda sus alas / como un ave nocturna ente la niebla, / como el baile que aproxima los cuerpos / hacia una historia diferente» (69).

También la militancia y el impulso erótico adquieren protagonismo en «Recuerdos de una tarde de verano», de Luis García Montero; «De la teoría a la práctica», de Javier Salvago; «Servicio informativo» o «Qué será, será...», de Álvaro Salvador. Aunque retrospectivamente leamos estas composiciones como tratados sobre las pasiones del cuerpo, a veces con exceso de equipaje metafórico –con predominio de la llama trovadoresca o cortesana: «como fuego lunático, / como llama de almendro» (55), «y mi mano se enciende, y te

enciendes, y ardemos» (104), «lo cierto es que me enciendo» (112)—, sería reduccionista proceder al análisis textual obviando un contexto en el que la moral religiosa seguía teniendo un peso decisivo, el divorcio apenas había cumplido un lustro de vida y las relaciones prematrimoniales constituían materia de debate social.

En este sentido, la lección del citado «Servicio informativo», en el que la unión sexual era el único lenitivo ante un deprimente estado de cosas, no estaría muy lejos del mensaje de «El Papa J. P. II (*Spot* televisivo)», de Benjamín Prado, un soneto satírico y escatológico donde la imagen del pontífice se identificaba con la caricatura de un devaluado producto mercantil («juguete made in USA»). En el discurso, la invectiva anticlerical —inspirada en la iconografía lorquiana de «Grito hacia Roma»— no solo iba dirigida contra los privilegios de la cúpula eclesiástica, sino contra la connivencia de la Iglesia católica con el blanqueamiento ideológico de las dictaduras latinoamericanas («con látigos, maroma, / máquinas de tortura») (91). Y si el alegato antipapal volvía los ojos hacia Lorca, otro poema de Benjamín Prado presente en la antología («Los conformistas») enlazaba con las virulentas imprecaciones de Miguel Hernández —véanse «Los cobardes» o «Los hombres viejos»— para censurar la tibieza del gremio poético en una socialdemocracia que había silenciado el derecho a la discrepancia (e incluso al pataleo) con invitaciones solidarias y manifestaciones «patrocinadas» por el gobierno.

Aunque habitualmente los años de la Transición (en los autores de más edad) o los primeros compases de la democracia (en los más jóvenes) asoman como telón de fondo de la vivencia privada, sin descender a la explicación acerca de usos sociales o episodios concretos de la historia reciente, dos excepciones serían la «instancia» sin título de Antonio Jiménez Millán y «Balada de Yolanda González», de Benjamín Prado. En la primera, la adopción de una espesa jerga burocrática se ciñe a un modelo textual concreto: el de la instancia genérica mediante la que el solicitante debía certificar su buena conducta y su salud física y mental antes de realizar una petición oficial. Sin embargo, Jiménez Millán sabotea este formato gracias a un giro epigramático que arremete de manera sarcástica contra el destinatario de la misiva. Por encima del ataque *ad hominem* —a un personaje anónimo designado a través de la abreviatura V. I. («Vuestra Ilustrísima»)—, se percibe una demoledora crítica a la tecnocracia imperante en las postrimerías del franquismo:

Alguien
nacido cualquier día uno de tantos

residente en determinada ciudad de provincias
alguien
que por el momento no padece ninguna enfermedad
contagiosa que no sea el hastío
y al parecer ha observado buena conducta
a vuestros ojos en este siglo de desgobierno
alguien
con la certificación oportuna de ser quien es
y no otro
con el permiso (o no) de la autoridad competente
suplica a V. I. que se esfume
de la faz de la tierra
gracia que espera en breve merecer de V. I.
cuya vida guarde Dios muchos años
y bien lejos (59).

Por su parte, «Balada de Yolanda González» se basa en un hecho real: el asesinato en 1980 de una líder estudiantil, tras haber sido secuestrada y torturada por miembros del partido ultraderechista Fuerza Nueva. El crimen, que fue perpetrado después de un interrogatorio donde los captores intentaron que la estudiante confesara sus vínculos con la organización terrorista ETA, se concibe como sórdido capítulo de un periodo marcado por la inestabilidad política. A pesar del acontecimiento en el que se inspira, Benjamín Prado renuncia tanto al registro documental como a la elegía luctuosa. En su lugar, entrega un testimonio lírico dedicado a la «dulce muchacha que, una tarde, / se convirtió en bandera» (81), elevando el destino trágico de la joven a la condición de emblema de la catarsis colectiva.

5. Recapitulación

Con la distancia que proporciona el paso del tiempo, el interés de *1917 versos* no solo reside en registrar el canto del cisne de «la otra sentimentalidad», decidida a «morir matando» en acto de servicio. Más allá de su envoltorio circunstancial, la antología supo exorcizar los demonios de la literatura social (García, 2012) y los espectros de la militancia marxista en un momento de transición estética e ideológica. Recordemos que el mismo autor que arengaba a la tropa revolucionaria en el prólogo de esta selección suscribiría años

después unas declaraciones que vendrían a impugnar la introducción y buena parte de los poemas recopilados: «Creo, para empezar, que el concepto de lo público en la literatura española ha cambiado: ahora no se trata tanto de una poesía social –es decir, política– como de una poesía que sea capaz de reflejar la sociedad –es decir, sociológica–» (Prado, en VV. AA., 2002: 26). En *1917 versos*, la sociología (haberla, hayla) era el excipiente en el que se mezclaba el principio activo de la política: la protesta anti-OTAN, la solidaridad con el pueblo nicaragüense o la evocación de un periodo en el que coexistían la ingenuidad vital y la inmadurez democrática. La rotundidad con la que se defienden estos temas en la recopilación da fe de una escritura que no se contentaba con la mimesis del entorno circundante, sino que aspiraba a transformarlo en «un octubre nuevo», por decirlo con palabras de Javier Egea (34). Quijotesco y anacrónico, pero no exento de lucidez y escepticismo, el proyecto de *1917 versos* nos recuerda que otra poesía (de la experiencia) fue posible antes de que los sueños utópicos y el «yo» realista decidieran dormir en habitaciones separadas.

Referencias bibliográficas

- Bagué Quílez, Luis. 2006. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- Cardenal, Ernesto. 1979. *Poesía de uso (Antología 1949-1978)*. Buenos Aires: El Cid Editor. Selección de Ernesto Cardenal y Joaquín Marta Sosa.
- Carnero, Guillermo. 1989. *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo xx*. Barcelona: Anthropos.
- Egea, Javier, Álvaro Salvador y Luis García Montero. 1983. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- García, Miguel Ángel. 2012. *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid: Castalia.
- García Jaramillo, Jairo. 2011. *La poesía de Javier Egea*. Granada: Zumaya.
- García Montero, Luis. 2003. «Poetas políticos y ejecutivos bohemios». En *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo xxi*, eds. José M. Mariscal y Carlos Pardo, 11-23. Madrid: Visor.
- García Montero, Luis. 2006. *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets.
- Iravedra, Araceli. 2010. *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Lázaro, Nuria. 2022. «Sergio del Molino: “Felipe González tiene muchas zonas vedadas, incluso para su gente, y eso le hace muy interesante”», *Informativos Telecinco*, 8 de octubre. Consulta: 29 de noviembre de 2023. https://www.telecinco.es/noticias/cultura/20221008/sergio-del-molino-felipe-gonzalez-tiene-zonas-vedadas_18_07659386.html.
- Le Bigot, Claude. 2020. *Un siglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Lissorgues, Yvan. 1984. «La poética de Juan Panadero». En *Rafael Alberti, el poeta en Toulouse*, VV. AA., 195-206. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Mainer, José Carlos. 1999. «“Con los cuellos alzados y fumando”: notas para una poética realista». En *Casi cien poemas. Antología 1989-1995*, Luis García Montero, 7-29. Madrid: Hiperión.
- Martín Gijón, Félix. 2017. «Un octubre nuevo. Canon, compromiso y 1917 versos». En *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, ed. Miguel Ángel García, 219-243. Madrid: Visor.
- Martínez Andrade, Marina. 2002. «Ernesto Cardenal: mester de amor y rebeldía». *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 52: 260-279.
- Prado, Benjamin, y Javier Egea. 2003. «Pregúntale, Ana Botella», *El Mundo*, 12 de marzo, 1 y 7. Consulta: 29 de noviembre de 2023. <https://e00-elmundo.uecdn.es/quiosco/pdf/marzo2003/12portada.pdf>.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1999. *Dichos y escritos. Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética*. Madrid: Hiperión.
- Salvador, Álvaro. 2014. *POPoemas (1969-1975)*. Granada: Dauro.
- Scarano, Laura. 2004. *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- VV. AA. 1987. *1917 versos*. Madrid: Vanguardia Obrera.
- VV. AA. 2002. «Encuesta a poetas, críticos y editores». *Ínsula* 671-672: 26.

Contra el autoengaño: el desvelamiento político en la poesía de Jorge Riechmann

Alberto García-Teresa

Crítico literario

Si todo enunciado contiene una construcción y una representación de mundo, todo discurso ofrecerá también un posicionamiento con respecto a la realidad: de indiferente tolerancia, de afirmación o de oposición. Todo enunciado, por tanto, contiene intrínsecamente una dimensión política, pues despliega una actitud sobre las relaciones que se generan dentro de la sociedad.

Frente a la poderosa reafirmación de mundo que constituye la hegemonía y frente a la permanente reiteración del *statu quo*, la poesía de Jorge Riechmann plantea un ejercicio de desvelamiento, de eliminación de las capas de propaganda que se superponen en la sociedad de consumo (capitalista, ecocida, productivista, colonial, sexista y especista). Su obra se desarrolla a partir de una triple dimensión: la denuncia explícita, la interrogación y la propuesta, todo ello mediante un trabajo de indagación radical en el presente. Por eso sus poemas constituyen una continua apelación al cuestionamiento. Así, de su mano han brotado un conjunto de títulos que contribuyen a romper las inercias que nos han encaminado hacia el abismo del colapso ecológico y civilizatorio ante el cual nos encontramos.

1. Senderos que se bifurcan: revelación y crítica

La amplia obra de Jorge Riechmann (Madrid, 1962) recorre varios senderos, marcados por el rigor intelectual, el afán de conocimiento y el impulso ético de «tratar de entender, tratar de ayudar», como titula su *blog*. Más de una

Cómo citar: García-Teresa, Alberto. 2024. «Contra el autoengaño: el desvelamiento político en la poesía de Jorge Riechmann». En «*Si mi pluma valiera tu pistola: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*», editado por Luis Bagué Quílez, 161-182. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00709>

treintena de poemarios y otros tantos volúmenes de ensayos dan cuenta de ese afán de indagar en el escaparate ideológico dominante, adentrarse en sus raíces, arrojar luz sobre sus mecanismos de reproducción y coacción, y, finalmente, afianzar otro paradigma ético y político que ponga la vida digna de todos los seres en el centro.

Ya con su primer poemario, *Cántico de la erosión* (1987), su propuesta poética se opuso a los modos imperantes –tanto en el campo poético como en el ideológico– y comenzó a construir una manera diferente de decir y estar en la realidad. No en vano, sus versos inauguran la corriente de la «poesía de la conciencia crítica»¹ (García-Teresa, 2013). Al mismo tiempo, comenzó a

¹ La «poesía de la conciencia crítica» es una tendencia, aún abierta, de poesía crítica española caracterizada por plasmar el conflicto político desde dentro y situarlo como eje consciente de toda su producción. Lo hace con un posicionamiento antagonista que se formula a través de diversos registros y estéticas, de forma explícita o implícita, pues se trata de una cuestión de perspectivas, no de temas, y se manifiesta a lo largo de toda la producción poética de sus autores. En cualquier caso, supone un ejercicio impugnador que descubre la desigualdad económica, social y de género. Por tanto, la denuncia no se expone a través del mero testimonio, sino de la expresión de los efectos y las causas de esos conflictos. Por eso, sus autores aportan un enfoque radical y no fenomenológico (García-Teresa, 2013). En la actualidad, el listado de nombres que conforman dicha tendencia es el siguiente: Antonio Martínez i Ferrer (1939), Salustiano Martín (1950), Antonio Crespo Massieu (1951), Carmen Carpeló (1951), María Ángeles Maeso (1955), Matías Escalera Cordero (1956), Eladio Orta (1957), Patricio Rascón (1961), Jorge Riechmann (1962), Belén Reyes (1964), David González (1964-2023), Isabel Pérez Montalbán (1964), Ana Gálvez (1964), Antonio Orihuela (1965), Cristina Morano (1967), Enrique Falcón (1968), José Icaria (1968), Ángel Calle (1969), Miguel Ángel García Argüez (1969), Ángel Padilla (1970), Carlos Durá (1970), Juan Antonio Bermúdez (1970), José Luis Carretero Miramar (1971), José María López Medina (1971), Julia López de Briñas (1971), Gsús Bonilla (1971), María Eloy-García (1972), Jesús Ge (1972), Pedro L. Verdejo (1975), Ibon Zubiela (1975), David Franco Monthiel (1976), Iván Rafael (1976), Jorge Maíz Chacón (1977), Armando Unsain (1978), Juako Escaso (1979), Paz Cornejo (1981), Paco Ramos (1981), Belén García Nieto (1982), Miguel Ángel Vázquez (1986), Isabel Martín Ruiz (1986), Alba G. (1992), Yeison F. García López (1992), Francisco Javier Navarro Prieto (1994), Youssef Taki (1995), Carlos Catena Cózar (1995), Raúl Castañeda (1997), Paloma Chen (1997), María Sánchez-Saorín (1999) y William González Guevara (2000). A ellos, hay que sumar los nombres de poetas para los cuales la poesía crítica constituye una parte relevante de su producción, aunque emplean planteamientos distintos a los de la «poesía de la conciencia crítica». Por un lado, situaríamos aquí a autores que se integraron dentro de esta tendencia, pero que, en sus últimos trabajos, se han ido distanciando de ella: Antonio Méndez Rubio (1967), José María Gómez Valero (1976) y David Eloy Rodríguez (1976). Por otro lado, cabe mencionar a escritores que comenzaron a publicar antes de la aparición de los primeros trabajos de Riechmann y que provienen de estéticas y planteamientos poéticos previos, pero que han continuado publicando mientras la «poesía de la conciencia crítica» se desarrollaba. Son Jesús López Pacheco (1930-1997), Jesús Lizano (1931-2015), Francisco J. Uriz (1932-2023), Ángel Guinda (1948-2022), Ana Rossetti (1950), Juan Antonio Mora (1950), Pura López Cortés (1952), Julia Otxoa (1953), Fernando Beltrán (1956), Concha García (1956), Ouka Leele (1957-2022), Juan Carlos Mestre (1957), Uberto Stabile (1959), Ángel Petisme (1961), Roger Wolfe (1962) y Daniel Bellón

publicar una serie de textos teóricos sobre práctica poética en los cuales cimentaba esa forma de encarar el presente desde la disidencia.

La amplitud de su mirada se sustenta en los distintos ámbitos de su formación y de su actividad. Licenciado en Ciencias Matemáticas, doctor en Ciencias Políticas con una tesis sobre el partido Los Verdes alemanes, es profesor de Filosofía Moral en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus trabajos sobre ecología social, a su vez, son materiales de referencia en el ámbito del pensamiento y en el político. Asimismo, es traductor de poetas y dramaturgos como René Char, Erich Fried o Heiner Müller. Todas esas referencias nos muestran la multiplicidad de sus análisis, que conjugan lo científico, lo filosófico, lo político y lo poético.

«Mi tiempo es el de la infamia», escribió en uno de sus primeros poemas (2022a: 13). La importancia de la alerta en la obra de Jorge Riechmann ha ganado cada vez más relevancia conforme el rumbo de los acontecimientos ha ido, sucesivamente, superando las peores previsiones en cuanto a no sobrepasar los

(1963). Por último, hay que mencionar a aquellos poetas críticos contemporáneos que tampoco pueden ubicarse en las coordenadas de la «poesía de la conciencia crítica» por no situar el conflicto social como eje de toda su escritura, o por enunciarlo desde fuera: Francisco Fenoy (1941-2018), José Luis Mata (1942), José Ignacio Besga Zuazola (1948), Milagros Salvador (1949), Dionisio Cañas (1949), Begoña Abad (1952), María J. de la Vega (1953), María José Pastor (1954), Monserrat Cano (1955), Luis Ramos de la Torre (1956), Eladio Méndez (1957), Patricia Olascoaga (1958), Mada Alderete Vincent (1959), Manuel de la Fuente Vidal (1959), Ramón Campos Barreda (1959), Felipe Zapico (1960), María Jesús Fuentes García (1960), Antonio de Padua Díaz (1962), Bernardo Santos (1962), Santiago Aguaded Landero (1962), Marifé Santiago Bolaños (1962), Conrado Santamaría (1962), Iosu Moracho (1963), Fermín Herrero (1963), Ramón Bascuñana (1963), Laura Giordani (1964), Diego Doncel (1964), Rosana Acquaroni (1964), Marta Navarro (1964), Daniel Macías Díaz (1965), José Luis Zerón Huguet (1965), Niall Binns (1965), Inma Luna (1966), Alicia Aza (1966), José Manuel Lucía Megías (1967), Paco Doblas (1967), Mateo Rello (1968), Ana Pérez Cañamares (1968), Marián Martínez-Osorio (1968), Nuria Ruiz de Viñaspre (1969), David Benedicte (1969), Rafael Calero (1970), Julio Mas Alcaraz (1970), Angélica Morales (1970), Mercedes Cebrián (1971), Pedro del Pozo (1971), Pablo García Casado (1972), Regina Salcedo (1972), Arturo Borra (1972), Ritxi Poo (1972), José Luis Gómez Toré (1973), María Castrejón (1974), Miriam Reyes (1974), Antonio Revert Lázaro (1974), Pablo Cortina (1974), Beatrice Borgia (1975), Zackary G. Paine (1976), Juana Marín (1976), Gonzalo Escarpa (1977), Carlos Mazarío (1977), Ana Vega (1977), José María García Linares (1977), Carmen Ruiz Fleta (1978), Julio César Galán (1978), David Trashumante (1978), Raúl Quinto (1978), Rosa Silverio (1978), Erika Martínez (1979), Olalla Castro Hernández (1979), Sara Herrera Peralta (1980), Diana García Bujarrabal (1980), Alejandro Ruiz Morillas (1980), Sergio C. Fanjul (1980), Olvido Andújar (1980), Carmen Ruth Boillos (1981), Antonio Rómar (1981), Jessica Belda (1981), David Refoyo (1983), Escandar Algeet (1984), Maribel Andrés Llamero (1984), Leire Olmeda (1984), Bibiana Collado Cabrera (1985), Manuel Valero Gómez (1986), Ángelo Néstore (1986), Paloma Camacho Arístegui (1988), Iris Almenara (1989), Pilar Astray Boadicea (1990), Enrique Martín Corrales (1992), Begoña M. Rueda (1992), Alejandro Pérez-Paredes (1993), David Ferrez Gutiérrez (1995), Rocío Acebal Doval (1997) y Natalia Velasco (1998).

límites marcados por los estudios científicos para evitar, o al menos apaciguar, el desastre ecológico y social (un desastre anunciado ya desde los informes del Club de Roma de los años setenta, o en las actuales conclusiones del IPPC de la ONU) (Meadows, Meadows y Randers, 1972, 1993, 2006; IPPC, 2023). Por eso, desde 2013, Riechmann habla de que estamos en «El Siglo de la Gran Prueba», lo que significa que nos enfrentamos a cambios descomunales en los ecosistemas que se encaminan hacia la Sexta Gran Extinción y que pueden conllevar incluso la desaparición de la especie humana en cuestión de décadas. Esa perspectiva es la que le ha llevado a formular títulos como *Otro fin del mundo es posible, decían los compañeros* (2019a). De hecho, una de sus propuestas más recientes y potentes, en un tiempo en el que «ahora / ya va siendo demasiado tarde / para casi todo» (2010a: 36), ha consistido en apelar a una «esperanza contrafáctica»; una esperanza «a pesar de» (2017, 2018c, 2019b: 205).

El aspecto ecológico ocupa un espacio medular en su obra, especialmente desde finales de los años noventa. Hasta ese momento, la crítica de los poemas de Riechmann se centraba en cuestiones explícitamente económicas y sociales. Sin embargo, el autor ha optado por evidenciar la conexión entre todos esos aspectos, de tal modo que el productivismo y el capitalismo se conciben como causas de la trágica incidencia del ser humano en la alteración del medioambiente y como responsables del calentamiento global. En efecto, su crítica parte de la denuncia de la dinámica productivista sustentada en la mercantilización de la vida y en la lógica de maximización de los réditos económicos. El axioma de no poder crecer indefinidamente en un mundo finito, tal como necesita el capitalismo (no como aspiración, sino como necesidad estructural), es una de las bases que Riechmann se propone desmontar en su obra. Con este objetivo, insta a la asunción de los límites, especialmente de los biofísicos, para el desarrollo de la vida y de la sociedad. El pilar de esa perspectiva es la conciencia de la interdependencia (de las personas entre sí) y de la ecodependencia (de las personas con el medioambiente y de los ecosistemas entre sí). De ahí que exhorte a la empatía, a vivir hacia los otros, con la responsabilidad moral de quienes tenemos, como humanos, capacidad de decisión. De hecho, extiende la responsabilidad al resto de personas, pero también a las generaciones venideras y a los animales no humanos. Por eso, desarrolla una ética basada en la alteridad, intentando no generar daño a aquellos seres que pueden ser dañados y asumiendo el «reconocimiento del otro en un plano de igualdad» (2012a). Así, la humanidad se teje en el «entre», en la convivencia y en la asunción de la pertenencia a una comunidad. No en vano, «agradecer» y «acoger» son las dos acciones en las que se inspira su ética. Con todo ello, apela a

construir una cultura de simbiosis (no de dominación) con la naturaleza. Precisamente, el afán de dominio hacia esta última es el que ha desencadenado todo el desastre actual: «Trastornados / por dominar la naturaleza. // Incapaces de dominar nuestra dominación» (2018a: 26). Por eso insiste en la urgencia de un cambio de paradigma cultural (2015).

Riechmann es consciente de la maquinaria propagandística de la que dispone la hegemonía –interiorización para la reproducción acrítica de su sistema ideológico, asumido como entidad natural, no como constructo histórico (Gramsci, 2013)–. De ahí su insistencia en desbaratar las falacias y los mitos de la sociedad de consumo, cuando «vivimos en el universo abrumador de la mentira» (1987: 31). En este sentido, apuesta por una «poesía que no cede a la hipnosis» (2006b: 131-136) de un discurso autocomplaciente, que incide en la desconexión y la ocultación de las consecuencias que el sistema provoca, y, más allá, en la irresponsabilidad de una dinámica cultural ensimismada y exclusiva de los intelectuales. De este modo, Riechmann plantea que «cada poema logrado es una intimación a quitarse las orejeras, salir del carril, desunirse de la noria, pararse al borde de la autopista y respirar. Es una invitación a romper la férrea y ajena disciplina cotidiana en cuya irracionalidad nos hemos extraviado» (1998a: 12).

Frente a esa inercia, Riechmann ofrece varias técnicas retóricas para, primero, generar extrañamiento y suspicacia en el lector; después, llevarlo a la interrogación y favorecer el cuestionamiento; y, finalmente, permitirle que alcance él sus propias conclusiones. En consecuencia, ni sugiere soluciones ni ofrece discursos cerrados. Pretende hacer partícipe al destinatario para que tome la iniciativa y adquiera capacidad resolutive a la hora de reconocer las lógicas y las repercusiones de este sistema. De esta manera, es habitual que Riechmann encadene preguntas retóricas tras plasmar aspectos concretos. El autor muestra, pero no testimonia. Su crítica es radical en la medida en que busca desenmascarar las bases (ideológicas, filosóficas y políticas) del sistema, no solo mostrar sus efectos. Por eso, formula su propuesta de un «realismo de indagación» como procedimiento poético: «un realismo experimental, capaz de abrir senderos en el vasto continente de la realidad y capaz también de poner en cuestión sus propios procedimientos» (1998: 133). Este planteamiento concluye que «un realismo puede pretender ser fotografía, otro una fuente de luz» (2007b: 19). El trabajo más programático con sus ideas políticas y

filosóficas lo ha desarrollado en varios de sus libros de ensayo². Allí, desde un ecosocialismo que ha terminado reformulando como «ecosocialismo descalzo» (2016), suele igualmente postular líneas motrices que podrían construir una distinta configuración ética y política del mundo. En su poesía, la indagación le permite ensayar fórmulas que, desde un plano ético personal, o desde un modo individual de vivir enfocado hacia procesos colectivos, deshagan la injusticia y recuperen la dignidad. Revelación y crítica, por tanto, constituyen dos tareas complementarias que se retroalimentan y que son ejercidas por el escritor y por el receptor, cada uno desde su posición. Esa doble dimensión está presente en su poesía desde sus inicios, aunque comienza a desarrollarse teóricamente más adelante. Riechmann apela continuamente a esa dualidad, que se puede rastrear en diferentes facetas y en distintas formulaciones a lo largo de los años. Esto solo es posible partiendo de la premisa de una profunda curiosidad e inquietud por la vida, por el mundo y por lo que la puebla, y a través de un cuestionamiento radical y un inconformismo permanente ante lo establecido. En definitiva, aspira a ayudarnos a comprender el mundo o a que seamos, cuando menos, conscientes de su complejidad.

2. (De nuevo) sobre la utilidad de la poesía

Las reflexiones de Riechmann sobre la función de la poesía en esta coyuntura, sus posibilidades, sus límites –y el propio papel del poeta como ciudadano y como escritor– han sido constantes, y hay que situarlas dentro de ese marco de construcción de antagonismo; de respuesta insurgente frente a un orden excluyente, cruel y ecocida. Esos textos, de hecho, han nutrido numerosos debates en la poesía contemporánea y siguen siendo estimulantes documentos de referencia. A continuación, paso a señalar varias de sus conclusiones.

Frente a la desvinculación (entre sujetos, entre especies, entre las acciones y sus consecuencias, entre los hechos de la Historia, entre los discursos, entre las ideas) que se propugna desde los marcos del poder para mantener el orden social, Riechmann expone:

² Sus obras claves en ese aspecto son su «Pentalogía de la autocontención» (2003c, 2004b, 2005b, 2006c, 2009), *El socialismo puede llegar solo en bicicleta* (2012c), *¿Derrotó el Smartphone al movimiento ecologista?* (2016) y *Bailar encadenados* (2023).

Lo que la poesía hace incesantemente es *aproximar lo lejano*, conectar lo desconectado, establecer vínculos que antes no existían. Este trabajo de creación de vínculos, ínsito a la función poética del lenguaje, resulta profundamente perturbador para el orden de las categorías establecidas: se trata de una potencia dinámica que continuamente busca poner en movimiento lo quieto, y sin cesar desbarata los equilibrios estabilizados (2006b: 69).

Sobre la función de la poesía, dentro de un horizonte revolucionario, especifica: «Estoy a favor de la poesía *útil* (aunque me parece que el adjetivo *practicable* abarca más cosas). Pero [...] ¿útil para quién?» (1998: 134). Más adelante, matizará: «Ayer dije *poesía practicable*, hoy diría quizá *poesía auxiliadora*, o *ayudante*» (2003b: 297). Al respecto, ahonda en su potencia para generar un extrañamiento movilizador:

Ver el mundo con ojos nuevos es una condición previa para poder transformarlo, y la poesía, que nos ayuda a des-automatizar la mirada y la expresión, nos permite ver el mundo con ojos nuevos [...]. Capacidad de extrañamiento de la poesía, en un doble sentido: extrañarnos es asombrarnos, y también es distanciarnos, sumergirnos en la alteridad. Cuando la poesía es anhelo de lo otro, resulta natural la alianza con la revolución (en VV. AA., 2002: 21).

Con todo, Riechmann siempre ha defendido una finalidad plural de la poesía, que articula a través de la metáfora de una navaja multiusos (2003d: 23). En cualquier caso, puntualiza: «Actualmente, y en las sociedades tardocapitalistas como aquella en la que yo vivo, una importante función de la poesía puede ser la de intentar meter cuñas en las contradicciones del sistema» (1998: 70). Reconoce diversos objetivos y funciones, pero igualmente afirma la obligatoriedad de asumir moralmente las consecuencias de cada opción e insiste en la necesidad de no omitir las condiciones materiales en las que se produce el discurso poético y de atender al sistema social en el que se inserta, dejando constancia de lo que ello implica.

No obstante, advierte que

[l]a poesía no debe reducirse a un papel instrumental. [...] Rechazo de manera radical la idea de escribir-al-servicio-de, la poesía instrumentalizada al despliegue de su propio poder de revelación. Sé que puedo resultar paradójico, porque mi propia escritura se inscribe a menudo dentro de movimientos colectivos, intenta vehicular rebeliones o critica lo inaceptable: pero no

hay tal paradoja. La diferencia está en el punto de arranque: puede ser una consigna que intento decorar y estructurar con los mejores recursos literarios a mi alcance (y esto es poesía-al-servicio-de), o puede ser un movimiento de búsqueda que me lleva hacia una verdad que no conozco de antemano (2006b: 132-133).

Riechmann se mueve constantemente en esa tensión y mantendrá esa difícil posición de equilibrio a lo largo de toda su trayectoria (Iravedra, 2013: 246; Prieto de Paula, 2018: 286).

Considera que el poeta no es un ciudadano especial, aunque está marcado precisamente por la capacidad de extrañamiento y asombro, que genera una actitud receptiva y un talante de apertura hacia el mundo (1998: 83). Aclara: «lo que sucede es que los poetas son más cosas, además de poetas [...]. A esa dimensión de la poesía se sobreañade, se yuxtapone de alguna forma, una dimensión de ciudadano. Y eso, claro, tiene efectos sobre la poesía» (2018b: 96). Su compromiso poético se debe a su compromiso como habitante de la *polis*, y desde esa mirada «política» demanda una implicación en los movimientos sociales, pues «hacer literatura no sustituye / las luchas sociales en las que no se estuvo» (1997: 107). Reitera que el pensamiento crítico debe ligarse a una acción de resistencia, que transforme la teoría en praxis y que busque los mecanismos para sentar las bases de la nueva sociedad a la que se aspira: «No se trata de *decir* la revolución / sino de *hacer* la revolución // sobre todo si hablamos desde dentro del poema» (2000a: 29).

Así, adopta una posición de horizontalidad y reconocimiento con los otros sujetos que desmonta toda pretensión de vanguardia o de paternalismo: «Me conformo con que el intelectual haga todo lo posible por ayudar a los sin voz a superar la afonía» (1998: 29), ya que «no se trata de “hablar por aquellos que no pueden hacerlo”, sino de *crear condiciones para que los de abajo puedan decir su propia palabra*» (2006b: 67).

Jorge Riechmann ha unificado todos estos planteamientos mediante una original concepción de la poesía. El autor explica que conjuga dos direcciones en ella, una «vertical» y otra «horizontal» (de fondo, suenan los conceptos de «tiempo vertical» de Gaston Bachelard y de «poesía vertical» de Roberto Juarroz):

Es posible despertar, es menester despertar en cada una de esas dos dimensiones poéticas. En el caso de la poesía horizontal, ese despertar quiere decir conciencia crítica, memoria histórica, desconsuelo ante las derrotas sin complacencia en ellas, herramientas para la des-alienación, interrogación

al lenguaje muerto. En el caso de la poesía vertical, despertar es extrañamiento, procedimientos de des-automatización, indagación en la cara oculta, silencio, compromiso con la verdad (2003d: 18).

3. Una mirada bífida

La denuncia que realiza Riechmann abre camino, por oposición o por enunciación explícita, hacia otra sociedad que se articule desde unos cimientos éticos radicalmente distintos a los del capitalismo. Frente a la exaltación del individualismo, proclama la interrelación de los vínculos. Frente a la avaricia y el afán de lucro, la generosidad («el capital quiere hacernos creer que somos lo que vendemos. Pero somos lo que regalamos», 2007a: 78). Frente al antropocentrismo, un humilde hermanamiento con todo lo vivo («todos los animales somos hermanos», 2003c). Frente al autoengaño, la búsqueda de la lucidez, a pesar de sus dolorosas revelaciones. En definitiva, frente a la evasión, la reivindicación del presente y del vitalismo (con todo su concepto del «ahí», 2005a, 2014). La coherencia de la obra de este escritor, ya desde su primer poemario, ahonda en esos postulados ideológicos y en sus cristalizaciones poéticas, y ratifica una concepción madura, aunque en permanente cuestionamiento, de hacia dónde caminar y con qué pasos realizar el trayecto (Martín López, 2019).

Sin descender a una tipología, la crítica de la poesía de Riechmann suele centrarse en los valores que sustentan el capitalismo (competitividad, avaricia, cinismo e hipocresía, falta de empatía, antropocentrismo y ecicidio, afán de acumulación, individualismo), los métodos de control de masas (manipulación mediática, desinformación, abuso de poder y represión, conformismo) y todos aquellos «valores» que impiden medir la magnitud de la catástrofe ecosocial (fetichismo tecnófilo, autoengaño). También aborda las consecuencias de este panorama: alienación (Cimardi, 2020: 5-6), desigualdad, miseria y muerte, injusticia, destrucción medioambiental...

En ese sentido, se puede afirmar que toda la poesía de Jorge Riechmann se fundamenta en los siguientes versos:

Hacemos como que no pasa
nada, y lo que está pasando
es la demolición
del mundo (2006a: 45).

Esas palabras sintetizan la tensión desde la que se levanta la voz del poeta: la conciencia del autoengaño ante el desastre y la voluntaria elusión del conflicto (por irresponsabilidad, por miedo, por necesidad...). El trabajo para llamar a la acción y propiciar un profundo cambio de rumbo no pasa tanto por informar sobre los nefastos resultados sociales y ambientales del capitalismo como por conseguir desbaratar ese ilusionismo. No en vano, como «poesía del desconsuelo» se dieron a conocer las primeras muestras de la escritura de Riechmann (Casado, 1991). El autor incide especialmente en la importancia de reconocer los efectos de nuestros actos, incluso de los más cotidianos: «Uno asesina simplemente comprando / en grandes almacenes impecables» (1993: 70), pues la «normalidad» de la sociedad capitalista implica una agresión constante al medioambiente y a tres cuartas partes de la humanidad. Expone, entonces, la contradicción ética (y el cinismo que la sostiene), según la cual el bienestar de unos pocos solo resulta posible a través de la explotación y de la miseria de muchos. Por eso, insta a desobedecer ante la injusticia y a asumir la responsabilidad de nuestras acciones (colectivas e individuales), pues «la responsabilidad de no desertar / es de cada soldado» (1993: 75). Como remarca Alan S. Bruflat, «Riechmann destroys the illusion of individual liberty in contemporary society» (1999: 87). En definitiva, apela constantemente a la propia voluntad para cuestionar la hegemonía y romper la inercia:

Desaprender
la costumbre
de la sumisión

Desaprender
la costumbre

Desaprender (2012b: 76).

Su trabajo de análisis crítico opera en varias dimensiones. Exhorta a des-embarrassarse de la comodidad que implica no profundizar en las cosas. Se adhiere a un posicionamiento insumiso, pues no se rinde a lo evidente ni sucumbe a la obviedad. Según Salustiano Martín, Riechmann concibe «el poema como herramienta de la autoconciencia colectiva, como iluminación capaz de subvertir la oscura pesadilla de la (pos)modernidad» (1991: 34). Su mirada inaugura una actitud de indagación que nace de la inquietud intelectual y de una concepción del mundo generosa, receptiva, respetuosa e integradora con lo múltiple y lo diverso.

Este proceso constituye un ejercicio de lucidez, de abandono de lo previsto en su voluntad de acotar la realidad: «Para escribir / poesía // [...] tendrían que dimitir de la ceguera y el cálculo» (1993: 83). Sin embargo, esa labor no implica renunciar a poner de manifiesto las contradicciones e injusticias del sistema. De esta manera, utiliza la metáfora de la «mirada bifida» (2000b: 16) para explicar una visión que no olvida la dualidad y la dialéctica de la realidad; que se acerca a la complejidad del mundo y de quienes lo habitan atendiendo, a un mismo tiempo, a lo superficial y a lo esencial, a lo específico y a lo metafísico:

Mirada crítica: mirada bifida [...]. Por una parte vemos la superficie familiar y confortable de las cosas, el mundo bien conocido dentro del cual nos hallamos en casa [...]. Pero simultáneamente, junto a ello, vemos a veces los nexos causales y los vínculos de sentido que ligan esas cosas con todas las demás. Las cosas se nos transforman entonces en tejidos –textos–, redes [...], y entonces vemos a veces que lo que parecía placidez e inocencia puede unido estar intrínsecamente a lo abominable (2006b: 28).

La comprensión de la poesía como búsqueda de la verdad resulta básica para entender el realismo de indagación practicado por Riechmann (Iravedra, 2010: 45). Así, el autor puntualiza: «Cuando escribo, querría decir la verdad» (2000b: 116). También, de manera más general, indica: «Poesía: no un arte de bien decir, sino una búsqueda –muchas veces desgarrada, desgarradora– hacia la verdad» (2008b: 7). De esta forma, compara la poesía con un trayecto o una vía, con un intento de revelación. Es fundamental en esa dirección el «hacia», que remite a lo inalcanzable, lo incompleto, lo que no puede cerrarse. En este sentido, hay que mencionar el anhelo de caminar hacia la utopía y de resistirse a lo consumado. Además, denota ese dinamismo que considera esencial para el ser humano. Ese planteamiento es el que le lleva a desconfiar de los adverbios «*solo [...], siempre y nunca*» (2008b: 13). El propio Riechmann ha insistido en estos aspectos: «Investiga la verdad de tu tiempo, la incertidumbre de tu tiempo y sobre todo las mentiras de tu tiempo, podríamos precisar. Y luego, investiga tus propias verdades, incertidumbres y mentiras» (2007b: 17). Así, este autor «aspira a la concienzuda indagación en dudas metódicas y retóricas» (Bagué Quílez, 2012). No en vano, demanda: «No dejéis de dudar / de todo cuanto digo» (1993: 86). E insta a una cautela antiautoritaria (política, vital e intelectual) cuando proclama que «no hay maestros incuestionables // si son maestros / son cuestionables» (2010b: 8).

Su obra se sitúa, pues, en la encrucijada que supone manifestar la verdad de una manera antidogmática, apelando a la participación del lector tanto en el hecho literario como en la acción política y colectiva. El encadenamiento de paradojas o los juegos de palabras que aparecen con frecuencia en sus versos manifiestan una visión compleja y contradictoria, escurridiza a las categorizaciones simplificadoras de la realidad.

A pesar de las aseveraciones y del tono sentencioso de algunos de sus versos y de determinados tramos de su trayectoria, el horizonte al que apunta su poesía es el del continuo replanteamiento: se trata de evitar lo acomodaticio y lo que clausura, en pos de una actitud de apertura y humildad. Aunque en ocasiones el tono taxativo de algunos de sus poemas parece entrar en contradicción con este planteamiento, el poeta se mantiene en constante observación para evitarlo, tanto en su apartado de creación literaria y ensayística como en el ámbito político.

Riechmann propugna una mirada detenida y desveladora, ligada al impulso poético, y reclama una relectura de la realidad: «Tratar de ver / lo que hemos visto / y que se nos pierde / entre el humo de los días»; «testigo de lo que ocurre / y sobre todo / de lo que no ocurre» (2010b: 2, 4). Esa mirada testimonial no resulta posible sin el sosiego, la atención, el silencio: todas ellas son características positivas para el poeta porque dan pie a la reflexión y permiten esa indagación a la que nos hemos referido. De este modo, exalta la lentitud, la morosidad, el cuidado y la conciencia en los actos y en los sentimientos. Por ese motivo, indica: «Frente a la dictadura del “tiempo real”, la demora. // Frente a la brutal coacción de lo inmediato, la articulada delicadeza de las mediaciones» (2003a: 163). Apuesta por un ritmo distinto, pausado, que nos ayude a fijarnos y a darnos cuenta de la complejidad de las cosas, y le aplica una perspectiva puramente física: la velocidad no deja apreciar los detalles, las particularidades de lo observado. De este modo, «el mundo de la prisa es el mundo de la uniformidad; las diferencias solo pueden aparecer con la lentitud. En las siniestras galerías del tardocapitalismo, *la lentitud es revolucionaria*» (2003b: 18). Más concretamente, matiza: «La lentitud es anticapitalista» (2005a: 20). Y apostilla: «Tengo el secreto. Solo consiste en detenerse. // [...] En esta era de aceleración incontrolada, el secreto es la lentitud» (2007a: 72). Riechmann observa que «para quebrar el orden criminal / instituido y hacerlo saltar por los aires sin esfuerzo / basta con rezagarse, errar, ir muy despacio» (2005a: 20). Así, pide un cambio en el ritmo de vida y en la atención; pide «ser capaz de detenerse y ver / al menos una vez» (2003d: 35). Por tanto, aboga por un ritmo que permita recuperar, frente al tiempo de la economía (producción

y consumo), «el tiempo de la vida» (2004a: 71). Opone «cultura ecológica de la lentitud *versus* cultura capitalista de la rapidez», y señala: «La demencial aceleración que experimentamos en las sociedades industriales contemporáneas tiene que ver, en última instancia, con la velocidad de circulación del capital y la avidez por recoger beneficios» (2011: 90-91). En síntesis, dota de una dimensión política a los distintos ritmos de vivir, de pensar y de aprehender la vida.

Además, esa mirada permite descubrir actos y espacios de resistencia de tipo político, existencial o anímico. Riechmann entiende que los márgenes del sistema están muy próximos para quien los busque; que existen vitalidad, filosofía e iniciativas sociales que operan de manera distinta al capitalismo. Por ejemplo, esos espacios de resistencia a menudo se representan simbólicamente mediante la naturaleza que pervive en los escenarios asfaltados y urbanizados: «¡El mérito que tiene ser árbol / en una ciudad como Madrid!» (1997: 35); «talados a ras de suelo / algunos árboles rebrotan» (1993: 85). La plasticidad de esa imagen, su fuerza lírica y toda la carga de antagonismo y de insumisión que encierra la convierten en un símbolo excepcional de no claudicación. El conocimiento de estos hechos impulsa y alienta la capacidad de resistencia del observador, el cual se siente reforzado al percibir que no está solo pensando y obrando contracorriente. Al mismo tiempo, esa percepción solidaria hace posible manifestar lo invisibilizado en un sistema que hace de dicha ocultación uno de sus engranajes principales.

4. Otros mundos en el mundo

La poesía de Riechmann no solo denuncia, sino que abre, presenta e invita a adoptar otras formas de vida, de pensamiento y de acción que hagan posible el inicio de una sociedad más libre y justa. Miguel Casado anota que, para Riechmann, «la poesía prolonga la realidad o propone realidades paralelas o establece intersecciones con unos u otros mundos» (1995: 114).

En cualquier caso, él ya señalaba, en 2003, que «durante años, escribí fundamentalmente desde el *no*; ahora, el *no* y el *sí* se traban más equilibradamente en mi poesía. Y ese *sí* es inmanente: no remite a ningún trasmundo, a ningún futuro, a ninguna utopía» (2003b: 90). De esta manera, se manifiesta en sus versos una búsqueda que potencia la construcción y la celebración de la vida, a pesar de la necesidad del rechazo a la ideología y a la organización socioeconómica vigente. Este planteamiento lo une a su concepción sencilla de la

vida, y por eso afirma su acción también con un enfoque de extrema humildad: «Romper es fácil / Construir muy difícil // Yo junto añicos» (2012b: 87). Para Riechmann, ofrecer alternativas resulta una tarea compleja, que requiere mayores energías y mayor inteligencia que la mera denuncia. Aunque no apunta a ninguna solución concreta, esa actitud abierta es la única que podrá desarrollar una sociedad basada en el respeto y en la convivencia de todo lo vivo.

En sus versos, suele emplear un registro propositivo: sugiere continuamente estrategias para vivir de otra manera que se basan en un sistema ético articulado alrededor de la empatía, del vitalismo y de la conciencia de un presente que reconoce los lazos con el pasado y su responsabilidad sobre el futuro. Son tácticas para la subversión, no para la evasión, que deben realizarse desde este mismo momento, y que también se reflejan en los pequeños (pero significativamente grandes) gestos de cada día: «se buscan desertores cotidianos» (1994: 79). Como «lo que importa de veras / solo crece en los márgenes» (2004a: 71), insta a salir del sistema, a romper con él, a rastrear los resquicios: «En las grietas se esconden / más esporas y anhelos de lo que imaginas» (2004a: 84). Además, expresa que ese abandono resulta más sencillo de lo que nos quieren hacer creer; que el mundo nuevo únicamente requiere levantar la vista de lo inmediato:

Salir de la autopista
 hoy parece imposible
 y sin embargo
 basta un leve desplazamiento lateral
 solo unos metros más allá
 comienza el mundo (2010b: 6).

Riechmann postula que la auténtica vida (no su simulacro) escapa a la relación comercial. Son la generosidad y el amor, no el afán de lucro y el egoísmo, lo que nos hace seres humanos, lo que fundamenta la comunidad humana y natural. Con esa afirmación, rompe con toda la lógica que sostiene la organización socioeconómica y demuestra que los valores defendidos se hallan también fuera de este sistema: «Más allá de la moral capitalista de poseer y consumir, más allá de su moral, la nuestra: vincularse y compartir» (2012c: 34). Riechmann se enfrenta a la mercantilización de la vida según parámetros económicos: «Los hombres y las mujeres no somos *recursos humanos* / Los árboles no son *capital natural* / Los animales no son *biomaterial*» (2000a: 67). Y sentencia: «la vida es sencillamente / lo contrario del *marketing*» (2008a: 33). Su apelación a la empatía, al encuentro con los otros (personas, animales

y otros elementos naturales), es continua en su obra. De hecho, se sitúa en el eje de su propuesta de mundo, de la que emanan todos los valores y sentimientos positivos de sus versos: «La salvación del mundo / comienza con el ceder el asiento / en el autobús abarrotado» (2004a: 82), pues exhorta a «no hacer daño, ni hacerse daño» (2021: 93). Por ello, insiste en el papel que nuestra acción individual ejerce en la sociedad y en su potencialidad para el cambio. Resalta su valor como modelo de intransigencia con la destrucción y con la complicidad al tolerar la injusticia: «Mientras alguien / siga sintiendo vergüenza de este mundo / no está todo perdido» (1993: 47). Riechmann alude a la transformación interior como primer paso hacia una revolución social:

Tanta energía en busca
del punto de fractura del sistema,
tanta adrenalina, tanta inteligencia...

Está en ti,
en ti que ahora lees esta frase,
está en ti (2010a: 56).

Sin embargo, el autor sabe que estas medidas son insuficientes sin una transformación colectiva. Para impulsarla, aboga por disponer de un remanente de utopía en nuestras acciones, por apoyarnos en un anhelo de lo inalcanzable: «Peinar lo posible / con los dedos de lo imposible» (2010b: 1).

En este proceso, nos invita al asombro y a la observación detenida del entorno para encontrar resistencias, a veces desapercibidas, que constatan formas de vida ajenas a la lógica de la mercancía. Porque la construcción social del capitalismo y las estructuras de la dominación son productos humanos, no realidades naturales. De ahí que nos muestre los márgenes para intervenir en ellas, pues las estrategias de acción colectivas e individuales pueden abrir otra forma de vivir y de relacionarnos que no anulen la dignidad ni la existencia de los otros. Riechmann no marcará caminos, sino líneas maestras para construir colectivamente la vida en el planeta. Se trata de apuntes y veredas (no de direcciones) que expresan la interconexión entre la ética y la política, y que aspiran a una sociedad basada en la interdependencia y la ecodependencia (Mohedano Ruano, 2022).

5. Avanzando en espiral

A partir de unos primeros libros que portan musculatura expresionista, desnudando su dicción, tensando la capacidad de síntesis o relajándola, con construcciones redondas o con mosaicos de pequeñas piezas, apoyándose en verso libre y en metros populares, empleando el *collage* (Scarano, 2012), incluyendo ocasionales destellos oníricos, explicitando la consigna eventualmente, jugando incluso con personajes y heterónimos, su poesía ha ido ofreciendo distintas etapas en una paulatina y coherente progresión (Bagué Quílez, 2006: 245, 2022). En todas esas etapas, confluyentes en una suerte de progresión en espiral (Riechmann, 2003b: 160-161), Riechmann se ha movido a través de la precisión léxica, la claridad enunciativa, la fluidez expresiva, un vocabulario sencillo y un tono sereno y meditativo. En concreto, destaca su habilidad para construir alegorías, empleando con exactitud símbolos y metonimias (Prieto de Paula, 2022: 29). Se debe resaltar, al respecto, lo diáfano de sus metáforas y su extraordinaria capacidad para dotar de sugerencia a los referentes cercanos que las conforman. De hecho, establece la metáfora como elemento que permite unir elementos dispersos, o encontrar la relación entre ellos.

Sin embargo, en ocasiones, a pesar de esa contención habitual en sus composiciones, le desbordan la rabia y la indignación, dada la angustia que le provoca contemplar la mutilación de la vida en nuestra realidad. Emplea también a veces un enfoque más discursivo, que describe el mundo relacionando hechos de una manera casi documental o periodística. Así, algunos poemas son informativos: aportan documentación sobre el mundo que nos rodea. Pero Riechmann reflexiona a partir de estos acontecimientos; no se limita a exponer datos. Con todo, apenas aparece un estilo narrativo en su poesía: no elabora escenas ni despliega anécdotas, sino que enumera hechos. No en vano, ese registro meditativo constituye, en términos generales, el más empleado por el escritor. Progresivamente, la tensión analítica se ha ido desplazando hacia poemas cada vez más breves, en los cuales se ciñe a la concisión para pulir una expresión sencilla, pero de gran resonancia. A veces, su capacidad de síntesis le lleva a la depuración del verso hasta alcanzar los terrenos del aforismo o la sentencia. Riechmann yuxtapone y mezcla registros y códigos lingüísticos (incorpora mensajes de la publicidad, textos periodísticos o eslóganes) y géneros (poema en verso libre, en prosa, aforismos, fragmentos ensayísticos). Por tanto, en su discurso confluyen referencialidad, enunciación directa, búsqueda filosófica e imagería irracionalista.

En el último tramo de su poesía, rastreable a partir de títulos como *Ars Nesciendi* (2018), se aprecia un mayor trabajo hacia la concisión y las formas breves, al mismo tiempo que se recrudece el tono empleado: «A medida que el agua / de hielos y de nieves se fundía / se me fue derritiendo igualmente la retórica» (2021: 34). Ya no queda apenas margen de tiempo para cambiar el rumbo y evitar el desastre ecosocial. Lo que toca es «aprender a morir» (2022b: 29). En este sentido, trata de prepararnos para el colapso civilizatorio y los genocidios que vienen. Ariadna G. García ha reconocido en estos poemarios una nueva etapa caracterizada, no obstante, por «una entusiasta contemplación de la naturaleza» (2023), en la que se agudiza la mirada maravillada hacia lo pequeño. Esa focalización en lo sencillo se erige en una búsqueda de la esencia de la vida y en un ímpetu de resistencia existencial, aun en momentos especialmente trágicos.

Riechmann recapacita sobre cómo hablar críticamente de la sociedad capitalista utilizando sus mismos medios. Debido a ello, pide «intentar no seguir hablando el lenguaje del poder –aun a costa de que se nos desgarré la boca en el empeño» (1990: 53). Sin embargo, ¿es posible? ¿Lo consigue? Desde luego, su empeño por recuperar el significado preciso de las palabras, frente a la manipulación y a la reorientación de muchos términos que realiza el Poder, camina en esa dirección. Araceli Iravedra puntualiza al respecto: «se tratará entonces de romper las expectativas de información, de provocar el extrañamiento y de construir un discurso incómodo que, poniendo en evidencia las estrategias ideológicas del sistema, no pueda ser absorbido por el mundo que trata de negar» (2002: 4). Asimismo, con esa alusión también invita Riechmann a no secundar la lógica del pensamiento dominante, a pesar de la asimilación y la naturalización de dicha lógica. Por ejemplo, su ironía pretende desmontar el discurso del capitalismo y promover otra organización del mundo. Los usos irónicos le permiten exponer sus contradicciones y extremar las implicaciones de las relaciones socioeconómicas actuales hasta que ya no sean tolerables por el lector. Además, apela a una lectura activa, que desentrañe el doble sentido de su discurso.

Por otra parte, ocasionalmente recurre a los paralelismos y las anáforas. Así, se mantienen la tensión y el ritmo, y también se construyen estructuras similares a los silogismos. De hecho, para recoger sus razonamientos, Riechmann despliega en sus versos un discurrir filosófico, aunque se resiste a alcanzar una conclusión rotunda. El poeta busca poner en evidencia la lógica que guía nuestra sociedad, desenmascarar su retórica y desarrollar su argumentación para manifestar sus consecuencias y revelar sus implicaciones. De este modo, deja

en manos del lector la respuesta, a través de conclusiones plasmadas frecuentemente como preguntas retóricas. Se trata de cumplir el siguiente precepto: «No explicar en exceso, sino dejar resonar» (2008b: 266).

En efecto, Jorge Riechmann aspira a provocar un cambio de conciencia en el lector, pero incitándole para que ese proceso lo ejecute él, para que sea su propio cuestionamiento el que lo dirija. Por ese motivo, resalta las contradicciones y las paradojas del sistema, desnudándolas y mostrándolas abiertamente, más allá del juego retórico de la «dialéctica de contrarios» (Navarrete, 2020: 39-40). Así, se propone desmontar el discurso del poder a la vez que trata de hacer recapacitar al lector para que extraiga sus propias conclusiones, sin que el poeta, desde un plano superior, le resuelva los conflictos. Confía en que el descubrimiento de la verdadera lógica del capitalismo y de su radical incompatibilidad con los derechos humanos fundamentales o con la sustentabilidad ecológica produzca un cambio de mentalidad colectivo. Deja el cuestionamiento en manos del lector, quien participa activamente en la interpretación de la realidad, superando el papel de receptor pasivo al que se le ha acostumbrado en nuestros días. Se le interpela para que sea sujeto y agente. De esta manera, al mismo tiempo que se satisface la necesidad de desarrollar una política de emancipación, se le dota de una herramienta de intervención aplicable al resto de ámbitos de su vida: se contribuye a que sea consciente de que puede buscar respuestas por sí mismo y a desarrollar un pensamiento crítico. Por tanto, no se insta al lector a que secunde acríticamente los postulados expuestos por el poeta, sino que se pretende estimularlo para que se interroge a sí mismo y a la sociedad que lo rodea. Por eso, como afirma Bagué Quílez, Riechmann «pretende poner en entredicho las convicciones del lector» (2010: 45). Asimismo, Prieto de Paula apunta que Riechmann considera «el realismo como instrumento de indagación, vigilancia y alerta, que pretende la transformación del sujeto y, mediante el circuito de la comunicación, la transformación del mundo» (2010: 27-28).

A esa transformación –con humildad, constancia y rigor– se dedica la obra de Jorge Riechmann. Para revelar lo que tenemos ante los ojos y no queremos ver; también lo que no podemos ver. Con ese afán se ha ido construyendo uno de los conjuntos poéticos más sugerentes, incómodos y necesarios de nuestra época. Para que pueda existir un tiempo que podamos habitar todos.

Referencias bibliográficas

- Bagué Quílez, Luis. 2006. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- Bagué Quílez, Luis. 2010. «Reglas de compromiso. Poesía para después de la batalla». En *Poesía española posmoderna*, ed. María Ángeles Naval, 37-61. Madrid: Visor.
- Bagué Quílez, Luis. 2012. «Seres humanos», *Diario Información*. Consulta: 1 de mayo de 2023. <http://www.diarioinformacion.com/arte-letras/2012/01/26/seres-humanos/1216159.html>.
- Bagué Quílez, Luis. 2022. «Hacia una escritura habitable: la poesía de Jorge Riechmann». *Ínsula* 905: 20-23.
- Bruffat, Alan S. 1999. «Violence and freedom in the poetry of Jorge Riechmann». *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* 12 (2): 87-94.
- Casado, Miguel. 1991. «Jorge Riechmann: poesía del desconsuelo». *Ínsula* 534: 20-21.
- Casado, Miguel. 1995. «Para recuperar los nombres. Sobre la poesía de Jorge Riechmann». *Cuadernos Hispanoamericanos* 544: 113-124.
- Cimardi, Ambra. 2020. «La última poesía de Jorge Riechmann y los males de la postmodernidad». *Olivar* 20 (32), e086. Consulta: 1 de mayo de 2023. <https://doi.org/10.24215/18524478e086>.
- García, Ariadna G. 2023. «En el fondo del valle ha muerto Jorge Riechmann», *El rompehielos. Blog de Ariadna G. García*. Consulta: 1 de mayo de 2023. <https://ariadnaggarcia.blogspot.com/2023/01/en-el-fondo-del-valle-ha-muerto-jorge.html>.
- García Candeira, Margarita. 2014. «Poesía en crisis en el panorama español: despojamiento y lucha en la trayectoria última de Jorge Riechmann». *Hispanófila* 170: 129-148.
- García-Teresa, Alberto. 2013. *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Tierradenadie.
- Gramsci, Antonio. 2013. *Antología*. Madrid: Akal.
- IPPC. 2023. *AR6 Synthesis Report: Climate Change 2023*. Consulta: 1 de mayo de 2023. <https://www.ipcc.ch/report/sixth-assessment-report-cycle/>.
- Iravedra, Araceli. 2002. «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio». *Ínsula* 671-672: 2-8.
- Iravedra, Araceli. 2010. *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Iravedra, Araceli. 2013. «“Después de este desorden impuesto” o las voces del posfranquismo (El canon del compromiso y el compromiso con el canon)». En

- Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, ed. Araceli Iravedra, 203-255. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Martín, Salustiano. 1991. «Jorge Riechmann. Estética de la resistencia». *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 213: 34.
- Martín López, Francisco Javier. 2019. *Jorge Riechmann: Poesía y poética de la conciencia*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, y Jørgen Randers. 1972. *Los límites del crecimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, y Jørgen Randers. 1993. *Más allá de los límites del crecimiento*. Madrid: El País/Aguilar.
- Meadows, Donella H., Dennis L. Meadows, y Jørgen Randers. 2006. *Los límites del crecimiento. 30 años después*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Mohedano Ruano, Javier. 2022. *Discurso poético y compromiso en la poesía española actual: estética e ideología en la obra poética de Jorge Riechmann*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba.
- Navarrete Navarrete, María Teresa. 2020. «La presencia de René Char en la poesía de Jorge Riechmann». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 35 (1): 35-42.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2010. «Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual». En *Poesía española posmoderna*, ed. María Ángeles Naval, 17-34. Madrid: Visor.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2018. *Las esquinas del yo. Estudios de literatura española contemporánea*. Madrid: Visor.
- Prieto de Paula, Ángel L. 2022. «Entreser, de Jorge Riechmann: la respiración y la esperanza». *Ínsula* 905: 28-30.
- Riechmann, Jorge. 1987. *Cántico de la erosión*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. 1990. *Poesía practicable. Apuntes sobre poesía, 1984-88*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. 1993. *Material móvil. Precedido de Veintisiete maneras de responder a un golpe*. Madrid: Libertarias.
- Riechmann, Jorge. 1994. *Baila con un extranjero*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. 1997. *El día que dejé de leer El País*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. 1998. *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge. (2000a). *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*. Barcelona: DVD.
- Riechmann, Jorge. 2000b. *La estación vacía*. Alzira: Germania.
- Riechmann, Jorge. 2003a. *Un zumbido cercano (Prosas de merodeo seleccionadas por su autor)*. Madrid: Calambur.

- Riechmann, Jorge. 2003b. *Una morada en el aire. Diario de trabajo (18 de agosto de 2002 a 18 de agosto de 2003)*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Riechmann, Jorge. 2003c. *Todos los animales somos hermanos*. Granada: Universidad de Granada.
- Riechmann, Jorge. 2003d. «Empeños», *Zurgai* (diciembre): 18-23.
- Riechmann, Jorge. 2004a. *Anciano ya y nonato todavía..* Tenerife: Baile del Sol.
- Riechmann, Jorge. 2004b. *Gente que no quiere viajar a Marte. Ensayos sobre ecología, ética y autolimitación*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2005a. *Ahí te quiero ver*. Barcelona: Icaria.
- Riechmann, Jorge. 2005b. *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2006a. *Poesía desabrigada*. Tenerife: Idea.
- Riechmann, Jorge. 2006b. *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos.
- Riechmann, Jorge. 2006c. *Biomimesis. Crítica ecosocialista y propuesta de reconstrucción ecológico-social para la sustentabilidad*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2007a. *Conversaciones entre alquimistas*. Barcelona: Tusquets.
- Riechmann, Jorge. 2007b. «Saber encontrar los caminos equivocados que nos convienen». En *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, ed. Matías Escalera Cordero, 17-26. Madrid: Tierradenadie.
- Riechmann, Jorge. 2008a. *Rengo Wrongo*. Barcelona: DVD.
- Riechmann, Jorge. 2008b. *Bailar sobre una baldosa. Apuntes sobre la belleza, la atención y la injusticia (Diario de trabajo)*. Zaragoza: Eclipsados.
- Riechmann, Jorge. 2009. *La habitación de Pascal. Ensayos para fundamentar éticas de suficiencia y políticas de autocontención*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2010a. *Entre la cantera y el jardín*. Madrid: La Oveja Roja.
- Riechmann, Jorge. 2010b. *Las artes de lo imposible. Acompañadas por la serie fotográfica Las ruinas vivas*. Valencia: Azotes Caligráficos.
- Riechmann, Jorge. 2011. *Tiempo para la vida. La crisis ecológica en su dimensión temporal*. Bogotá: Taller de Edición Rocca.
- Riechmann, Jorge. 2012a. *Interdependientes y ecodependientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)*. Barcelona: Proteus.
- Riechmann, Jorge. 2012b. *Poemas lisiados*. Madrid: La Oveja Roja.
- Riechmann, Jorge. 2012c. *El socialismo puede llegar solo en bicicleta*. Madrid: Los Libros de La Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2013. *El Siglo de la Gran Prueba*. Tenerife: Baile del Sol.
- Riechmann, Jorge. 2014. *Ahí es nada*. Bilbao: El Gallo de Oro.

- Riechmann, Jorge. 2015. *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2016. *¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista? Para una crítica del mesianismo tecnológico*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2017. *¿Vivir como buenos huérfanos? Ensayos sobre el sentido de la vida en el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, Jorge. 2018a. *Ars Nesciendi*. Madrid: Amargord.
- Riechmann, Jorge. 2018b. *Un lugar que pueda habitar la abeja. Entrevistas con Jorge Riechmann*. Madrid: La Oveja Roja.
- Riechmann, Jorge. 2018c. «Pidiendo un Leopardi desde dentro (sobre esperanza contrafáctica y marxismo leopardiano)». En *Indocilidad reflexiva. El pensamiento crítico como forma de creación y resistencia*, eds. Piedrahita Echandía, Claudia Luz, Pablo Vommaro y Xavier Insausti Ugarriz, 155-166. Buenos Aires: CLACSO, 155-166.
- Riechmann, Jorge. 2019a. *Otro fin del mundo es posible, decían los compañeros. Sobre transiciones ecosociales, colapsos y la imposibilidad de lo necesario*. Barcelona: MRA Ediciones.
- Riechmann, Jorge. 2019b. *Grafitis para neardentales*. León: Eolas.
- Riechmann, Jorge. 2021. *Z*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Riechmann, Jorge. 2022a. *El empeño del manantial. Antología poética*. Madrid: Lastura.
- Riechmann, Jorge. 2022b. *En el fondo del valle ha muerto Jorge Riechmann*. Tenerife: Baile del Sol.
- Riechmann, Jorge. 2023. *Bailar encadenados. Pequeña filosofía de la libertad (y sobre los conflictos en el ejercicio de las libertades en tiempos de restricciones ecológicas)*. Barcelona: Icaria.
- Scarano, Laura (2012). «Jorge Riechmann: el poema como crónica pública». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18: 74-89.
- VV. AA.. 2002. «Encuesta a poetas, críticos y editores». *Ínsula* 671-672: 21.

Prácticas culturales y discursos críticos durante la pandemia: el caso del *poetry slam*

Diana Cullell

University of Liverpool

Este capítulo analiza dos poemas pandémicos –uno de Isa García y otro de Crisal Rodríguez– recitados en línea en el Poetry Slam Barcelona, celebrado el 30 de marzo de 2020. Las composiciones, con las que se enfrentaron sus autoras, se exploran como un ejemplo de propaganda ideológica entendida como consigna cívica, fruto de las primeras semanas de confinamiento en España debido a la pandemia del Covid-19. A través de dichos análisis se indaga en las implicaciones ideológico-políticas de esta práctica cultural y en su discurso crítico, prestando especial atención a las ideas de comunidad y de compromiso.

El impacto del coronavirus en la sociedad del siglo *xxi* resulta aún difícil de cuantificar. Más allá del número de víctimas mortales y contagios oficiales por el virus –de lo que tampoco se tienen cifras del todo fiables–, las consecuencias de la pandemia repercutieron en toda la población, así como en las producciones y prácticas culturales de sus artistas. En este marco epidemiológico se encuadran los dos poemas que conforman el caso de estudio en el presente trabajo. Un poema pandémico es tanto aquel que se crea –que se escribe o se lee– bajo las condiciones de la pandemia como aquel que la aborda como temática (Acim, 2021: 68), características ambas de los poemas analizados¹. De hecho, la crisis sanitaria que conllevó el Covid-19 supuso un momento de auge para la poesía, particularmente para aquella producida y compartida

¹ Giovanelli opta por denominar como «ficción covid» (2022: 2) a toda aquella escritura que directamente representa o está influida por las experiencias vividas durante la pandemia del coronavirus. Añade también que la poesía constituye un subgénero de la «ficción covid»

Cómo citar: Cullell, Diana. 2024. «Prácticas culturales y discursos críticos durante la pandemia: el caso del *poetry slam*». En «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 183-200. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00710>

a través de las redes sociales: «The current coronavirus pandemic necessitating social isolation and countrywide lockdowns has witnessed a sudden surge in the production of “social-media poetry”» (Roy, 2020: 44)². Porque es especialmente en contextos epidemiológicos que precisan de soluciones concretas e inmediatas cuando se reconoce la poesía como una necesidad, más que como un elemento de lujo, por su capacidad para lidiar con etapas de crisis, transición o emociones profundas (Roy, 2020: 44; Bravo, 2020)³, algo que se ha observado a lo largo de toda la historia literaria (Cullell, 2024).

El Poetry Slam Barcelona, que debía celebrar su sesión mensual a finales de marzo de 2020, tuvo que optar por un formato digital –al igual que muchas otras iniciativas culturales de carácter presencial– cuando se declaró el inicio del confinamiento. En este momento vio la luz «En tu casa Poetry Slam Bcn» (y su etiqueta homónima «#entucasaPSBCN»)⁴. El colectivo optó por la red social Instagram, la cual había utilizado hasta esos momentos con fines mayoritariamente promocionales, para lanzar su nueva conformación. Del 28 de marzo al 4 de abril, «En tu casa Poetry Slam Bcn» alistó a 8 poetas que eran también asiduos participantes de su *slam*: Pabloski, Iñaki Nazabal, Marta B, Dani Orviz, Crisal Rodríguez, Isa García, Ainara y Salva Soler. Los poetas se enfrentaron aleatoriamente en parejas cada noche a las 20:10 desde sus perfiles personales, y seguidamente el público contaba con 24 horas para votar a su poeta preferido a través de la función de encuestas en las historias de Instagram. Con este proceso se llegó a las semifinales y, el día 4 de abril, a la gran final. Los poemas que constituyen el

de gran interés debido a su formato relativamente fácil de compartir y a su respuesta inmediata, especialmente a través las redes sociales (3).

² El coronavirus aportó protagonismo a numerosas artes e iniciativas culturales en todo el mundo. Para un breve recuento de algunas de esas iniciativas que afloraron en las redes sociales al inicio de la pandemia del coronavirus en España, véase Cullell (2020a). Asimismo, las Humanidades generaron un amplio abanico de respuestas ante la pandemia y abordaron sobre todo a la gestión de la crisis y su posible solución (véanse Gascón, 2020; Lorenzón, 2020; Tomás Cámara, 2020; Rubio Guirado y Mateo García, 2020; Buxó Rey y González Alcántud, 2020; Grimaldi, 2021; Arnaldi, Engebretsen, y Forsdick, 2022).

³ Roy y Bravo citan ejemplos en los que la población en general hizo uso de la poesía durante la pandemia. Tal fue el caso de policías, celebridades o niños y niñas en edad escolar, que escribían poemas a los trabajadores sanitarios. También crecieron los concursos o lecturas en voz alta de poesía en las redes (Roy, 2020: 44; Bravo, 2020).

⁴ Todo aquel que no esté familiarizado con la poesía performativa –en la que se inscribe el *poetry slam*– puede recurrir a varios estudios sobre el tema (Bernstein, 1998; Mex Glazner, 2000; Hoffman, 2001; Zitomer, 2007; Gregory, 2008; Novak, 2011, 2012; Bennett, 2023), así como a varios trabajos centrados en el contexto ibérico (Martínez Cantón, 2012; Mezquita y García Villarán, 2012; Cid y Lourido, 2015; Orviz, 2015; Cullell, 2015, 2020b, 2018, 2019; Cullell y Díaz-Vicedo, 2021).

foco de este trabajo son los recitados el 30 de marzo, día en el que se enfrentaron Isa García y Crisal Rodríguez. Las dos composiciones de las poetisas podrían fácilmente considerarse discursos epidemiológicos por sus características temáticas, y resultan de gran interés debido a sus múltiples referencias a un sentido de comunidad y a las consideraciones biopolíticas de su discurso crítico⁵.

Cabe destacar en este punto, aunque sea brevemente, el impacto que el cambio de formato –el paso de un espacio presencial e inmediato a uno mediado por pantallas y caracterizado por la falta de contacto directo– tuvo para el *slam*⁶. Como se ha mencionado en el caso del Poetry Slam Barcelona, la poesía performativa era ya usuaria de las redes sociales y dependía en buena medida de ellas para promocionarse. De hecho, hay quien no duda en afirmar que la repercusión de la perfoepoesía se debe en parte «a las redes sociales y a los nuevos medios de comunicación de masas» (García Villarán, 2012: 68), y que ya antes de la pandemia la Red se había convertido en su medio natural (Rodríguez-Gaona, 2019: 97), así como en signo de una identidad comunitaria (Bagué Quílez, 2018: 347). Sin embargo, para un tipo de poesía que depende del contacto directo con el público –Bennett describe el *spoken word*, paraguas bajo el cual puede incluirse el *slam*, como «an art form where written verse is crafted expressly with the intention of being performed for an audience» (2023: 17)–, el salto al formato digital requirió cierta adaptación. Como se observará en los textos de Isa García y de Crisal Rodríguez, los *slams* en línea siguen privilegiando una temática comprometida –en este caso, el impacto del Covid-19 en la sociedad–, y el público continúa teniendo un papel decisivo en el recital, ya que todos los usuarios pueden participar en la votación y decidir quiénes pasarán a las siguientes rondas. No obstante, la inmediatez del

⁵ Los poemas se pueden visualizar en el Instagram de Poetry Slam Barcelona: https://www.instagram.com/p/BXthUHqCEz/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFI-ZA%3D%3D. Muchos de los otros participantes recitaron también poemas pandémicos: de especial interés fue la actuación de Dani Orviz, por el enfoque de la temática y la forma de la composición.

⁶ Bennett discute las varias iteraciones del *spoken word* y los modos en los que ya ha cambiado y se ha ido adaptando a los nuevos medios: «Even as the videos continue to proliferate online, and more spoken-word poets score book deals, literary awards, and TV and film credits, the venues that gave birth to the format are transforming. Which leaves an open question for us to consider: what's the next format, the next iteration, the next vision for spoken word? The hunger is clearly there. The audience is larger than ever. But where will the work find its sustaining life force, its source of renewable energy?» (2023: 244). Por su parte, Sreejata Roy (2002: 46) establece un interesante vínculo entre los productos culturales que se hacen *virales* –medida de éxito en el momento presente– y el concepto de transmisión viral de enfermedades y contactos.

contacto directo entre poetas y espectadores desaparece al estar filtrada por una pantalla. Pese a la interacción que permite un directo de Instagram, gracias a la función de comentarios y reacciones, los poetas son incapaces de «reaccionar» activamente durante su *performance*, por lo que la actuación queda inevitablemente emplazada a cada lado de la pantalla (al menos durante el directo). Asimismo, el público no consigue alcanzar la retroalimentación que caracteriza a estos encuentros en cuanto a reacciones compartidas entre espectadores⁷, y el espacio público del *slam* tradicional se sustituye ahora por una esfera privada e individual, a pesar de estar mediada por una red social que teóricamente se ha creado para mantener el contacto entre personas.

En este contexto se enfrentaron García y Rodríguez el 30 de marzo. La segunda fue quien pasó a la semifinal del jueves 2 de abril. Los poemas de las dos *slammers*, «Guarda la distancia» y «Directrices para una misma», respectivamente, trataron de forma directa la temática del confinamiento y el coronavirus, y destacaron las preocupaciones más relevantes de una sociedad que acababa de adentrarse en el primer confinamiento por razones sanitarias vivido en la historia reciente. Mientras que el poema de Rodríguez giraba alrededor de la cuarentena, el pánico general, las estrategias a través de las cuales se esperaba que la sociedad manejara múltiples tareas durante el confinamiento —como, por ejemplo, el teletrabajo o la escolarización en casa—, la falta de espacios exteriores, los aplausos diarios a las 20:00 horas en honor a los servicios sanitarios, los autónomos en paro, los artistas en situación de miseria, la corrupción, e incluso las estafas de la familia real, la composición de García consistía en una parodia de los consejos psicológicos, las guías emocionales y los falsos guiños de esperanza que mostraban la distorsión afectiva experimentada por la sociedad durante la cuarentena. Las dos composiciones, de alguna manera, suplían la necesidad de poesía que generó la pandemia según Acim, cuando los lectores o espectadores «turned to poetry for self-recollection and introspection as it provided them with an escape from their panic and anxiety. Approaching poetry was a panacea against the fatality of the disease» (2021: 67). Asimismo, ambos poemas reflejaban la perplejidad de encontrarse, ya entrado el siglo XXI, ante una infección viral que causó alteraciones tan graves como permanentes en las estructuras sociales y económicas de la población (Roy, 2020: 46).

⁷ Muchos de los poetas convocados en «En tu casa Poetry Slam Bcn» declararon, antes de sus intervenciones, que el evento en línea era un simple consuelo y que deseaban fervientemente regresar a su formato presencial para volver a sentir el calor del público. Algunos de ellos recalcaron también su incomodidad o extrañeza al recitar ante una pantalla —curiosamente *ante* una pantalla, y no a través de ella—.

Cuarentena,
hecatombe,
implosión.
Confinados.

Así abría Crisal Rodríguez⁸ su poema, poniendo la cuarentena a la cabeza de la composición y destacando su protagonismo ante una situación casi apocalíptica que se resume con el adjetivo «confinados». El contexto se va perfilando después con la realidad que caracteriza la vida diaria de la cuarentena, en una especie de conversación entre confinados: familias enteras intentando convivir en escasos 50m², combinando el teletrabajo con la escolarización de múltiples hijos, ganando sueldos ínfimos y participando en peleas que invariablemente estallan entre los habitantes de la casa en momentos de tensión y aburrimiento. El deseo de escapar del hogar –con la referencia a los paseos con perros, permitidos durante la pandemia– se intercala con ciertos periodos de placidez, como, por ejemplo, cuando los padres y los hijos encuentran el momento ideal para cantar juntos. Este instante, sin embargo, se interrumpe apresuradamente para dar paso a los aplausos a los sanitarios, un acontecimiento diario que marcaba la rutina de los confinados en España. La ovación, que emociona a la voz poética por ser capaz de llenar balcones y unir a la población en una misma acción de reconocimiento y apoyo, aporta cierto resquicio de ilusión: «hay esperanza». Esta ilusión nacida de lo público y colectivo, sin embargo, se transforma rápidamente en desengaño: la pátina de igualdad que el confinamiento y el propio virus parecían imprimir en la sociedad se diluye ante la corrupción que puede observarse en las esferas más altas. La voz poética se refiere al patrimonio de la familia real oculto en Suiza –Juan Carlos I, el rey emérito, había depositado una supuesta donación de 100 millones de dólares del rey de Arabia Saudí en una cuenta bancaria suiza, fuera del control fiscal del Estado–, a los beneficios económicos que se embolsaba regularmente sin declarar, e incluso a su complicidad en el pacto del silencio durante la Transición, algo que sigue siendo fuente de debates en la actualidad. La crítica resulta aún más sangrante por el juego de palabras que se establece entre la corona española como virus y el coronavirus, concebidos como dos plagas altamente nocivas para la población. Junto a la familia real, se censura también

⁸ El perfil de la poeta en Instagram, para todo aquel interesado en su creación poética en dicha red social, puede accederse a través del *handle* @crisal.poetry. La poeta también tiene una web en la que pueden encontrarse más detalles sobre sus creaciones artísticas: <https://crisalrodriguez.com>.

a los políticos y a los altos funcionarios, como los jueces corruptos. Finalmente, se plasma la solidaridad con la situación desesperada de la población:

Mientras, caída en picado, autónomos en paro.
 300€ la cuota, cero facturados.
 Artistas y miseria –pues haber cotizado.
 Incluso las ramblas vacías, pobres cacos.
 Fin de mes, alquiler, familias en ruina.
 Colapso.
 Ucis llenas.
 Colapso.
 Mascarillas retenidas,
 respiradores.
 No quedan.
 Mercado negro.
 Colapso.

La repetición del sustantivo «colapso» imprime una sensación de abatimiento en cuanto a la situación económica, un desplome que parece afectar especialmente a los más vulnerables de la sociedad –autónomos, artistas, inmigrantes– y que marca una diferencia aún más acusada entre ellos y los privilegiados y corruptos aludidos anteriormente. La precariedad económica (lo que podría considerarse un colapso tangible) da paso en este punto a otro tipo de vulnerabilidad: la emocional, debido a las circunstancias de un confinamiento que impide cuidar a los ancianos. La voz poética pide entonces disculpas a sus mayores, abandonados en residencias que condenaban a las personas de la tercera edad a una muerte en soledad, lejos de sus seres queridos. Las decisiones del gobierno en cuanto a la gestión de residencias coexisten con otras respuestas políticas que se resumen en una actitud «antihumana»:

No sé cómo cerrar Madrid.
 Y no vamos a cerrar la conca.
 La no política abriendo paso al veloz virus,
 la anti-ciencia sin mascarillas ni test,
 la no política centralista frenando, tan poco lista que no delega.

La voz poética, cansada ya de todo, hace un llamamiento para frenar el odio, el miedo y la ignorancia, instando a quien la escuche a que se quede en casa y

preste atención a los aplausos —estableciendo vínculos con una comunidad que vive condiciones similares— para que la cuarentena sea el inicio de una transformación, sin marcha atrás, que permita salir de esta situación: «doloridos, sí, y liberados». A este final agrisulce la voz enunciativa añade un último reclamo, precedido por una emotiva exclamación, que puede interpretarse como parte del poema o como una llamada personal al finalizar la actuación: «Uf, rescate humano, rescate humano». Esta última interpelación, efectuada a través de una expresión que casi parece aceptar una derrota, cierra de manera muy eficaz un poema que baraja tanto la esperanza como la desesperación, la ambivalencia de un confinamiento que resultaba del todo familiar a los oyentes de «En tu casa Poetry Slam Bcn».

Por su parte, «Directrices para una misma», el poema de Isa García⁹, se abre a modo de anuncio lanzado mediante el megáfono de un supermercado o un centro comercial. A pesar del diálogo íntimo y personal que parece sugerir el título, encontramos aquí una voz distante y casi fría que se dirige a los oyentes de manera formal, con el trato de cortesía que impone el pronombre «usted»:

Es prioritario que usted no ceda, insensata,
al autoabastecimiento de la desesperación.
Al contrario,
adquiera un 2x1 en calma en el pasillo de la lucidez,
a golpe de talonario,
a fondo perdido si fuera necesario.

La voz que habla a través de la radiofonía, completamente descorporeizada incluso en el poema, pretende instilar calma estableciendo juegos de palabras entre la compra en los supermercados —una de las máximas preocupaciones durante el confinamiento, particularmente en lo referente a artículos como el papel higiénico— y la situación emocional de la población. Así, los autoabastecimientos compulsivos que pudieron observarse durante el confinamiento se vinculan aquí a la desesperación, por lo que se anima a la población a hacerse con un 2x1 en calma, aunque sea pagando un alto precio por ello (en forma de tratamiento psicológico, se entiende). Seguidamente, se insta a los oyentes a emprender pasatiempos que aporten esperanza e incluso se los disuade del uso

⁹ Al igual que en el caso de Crisal Rodríguez, todo aquel interesado en la creación poética de la autora en Instagram puede acceder a su perfil a través del *handle* @isa_garcia_bcn.

de las redes sociales, priorizando el aislamiento personal y el contacto afectivo –aunque siempre respetando la distancia establecida– con los vecinos. La tercera estrofa del poema se refiere al colapso del mundo social tal como lo conocemos, y llama irónicamente a disfrutar de la distorsión emocional del confinamiento para recalibrar la actitud existencial del ser humano. Esta estrofa representa un cambio en el tono de las dos previas, en la medida en que se resquebraja la fachada profesional y seria que se quiere mostrar al mundo, algo que puede atribuirse también a la actuación de los gobiernos frente a la pandemia del Covid-19. La siguiente estrofa determina una vuelta al tono formal característico de la composición, aunque este giro tenga como finalidad aludir a la realidad íntima del confinado y guiarlo en el tipo de ropa que debería vestir. A partir de ahí, se apela a la población para que adopte un cambio de conducta ante la nueva realidad:

Revélese fiel observadora del más mínimo detalle,
 por insignificante que pudiera parecerle antaño:
 el aleteo del pájaro que anida frente a su balcón,
 el titubeo mal disimulado en la boca del político de turno,
 el frenético color musgo de la mancha en aquella pared,
 el eco del zumbido de la mosca al atardecer de la siesta,
 o el perfume espontáneo del agua a punto de hervir.
 Deje que todo entre en usted, ¡venga!
 Ofrezca su pecho abierto a la esencia del existir.

Los dos últimos versos de esta estrofa aportan un elemento de control que hasta este punto se apreciaba solo de manera velada en el poema, una especie de biopolítica que intenta regular con diversas estrategias el comportamiento de la sociedad¹⁰. El control sigue apreciándose en la siguiente estrofa, cuando

¹⁰ La publicación *Care, Control and COVID-19: Health and Biopolitics in Philosophy and Literature*, editada por Raili Marling y Marko Pajević (2023), ofrece interesantes reflexiones sobre la biopolítica y el Covid-19. La publicación, haciendo uso del neologismo ideado por Foucault para referirse a las formas de poder y administración sobre la vida de individuos y poblaciones, expande con casos de estudio el trabajo sobre biopolítica de otros filósofos como Agamben, Negri o Esposito. El capítulo de Marge Käsper resulta de particular interés por plantear los cambios de comportamiento en cuanto a la presión que ejercen los gobiernos: «The COVID-19 pandemic has forced us to rethink our most ordinary habits and behaviours. Meeting friends, going out for a dinner and other ordinary activities became literally impossible during the lockdowns, when they were strongly regulated by the measures designed to fight the pandemic. The measures helped us to

el «yo» poético –o la voz del megáfono– insiste en una especie de guion o estrategia planificada:

Mire hacia el cielo: si hoy también es azul
mantenga la calma, levante sus brazos, respire amainado,
apile saliva en los labios, y cante enérgica una canción.

El poema prosigue con semejante cariz, refiriéndose incluso a maneras con las que lidiar con el miedo ante la situación y hacer frente a los dilemas éticos o morales que plantea la pandemia:

¡Ríase, mujer!, ¡ríase mucho!
Porque ante semejante panorama inmediato,
la compasión retroactiva es como ante el miedo
reclinar las rodillas, humillado.
Y no es el caso:
usted quédese arriba, ahí, bien en alto, luchando.

Afánese en desarrollar una filosofía propia,
su mente, o su alma, se lo agradecerá.
Reduzca hasta su germen a las religiones politeístas
o justifique en designios la virginidad de la carne.

La nueva realidad del confinamiento se resume en «un misterio», algo que representa la incertidumbre ante una situación sin precedentes. Sin embargo, las directrices instan a encarar la realidad «de la mejor manera posible» y continuar el «entrenamiento» que se propone en el poema. La palabra «entrenamiento» al final de la composición resulta tan deprimente como pragmática: luchar contra la situación epidemiológica requiere esfuerzo y disciplina en un ciclo que de momento no parece tener fin. Asimismo, las «directrices para una misma» que se mencionan en el último verso parecen aquí no impartirse desde una remota tercera persona, sino desde la propia conciencia: la voz en la megafonía que se ha escuchado a lo largo de todo el poema no es sino la voz de la conciencia individual.

Como puede apreciarse, los poemas de Rodríguez y García podían leerse casi en clave de crónica del presente y futuro (inmediato) de la epidemia,

stay safe but also raised many questions about how to function as a society in these conditions» (Käsper, 2023: 233-234).

«pinning down the worries and concerns of people» (Acim, 2021: 67), pues son capaces de ofrecer desahogo y consuelo ante la cuarentena (68)¹¹. Y si los vínculos con lo colectivo habían sido siempre uno de los aspectos más importantes de los *slams*, estas composiciones, pese a haberse trasladado a una plataforma social, siguen buscando exactamente lo mismo: «[t]hrough this poetry, poets strived to build human connections with one another and establish a network society governed by verse and rhythmical prose» (Acim, 2021: 67). Según Acim, la poesía es la expresión predilecta del ser humano en momentos de crisis debido a sus capacidades paliativas y de consuelo, algo de lo que también se hace eco Bennett (2023: 16) cuando alude al *spoken word* como la expresión preferida por los grupos que sufren cualquier tipo de opresión –en este caso, la sociedad bajo la situación epidemiológica¹². Los poemas que se han analizado combinan la autobiografía (la crónica de la experiencia individual bajo la pandemia) con la crítica social (en particular, al manejo de la situación por parte del gobierno en todos los niveles) característica del *spoken word* (Bennett, 2023: 29). En este sentido, las actuaciones se convierten en «[a]n encounter with living history you'll never forget» (31). Los poemas pandémicos de Crisal Rodríguez e Isa García presentan momentos vivos –por su contemporaneidad– que son representativos del momento histórico que comparten poetas y público, ese preámbulo entre el presente que se vive en esos instantes y el pasado en el que se transforma rápidamente. En el contexto del *slam*, además, en el cual la ejecución del poema y su contenido tienen la misma importancia (Bennett, 2023: 13), las referencias a la pandemia –aunque sea a través de un estilo o una temática que no representa necesariamente a las autoras– aproxima a quien recita y a quien escucha, pues ambos comparten una situación epistemológica: «The objective is to explore the kind of sentiments readers are falling for at such an epoch shifting time» (Roy, 2020: 44). En este sentido, el poema de Rodríguez funciona como una especie de conversación entre confinados, específicamente entre aquellos que están sufriendo las

¹¹ De todas las propiedades de la poesía pandémica, Acim resaltaba «the potential of lockdown poetry in curing public anxiety, healing stress and excessive fear» (2021: 67), algo a lo que aspiran los dos poemas analizados en estas páginas.

¹² Cuando Bennett discute acerca de grupos oprimidos en la sociedad, el académico se está refiriendo claramente a opresiones de carácter racial o de clase social: «The history of spoken word is American history: a story about race, music, and the pursuit of human dignity» (Bennett, 2023: 16). En el contexto del Covid-19, la opresión puede extrapolarse no solo a la sociedad en general, sino especialmente a esos individuos que se enfrentan a dificultades económicas, al desempleo o a hogares minúsculos en los que conviven familias enteras.

consecuencias económicas y emocionales más severas de la pandemia: una toma de contacto directo con la comunidad con la que se comparte este momento histórico. Y el poema de García, a pesar de presentarse inicialmente a través de la voz de una tercera persona desvinculada emocionalmente de la situación, puede interpretarse al final como una conversación con la propia conciencia, a la que a veces se escucha y otras no. Esta dilucidación añade complejidad a la idea de la biopolítica, ya que se difuminan los límites entre el control que los gobiernos ejercen sobre la población y la propia vigilancia ética. Los dos poemas, sin embargo, ponen de manifiesto la relevancia que adquirió la poesía durante la epidemia del coronavirus, tanto para quien la creaba como para quien la escuchaba: «[i]nstead of being a luxury, poetry turns out to be a vital necessity with COVID-19 virus. It forms the quality of the light within which humans predicate their hopes and dreams toward change and survival» (Acim, 2021: 72). El discurso poético une a poetas y lectores/espectadores en la búsqueda de sentido frente a un mundo que se reconfigura sin control ante nuestros ojos (75). Así, los dos poemas comentados se desplazan del plano individual a un ámbito colectivo, debido a las experiencias epidemiológicas que transmiten.

Las actuaciones poéticas de «En tu Casa Poetry Slam Bcn» ofrecían un nuevo espacio para los recitales, en línea con lo que Bennett identificaba como la imparable evolución del *spoken word* (2023: 244). Las retransmisiones en directo, que quedaban después almacenadas en el perfil de Poetry Slam Bcn, mantenían el factor de inmediatez que caracteriza al *slam*. De hecho, en cierta manera el medio enfatizaba los temas discutidos en las composiciones —el confinamiento, el sentimiento de falta de libertad o la ansiedad ante lo desconocido, por ejemplo—, ya que el propio formato presencial tuvo que adaptarse y «confinarse» en Instagram, el nuevo hogar que lo aislaba en la pantalla de cada usuario. En este sentido, las pantallas funcionaban como una especie de barrera entre poetas y lectores o espectadores, en sintonía con las trabas que se discutían en el poema o que se experimentaban en la sociedad, como el uso de mascarillas y guantes o la falta de contacto. Pese a ello, el espacio de Instagram permitía aún labrar un lenguaje nacido y experimentado colectivamente (Bennett, 2023: 241) y seguía haciendo posible la premisa de todo *slam*: «Without the gathered assembly, no spoken-word poem achieves airspeed» (243). La presencia de una comunidad de espectadores, aunque fuera al otro lado de la pantalla, ratificaba la razón de ser de estos poemas. En su estudio sobre la historia de la poesía performativa, Bennett analiza los rasgos que se pierden con el paso de la poesía en escena al formato en papel:

What is invariably lost in the transfer from the live performance stage to the pages of a trade paperback? The raw force of the delivery, of course, the intonation and sound of the poet's voice, but also something far more intricate and elusive. The spoken word poem begins long before the poet says a single word: the poet's clothing, the look on her face, the lingering trace of the last poem performed, or song played by the band, before she steps in front of the microphone (2023: 101).

Pese a que los casos estudiados en este capítulo se refieran al mundo de las redes sociales, y no a las publicaciones en papel, la evolución sigue siendo relevante. En las recitaciones de Instagram, perdemos ciertos elementos, como la retroalimentación entre el poeta y el público, o entre los diversos espectadores. No obstante, es posible seguir viendo la actuación en tiempo real –si así se desea–, y las interrupciones que caracterizan el *slam* –fallos en el equipo de audio, ruido del público o del propio local– se traducen ahora en caídas de wifi o en interrupciones de familiares. El nuevo formato, incluso, aporta elementos inesperados, como la posibilidad de ver al poeta de cerca (lo cual permite apreciar rasgos de la actuación que antes se perdían en la distancia del escenario) o de disfrutar nuevamente de la actuación cuando queda grabada¹³. Así, las pantallas o las habitaciones desde las que se asiste al *slam* no son sino los espacios confinados del discurso epidemiológico compartido por todos, cerrando el círculo colectivo y subrayando lo social de las redes en las que tiene lugar. Nos encontramos aquí «in a room that is, in a sense, many rooms at once, a space beyond space: the countless computer and smartphone screens that now serve as the medium through which millions of people experience and fall in love with spoken word for the first time» (Bennett, 2023: viii).

La preocupación por la colectividad o la comunidad ha sido siempre un aspecto esencial del *poetry slam*, por lo que no resulta extraño que figure como un elemento clave en los poemas que se han analizado aquí: en Crisal Rodríguez de forma directa, dirigiéndose a la población en medio de la cuarentena, y en Isa García quizás de manera más velada, con un poema que empieza emulando la comunicación distante a través de un megáfono, pero que se transforma lentamente en la voz de la propia conciencia. En ambos casos, el discurso de los poemas se centra en el día a día de la cuarentena, una

¹³ Aunque el foco del estudio es la comunicación no verbal en el *slam*, véase el análisis de Culler y Díaz-Vicedo (2021) sobre las actuaciones de Dani Orviz en el «Campeonato Mundial de Slam» del año 2020, también realizado en línea.

experiencia compartida íntimamente con los oyentes –su colectivo– en ese momento. En su estudio sobre biopolítica y Covid-19, Marge Käsper establece un interesante paralelismo entre la idea de inmunidad (en el interior) y comunidad (en el exterior), a partir de un eslogan que puso de moda –y que también fue altamente criticado– el gobierno francés durante su gestión de la pandemia (2023: 234)¹⁴. El citado eslogan, que pedía (como todas las administraciones públicas) que los habitantes se comportaran como «buenos ciudadanos», provocó que se cuestionara qué conformaba una colectividad y, especialmente, dónde se encontraba esta (234). En el contexto de la pandemia, el eslogan se interpretó de varias maneras, incluyendo una caricatura en la que la gente que permanecía en el interior se identificaba con un grupo de prisioneros, frente al gentío o multitud que salía a la calle –el exterior–, que se identificaba con los auténticos revolucionarios franceses que se alzaban para luchar activamente de forma colectiva (Käsper, 2023: 238). En este punto Käsper menciona las ideas del filósofo italiano Roberto Esposito, quien en su obra sobre biopolítica –reeditada en Francia al mismo tiempo que el eslogan mencionado (Esposito, 2021)– estableció parentescos profundos entre las nociones de inmunidad y comunidad debido a la raíz etimológica latina (*munus*) que comparten, y que significa tanto «regalo» como «obligación» (en Käsper, 2023: 240). La palabra «inmunidad», término de gran importancia en el mundo del Derecho ya desde la antigua Roma, resulta ambivalente, pues se manifiesta ante al individuo como protección y amenaza. El concepto se vincula a quien se ve exento de jurisdicción ordinaria y de obligaciones normalmente impuestas sobre los demás (239). Si se consideran los privilegios legales que aporta la inmunidad, se llega entonces a una actuación defensiva de carácter maquiavélico: «in a legal-political, but also military sense, which passes into the biological conception of immunity, once transposed from the social body to the individual body» (Käsper, 2023: 240). Así, el eslogan y los conceptos de comunidad e inmunidad se ponían al servicio de un mensaje que llamaba a la población a no encerrarse en sus casas (en su inmunidad doméstica), sino a salir al exterior a actuar como se supone que deberían hacer los ciudadanos de una comunidad, lo que representa en sí una filosofía orientada hacia una colectividad que está aprendiendo a convivir con el virus (245). Según Käsper, si bien el trabajo de Esposito fue visto en Francia como un análisis muy apropiado sobre la

¹⁴ El eslogan apareció originalmente como: «Dedans avec les miens, dehors en citoyens». Para algunas de las respuestas más interesantes que provocó, véase Käsper (2021: 234, 238-239).

biopolítica de la crisis sanitaria del momento, el eslogan que pretendía gestionar la crisis desató un debate de importantes dimensiones, especialmente en las redes sociales. El eslogan, a pesar de haber sido criticado, también favoreció una reflexión positiva y responsable acerca del problema, ya que las redes sociales ofrecen la oportunidad de rechazar lo que la población teme y de permanecer en su burbuja de inmunidad:

These networks nowadays make society exist, providing the opportunities not only for sharing the contested or appreciated content but also for creating novel content. In the context of COVID-19 vaccination, the parallel discussion of the ideas of Esposito and the polemics showed that community and immunity are intimately linked and that their polarized treatment is never more than schematic. The protection of lives also means a community to manage (248).

El poema de Crisal Rodríguez era una llamada al rescate humano, a medio camino entre la inmunidad –la «cuarentena» con la que empezaba el poema y en la que se basaba su discurso– y el rescate humano que requería la situación –y que debería llevar a cabo la comunidad o el grupo a través de su propia biopolítica ética y moral–. Por su parte, el poema de Isa García convertía las «directrices» que enmarcaban la composición en una biopolítica que pasaba de mostrar carácter comunitario –a través de una voz distante, asociada con el gobierno que pretendía guiar a toda la sociedad– a defender una estrategia de autogestión de la crisis diseñada con el fin de adquirir inmunidad –o resistencia– ante la situación epidemiológica que vivía la voz poética de manera individual. El discurso pandémico de ambas autoras, en consecuencia, establecía un diálogo directo con la idea de una colectividad: tanto aquella con la que se compartía la cuarentena como aquella que buscaban sus composiciones al otro lado de la pantalla. Poniendo de relieve su adaptabilidad al momento histórico-social, la poesía creaba su propia versión de la biopolítica o de la «biopoética» –estrategias de control del género poético, imposible de contener en el confinamiento debido a la expansión a través de las redes sociales–. Los discursos de las dos poetisas instituían una propaganda ideológica de consignas cívicas con implicaciones políticas: sus composiciones buscaban no solamente aportar herramientas con las que luchar contra momentos de crisis profunda, tal como afirmaban Roy (2020: 44) y Bravo (2020), sino que exhibían un intenso compromiso con una sociedad que se encontraba viviendo el mismo contexto epidemiológico e intentaban ofrecer respuestas morales y éticas a la

situación, pidiendo un rescate humano o generando un posible manual para afrontar la pandemia. Y todo ello se hacía desde la identidad comunitaria que la red social permitía a sus usuarios durante la cuarentena. Los poemas analizados unen, sin ningún tipo de duda, las prácticas culturales y los discursos críticos acerca la gestión sanitaria. Tales elementos remiten a las bases primeras del *slam*, ya que prestan atención a los eventos que afectan la sociedad y asumen que los vínculos colectivos pueden ser tanto una fuente de inspiración como un medio para avanzar hacia una posible solución.

Referencias bibliográficas

- Acim, Rachid. 2021. «Lockdown Poetry, Healing and the COVID-19 Pandemic». *Journal of Poetry Therapy* 34: 67-76.
- Arnaldi, Marta, Eivind Engebretsen y Charles Forsdick. 2022. «Translating COVID-19: From Contagion to Containment». *Journal of Medical Humanities* 43: 387-404.
- Bagué Quílez, Luis. 2018. «Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 11: 331-349.
- Bennett, Joshua. 2023. *Spoken Word: The Story of How Performance Poetry Changed the World*. Dublin: Square Peg.
- Bernstein, Charles, ed. 1998. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford: Oxford University Press.
- Bravo, Lauren. 2020. «How Poetry Came to Save Us in Lockdown», en *Penguin*. Consulta: 30 de junio de 2023. <https://www.penguin.co.uk/articles/2020/05/lockdown-poetry-phenomenon-pharmacy>.
- Buxó Rey, María Jesús, y José Antonio González Alcantud, eds. 2020. *Pandemia y confinamiento. Aportes antropológicos sobre el malestar en la cultura global*. Granada: Universidad de Granada.
- Cid, Alba, e Isaac Lourido, eds. 2015. *La poesía actual en el espacio público*. Bruselas: Orbis Tertius.
- Cullell, Diana. 2015. «(Re-)Locating Prestige: Poetry Readings, Poetry Slams and Poetry Jam Sessions in Contemporary Spain». *Hispanic Research Journal* 16: 547-561.
- Cullell, Diana. 2018. «¿De lo bélico a lo poético? El *Poetry slam* y su lucha feroz en defensa de la poesía». *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 11: 239-257.
- Cullell, Diana. 2019. *La perfoepoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*. Madrid: Amargord.
- Cullell, Diana. 2020a. «Covid-19 y poesía: confinamiento de la lírica y su propagación durante la pandemia». *Paraíso. Revista de Poesía* 17: 29-49.

- Cullell, Diana. 2020b. «Spanish Performance Poetry: The Old, the New and the Audience». *eHumanista / IVITRA* 17: 24-41.
- Cullell, Diana. 2024. «Poesía i pandèmia: noves realitats de la Covid-19». *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 6 (1): 37-51.
- Cullell, Diana, y Noèlia Díaz-Vicedo. 2021. «La comunicación no verbal en el Slam: el caso de Dani Orviz». *Revista Caracol* 21: 246-70.
- Esposito, Roberto. 2021. *Immunitas. Protection et négation de la vie*. París: Seuil.
- Foucault, Michel. 2007. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Villarán, Antonio. 2012. «¿Qué es esto de la perfoepoesía?». En *Perfoepoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, eds. Nuria Mezquita y Antonio García Villarán, 7-20. Sevilla: Cangrejo Pistolero.
- Gascón, Daniel. 2020. «La pandemia y la cultura». *Letras Libres* [«La pandemia y la cultura»]: 6-11.
- Giovanelli, Marcello. 2022. «Reading the Lockdown: Responding to Covid Poetry». *Journal of Poetry Therapy* 36 (3): 1-16.
- Gregory, Helen. 2008. «The Quiet Revolution of Poetry Slam: The Sustainability of Cultural Capital in the Light of Changing Artistic Conventions». *Ethnography and Education* 3: 63-80.
- Grimaldi, Susanne. 2021. «“Este presente de remolino”: la primera primavera pandémica en la Península Ibérica». *Estudios Culturales Hispánicos* 2: 155-96.
- Hoffman, Tyler. 2001. «Treacherous Laughter: The Poetry Slam, Slam Poetry, and the Politics of Resistance». *Studies in American Humor* 8: 49-64.
- Käsper, Marge. 2023. «Inside in Immunity, Outside in Community? Discussing Esposito and Framing Pandemic Polemics in France». En *Care, Control and COVID-19: Health and Biopolitics in Philosophy and Literature*, eds. Raili Marling y Marko Pajević, 233-249. Berlín: De Gruyter.
- Lorenzón, Claudia. 2020. «La poesía, un lenguaje propicio para expresar la incertidumbre en tiempos de coronavirus». *Télam*, 22 de mayo.
- Marling, Raili, y Marko Pajević, eds. 2023. *Care, Control and COVID-19: Health and Biopolitics in Philosophy and Literature*. Berlín: De Gruyter.
- Martínez Cantón, Clara Isabel, 2012. «El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam». *Castilla, Estudios de Literatura* 3: 385-401.
- Mex Glazner, Gary, ed. 2000. *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. San Francisco: Manic D Press.
- Mezquita, Nuria, y Antonio García Villarán, eds. 2012. *Perfoepoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero.

- Novak, Julia. 2011. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Ámsterdam: Rodopi.
- Novak, Julia. 2012. «Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Some Thoughts on Live Poetry as Literary Communication». *Journal of Literary Theory* 6: 358-382.
- Orviz, Dani. 2015. «5 facetas (entre muchas otras) del *poetry slam*: un análisis bipolar y contradictorio». *Quimera. Revista de Literatura* 380-381: 54-56.
- Rodríguez-Gaona, Martín. 2019. *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roy, Sreejata. 2020. «Poetry and Pandemic: A Study of Two Viral Social-Media Poems during COVID 19 Lockdown». *Litinfinitive Journal* 2: 44-53.
- Rubio Guirado, Juan Antonio, y María Victoria Mateo García. 2020. «La comunicación no verbal en la era del *covid*. Una revisión de la bibliografía actual». *Sabir: International Bulletin of Applied Linguistics* 1: 199-217.
- Tomás Cámara, Dulcinea, ed. 2020. *Covidfilosofía: reflexiones filosóficas para el mundo pospandemia*. Barcelona: Paidós.
- Zitomer, Rachel. 2007. «Presenting the Open Mic: Contemporary Readings Under and Beyond Academic Surveillance». *Philament* 10: 47-58.

Iconicidad y autorreferencialidad implícita en «Siglo xx[®]», de Luis Bagué Quílez

Itz'ar López Guil
Universität Zürich

1. «Siglo xx[®]» y la teoría de la publicidad

Desde que el mundo es mundo (2022), el último poemario de Luis Bagué Quílez (Palafrugell, Gerona, 1978), se abre con una sección titulada «Siglo xx[®]», que su autor define así en «Esto no es un paratexto»¹, el epílogo del libro: «El apartado “Siglo xx[®]” propone un viaje guiado por la retórica publicitaria de un siglo de siglas, marcas registradas y señuelos comerciales. La única regla del juego consiste en la inserción de un eslogan auténtico en cada uno de los doce anuncios» (2022: 69).

Según el *DRAE*, una *marca registrada* es aquella «marca de fábrica o de comercio que, inscrita en el registro competente, goza de protección legal», de modo que únicamente su propietario puede utilizarla para distinguir sus productos con ella. Y, efectivamente, no cabe duda de que es propiedad intelectual de Bagué la original y seductora concepción de este viaje, que la mirada del sujeto poético guiará y en el que la pasada centuria dejará su impronta en cada uno de los doce poemas –él los llama «anuncios»–, todos sin título y numerados con cifras romanas, emulando una diacronía (por ejemplo, la del ciclo anual). Doce poemas que representan doce momentos de la historia occidental –española, la mayor parte de las veces–, cronológicamente ordenados, y cuyo signo temporal estará determinado, entre otros aspectos, por el intertexto

¹ El título del epílogo, inequívoco homenaje a Magritte y a Genette, desvincula –con humor e ironía– este texto final del enunciado literario.

publicitario inserto en cada uno de ellos, esa «única regla» fija del fascinante «juego» poético que se nos propone descifrar como lectores.

Este viaje parece haber sido concebido *a posteriori* de las reflexiones críticas inscritas en «Poesía®: marcas registradas y estrategias discursivas de la poesía reciente» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2018: 249-278), un capital artículo a cuya luz, a mi juicio, resulta oportuno leer algunas de las claves teóricas del ciclo poético que estudiamos. Allí, por ejemplo, se resume la evolución de la «retórica publicitaria» a lo largo del siglo xx, estudiada por Eguizábal (2007) en su *Teoría de la publicidad*, y claramente tenida en cuenta en la elección y progresión de los anuncios representados en los doce poemas de Bagué:

Si la publicidad tradicional se conformaba con ponderar las propiedades del producto o, a lo sumo, con rellenarlo de contenidos semánticos que no figuraban en su soporte material —como la felicidad y la Coca-Cola o el detergente y la liberación de la mujer—, la nueva publicidad ya no anuncia objetos, sino que promueve «estilos de vida» y patrocina «formas de ser». [...] En este sentido, es crucial la (r)evolución de las marcas, ya que en ellas también se advierte el paso desde una *rudimentaria función persuasiva*, que pretende hacer más apetecible el producto, hasta una compleja función semiótica, que genera una *constelación de símbolos* en torno al objeto de deseo (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2018: 249-250; la cursiva es mía).

Esa misma diferencia es la que media —en el nivel literal de sentido— entre el anuncio del primer y el postrer poema. De hecho, en el eslogan de la obra *art déco* de Adolfo López Durán (1902-1998) recreada en I —la imagen publicitaria de Nitrato de Chile, en la década de 1930—, la voz del sujeto poético inserta su doble interpretación entre corchetes, imponiéndola y, por consiguiente, limitando las posibles lecturas. De este modo, la primitiva función persuasiva a la que aludía Bagué más arriba queda evidenciada. Porque la frase no solo pondera explícitamente «las propiedades del producto» agrícola, sino que también lo rellena «de contenidos semánticos que no figuraban en su soporte material»:

Abonad [campo, espíritu] con Nitrato de Chile (Bagué Quílez, 2022: 9).

Muy superior en complejidad es, en cambio, la lectura impuesta en el poema XII por medio de su último verso, que procede de un conocido *spot* televisivo de BMW del año 2000, donde ya lo que se promueven son «formas de ser», «estilos de vida», potenciando determinados valores auspiciados por el

capitalismo (Sánchez Corral, 1997: 250-286), como la personalidad, la autenticidad, el prestigio, el hedonismo, etc. En el anuncio, las imágenes que ofrece la cámara se centran en un primer plano de la mano que el conductor de un BMW saca por la ventanilla, siendo su fondo los paisajes que se abren más allá de esta extremidad (que es lo único que se ve del hombre que conduce). El universal gesto infantil y el placer del tacto del aire sobre la piel por efecto de la velocidad son perceptibles en los movimientos del brazo adulto y se equiparan implícitamente al acto de conducir gracias a la también sencilla pregunta final de este anuncio, hasta entonces solo musicalizado: «¿Te gusta conducir?». Una pregunta que figura como último verso del poema y también de la sección (Bagué Quílez, 2022: 20), estableciendo así un paralelismo icónico de carácter espaciotemporal entre el cierre del anuncio y el del poema XII y la sección «Siglo xx[®]». Como consecuencia, quedan homologados los finales, paralelismo estructural que se extiende a lo previamente visto en el conocido *spot* y lo enunciado anteriormente en el poema y en la sección. Más adelante volveré sobre esto.

Más allá de la numeración romana, la presencia de un eslogan y su ubicación histórica en el siglo xx dota de cohesión a los doce poemas. También son todos relativamente cortos —probablemente para emular la tópica economía espaciotemporal de los *spots* que tematizan²—, pues su extensión oscila entre los ocho y los once versos, divididos en estrofas de cuatro y cinco versos (con excepción de una de tres y otra de siete versos). Es decir, presentan muchas estrofas de uno, dos o tres versos y, por consiguiente, abundan los blancos interestróficos: esa ligereza tipográfica que comparten parece querer imitar asimismo la falsa ligereza de contenido propia de la publicidad.

Aunque en los doce textos predomina el ritmo impar y abundan medidas versales similares, pueden observarse ciertas diferencias que nos permiten agruparlos en dos secciones discursivas distintas (A, I-V, y B, VI-XII), como puede comprobarse en la Tabla 1:

² «[...] Los mensajes publicitarios eran pagados y, por lo tanto, cuanto más espacio (o tiempo) ocupase el anuncio, más caro resultaba. Había que buscar, por consiguiente, la manera de poder decir el máximo mediante el mínimo de recursos expresivos. A los procedimientos verbales, la publicidad fue incorporando otros (tipográficos, morfológicos, cromáticos...), pero sobre todo fue modificando la naturaleza de su comunicación para obtener un mayor rendimiento económico. El resultado es una modalidad comunicativa con una elevada carga retórica que utiliza tanto las formas de economía expresiva (síntesis), con el fin de ocupar el mínimo espacio posible, como de concentración de significado (metáfora), con el fin de transmitir la mayor riqueza significativa con la mayor parquedad de signos» (Eguizábal, 2007: 133-134).

Tabla 1. Distribución de los poemas de «Siglo xx®» según el número de versos y estrofas, la métrica, la voz enunciativa, los productos «anunciados», los países mencionados y las fechas aproximadas que aparecen en ellos

Poemas	Número de versos	Versos de arte mayor	Versos de arte menor	Estrofas	Medidas de los versos	Sujeto poético / interlocutor del enunciado	Producto / país	Alusiones históricas / fecha	
I	9	3	6	4	5, 7, 11, 14	Vosotros	Nitrato de Chile / España		A
II	10	3	7	4	5, 7, 11, 14	Impersonal	C. J. Walker / Estados Unidos		
III	8	1	7	3	5, 7, 8, 11, 14	Yo	Kellogg's / Estados Unidos		
IV	11	4	7	5	5, 7, 11, 12	Impersonal	Tío Pepe, Coca-Cola / España	1939 (últimos versos de Antonio Machado)	
V	8	4	4	4	5, 7, 11, 14	Tú / usted	Hispano Olivetti / España	Años 50-70 (represión franquista)	
VI	11	8	3	7	4, 7, 11, 12, 14	Nosotros	Ceregumil, Quina Santa Catalina / España, Alemania	Posguerra española y europea	B
VII	8	5	3	4	7, 11	Nosotros, tú	De Beers / España	Años 60 (<i>boom</i> español)	
VIII	11	8	3	5	4, 7, 10, 11	Nosotros	Soberano / España	Años 70	
IX	8	3	4	4	3, 7, 9, 11, 14	Nosotros	Sidra El Gaitero / España	Noviembre de 1975	
X	8	1	7	5	4, 7, 14	Yo	Nike / Estados Unidos	1977-1988	
XI	10	7	3	5	4, 7, 11, 14	Nosotros	Tenn / España	1981 (23F)	
XII	10	6	4	4	7, 11, 14	Tú	BMW	2000	

Fuente: elaboración propia.

En A, el arte menor predomina claramente sobre el arte mayor, mientras que en B sucede lo contrario. De hecho, como puede observarse en la tabla, los tres primeros poemas y los tres últimos presentan una inversión casi perfecta en el número de versos de arte menor y mayor. La superior presencia de versos breves tradicionales (7 y 5 sílabas) está asociada a los poemas de A, aquellos en los que los intertextos publicitarios son asimismo «tradicionales». En ellos cada texto presenta versos de 5, 7, 11 y 14 sílabas. Solo hay dos excepciones: el octosílabo de III y el dodecasílabo de IV, donde en cambio no hay alejandrino alguno.

En B, sin embargo, los intertextos publicitarios metaforizan la evolución hacia la complejidad actual, y eso se marca métricamente mediante el predominio del arte mayor y la ausencia de poemas con solo las 4 medidas que se repetían en A. Por el contrario, aunque desaparecen los pentasílabos, la variedad de versos se incrementa con respecto a A: combinados con heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, ocurren ahora también trisílabos (IX), tetrasílabos (VI, VIII, X y XI), eneasílabos (IX), decasílabos (VIII) y dodecasílabos (VI). Existe, pues, una clara interrelación entre la evolución hacia la complejidad de la publicidad y su representación en los poemas a través de una mayor variedad métrica.

Hay otra diferencia fundamental en el plano del contenido que justifica la distinción entre los dos segmentos discursivos propuestos: en A el sujeto poético es impersonal en la mayor parte de las veces (salvo en el poema III, en el que asume la voz de W. K. Kellogg); en B, por el contrario, ocurre por vez primera el plural sociativo –estrategia manipuladora que obliga al lector a implicarse emocionalmente–, empleado en 5 de los 7 poemas, lo que ciertamente guarda relación con la mayor complejidad y eficacia de la publicidad en la fase histórica que se desea representar en este segmento.

2. Primera etapa de la publicidad: identidad entre anuncio y poema

La sección A se abre con el poema I (Bagué Quílez, 2022: 9; la letra cursiva que subraya el eslogan es mía), reproducido en la Tabla 2:

La composición se estructura en dos segmentos discursivos. El primero –que llamaré A y que comprende los siete primeros versos– encarna de forma icónica la condensación de sentidos propia de la publicidad: se emplea el verso más breve del poema, el pentasílabo inicial (A1), para condensar el anuncio

como imagen instantánea; en cambio, para desarrollar lo que representa, esto es, sus características (magnetismo) y sus «contradicciones», se necesitan los seis siguientes versos (A2), casi simétricamente dispuestos en lo relativo a su extensión silábica (14, 7, 7, 11, 7, 14). Una simetría que es también visual y que reproduce plásticamente el plano del contenido³, es decir, la confrontación en binomios antitéticos propia de las «contradicciones». A ellas se dedican cinco de los seis versos: se nombran, de forma quiástica, primero los sujetos («terrateniente y gaucho»), y después, en orden inverso, su presencia en el anuncio, a saber: se describe la imagen correspondiente al «gaucho» –donde la expresión metafórica «sol de justicia» también opera en su sentido literal, aludiendo a su injusta subordinación– y se transcribe la frase con imperativo que implícitamente se atribuye al «terrateniente» (cuyas palabras, en el anuncio, se escriben sobre el jinete, marcándolo jerárquicamente). Como se vio más arriba, la doble lectura impuesta por el «yo» a través de los corchetes explicita el ejercicio del poder –mediante el imperativo– no solo en el terreno agrario, sino también sobre el «espíritu» del «gaucho», estableciendo una equivalencia entre la voz enunciativa del terrateniente y la del narrador del poema, y, como consecuencia, entre ambos actos comunicativos.

Tabla 2. Segmentación del poema I de «Siglo xx®»

	I	
5	En una imagen,	A1
14	la seducción magnética de la publicidad	
7	y sus contradicciones:	
7	terrateniente y gaucho	
11	La recortada sombra de un jinete	A2
7	bajo un sol de justicia	
14	<i>Abonad [campo, espíritu] con Nitrato de Chile</i>	
7	El anuncio perfecto	B1
7	El principio del fin	B2

Fuente: elaboración propia.

Los dos últimos versos, heptasílabos, conforman el segmento discursivo B, aquel en el que el «yo» emite juicios de valor: si el primero (B1: «El anuncio perfecto») se centra de la imagen publicitaria y puede relacionarse con A1

³ Así se define *simetría* en el María Moliner: «Manera de estar colocadas las cosas de un conjunto o las partes de una cosa de modo que existen dos partes exactamente iguales, pero contrapuestas, como si la una fuera la imagen de la otra en un espejo».

(verso 1), el segundo (B2: «El principio del fin») queda implícitamente equiparado a A2. Se juega con la polisemia de la expresión, que significa a un tiempo «el primer instante del final» y también «la máxima o precepto de la finalidad». Esta última acepción subraya cómo, gracias a su magnetismo, la publicidad consigue subordinar todo a su finalidad comercial, incluso su coherencia, puesto que en ella caben las contradicciones (verso 4: «terrateniente y gaucho»). Referida al enunciado, esta primera acepción apela a la evolución histórica de la publicidad, representada aquí en su «principio» y percibida como algo tan francamente negativo que se califica como «el fin» o el «final» por excelencia (en un tono casi apocalíptico). Sin embargo, referida a la enunciación, esta primera acepción posee una naturaleza claramente icónica respecto del propio poema. Porque efectivamente la palabra «principio» está ubicada al inicio del postrer verso, que termina tras la palabra «fin»: es, pues, literalmente el principio del fin del poema. O, lo que es lo mismo, enunciado y enunciación coinciden, de modo que el verso *hace* lo que *dice*, estableciéndose una equiparación entre poema y anuncio: lo que se predica del anuncio es también predicable del propio poema. Esto es, cuanto se ha dicho de la publicidad implícitamente está haciendo también referencia a la poesía: tiene poder magnético sobre su receptor, persigue modificar su conducta, transformarlo, y a menudo se sirve de figuras retóricas como el oxímoron y la antítesis, que transgreden la lógica racional porque, a través de la contradicción, logran expresar lo inefable. En este punto de partida, pues, el sentido figurado del texto apunta hacia una identidad entre anuncio y poema. Una cercanía que Bagué Quílez y Rodríguez Rosique ya subrayaban en su estudio para la primera época publicitaria, la representada en esta composición, señalando, por ejemplo, cómo ambos géneros echaban mano de similares recursos:

La utilización de rimas se remonta a los orígenes de la publicidad, pues la sugerencia mnemotécnica de los estribillos, las reiteraciones anafóricas y otros recursos intensificativos contribuían a la memorización del nombre de la marca, del eslogan o del mensaje persuasivo [...]: sirvan como botón de muestra «Sidra El Gaitero, famosa en el mundo entero» o «Del Caserío, me fío» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2018: 251).

Si el poema inaugural conforma el subsegmento discursivo A1, los cuatro siguientes textos integran el subsegmento A2. Los poemas II y III (Bagué Quílez, 2022: 10 y 11) tienen en común que hacen referencia a anuncios de dos productos norteamericanos que comenzaron sus exitosas ventas en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX: las cremas decolorantes

y alisadoras de cabello para mujeres de raza negra de C. J. Walker (1867-1919), que llevaban al frente su propio nombre precedido por el título de «Madam» y la palabra «wonderful» (traducida como «prodigiosa» en el poema) calificando al producto; y, en segundo lugar, la frase vertida al español del inventor de los copos de cereales y conocido filántropo Will Keith Kellogg (1860-1951), «I will invest my money in people» (VV. AA., 2001). Como puede observarse más abajo, ambos textos se estructuran proponiendo el eslogan auténtico en la primera estrofa (A1) y destacando las contradicciones en las estrofas intermedias (a través de la irónica primera persona en III), que constituyen el segmento discursivo A2 (en el que hay una enumeración trimembre para enunciar lo prometido por el producto o por el productor). Y, por último, se cierran con un juicio valorativo irónico (B) del sujeto poético con el formato de un eslogan comercial (véase la Tabla 3; la cursiva es mía):

Tabla 3. Segmentación de los poemas II y III de «Siglo xx®»

II		III	
7 <i>Madam C. J. Walker</i>	A1	7 <i>Invertiré en la gente</i>	A1
7 <i>Prodigiosa cosmética</i>		11 Contraté a un escuadrón de publicistas	A2
7 Sus cremas garantizan	A2	7 para contar la fábula	
7 el cabello sedoso,		7 moral del trigo limpio,	
5 el rostro pálido,		8 la égloga del maíz,	
14 la eterna juventud en cajas amarillas		14 la criba que discierne el grano de la paja	
7 A un paso el cetro negro		7 <i>Desayunos felices</i>	B
11 A otro paso la civilización		7 <i>contra lucha de clases</i>	
11 de piel descolorida y dientes blancos			
7 <i>Se vende identidad</i>	B		

Fuente: elaboración propia.

En ambos textos, el segmento A2 constituye una *amplificatio* crítica del eslogan de A1. En la segunda estrofa de II, se expone cuanto se promete en las cremas de Madam Walker, esto es, el logro «prodigioso» de atenuar o hacer desaparecer los rasgos físicos identitarios de la raza negra (pelo rizado, piel oscura) e incluso los efectos universales del paso del tiempo («la eterna juventud en cajas amarillas»). En la tercera estrofa, el «yo» poético ubica la nueva identidad surgida como consecuencia del uso de la crema: no posee ya «el cetro» de la raza negra (puesto que lo rechaza como identidad), pero tampoco pertenece a la raza blanca, a la «civilización / de piel descolorida y dientes blancos». La ironía se concentra especialmente en el cierre (B), puesto que esa identidad, esa conciencia de sí y de la pertenencia a un

determinado colectivo —en este caso, de apariencia mulata— es comprable y, por tanto, adquirible por cualquiera. No es, pues, una auténtica identidad, como se da a entender al emplear para expresar dicha «transacción» la clásica forma de impersonalidad propia de los carteles de venta, especialmente inmobiliaria: «Se vende identidad».

En III, el uso de la primera persona puesta en boca de Kellogg constituye una estudiada estrategia para manipular nuestros afectos: unida a la afirmación de A1, nos obliga a sentir empatía hacia quien la pronuncia por su posible humanitarismo; en A2, en cambio, nos insta a distanciarnos mediante esa filtración del pensamiento de Kellogg y su ficcionalización consciente de una postura moral proyectada para favorecer las ventas de cereales gracias a un «escuadrón de publicistas». La significativa elipsis en A1 del sintagma «mi dinero», que figuraba en el intertexto originario, le otorga cierta ambigüedad y permite entenderla en A2 como la frase no del millonario filantrópico que se dice que fue Kellogg, sino como la de un hombre cínico que, sin sonrojo, encuadra su moralidad en géneros literarios como la fábula o la égloga⁴: que sus publicistas sean un «escuadrón», además, aporta un matiz bélico que el lector puede captar y tomarse como algo personal, puesto que el trabajo de la publicidad es atacar su resistencia e incitarlo al consumo. De este modo, se ve obligado a situarse al otro lado del campo de batalla y reconocer como ilusorios los valores de Kellogg no solo en lo referente a la producción de cereales, sino también a su sentido ético: su intachabilidad de trigo limpio es una «fábula moral» y, en realidad, no discierne el grano de la paja (puesto que la «criba», en el tercer lugar de la enumeración, queda equiparada a la fábula y a la égloga). Dichas fábula, égloga y criba apuntan implícitamente a una estrategia comercial que «separa el grano de la paja», es decir, que en un sentido literal alude a la excelencia en la producción de cereales, pero que moralmente refuerza la división en dos clases, sin estadios intermedios ni grises: la del grano y la de la paja, la de quien representa los valores considerados correctos y la de quien es «paja», un «desecho». De ahí la ironía de B: «Desayunos felices / contra lucha de clases». La felicidad ficticia del agricultor proyectada por los publicistas en los anuncios de Kellogg's atenta directamente contra la lucha de clases, puesto que difunde una imagen falsa de la dura vida del campesinado productor de cereales.

⁴ Se trata de dos géneros relacionados con la inocencia, bien por la apelación a un receptor infantil, como en el caso de la fábula, o bien por el contexto bucólico propio de la égloga, que evoca la Edad de Oro de la humanidad.

Veamos a continuación los poemas IV y V de la serie (Bagué Quílez, 2022: 12-13), reproducidos ahora en la Tabla 4 (la cursiva es mía):

Tabla 4. Poemas IV y V de «Siglo xx[®]», con indicación de la métrica de cada verso

IV	V
11 <i>El sol de Andalucía embotellado</i>	7 Las teclas al unísono.
7 en la Puerta del Sol.	11 Persuasión convertida en propaganda:
7 Una botella en jarras,	7 ándate con cien ojos,
7 tropical y flamenca,	7 las paredes escuchan.
7 posmoderna y folclórica.	11 Es el ritmo contra la melodía.
11 Y de pronto tres puntos, dos corchetes.	14 <i>El ruido de la máquina ya nunca será</i>
7 <i>Este sol de la infancia.</i>	<i>[un vals.</i>
5 Otra botella	7 Compre Hispano Olivetti:
12 sinuosa, estilizada, sin sombrero,	11 <i>regalos que conservan su valor.</i>
11 símbolo de la hipnosis colectiva:	
7 <i>la pausa que refresca.</i>	

Fuente: elaboración propia.

Los poemas IV y V tienen en común, además de ubicarse en suelo hispano, la presencia de intertextos literarios muy conocidos. En el primer caso, un fragmento de los versos hallados en un bolsillo de un abrigo de Antonio Machado tras su muerte, en el exilio de Collioure (1939): «Estos días azules y este sol de la infancia» (Machado, 1983: 417). En el segundo ejemplo —«El ruido de la máquina ya nunca será un vals»— se alude al poema de Pedro Salinas «Underwood girls», donde se dice de las teclas de la máquina Underwood que «suenan otra música: / fantasías de metal / vales duros, al dictado. / Que se alcen desde siglos / todas iguales, distintas / como las olas del mar / y una gran alma secreta» (Salinas, 1971: 203-204).

La confrontación entre dos botellas (Tío Pepe y Coca-Cola) del poema IV parece recordar anecdóticamente la Nochevieja de 2014 a 2015, en la que la entonces alcaldesa de Madrid —otra Botella— vendió unos minutos de publicidad a Coca-Cola, que, poco antes de medianoche, proyectó su imagen sobre la fachada de la Casa de Correos y el reloj. El cartel de Tío Pepe acababa de montarse, pocos meses antes, en su sede actual, el número 11 de la Puerta del Sol, es decir, justo frente al edificio de Correos. De modo que ese 31 de diciembre de 2014, durante unos minutos, las imágenes de Tío Pepe y Coca-Cola estuvieron frente a frente en la Puerta del Sol, aspecto que icónicamente reproduce el poema. En un extremo, el primer verso ubica el eslogan de Tío

Pepe («El sol de Andalucía embotellado»), y en el otro extremo (el último verso), el de Coca-Cola («La pausa que refresca»). Ambos flanquean la estrofa central del poema donde figura el verso de Machado, «Este sol de la infancia», que, en este contexto, parece designar la plaza madrileña, equiparándola al propio poema.

La métrica pone de relieve las afinidades entre las distintas secuencias discursivas (una estrofa de dos versos de 11 y 7 sílabas, seguida de otra estrofa de 3 versos en la que se define cada una de las botellas) y, de resultas, sus diferencias. Así se observa mediante una versificación irregular y compleja en el segundo caso, en el que también hay un verso más, el del eslogan de Coca-Cola (Bagué Quílez, 2022: 12) (véase la Tabla 5):

Tabla 5. Segmentación del poema IV de «Siglo xx[®]»

11 El sol de Andalucía [embotellado]	11 Y de pronto tres puntos, dos [corchetes:
7 en la Puerta del Sol.	7 Este sol de la infancia.
7 Una botella en jarras,	5 Otra botella
7 tropical y flamenca,	12 sinuosa, estilizada, sin [sombrero,
7 posmoderna y folclórica.	11 símbolo de la hipnosis [colectiva:
	7 la pausa que refresca.
A	B

Fuente: elaboración propia.

Al igual que en la realidad, el eslogan de Tío Pepe en el poema (verso 1) se alza sobre la Puerta del Sol (verso 2), en abierta iconicidad que homologa el espacio textual con el conocido enclave madrileño. A través de la métrica, el poema confronta el eslogan que desde 1935 preside Sol con su desaparición durante tres años, a la que se alude en el primer verso de B, y pone en relación la conocida plaza madrileña con el verso de Machado (el sol de Andalucía es el de la Puerta del Sol y también el «sol de la infancia»).

En A, la botella tradicional se describe en versos heptasílabos (la misma medida que tiene el verso 2, donde se menciona la Puerta del Sol) que destacan sus rasgos humanos («en jarras») y que, a través de dos *inclusive pairs*, trazan el amplio arco geográfico-musical («tropical y flamenca») y cronológico («posmoderna y folclórica») de su larga existencia. En B, por el contrario, el verso en el que se menciona el envase de Coca-Cola es el más breve del poema: la reducida extensión parece representar métricamente la inferioridad del

refresco americano a juicio del sujeto que habla y que, sin embargo, describe su apariencia en los dos versos siguientes con un número muy superior de sílabas: 12 y 11. Son, pues, *estilizados* respecto de los heptasílabos de A⁵, y destacan los rasgos no humanos de la botella (y hubiera sido fácil lo contrario, por las ya tópicas curvas del casco): *sinuosa*⁶, *estilizada*, *sin el sombrero* de Tío Pepe. Pero, sobre todo, a diferencia de la botella de A, la de B es considerada un *símbolo*⁷; como señalaban Bagué Quílez y Rodríguez Rosique más arriba, su anuncio ya no promueve un objeto –la bebida americana– sino que genera algo más complejo: «una *constelación de símbolos* en torno al objeto de deseo» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2018: 249-250; la cursiva es mía). Por eso aquí la mención de la voz *símbolo* cumple la función de señalar que el anuncio de la botella de Coca-Cola, proyectado sobre la fachada, pertenece a la segunda etapa de la publicidad (y, de hecho, este término solo aparece de nuevo en el poema XII). El «yo» definirá irónicamente el casco del refresco como símbolo de la «hipnosis colectiva», esto es, de un sueño artificial producido por «fascinación [...] durante el cual el hipnotizado mantiene comunicación con el hipnotizador y le obedece». El hipnotizado, pues, se somete inconscientemente a las órdenes del hipnotizador. Y ese sueño artificial es, en virtud de los dos puntos que siguen, la pausa –con respecto a sí mismo– que «refresca», que lo atempera metafóricamente. El poema, por consiguiente, redefine críticamente el conocido eslogan con el que se cierra. Y no solo en el sentido literal, como acabamos de ver, sino también en el figurado, puesto que se hace coincidir con el final, trazando un paralelismo entre la «pausa» mencionada en el eslogan y el espacio en blanco que le sigue. Dicha estrategia icónica vuelve a establecer una equivalencia entre poema y anuncio y, en consecuencia, entre ambos sistemas comunicativos –el de la compleja publicidad actual y el de la poesía–, su naturaleza (simbólica), sus efectos (hipnóticos) y sus interlocutores (colectivos). El «refrescamiento» metapoético, en este sentido implícito, es propio del efecto en el lector de cuanto lee –esto es, «hacer que se recuerden cosas que se tienen olvidadas o algo olvidadas»

⁵ Según el *DRAE*, «estilizar» es «Someter a una nueva elaboración refinada una obra popular anterior» (en este caso, los heptasílabos de A, que pasan a ser dodecasílabo y endecasílabo en B).

⁶ Nótese que, según María Moliner, este adjetivo, además de a las concavidades y curvas de la botella, podría estar también aludiendo a la forma de comunicación propia de la publicidad de Coca-Cola, una comunicación que «oculta el fin que se persigue, o utiliza medios indirectos, en general, reprobables».

⁷ El *DRAE* lo define así: «Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición, etc.».

(María Moliner)– y constituye una *mise en abyme* de la propia enunciación, pero también del enunciado (ya que el lector, al leer el poema, «refresca» en su memoria el conocido eslogan).

Tabla 6. Segmentación del poema V de «Siglo xx[®]»

V		
7	Las teclas al unísono.	A
11	Persuasión convertida en propaganda:	
7	ándate con cien ojos,	
7	las paredes escuchan.	
11	Es el ritmo contra la melodía.	
14	<i>El ruido de la máquina ya nunca será un vals.</i>	
7	Compre Hispano Olivetti:	B
11	<i>regalos que conservan su valor.</i>	

Fuente: elaboración propia.

Como se recoge en la Tabla 6 (la cursiva es mía), los versos 1-6 del poema V (segmento discursivo A) recrean, en su nivel de sentido literal, la época represiva de la dictadura y las luchas obreras (versos 1-4), estableciendo un paralelismo (versos 5-6) entre el sonido «melódico» y burgués de la máquina de escribir antes de la Guerra Civil española –definido por Salinas como la música de un vals en «Underwood girls»– y el «ruido» de esa misma máquina, cuyo ritmo emblematiza la lucha obrera y sindical durante el franquismo. Porque los trabajadores de la Hispano Olivetti, como las teclas de la máquina, sonaron «al unísono», es decir, «sin discrepancia, con unanimidad» (*DRAE*), reivindicando valientemente sus derechos y los de otros trabajadores (del sector metalúrgico, la minería, etc.), a menudo jugándose la vida y el puesto de trabajo, desde los años 50 hasta el final de la dictadura⁸. Nótese cómo el plano de la expresión, desde la métrica, representa en las medidas de los versos tanto el punto de vista del sujeto poético, expresado en endecasílabos (verso grave por excelencia), como el de los trabajadores, en heptasílabos (medida de la poesía popular y tradicional). Se trata de «Persuasión convertida en propaganda» (verso 2) contra el Régimen, que, como se aclara tras los dos puntos en esa advertencia –en heptasílabos– a un «tú» (versos 3 y 4), acarrea un serio riesgo y debía realizarse en la clandestinidad (Mulero Campoy, 2019: 148-165). Al final de A, el contraste entre el endecasílabo y el alejandrino

⁸ Véase un resumen de sus luchas y reivindicaciones en Mulero Campoy (2019: 148-165).

(metro revitalizado por el movimiento burgués modernista) marca también la diferencia con respecto al periodo de la Segunda República: el verso 6, con el intertexto saliniano de fondo, no solo tiene una mayor extensión con respecto al endecasílabo, sino que equivale a dos heptasílabos. El paso de la república a la dictadura conlleva su reducción a la mitad, su paso de melodía a solo ritmo (metáfora de los golpes represivos que, a su vez, son metonimia de la lucha obrera), de «vals» a «ruido» que, como se concluye en B, conserva «su valor». Adviértase el significativo cambio de sentido que acarrea la leve modificación del eslogan: en el anuncio original («Un regalo que conserva su valor») se especifica una cualidad de la máquina como regalo (esto es, que no se devalúa económicamente), mientras que en el verso final de nuestro poema la Hispano Olivetti se encuadra dentro de una categoría más amplia, la de los regalos que preservan su valor. Si se tiene en cuenta el trasfondo político evocado en A, esta generalización de B, a través del plural y la pérdida del artículo indefinido, abre la posibilidad de realizar una lectura ideológica de lo «conservado» en regalos como Hispano Olivetti desde la apertura de su fábrica barcelonesa en 1929: el valor, la valentía de quienes hicieron estas máquinas. Pero es que, además, el inicio del acto enunciativo de este poema –escrito con un teclado– se hace coincidir con un verso en el que se habla del movimiento de las teclas, estableciéndose un paralelismo temporal entre enunciado y enunciación que, en el último verso de la composición, se vuelve espacial, ya que la palabra «valor» figura al final y, por tanto, se «conserva» literalmente dentro del texto: poema y máquina/regalo se homologan, de modo que, implícitamente, cuanto se predica de la Hispano Olivetti es predicable también del poema que, al recordar aquellas luchas sindicales olvidadas, también «conserva» para la posteridad el «valor» de las mujeres y los hombres de la histórica fábrica barcelonesa.

3. Segunda etapa de la publicidad. De la marca al diseño: la complejidad semántica del símbolo

En el segmento B del poema anterior se sugería la evolución hacia la segunda fase de la publicidad, la más compleja: en el plano de la expresión, mediante la mayor variedad métrica de los poemas y la superior presencia de versos de arte mayor; en el del contenido, gracias a la introducción del plural sociativo como estrategia de manipulación de los afectos del lector, y la ocurrencia del *símbolo* («gesto simbólico») en el último poema, el XII, marcando el final de

dicha evolución y también del segmento discursivo. Asimismo, es posible diferenciar varias subsecuencias discursivas en función del periodo histórico evocado:

- 1) En B1 (VI a IX) los textos se encuadran en el arco temporal del franquismo e introducen marcas mayoritariamente españolas (Ceregumil, Juanola, Quina Santa Catalina, De Beers, Soberano y Sidra El Gaitero).
- 2) En B2 (X, XI y XII) se citan anuncios posteriores al 20 de noviembre de 1975 y siempre de multinacionales (Nike, Tenn, BMW).

Existen, además, similitudes estructurales entre B1 y B2. Por ejemplo, en ambos casos, el primer poema –VI y X, respectivamente– evoca el inicio del momento histórico en el que se ubicarán las demás composiciones de cada subsegmento, y en los dos textos, a diferencia de lo que ocurre en los que les siguen, el eslogan del anuncio precede al último verso, no funciona como cierre y resulta representativo de la era publicitaria que con ellos comienza (posguerra española y europea, último cuarto del siglo xx). Así puede verse en la Tabla 7, donde se reproducen los dos poemas mencionados (Bagué Quílez, 2022: 14 y 18; la cursiva es mía):

Tabla 7. Segmentación de los poemas VI y X de «Siglo xx[®]»

VI		X		
7	Una parafarmacia.	A	7 «Hazlo ya de una vez»,	A1
11	Ceregumil y pastillas Juanola.		7 le supliqué al verdugo.	
11	<i>Queremos Quina Santa Catalina.</i>		4 <i>Let's do it.</i>	A2
14	Ejércitos de niños jugando a fusilarse		4 Tres palabras,	
7	en tapias sin memoria		7 un himno a la impaciencia.	
11	y edificios que son pura fachada.		4 <i>Just do it.</i>	B
14	Europa se reparte. Mercado de futuros.	B	7 La devoción y el rito.	
14	El avión que sutura el cielo de Berlín		14 La curva del atleta y las alas de Hermes.	
11	ya no lanza granadas disuasorias:			
4	leche en polvo.			
12	La mejor arma para la democracia.			

Fuente: elaboración propia.

En VI se tematizan y comparan la posguerra española (versos 1-6) y la europea (versos 7-11) a través de una isotopía médica. El lector, al principio, interpreta el heptasílabo inicial –«Una parafarmacia»– en relación con el

conjunto de productos no medicinales (y populares en la posguerra nacional) que se citan en los versos 2 y 3, ambos endecasílabos: Ceregumil, Juanolas, Quina. A ellos se ajusta a la perfección el prefijo *para-*, que «expresa a la vez las ideas de ajeno o exterior y próximo» (Moliner). Esa misma idea de estar cerca pero ser ajeno, de tener una apariencia próxima –aunque no sea así en la esencia–, preside los tres siguientes versos. Porque los ejércitos son de niños, que no se fusilan sino que juegan a ello en las tapias privadas de la memoria de cuanto allí pasó durante la guerra: las siete sílabas de este quinto verso lo ponen en contraste con los endecasílabos que lo enmarcan (versos 4 y 6), de modo que, icónicamente, la falta de memoria se relaciona tanto con la menor extensión del verso como con el heptasílabo inicial (la parafarmacia con la *paramemoria*). Del mismo modo, los endecasílabos vinculan los «paraproductos», los juegos paramilitares en la paz y los edificios que «son pura fachada», esto es, pura apariencia. El texto, pues, homologa, a través de la métrica, paramedicinas y «parajuegos», insinuando que todo es *para-*: los citados productos son a la farmacia lo que los juegos y edificios de la dictadura son a la paz, esto es, una *parapaz*. Nótese, además, que es entonces cuando ocurre el plural sociativo por vez primera en B –«Queremos Quina Santa Catalina»–, recreando el eslogan auténtico en el que se afirma una falsedad rimada («Mama [*sic*] queremos Quina Santa Catalina, es golosina y es medicina»), que busca manipular a las madres simulando voces infantiles. Un eslogan que se desmiente desde el primer verso, porque efectivamente la Quina Santa Catalina era, en todo caso, una «paramedicina» con quince grados alcohólicos y en absoluto indicada para el consumo infantil, pese a que su publicidad se destinase a los niños. Frente a esta *paranormalidad* de la posguerra española, la segunda mitad del poema comienza a poetizar la reconstrucción europea: «Europa se reparte. Mercado de futuros». La iconicidad de este verso es de naturaleza temporal («reparte») el poema en dos mitades, asimilándolas implícitamente a las dos posguerras) y espacial (el punto «reparte» el verso en dos hemistiquios), también en lo referente a la expresión «mercado de futuros»⁹: la palabra «futuros» es la última del verso y espacialmente parece proyectarse hacia el porvenir, en una expresión económica que, deslexicalizada, alude al que luego será el Mercado Común Europeo. Frente a la metáfora de la parafarmacia referida a la posguerra nacional, en Europa se actúa de forma realmente efectiva,

⁹ *Mercado de futuros* es una expresión procedente del dominio económico, donde *futuros* hace referencia al valor o mercancía cuya entrega se pacta para después de un cierto plazo, pero cuyo precio queda fijado al concertar la operación.

suturando las heridas, cosiéndonlas, empleando, por tanto, la técnica de una «especialidad médica que tiene por objeto curar operando la parte afectada del cuerpo» (*DRAE*). Esta irónica comparación –parafarmacia *versus* cirugía– que, frente a la autarquía española, alude a las medidas de ayuda recibidas a través del *European Recovery Program* de Estados Unidos, más conocido como Plan Marshall, se evidencia también a través de la métrica, icónicamente dispuesta: los versos 8 y 9, de arte mayor, representan el cielo de Berlín. Por su parte, el verso 11, el más breve del poema, que conforma una estrofa él solo, representa lo lanzado: la leche en polvo. A diferencia de los productos mencionados en A (que parecían medicinas, pero no lo eran), aquí nos encontramos con lo contrario, a saber: leche que no es líquida pero que conserva su esencia y alimenta, paliando el hambre y, por tanto, resultando efectiva para la reconstrucción europea («la mejor arma para la democracia»). Para expresar este aspecto se emplean dos versos de medidas nuevas –tetrasílabo y dodecasílabo– que marcan así, métricamente, su novedosa eficacia para la paz. En VI, pues, se confrontan dos políticas diferentes: una basada en la apariencia, a la que el texto asocia las marcas y un eslogan, desmintiéndolos, y otra sin marcas, pero eficiente. La iconicidad que hemos visto produce un efecto autorreferencial que implícitamente equipara ambas políticas con el lenguaje que las expresa en el poema¹⁰. Un lenguaje poético eficaz y que es el mismo, con excepción del intertexto del verso 3: ese eslogan que, a diferencia del resto del poema, introduce la marca personal y queda evidenciado como falso. De este modo, la composición parece defender, en un nivel de sentido figurado, un lenguaje poético eficiente, del que distancia estética y verdad histórica son ingredientes principales.

El primer poema de B2, X, muestra el proceso de transformación de una anécdota original, fechada el 17 de enero de 1977 –«*Let's do it*», la respuesta del asesino Gary Gilmore a su pelotón de fusilamiento cuando le preguntaron si tenía algo más que decir–, que inspiró a Dan Wieden el conocido eslogan «*Just do it*» para un *spot* de Nike de 1988 en el que aparecía corriendo Walt Stack, un atleta de ochenta años. En los dos primeros versos (A1), heptasílabos, el eslogan figura en español y en discurso directo entrecomillado, marcando que es reproducción de una cita textual. Gilmore lo relata en primera persona, dando cuenta de sus sentimientos¹¹ y esbozando la fatal circunstancia («le

¹⁰ Para lo relativo a la definición de los conceptos de *iconicidad* y *autorreferencialidad implícita*, consúltese López Guil (2021).

¹¹ «Suplicar»: «Rogar algo a alguien patéticamente» (María Moliner).

supliqué al verdugo»). No se introduce, pues, mediación de narrador alguno. Esa anécdota sufre una gran transformación en los tres siguientes versos (A2). La frase de Gilmore ahora se reproduce en cursiva (empleada para marcar extranjerismos, no citas textuales) y en inglés; la voz del ejecutado cede su lugar a un narrador que, tras contabilizar las palabras (acto racional muy diferente de la súplica de Gilmore), expresa su reelaborada lectura de la anécdota, inscribiéndola dentro de un género poético muy concreto¹² cuyo argumento es la «impaciencia» (hay, pues, una distorsión de los sentimientos originarios de Gilmore). Asimismo, utiliza más versos que el ejecutado en A1 y omite sus trágicas circunstancias: «Tres palabras, / un himno a la impaciencia». En los últimos 3 versos (B) de X, se completa la transformación de la anécdota en eslogan y símbolo, cambiando las palabras inglesas de A2 y su sentido, y amplificando los dos versos siguientes, que otorgan un carácter emblemático a cuanto expresan, puesto que los sintagmas se abren con un artículo determinado que los inscribe en el terreno de lo prototípico: nada de lo que mencionan recuerda ya las trágicas circunstancias de 1977, sino los hábitos deportistas de Walt Stack, que en el *spot* confiesa llevar muchos años corriendo 17 millas diarias. El verso final, de hecho, es una doble decodificación del conocido logo de Nike («La curva del atleta y las alas de Hermes») desde el deporte y la mitología. El poema, pues, visibiliza el proceso de total desvinculación del eslogan de su referente originario (A1, la última y personalísima frase de Gilmore) y su resemantización a través de la lectura de Dan Wieden (A2), que termina diseñando el símbolo final (B), de notable apertura semántica (deporte, mito). Una apertura semántica ya muy parecida, por ejemplo, a la propia de la poesía tradicional y popular, rasgo que garantizó su amplia difusión y su éxito ante receptores muy diferentes a lo largo de los siglos.

En la segunda parte de B1 y B2, las otras composiciones (VII, VIII y IX, por un lado, y XI y XII, por otro) integran el eslogan siempre en el cierre, a modo de resumen irónico de lo previamente expuesto. Y así, los poemas de B1 resultan muy similares: presentan momentos históricos de la dictadura –incluida la muerte de Franco en IX– narrados por una voz que habla en plural sociativo y que, a modo de conclusión, inserta un eslogan de la época. Los tres textos tienen una estructura discursiva similar: un segmento A1 en el que un «yo», en primera persona del plural, expone algunas circunstancias históricas de España tras la posguerra; un segmento A2, una frase del «yo» que resume A1; y un segmento B, el eslogan de un anuncio de la época.

¹² «Himno»: «Composición poética de tono solemne en alabanza de algo» (María Moliner).

En VII, el «yo» describe en A1 (versos 1-6) a la nueva clase media española de los 50 y los 60, «reinventada» en tanto que recreada hasta la saciedad en las películas de enredo y en los anuncios del momento: matrimonios y familias con un mínimo desahogo económico que les permitía el acceso a algunas comodidades a través del sistema de compra a plazos. Se denuncia, sin embargo, la superficialidad de la transformación, meramente material y no profunda («Cambiamos argumento por atrezo», verso 4), algo que confirma el último verso, en el que se reproduce el famoso eslogan de De Beers, el mayor productor de diamantes del mundo: «Un diamante es para siempre». El *spot* de los años 70 comparaba implícitamente la duración del amor –supuestamente eterno– con la presunta eternidad que, por su dureza, se atribuye a la piedra preciosa elegida para ser símbolo del compromiso. En el poema, a través de la métrica, se realiza la operación inversa. Porque la equivalencia entre los dos endecasílabos finales obliga al lector competente a entender que la afirmación «un diamante es para siempre» no es sino un *simulacro*, el *atrezo* del verso 4. Y que el amor –la *verdad*, el *argumento*– queda fuera de la «reinención». La ironía es doble, puesto que un diamante no es, ni mucho menos, para siempre (aunque pueden pasar miles de años hasta que el cambio se manifieste en él) y el narratorio del texto probablemente lo sepa. Pero, sobre todo, esta afirmación de eternidad se produce justo cuando el poema acaba. La icónica contradicción entre la enunciación –que ha llegado a su fin– y cuanto está afirmando el enunciado –que un diamante es para siempre– es el mecanismo que construye la fuerte ironía del texto que se percibe en una primera lectura intuitiva: la expresión inicial «Ya sabes» obliga al lector a sentirse señalado y a compartir esa lectura irónica del enunciado. Cabe añadir que este paralelismo con la enunciación produce una apertura semántica del enunciado que confiere un sentido metaliterario al cierre. La eternidad del diamante se equipara a la del amor, pero también a la del propio poema, de carácter asimismo simbólico e inscrito en una temporalidad circular, eterna, puesto que se renueva con cada lectura. Así se aprecia en la comparación de los poemas VII, VIII y IX (2002: 15-17) en la Tabla 8 (la cursiva es mía):

Tabla 8. Segmentación de los poemas VII y VIII y IX de «Siglo xx®»

VII		VIII		IX	
11	Reinventamos después la [clase media,	11	Dejados de la mano del [plan Marshall,	9	Aún no ha acabado [el año,
7	amueblamos la vida	11	tras naufragar de nuevo en [Normandía,	14	pero también brindamos por [algo que termina.
7	con los sueños a plazos.	7	hicimos lo de siempre:	7	La luz en las ventanas.
11	Cambiamos argumento por [atrezo:	10	sacar pecho y levantar la voz.	7	Las calles en penumbra.
11	enredos conyugales y cocinas	11	Exportamos un país [sucedáneo:	7	El último noviembre. A2
7	totalmente equipadas.	11	achicoria, centeno y [margarina.	11	<i>Sidra el Gaiteiro. Famosa [en el mundo B</i>
11	Confundimos verdad con [simulacro. A2	4	Importamos	3	<i>entero.</i>
11	<i>Ya sabes que un diamante [es para siempre. B</i>	11	productos envasados al vacío		
		10	y el mito boreal de las suecas.		
		7	De nuestra capa un sayo. A2		
		10	<i>Coñac Soberano. Cosa de [hombres. B</i>		

Fuente: elaboración propia.

En VIII, la métrica es soporte de la crítica a la economía autárquica de Franco y también al machismo hegemónico que la caracterizó: en endecasílabos –el verso grave por excelencia– se metrifica la relación de Europa con España y se resaltan el machismo y chulería asimilados a los españoles, poetizados en versos decasílabos, esto es, inferiores en extensión. En A1 los dos primeros endecasílabos tematizan el veto a España en la OCEE y su exclusión del Plan Marshall, los sucedáneos exportados (versos 5 y 6) y parte de las importaciones. En cambio, la reacción tópica en plural sociativo («hicimos lo de siempre») y la expresión «De nuestra capa un sayo» (A2, verso 10) están en heptasílabos. Los versos decasílabos –una sílaba menos que los empleados para Europa– se usan en las referencias machistas: en la metáfora del gesto chulesco, propio de las peleas entre hombres, de «sacar pecho y levantar la voz» (verso 4), en el «mito boreal de las suecas» (verso 9) y en el eslogan que sirve de cierre («Coñac Soberano. Cosa de hombres»), y que enlaza con la métrica y el tema de los decasílabos anteriores, cuya inferior extensión métrica frente a los endecasílabos se relaciona con la inferioridad subrayada en el plano semántico y que ha de interpretarse irónicamente.

El último poema de B1 evoca implícitamente la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975 (A2, verso 5: «El último noviembre»), muy celebrada entre los demócratas de manera clandestina: «pero también brindamos por algo

que termina» (verso 2). Adviértase la iconicidad de este verso que *hace* lo que *dice*, esto es, acaba al tiempo que utiliza la forma verbal «termina» para tematizar el fin de la dictadura (la enunciación funciona como eco del enunciado, volviéndolo autorreferencial). Con él enlaza, como bebida propia de las celebraciones y brindis en la España del franquismo, el eslogan rimado de Sidra El Gaitero (B), que aquí solo puede leerse con ironía, precisamente a causa de su contradictoria disposición métrica. Porque Luis Bagué convierte el alejandrino en un endecasílabo que, mediante un encabalgamiento abrupto, se prolonga hasta el verso siguiente. La unidad sintáctica sobrepasa así la unidad métrica y queda incompleta en el penúltimo verso, al tiempo que una parte –«entero», con el sentido de «completo»– pasa a constituir el último verso. El encabalgamiento abrupto rompe la iconicidad (el alejandrino no está «entero») y pone de manifiesto que el eslogan falsea la realidad de un producto de consumo primordialmente nacional y, desde luego, desconocido en la mayor parte del mundo.

Los dos poemas de B2 que siguen a X vuelven a reproducir la estructura discursiva que caracteriza a todos los poemas de B: la que reserva el eslogan para el cierre. El primer verso de XI, un endecasílabo, establece las coordenadas que permitirán trazar un paralelismo a continuación entre la evolución de la publicidad y la seguida por la democracia: «Y la marca pactó con el diseño». La conjunción copulativa «y», al abrir el discurso, pierde su valor de enlace o nexo y sirve para expresar ironía y sorpresa ante los acontecimientos históricos narrados. El uso del artículo determinado en la primera mención obliga a leer *marca* y *diseño* como referentes genéricos cuya identidad es compartida por el receptor. Y el indefinido impone un tiempo perfecto: se habla, por tanto, de un momento especial, histórico, a partir del cual comienzan a regir las condiciones acordadas en el citado pacto. Ese momento evocado se hace coincidir con el inicio del poema, estableciendo un paralelismo temporal entre el aspecto incoativo del enunciado y el de la enunciación y creando un efecto autorreflexivo, sobre cuyo sentido implícito volveré en breve. La marca es el «distintivo o señal que el fabricante pone a los productos de su industria, y cuyo uso le pertenece exclusivamente» (*DRAE*). Como Sánchez Corral advierte, cumple una labor análoga a la firma del creador en una obra artística (1997: 118-119): la personaliza y le otorga un valor añadido, motivo por el que, a menudo, la marca será sublimada. Su imperio se identifica con la primera etapa de la publicidad, aquella representada por los poemas de A, en los cuales no predomina la estructura discursiva que sitúa el eslogan en el cierre: la encontramos en IV porque se emplea para mostrar el segundo periodo de la publicidad a través

del anuncio de Coca-Cola, que se confronta con la etapa inicial, emblematicada por Tío Pepe; en V, representa la transición a B. El diseño, propio del periodo de la publicidad tematizado en los poemas de B, implica una «concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie» (*DRAE*). La iconicidad temporal propiciada por el paralelismo entre el aspecto incoativo del enunciado (comienzo del pacto) y el de la enunciación (inicio del poema) genera, como anuncié más arriba, un efecto autorrefencial implícito de naturaleza metaliteraria. Porque este poema –firmado por Bagué: tal es su marca– integra un diseño «en serie», una estructura discursiva que es idéntica en 7 de los 12 poemas y mayoritaria en los textos que evocan la segunda etapa de la publicidad: A (todo el poema menos el último verso) *versus* B (eslogan en el último verso). El acuerdo entre *marca* y *diseño* se ejemplifica con dos casos históricos en la publicidad, «el Chupa Chups Dalí» y «la estrella Miró», a saber: Dalí diseñó el logotipo de Chupa-Chups en 1969 y Joan Miró, en 1980, el de la estrella de cinco puntas de La Caixa (extraído de un tapiz suyo). Pero también se relaciona con el proceso de entrada de España en la Comunidad Europea, un ingreso que se había solicitado en 1962 (durante la autarquía franquista) y que se hizo efectivo en 1986, ya en plena democracia (diseñando su economía en función de la de la serie de países que integraban la Comunidad Europea). A2 expone las consecuencias en la política interna de los paralelismos de A1, y lo hace en pareados, esto es, en estrofas algo más breves que las de A1, marcando con la disminución del número de versos que el pacto no fue favorable y que hubo pérdidas. El primer pareado alude al golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, evocado irónicamente con la expresión *golpes de efecto* en los versos 4 y 5 (*DRAE*: «Acción por la que se sorprende al público, se causa en él impresión inesperada o se provoca su risa»). De esta forma, con una expresión similar a *golpe de Estado*, pero propia del espectáculo, se insinúa que el levantamiento de Tejero y compañía fue algo preparado, una *representación*, incluida su patética resolución final, esto es, la aparición del entonces rey Juan Carlos I por televisión pidiendo la deposición de las armas. De ahí que en el siguiente pareado se emplee la metáfora de la vacuna y las cepas de virus para señalar que quien se erigió en defensor de la democracia –Juan Carlos I– no había sido elegido democráticamente, sino que había sido nombrado monarca por Franco; era su heredero y, por tanto, formaba parte del sistema dictatorial. Fue impuesto por Franco y el pueblo español no tuvo otra opción que la de aceptarlo («Pasamos por el aro») y pasarlo «por alto». El último verso de A2, tetrasílabo y el más breve del poema, infunde un sentimiento de pérdida a través de la reducción de sílabas perceptible a simple

vista que se asocia al verbo *transigir*, cuyo radical evoca, en un claro juego irónico, el periodo histórico en el que se produjeron todos estos hechos, conocido como Transición (emulando una falsa etimología que pone de relieve que la Transición fue un mero *transigir*). Todo el segmento A queda confrontado con el eslogan de B, procedente de un anuncio de detergente de la época –Tenn– en el cual un mayordomo probaba la eficacia de Tenn tras la limpieza de la casa pasando un algodón por los azulejos y sacándolo impoluto. Era entonces cuando exclamaba el eslogan («El algodón no engaña»). En el poema, por el contrario, se insinúa que la caducidad de las cepas impide una adecuada vacunación de la salud democrática y que la limpieza no se realizó correctamente. Al situar la frase que finalizaba el anuncio en el cierre de XI, equipara ambos icónicamente, a saber: el algodón impoluto y el propio poema, mancha negra sobre hoja blanca, que denuncia la suciedad democrática. Irónicamente, el eslogan viene a significar todo lo contrario que en el anuncio: a diferencia de las baldosas del *spot* original, la democracia española no parece resistir la prueba del algodón que, implícitamente, se realiza mediante la escritura de este poema. Así se observa en la Tabla 9, en la que se reproducen los poemas XI y XII de la serie (Bagué Quílez, 2022: 19-20; la cursiva es mía):

Tabla 9. Segmentación de los poemas XI y XII de «Siglo xx[®]»

XI		XII			
11	Y la marca pactó con el diseño:	A1	11	No la provocación de lo tangible,	A1
14	el Chupa Chups Dalí con la estrella Miro,		7	sino el gesto simbólico.	
7	España con Europa.		11	¿Quién abre las ventanas digitales?	A2
14	Hubo golpes de efecto con disparos		11	¿Quién muerde el corazón de una	
	[al aire,			[manzana	
11	cierto <i>pathos</i> resuelto heroicamente.		7	que solo es una réplica,	
11	Vacunamos la salud democrática	A2	11	platónica y virtual, de una manzana?	
11	con las cepas de un régimen caduco.		14	¿Quién navega una red?	
14	Pasamos por el aro y pasamos por alto.			[¿En qué ciberespacio	
4	Transigimos.		7	se pierden nuestras huellas?	
7	<i>El algodón no engaña.</i>	B	14	¿Por qué aceptar galletas que no sacian	
				[el hambre?	
			7	<i>¿Te gusta conducir?</i>	B

Fuente: elaboración propia.

Según se señaló al inicio de este artículo, el último verso del poema XII y de la sección «Siglo xx[®]» lo constituye el eslogan de un conocido *spot* televisivo del año 2000, protagonizado por un primer plano de la mano que saca por la ventanilla el conductor de un BMW. Se establece así un paralelismo icónico

de carácter espaciotemporal entre el cierre del anuncio y el del poema XII y la sección. Ese paralelismo estructural, al homologar los cierres, también pone en relación lo visto en el conocido *spot* con lo enunciado anteriormente en el poema y la sección. El disfrute de la mano, símbolo de un placer no mediatizado, auténtico, es lo que enfoca la cámara, y así se afirma en los dos primeros versos del poema XII, que conforman su estrofa 1 y el segmento discursivo A1. Ahora bien, este «gesto simbólico» que protagoniza todo el *spot* –y no la belleza de la realidad, no «la provocación de lo tangible»– se equipara implícitamente a la inautenticidad de toda una serie de vivencias cibernéticas cotidianas destacadas mediante las cinco preguntas (versos 3-9) que constituyen las estrofas 2 y 3 y el segmento discursivo B del poema. En tres de ellas se pone de relieve la naturaleza metafórica de su designación habitual, subrayando cómo sobre el *vehículo* de la metáfora (Windows, Apple, Ciberespacio) nadie puede llevar a cabo ninguna de las acciones (abrir, comer, dejar huellas) que sí son realizables sobre el *tenor* real (ventana, manzana, espacio): en el caso de *navegar una red* (v. 7), es el propio fundamento de la metáfora el que es erróneo (una red no se navega). De esta forma, se denuncia de qué modo, por medio del *fundamento* de la metáfora, se nos engaña revistiendo la evidente negatividad del *vehículo* con los aspectos positivos del *tenor*.

Si en la estrofa 2 se pregunta por el sujeto capaz de realizar esas acciones de naturaleza metafórica, la quinta pregunta, destacada tipográficamente en una estrofa diferente, incita a la rebelión del lector, señalándole que no tiene obligación de aceptar este uso inauténtico del lenguaje que deja sin saciar sus necesidades, algunas tan vitales como la propia comida. La hipocresía de llamar *cookies* o galletas –un dulce a todas luces positivo– a la información enviada por un sitio web y almacenada en el navegador del usuario para espiar sus hábitos de navegación queda así relacionada no ya con la alimentación, sino con el *hambre* no saciada. Hambre que en una interpretación metafórica es de carácter espiritual, pero cuya lectura política podría incluso actualizar una velada crítica a las grandes multinacionales y a su injusta manipulación de los recursos, causante de hambrunas en los países del Tercer Mundo.

Adviértase cómo el sujeto poético –tras formular las cinco preguntas iniciales– inserta la sexta, procedente del *spot*, a modo de demostración real de cuanto se predica en A. Porque en este subsegmento todos los heptasílabos sirven de soporte a contenidos negativos (verso 2, «sino el *gesto simbólico*»; verso 5, «que solo es una *réplica*»; verso 8, «*se pierden nuestras huellas?*»); la cursiva es mía) y hacen hincapié en la disconformidad entre la realidad (descrita en versos de arte mayor) y su falseada apariencia publicitaria (reducida a heptasílabos). Así es como se reviste de negatividad la pregunta final proveniente del *spot*: la estrategia manipuladora de la cámara en el anuncio, que pone al espectador en el

lugar de quien parece conducir el coche, es semejante a la función que cumple aquí el plural sociativo, que obliga al lector a sentirse implicado. Porque ni el espectador que contempla el anuncio pilota un BMW, ni el lector tiene la posibilidad de «conducir» a su gusto la lectura de este texto o de la entera serie de «Siglo xx[®]». Ambos receptores son manipulados de forma similar, parece querer decir este cierre con sarcasmo, a través del paralelismo entre el final del conocido *spot* y el del poema XII y la totalidad de «Siglo xx[®]». Una equiparación que también pone de relieve las diferencias con todo aquello les precede: la destacada disconformidad entre el significante y su referente, que se presenta como propia de la publicidad, no lo es, sin embargo, del género poético ni de estos poemas, que, por el contrario, se esfuerzan en poner al descubierto ese falseamiento de la esencia con fines comerciales. Para ello, Luis Bagué se vale de la iconicidad espaciotemporal, estableciendo las más diversas interacciones entre el plano de la forma y el del contenido, y logrando que enunciado y enunciación coincidan estratégicamente en determinados lugares textuales. Efecto directo de estas coincidencias son, en primer lugar, los intensos matices irónicos que adquieren a menudo los intertextos publicitarios insertos en los poemas y, en segundo lugar, la creación de un segundo nivel de sentido de naturaleza metaliteraria y carácter figurado que, si bien tiende algunos puentes entre poema y publicidad, deja, sin embargo, al descubierto algunas de sus diferencias insalvables. Las dos más destacadas son, sin duda, la finalidad estética, ontológica y ética de la poesía y, por supuesto, su intensa capacidad icónica, que precisamente subraya la conformidad entre significante y significado, emulando la esencia de ese referente extratextual que la publicidad se esfuerza en falsear.

Referencias bibliográficas

- Bagué Quílez, Luis. 2022. *Desde que el mundo es mundo*. Madrid: Visor.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. «Poesía[®]: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 249-277. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Eguizábal, Raúl. 2007. *Teoría de la publicidad*. Madrid: Cátedra.
- López Guil, Itziar. 2021. «Iconicidad y autorreflexión implícita en la poesía de Miguel Hernández». *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas* 3 (68): 89-124.
- Machado, Antonio. 1983. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe. Edición de Manuel Alvar.

- Mulero Campoy, Marta. 2019. *Models sindicals al món de la fàbrica (1976-1982)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. Consulta: 7 de julio de 2023. <http://hdl.handle.net/10803/666891>.
- Salinas, Pedro. 1971. *Poesías completas*. Barcelona: Barral. Edición de Solita Salinas de Marichal.
- Sánchez Corral, Luis. 1997. *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*. Madrid: Síntesis.
- VV. AA. 2001. *Invertiré mi dinero en la gente. Un bosquejo biográfico del fundador de la empresa Kellogg y la Fundación W. K. Kellogg*. Battle Creek, Michigan: Fundación W. K. Kellogg.

Este libro propone un retrato abarcador de la poesía comprometida en España durante los siglos XX y XXI. A través de las distintas contribuciones reunidas en estas páginas, se analiza la obra de poetas centrales de la pasada centuria y se indaga en determinadas corrientes o expresiones literarias —la estética de los grupos del 50 y del 68, el movimiento de «la otra sentimentalidad», las poéticas de comienzos de milenio y el *poetry slam*— que revelan la falsa dicotomía entre pureza y compromiso. No obstante, mientras que las circunstancias vividas por algunos autores les llevaron a poner sus plumas al servicio de ciertas convicciones políticas o protestas colectivas —piénsese en la escritura de trincheras de Miguel Hernández o en la sátira antifranquista de Ángel González—, en otros prevalecería un desenmascaramiento crítico que ya no focalizaba su atención en la España doliente de la posguerra ni en la figura del dictador, sino en los trampantojos de un capitalismo expansivo que tendría desafortunadas consecuencias humanas y medioambientales —recuérdese la denuncia anti-OTAN de *1917 versos* o el compromiso ecosocialista de Jorge Riechmann—. En suma, este libro pretende demostrar que los polémicos conceptos de agitación y propaganda, siempre en entredicho y bajo sospecha, han dado lugar a propuestas quizá de dudosa eficacia social, pero de indudable efectividad literaria.

