

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 desfundamiento 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 demolidor 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 Lister» 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 renunciadas 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, apresado 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 niños 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.