

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 enrollarían 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.