



TRABAJO FIN DE MÁSTER

**UN FANTASMA RECORRE ESTOS VERSOS: CORRIENTES
POÉTICAS DEL COMPROMISO A LAS PUERTAS DEL
NUEVO SIGLO**



Presentador por:

D. David Ferrez Gutiérrez

Tutor:

Prof. Dr. Miguel Ángel García

Curso académico: 2018/ 2019

*Se me acusa de pensar de un modo bajo,
es decir, el modo de pensar de los de abajo.*

Bertolt Brecht

AGRADECIMIENTOS

A Josefina Gutiérrez, mi madre.

A mi compañera Berta, por toda la paciencia que ha tenido conmigo mientras realizaba este trabajo.

A Miguel Ángel García, por todas sus enseñanzas y consejos. Más que un tutor, un maestro.

A todos mis amigos y familiares, por su apoyo incondicional.

A todos aquellos que leen la literatura con otros ojos.



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

El abajo firmante D./Dña. David Ferrez Gutiérrez con DNI 747475838-R, que presenta el Trabajo Fin de Máster con el título: Un fantasma recorre estos versos: corrientes poéticas del compromiso a las puertas del nuevo siglo, declara la autoría y asume la originalidad de este trabajo, donde se han utilizado distintas fuentes que han sido todas citadas debidamente en la memoria y dispone de la autorización y permisos pertinentes para la publicación de las imágenes y documentos. Siendo consciente de que esto conllevará automáticamente la calificación numérica de cero [...] sin perjuicio de las responsabilidades disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagien.

Y para que así conste firmo el presente documento en Granada a 12 de septiembre de 2019.

El autor:

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. Compromiso del canon/canon del compromiso	8
1.2. Canon antológico: el papel de las antologías en la construcción del canon.....	9
1.3. ¿Cuestión de antagonismo? Las relaciones entre canon y compromiso.....	10
1.4. Canon del compromiso en las antologías a mediados del siglo XX.....	11
1.5. Antologías comprometidas en la posmodernidad.....	13
1.6. El compromiso en las antologías de la poesía última.....	15
1.7. Pensar desde abajo. Para un canon del compromiso	19
2. LA OTRA SENTIMENTALIDAD	19
2.1. Un nuevo paradigma poético-social	19
2.2. Datos cronológicos	20
2.3. La radical historicidad o la materialidad de la poesía	22
2.4. Descompromiso como compromiso: la otra poesía social	24
2.5. Pensar lo que se siente/sentir lo que se piensa: la historicidad emocional.....	25
2.6. De la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia	26
3. POESÍA PRACTICABLE.....	29
3.1. Primeras apariciones de Riechmann.....	29
3.2. 50 años después: conexiones con el social-realismo	29
3.3. Disputar la experiencia: confrontaciones con la poesía figurativa.....	32
3.4. Experiencia vacía/experiencia cívica.....	33
3.5. Vínculos sociales de la poesía	34
3.6. Marxismo humanista	35
3.7. Realismo: estética o actitud	36
3.8. Comunicación/indagación	37
4. POESÍA ENTROMETIDA	39
4.1. Sensismo.....	39
4.2. Del yo al nosotros. Del sensismo a la poesía entrometida	41
4.3. Humanismo romántico	42
4.4. Realismo entrometido.....	43
4.5. De nuevo comunicación/conocimiento	44
5. LOS CONFLICTOS CON LA POESÍA	44
5.1. La UEPV y los inicios del colectivo.....	44
5.2. Contrapoesía: planteamientos para un contrapoder.....	46
5.3. Falcón y Méndez Rubio, cabezas visibles del colectivo	47
5.4. ¿Otra vuelta de tuerca? ¿Puntos comunes con La otra sentimentalidad?	49
6. POESÍA DE LA CONCIENCIA.....	52
6.1. Voces del extremo: periferia geográfica e ideológica	52
6.2. Disputar la palabra. Antonio Orihuela y sus fragmentos de poética	52
6.3. Una estética del extremo.....	54
7. EL REALISMO SUCIO EN ESPAÑA	56
7.1. Realismo sucio/expresionista, una importación asimilada.....	56

7.2. Realismo de alcantarilla. La antiestética como ética.....	58
7.3. Inutilidad poética, compromiso y lenguaje.....	59
8. A MODO DE APÉNDICE: HUMANISMO SOLIDARIO	62
8.1. Humanismo solidario: inconformismo y democracia.....	62
8.2. Romanticismo cívico y Humanismo solidario	64
8.3. Poshumanismo, compromiso y sentimentalidad	65
9. CONCLUSIONES.....	69
9.1. La ideología neoliberal, el fantasma que recorre estos versos	69
9.2. Un nuevo paradigma: el compromiso sin compromisos	70
BIBLIOGRAFÍA	72

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Compromiso del canon/canon del compromiso

En el ya famoso y polémico *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas* de Harold Bloom (2015) se demuestra nuevamente el compromiso del canon literario con la ideología literaria dominante. Las premisas de las que parte Harold Bloom para la confección de su canon occidental son puramente estéticas y literarias. Es decir, busca ante todo proponer un canon literario con validez universal –excluyendo otras producciones continentales asiáticas, latinoamericanas o africanas– basado en lo que la ideología literaria dominante ha dicho sobre sí misma: que la literatura es una expresión lingüística del alma humana. Partiendo entonces de una postura bastante formalista y purista sobre el objeto literario, ¿qué sentido tendría preguntarse por un canon del compromiso? Los poetas sociales se reducirían a un grupo minoritario de poetas minusvalorados que se apoyan en estrategias poco ortodoxas para hacerse un hueco en el campo literario. Estos achacan su escasa visibilidad a factores externos a la literatura como la política o las problemáticas sociales, cuestionándose que solo el mérito literario puede situarnos en el lugar que merecemos, lo cual equivaldría a cuestionar el inconsciente literario que los produce como escritores «libres».

Afortunadamente para la crítica –y por ende para Harold Bloom– no existe un solo canon, sino «una pluralidad de cánones» contruidos a su vez por otra pluralidad de lectores que son, a su vez, electores (Aradra Sánchez, 2009: 15; García, 2017: 25 y 2018a:12; Pulido Tirado, 1999: 200). Ingenuamente, podríamos afirmar que cada elección permanece vinculada de manera indisociable, según Remedios Sánchez (2018: 11), a un conjunto de valores estéticos «cambiantes y movedizos» que fluctúan en función del periodo histórico en que nos encontremos (Pozuelo Yvancos, 1996: 4). No obstante, esta especie de historicismo estético no es suficiente para comprender la complejidad intrínseca del campo literario. Pues, si según Fokkema «un canon de literatura puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario» (1993: 26), ¿qué agentes sociales les han otorgado el prestigio y el privilegio de clasificarlos como tal? ¿Quién valora/desvaloriza, legitima/deslegitima la obra de un autor? Para la sociología literaria, representada por Bourdieu, la norma ideológica y el mercado literario se constituyen como poseedores del capital cultural o

simbólico (Bourdieu, 1998: 23) capaces de incluir/excluir cualquier producto cultural en función de sus intereses. Dentro del proceso de valoración/desvalorización del autor y la obra, matiza Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria* (2002), se desarrollan «las variantes ideológicas de la norma». Sin «valorización productiva» no existe reproducción posible para cualquier discurso literario (56). Por consiguiente, toda propuesta de canon implica una elección que nunca se realiza desde un vacío, sino desde un lleno ideológico, una política literaria concreta que nos posiciona «en consonancia o contradicción con la ideología literaria hegemónica» (García, 2017:13). De esta manera, la historia de la literatura se entiende como una contienda en cuyo seno «siempre está de fondo la constitución de un mercado literario y la pugna de las hegemonías». Cada proposición canónica se define como un instrumento al servicio de una ideología literaria con capacidad para proponerse e implantarse en el centro del campo literario según los intereses de una ideología socio-política que se vive de manera inconsciente, cuyo objetivo se centra en la reproducción del orden imperante¹.

1.2. Canon antológico: el papel de las antologías en la construcción del canon

Las antologías desempeñan un papel determinante a la hora de construir un canon. Especialmente en el caso de las programáticas o generacionales, no dejan de ser una opción política a la vez que crítica, teórica o estética (Ruiz Casanova, 2004: 162, 2005: 313 y 2007: 22). Como bien ha señalado la crítica más reciente (Vera Méndez, 2005; Edwards, 2006-2007; Palenque, 2007; García Morales, 2007:16-24; Ruiz Casanova, 2003:26-31, 2007:141-160 y García, 2017: 37), todas y cada una de las antologías editadas a lo largo de los años han perseguido entrar en un proceso de canonización. Sin embargo, esto no quiere decir que una antología sea capaz de imponerse como canon, puesto que se estarían obviando diversos factores históricos, sociales, ideológicos, políticos o culturales que influyen de manera fundamental en la constitución del mismo (Sánchez Robayna, 2006-2007: 83; García, 2017: 37).

Para amortiguar el impacto que supone una proposición canónica los antólogos practican «el género de la disculpa» (Marrero Henríquez, 2001: 23), «conscientes de que una antología puede ser desmantelada desde sus mismas raíces, desde la

¹ Lo que nosotros entendemos por literatura o estética —incluso la noción tradicional de ideología— obedece, tal y como señaló el profesor Juan Carlos Rodríguez (1990), a unas condiciones históricas, sociales e ideológicas concretas: las condiciones de producción burguesas.

unilateralidad de su intención estética o desde el canon propuesto» (García, 2017: 24). Por su parte, los antólogos programáticos practicarán el llamado «género finalista» (Marrero Henríquez, 2001: 23), con lo que resulta imprescindible leer las voces seleccionadas en relación con las voces ausentes para identificar los intereses ideológicos y literarios que someten al antólogo (Achugar, 1989: 56-57). De esta manera, conoceremos los auténticos objetivos y destinatarios de las antologías: «Es decir, qué proyectos sustentan o construyen y cuál es su posición en el campo de batalla» (62).

1.3. ¿Cuestión de antagonismo? Las relaciones entre canon y compromiso

Las dificultades que implica la constitución de un canon se agudizan cuando este se asienta sobre la noción de compromiso. El todavía permanente divorcio entre estética e ideología que pregona la crítica más conservadora –encabezada nuevamente por Bloom– continúa echando más leña al fuego del debate teórico sobre las relaciones entre poesía e historia. La postura de Bloom «se adhiere, como forma de exorcizar cualquier vinculación de la literatura con lo político, lo ideológico o lo social, a la originalidad y la estética» (García, 2017: 25), en oposición a los críticos que valoran/desvalorizan la literatura según su capacidad de subvertir los estudios literarios en beneficio de la equidad social (Redondo Olmedilla, 1999: 206), y cuya estética se orienta por la «política del reflejo mimético de lo político» (Pozuelo Yvancos, 2002: 286). Si ya hemos admitido que el canon literario se caracteriza por una constante remodelación y proteísmo, puesto que una obra se encuentra siempre en tránsito de una posición dentro del sistema literario, sea central o periférica (Pueo, 2014: 126), los poetas comprometidos ocupan, por norma general, un espacio o marginal o periférico dentro de una antología basada en el goce estético². Paradójicamente, estos han sido los postulados teóricos que han perdurado hasta la posmodernidad. Pese a un aparente tamiz sociocrítico que ha inundado los estudios literarios, más centrado en la forma de narrar la literatura que en historizarla, permanecemos anclados en la supuesta autonomía literaria y nos alejamos cada vez más rápido de entender la literatura como un «revulsivo de las conciencias» (Ríos, 2004: 955).

² Los poetas sociales se incluyen dentro de la llamada escuela del resentimiento, un conjunto de marxistas, feministas radicales y posestructuralistas que creen en el valor social de la literatura, y cuyo valor poético y crítico carece de la objetividad y lucidez de todo aquel que conciba la literatura como un objeto autónomo e independiente.

1.4. Canon del compromiso en las antologías a mediados del siglo XX

La reedición del estudio de Lechner (2004) sobre el compromiso de la poesía española en el siglo XX indujo a la crítica a plantearse nuevamente las relaciones entre el canon y el compromiso. Pese a la importancia del volumen, Méndez Rubio (2006: 216-217) señala una serie de carencias poéticas como consecuencia de una predilección por las reivindicaciones sociales frente a la «materialidad lingüística del poema», cuyo predominio estético se traduce en la identificación del compromiso poético con el realismo (224). Si para el pensamiento barthesiano de Méndez Rubio el compromiso poético se disputa en primera instancia dentro del terreno lingüístico, el canon propuesto por Lechner se antojaría insuficiente al excluir toda huella de vanguardismo. Esta asociación entre realismo estético y compromiso poético, continúa planteando Méndez Rubio, se extendió a otras antologías como la preparada por Leopoldo de Luis en 1965, *Poesía social española contemporánea*, o en *Veinte años de poesía española* (1960) y su reedición de 1965 *Un cuarto de siglo de poesía española*, donde Castellet afirmaba, a modo de declaración de intenciones, que

Su tema [el de los nuevos poetas realistas] es el hombre histórico, que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su tiempo. En este sentido, la obra de algunos de estos poetas tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas. Por ello, se dice que escriben una «poesía social». Ahora bien, este término es ambiguo y equívoco. Si con ello quiere decirse que tienden a escribir una poesía de exaltación revolucionaria, dicha afirmación no siempre es cierta. Lo mismo sucede cuando con ello se quiere significar que, en el momento presente, existe la posibilidad de una amplia y eficaz función de la poesía. Sin embargo, en un sentido sí es válida la utilización del adjetivo social, referido a los poetas de la nueva generación, ya que tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace pocos años eran materia propia de la novela o el teatro (1960: 102-103).

Las expectativas cívico-poéticas del grupo del 50 les llevarán «a un realismo que se quiere histórico y que alcanza o no ese calificativo conforme a su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, según su voluntad de transformación de

la misma» (1960: 103-104). Los poetas se sirven nuevamente de una estética realista para penetrar, comprender y asumir el sentido de una guerra civil en la que solo participaron como testigos mudos, volviendo siempre la vista «hacia el pasado, hacia su niñez; de ahí esos poemas autobiográficos, y ese constante interrogarse sobre los destinos de la patria» (1960: 103). La «actitud realista» propugnada por Castellet derivaría de una corriente marxista (Riera, 1988: 182) que construye su idea de compromiso a partir de unas «profundas connotaciones sartrianas, hegelianas y lukacsianas» (Salas Romo, 2003: 183). Connotaciones que se extienden hasta *Poesía última* (1963) de Francisco Ribes.

La coyuntura realista comienza a fracturarse en 1968 con la aparición de la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló. A partir de entonces, se produce un cambio de paradigma poético e ideológico en torno a la noción de compromiso. Pese al supuesto alejamiento político que se ha convertido en marca canónica de la novísima poesía española, Batlló medita sobre el papel social de la poesía y plantea las limitaciones objetivas que acarrea el mismo a la hora de transformar la realidad imperante: «El arte poético puede actuar sobre la ciencia política de un modo limitado [...] No son los versos lo más adecuado para blandir como arma política. Nos lo demuestran la Historia de las dos disciplinas» (1968: 25). De hecho, matiza Batlló, la efectividad perseguida por un poema político estaría ligada en su totalidad a una adecuada expresión poética (*ibid.*); se sitúa con ello muy en la línea después defendida Méndez Rubio al relacionar el compromiso con la materialidad del lenguaje: un compromiso con la forma y un rechazo de la estética realista. No obstante, continúa Batlló, los nuevos poetas sociales comparten

Una voluntad que no llamaremos rebelde sino revolucionaria, por cuanto no pretende ni proclama la protesta contra una serie de injusticias, hipocresías o crímenes cometidos por la sociedad moderna occidental, sino que, yendo más allá, señala esto como consecuencia lógica del sistema e intenta sentar los principios de un orden nuevo (Batlló, 1968: 26).

Por consiguiente, Batlló somete la noción de compromiso a una revisión paradigmática que, en palabras de Torres Salinas (2017: 140), roza la «desustancialización» ideológica del término³. La poética comprometida de la joven

³ Todo ello con el objetivo de separar su propuesta canónica de una poesía social en franca decadencia.

poesía «vendría a ser, para el antólogo, una actitud crítica ante la realidad, que alejada de los riesgos de la poesía social, no es puesta en duda según responda o no a determinados valores estéticos o técnicos» (Arlandis, 2017: 141). Su principal objetivo era abandonar los lastres sociales y poéticos heredados del franquismo, en un intento heroico por alcanzar una modernidad que daba sus últimos coletazos y ante la que se vislumbraba un nuevo paradigma poético, social y filosófico: la posmodernidad (157)⁴.

1.5. Antologías comprometidas en la posmodernidad

Con la nueva antología publicada en 1974, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Batlló da un carpetazo a la poesía social y a una idea de compromiso poético anquilosada en la estética social-realista, en busca de una renovación funcional del poeta y de un compromiso que trasciende la eventualidad histórica para «emprender nuevos caminos –suturas– que hicieran que la normalidad y el pensamiento crítico fueran entrando poco a poco en la vida cotidiana del país, pero sin la pretenciosa voluntad de acelerar un proceso improbable» (Arlandis, 2017: 179).

El ya clásico librito de 1983, *La otra sentimentalidad*, «constituyó la primera propuesta programática de la generación emergente»: Javier Egea, García Montero y Álvaro Salvador planteaban a golpe de manifiestos y con una discreta recopilación de poemas «una nueva práctica materialista de la poesía» (Iravedra, 2010: 111-112, 2017: 201). Gracias a una hábil operación propagandística se obtuvieron unos resultados de difusión «que no los mejoraría ni Castellet» (Amorós, 1989: 65). Mucha menos repercusión tuvo la antología *1917 Versos*, publicada por Vanguardia Obrera en 1987. Su carácter abiertamente militante, marcado por «un tono político explícito» (Iravedra,

⁴ Uno de los primeros críticos en prestar atención al axioma posmoderno del final de la historia fue Fredric Jameson. Tras la lectura de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991) y *El giro cultural* (1999), Méndez Rubio encontró una dialéctica latente entre la estética novísima y los cinco rasgos generales del postulado posmoderno que define Jameson: «Primero, el hecho de tratarse de una cultura sin unidad o, mejor dicho, cuya única unidad reside en la modernidad que se intenta cuestionar. Segundo, una caída del elitismo hegemónico moderno que se manifestaría en la erosión de la distinción entre alta cultura y cultura masiva o popular [...]. Tercero, el marco que representa una sociedad del espectáculo movida por una economía del consumo, como a nivel global viene ocurriendo con claridad desde mediados del siglo XX. A estos tres rasgos estructurales había que incorporar dos mecanismos expresivos transversales: el pastiche, entendido como síntoma de una heterogeneidad sin norma, como una especie de tendencia a la “parodia neutra”; y la esquizofrenia como matiz pulsional de un tiempo que se vive fragmentado en una serie de instantes perpetuos» (Méndez Rubio, 2004a: 19).

2010: 29), fue incapaz de disimular no solo la «inevitable pérdida de dureza» (Rodríguez, 1999: 46) que habían sufrido los planteamientos originarios a esas alturas de la década «sino también la pérdida de todo un horizonte vital de transformación» (Martín Gijón, 2018: 223). Benjamín Prado y Javier Salvago se sumaron a las tres voces principales del movimiento en señal de protesta «contra las amenazas de las sociedades capitalistas» (Iravedra, 2017: 202), alejándose de «los tonos proféticos del viejo vate social» con el objetivo de «indagar en las raíces ideológicas de la propia sentimentalidad» (Iravedra, 2010: 29). La crítica señala como temática principal del volumen un rechazo al tratado de la OTAN (Díaz de Castro, 2003: 15; Bagué Quílez, 2006: 69; 2016:105; Alonso Valero, 2010: 201; Iravedra, 2010: 29). No obstante, como ha señalado lúcidamente Martín Gijón, «también aparece la solidaridad con Nicaragua y la revolución sandinista», la mitología que rodea a la lucha clandestina antifranquista o «la voracidad del mercado» (2018: 223-224).

Al mismo tiempo, la publicación de otras antologías como *Postnovísimos* (1986) o *Fin de siglo* (1992), de Luis Antonio de Villena, junto a *La generación de los ochenta*, de García Martín (1988), protagonizaron un «cancionero (y romancero) de ausencias y presencias» (Ruiz Casanova, 2007: 180) que perpetuó la identificación entre realismo estético y compromiso ideológico. Lo cual revelaba la «victoria de los realistas» dentro del canon y la expulsión de cualquier propuesta de corte experimental (Mainer, 1999: 31). En 1994, Antonio Ortega presenta en *La prueba del nueve* un grupo de poetas familiarizados con la vanguardia, cuya máxima poética consistía en la «exploración crítica de la realidad desde lenguajes no figurativos basados en la fractura del texto» (Iravedra, 2017: 204). Por un lado, la propuesta canónica de Ortega puso en tela de juicio a la estética realista en un intento por desconsiderarla «el continente idóneo para alojar el designio crítico de la escritura» (*ibid.*). Por otro lado, pretendía equilibrar la balanza de privilegios que estaban recibiendo los poetas realistas por parte de la crítica dominante. En consecuencia, *La prueba del nueve* abrió el camino a las antologías que se publicaron posteriormente «como una respuesta más o menos explícita y polémica a la supuesta frivolidad del experiencialismo hegemónico y a sus soportes antológicos» (205).

Otra antología con aspiraciones subversivas fue *Feroces* (Correyero, 1998). Su subtítulo, «Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española», nos da una ligera idea de la escasa visibilidad institucional de la que gozaban los poetas incluidos. Desde el realismo sucio de Roger Wolfe o García Casado, pasando por el

hiperrealismo antipoético de Eladio Orta e Isabel Pérez Montalbán y el experimentalismo lingüístico de Antonio Méndez Rubio y Enrique Falcón, hasta el realismo introspectivo de Riechmann, se aglutinan diversas líneas en una única propuesta, cuyo principal objetivo se centra en dismantelar el *statu quo* literario.

En una línea ideológica similar a *Feroces* se viene publicando una serie de antologías con motivo de los encuentros celebrados anualmente en Moguer desde 1999 bajo el lema *Voces del extremo*. Volúmenes como *Poesía y conflicto* (2001), *Poesía y utopía* (2002) o *Poesía y realidad* (2003) ponen de manifiesto una actitud abierta y unificadora, privilegiando ante todo las voces hiperrealistas o alternativas (VV.AA., 1999: 20)⁵.

1.6. El compromiso en las antologías de la poesía última

Las reflexiones en torno al compromiso poético y su relación amor-odio con la estética realista continúan provocando la aparición de volúmenes antológicos en la última década. En ellos se intercalan los «otros realistas» con nuevas voces poéticas. Prueba de ello son *Marca(da) España* (2015), *En legítima defensa* (2014), *Disidentes* (2015) y *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (2015). Sobre estas antologías ha señalado Bagué Quílez:

Emulando el carácter transgeneracional y la estructura asamblearia del 15-M, las citadas antologías renuncian a la construcción de una jerarquía estética. En consecuencia, las autorías fuertes se diluyen en una autoría líquida y las modulaciones personales se supeditan al propósito global que rige estas obras (2017: 270).

De esta manera, se desarticula la oposición entre «antologías de combate» y antologías de recopilación notarial» (Prieto de Paula, 2007: 29) gracias a la supeditación de los intereses personales a los colectivos o generacionales. Las cuatro antologías comparten un extenso repertorio de colaboradores habituales y poco habituales en este tipo de volúmenes, algo que no solo nos advierte de que la indignación es una actitud

⁵ Antologías más actuales como *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, coordinada por Enrique Falcón en 2007, o la coordinada por la revista *Zurgai* en torno a la poesía de la conciencia (2003), comparten un aire similar. En esta última, Josu Montero ahonda, con una mayor profundidad reflexiva, en las relaciones entre compromiso, realismo crítico y subversión lingüística.

compartida sino de que el antólogo se desmarca del «sesgo cualitativo inherente a las operaciones antológicas convencionales» (Bagué Quílez, 2017: 270)⁶.

Análogamente, encontramos cierto aire renovador en relación con los temas que se abordan. En 2002 Araceli Iravedra señalaba el viraje internacionalista del compromiso:

Ya no son, naturalmente, la exaltación de los valores de la democracia y libertad, la denuncia de las masacres de la guerra civil, el drama del exilio o el manido «tema de España» los asuntos recurrentes de los actuales discursos críticos; aunque no falte la evocación de la violencia fratricida de la guerra y de los años sórdidos y estériles de la posguerra, el ámbito de la protesta se ensancha cada vez más hacia los conflictos internacionales (Iravedra, 2002: 6).

Sin embargo, el desencadenamiento de la crisis económica en 2007 produce una recuperación del «tema de España». Iravedra (2014) deja constancia de «la vigencia y de la vitalidad (acaso revitalización) de un tópico que se había dado por cancelado como extemporáneo y polvoriento» (2) con el monográfico de *Ínsula* «¿Y qué decir de nuestra madre España? Visiones y revisiones en la poesía reciente». Las antologías más recientes también inciden en esta vuelta hacia lo nacional. Así lo prueba el prólogo de Antonio Gamoneda a la antología *En legítima defensa*: «Así ha sido y es en España. No solo en España, pero España nos concierne en cercanía, y este libro ha sido pensado en ella y para ella» (*ibid.*). Otro de los volúmenes en los que destaca su preocupación por la patria es *Marca(da) España*, en cuyas páginas introductorias apunta Alba Rico:

He aquí —en este libro— el catálogo de todas esas sombras medievales, cuerpos escurridos, basureros disputados, golpes policiales y miseria bautizada, pero también el de las protestas, los gritos, las demandas, los brotes de dignidad que componen esta España concreta y verdadera que reclama hoy visibilidad y soberanía (2014: 11).

Junto a la recuperación de las preocupaciones nacionales, Bagué Quílez observa una convergencia temática organizada en tres ámbitos:

a) la parálisis económica, en todas sus vertientes y ramificaciones: estallido de la burbuja inmobiliaria, pobreza, emigración, esclavitud laboral, desahucios, desempleo...; b) la Sátira de la Europa «de las dos velocidades», a través de la contraposición entre las ruinas de la vieja

⁶ Prueba de ello es también la supresión de las restricciones cronológicas, que se traduce en la inclusión de poetas sin cortes generacionales.

Europa y el esplendor capitalista de la nueva Europa; c) la mediocridad de las expectativas y el colapso del «estado del bienestar», según se observa en aquellos poemas que equiparan el momento actual con la decadencia de la antigua Roma y la invasión de los pueblos bárbaros, siguiendo al Cavafis de «Esperando a los bárbaros» (2017: 273).

En *Marca(da) España* aparecen autores como Francisca Aguirre, Félix Grande, Miriam Reyes, José Luis Gómez Toré, Ana Rossetti y Juan Carlos Mestre. Junto a estos, se aglutinan los componentes de la «conciencia crítica» (Jorge Riechmann, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela). Las composiciones incluidas pueden catalogarse en dos categorías. Por un lado, poemas que se articulan alrededor de las tensiones que genera la dialéctica entre los sectores sociales que ostentan el poder y los que padecen las desigualdades económicas. Los poetas exponen una serie de episodios testimoniales que se canalizan a través de un tono enunciativo. Este es el caso de «Dictadura financiera», de Isabel Pérez Montalbán: «porque la dictadura se disfraza. / Ni tanques, ni capitanías, / ni algún golpe de Estado ni cuartel de tortura [...] / La tiranía financiera / interrumpe los labios en un beso, dispara al corazón y mata / todo porvenir de hogar, de otra forma / desbarata la casa que no tengo». Por otro lado, «otros poemas sugieren una interiorización de la crisis y una visión desapasionada de la mediocridad ambiental» (Bagué Quílez, 2017: 275), como en el poema «Cada día», de José Luis Gómez Toré:

La consigna es a un tiempo
Austeridad y lujo,
Consumir nuestra dosis cotidiana
De cafeína y culpa.

Según las predicciones,
Amaneció nublado.
Y no salen las cuentas.

Poesía es el resto.
La democracia es lo que queda en los márgenes.

En esta línea se sitúa *En legítima defensa*. En ella se dan cabida doscientos veintinueve poemas –uno por autor– inéditos en su mayoría. La presencia de un elevado número de participantes sugiere, según Gamoneda, una posición inconformista: «Los

poetas pueden dar señal de unas convicciones que descalifican moral y socialmente al capitalismo con solo reunirse precisamente para significar su acusación, su protesta y su identificación con los despojados» (2014: 10-11). Entre sus páginas, encontramos los versos de poetas veteranos como Francisca Aguirre o Caballero Bonald, de autores más jóvenes como Ben Clark o Bárbara Butragueño, poetas experienciales como Felipe Benítez Reyes, satélites de la órbita sesantayochista como Jaime Siles y un extenso catálogo de los «otros realistas»⁷.

En *Disidentes*, Alberto García-Teresa realiza una recopilación evolutiva y cronológica de cada uno de los ochenta integrantes. La antología ofrece un espacio a «todas esas voces» que de manera constante han diseñado sus versos como una forma «de disidencia y de antagonismo» (2015: 9). Como novedad, el antólogo apunta una serie de criterios estilístico-formales que abarcan desde la «utilización de dicción clara, lenguaje directo, registro narrativo» a la «expresión surrealista», el «carácter épico», la «potenciación de la evocación» y la «reconstrucción lírica» (10).

La antología *Humanismo solidario* presenta un mayor número de peculiaridades: la nómina de poetas antologados es más restrictiva que en los volúmenes anteriores, viéndose reducidos a un arco cronológico comprendido entre 1950-1981. El marcado carácter nacional desaparece gracias a la inclusión de voces periféricas, originarias del Magreb y Latinoamérica. Los postulados ideológicos carecen de un plan de acción militante y de un rearme poético de las causas sociales. Todo se reduce a un proceso de rehumanización poética basado en la «fraternidad universal» (Sánchez García, 2015: 61). Esto explicaría la presencia mayoritaria de poetas experienciales junto a una serie de epígonos testimoniales. Lo más llamativo del volumen no son las voces presentes sino las ausentes. No se incluye ningún poeta de la conciencia o del realismo sucio. Esto podría entenderse «como un intento de desligar el compromiso posmoderno» de las estéticas realistas alternativas y consolidar –más si cabe– a la poesía de la experiencia como la línea comprometida por excelencia.

⁷ Entre estos últimos, cabe destacar la reactivación por parte de Isabel Pérez Montalbán de la manida metáfora social-realista de Celaya: «la poesía es un arma cargada de futuro». Una reactivación que se desmarca del simple ejercicio imitativo y se produce a través de un distanciamiento autorreflexivo.

1.7. Pensar desde abajo. Para un canon del compromiso

Al igual que Harold Bloom, llega el momento de trazar las líneas que delimitan un mapa cronológico, poético y teórico de carácter cualitativo. Desde los años 80 hasta la actualidad, La otra sentimentalidad, el realismo sucio, la poesía de Riechmann, la de Fernando Beltrán, Voces del extremo o el colectivo Alicia Bajo Cero han dibujado un canon del compromiso caracterizado por una pluralidad ideológica y discursiva sin precedentes. Poetas y colectivos, gracias al papel indiscutible de los cuerpos antológicos, continúan pugnando por conquistar la noción de compromiso y hegemonizar un canon –del compromiso– que les permita orientar las directrices ideológicas de las generaciones venideras.

Puesto que entendemos, a partir de la sociología literaria, que la poesía es un producto histórico e ideológico, la poesía que aparece dentro del paradigma posmoderno no constituye una excepción, pese a la supuesta muerte de las ideologías y la historia. Nuestra tarea consistirá en encontrar las contradicciones ideológicas que estructuran la lógica interna de los nuevos compromisos. Nos situaremos para ello en las antípodas teóricas del formalismo esteticista de Harold Bloom y a la orilla del Brecht que se sabe perseguido por buenas razones, por pensar las relaciones entre la poesía y la historia, desde abajo.

2. LA OTRA SENTIMENTALIDAD

2.1. Un nuevo paradigma poético-social

El contexto político-cultural posterior a la caída del franquismo trajo consigo un proceso de «reprivatización de la literatura» (Mainer, 1994). Tras cuarenta años de dictadura, la normalización parlamentaria exime al poeta de todo compromiso moral con la realidad⁸, siendo necesaria su acomodación «a un mundo relativista y adogmático, hedonista, transigente, refractario a la épica y a los proyectos de realización colectiva vertebrados por un espinazo nacional» (Prieto de Paula, 2010: 20). El llamado «pacto de normalización» no podía desligarse de la desustancialización que sufrieron disciplinas como la política o la filosofía en las décadas de los setenta y los ochenta

⁸ Las últimas manifestaciones poéticas del franquismo, señala Iravedra (2013: 204), surgieron al calor del «malditismo, la excentricidad estilística y la rebeldía estética».

(Rodríguez 1999: 265), produciéndose «la famosa muerte de las ideologías en el sentido de lenguajes políticos» (Iruvredra, 2013: 204). En consecuencia, comienza a extenderse, dentro de la comunidad cultural, un cuestionamiento de los principales metarrelatos de la modernidad, así como un rechazo hacia todo presupuesto aparentemente dogmático, empezando por el descrédito de las causas utópicas. Sin embargo, continúa señalando Iruvredra, «tales planteamientos no se relacionan necesariamente con el conformismo ni con una abdicación de los ideales colectivos» (205). Para los ojos de muchos, era necesaria una nueva poesía social que respondiera a las exigencias de un tiempo nuevo. Por consiguiente, se instaura un nuevo paradigma poético en torno al compromiso caracterizado por una heterodoxia estética e ideológica. Por un lado, se renuncia a la concepción de la poesía como herramienta útil para la transformación del cuerpo social, viendo reducida su «operatividad ideológica» a las parcelas del sujeto. De este modo, comienza a ser hegemónica la idea de que «solo transformando el ámbito del comportamiento privado se lograría la transformación del sistema» (Lanz, 1996: 28). Por otro lado:

El señalado pacto de normalización política se veía acompañado de una voluntad de normalización artística que postulaba una revisión «tranquila» de la tradición, un nuevo talante ante esta que implicaba la superación de la ideología vanguardista (Iruvredra, 2013: 206).

La desacralización del lenguaje vanguardista implicaba una democratización de la palabra poética, cuyo principal objetivo era el restablecimiento de los vínculos entre la sociedad y la poesía. En consecuencia, la normalización cultural de los años setenta y ochenta tuvo consecuencias bastante evidentes en el campo de la retórica, donde el lenguaje se desmitologiza para encontrarse con el ciudadano de a pie:

Frente al heroísmo del 68, manifiesto en la literatura y el arte en una voluntad de estridencia plegada muchas veces a estrechos códigos estilísticos, el escritor y el artista de los ochenta [...] intenta pasar desapercibido, camuflarse, no sembrar estridencias dogmáticas, sino buscar un estilo verdaderamente personal en el que expresarse libremente sin coerciones (Lanz, 1996: 28).

Al calor de esta coyuntura poética aflora en España un conjunto de propuestas ideológicas vinculadas a la izquierda política entre las que destacó, por su solidez teórica, *La otra sentimentalidad*.

2.1 . Datos cronológicos

A principios de los años 70 el franquismo se encuentra dando sus últimos coletazos. A nivel cultural comienza a respirarse un aura revulsiva y militante, y la ciudad de Granada no iba a quedarse atrás. Los intelectuales granadinos se embarcan en ciertos proyectos culturales como por ejemplo el panfleto *Ka-meh*, editado por Justo Navarro y José Carlos Rosales. También por esas fechas se funda la célula Gramsci, adherida al PCE. Entre los integrantes, destacamos a Javier Egea, el pintor Juan Vida y al teórico althusseriano Juan Carlos Rodríguez.

En 1976 se organiza un homenaje a la figura de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros. El acto perseguía la «reivindicación de las libertades y un intento de romper el silencio forzado hasta entonces» (Alonso, 2010: 3). Posteriormente, se conforma el «Colectivo 77», un grupo de beligerante compromiso con la lucha ideológica en el campo de la cultura. Paralelamente, se celebran exposiciones, se publican manifiestos y antologías, y salen a la luz revistas como *Letras del Sur*⁹, impulsada por el poeta y catedrático Álvaro Salvador. Fue un espacio donde «la pasión por la poesía corría pareja con la pasión por la política, entendida como forma de lucha ideológica» (*ibid.*)¹⁰. Ya en los años ochenta, se producen dos acontecimientos determinantes. En primer lugar, la publicación del volumen *Granada Tango*, editado por el exiliado argentino Horacio Rébora, propietario del pub *La Tertulia*, un lugar de debate y encuentro para la intelectualidad granadina en aquel momento. La idea surgió a partir de la convocatoria de un concurso de letras de tango en el que participaron los integrantes de *La otra sentimentalidad*¹¹. Junto a unas palabras introductorias de Luis García Montero,

⁹ *Letras del Sur* abrió la veda a un periodo de apogeo en la publicación de revistas culturales. La más importante fue *Olvidos de Granada*.

¹⁰ La sección central de uno de sus números lleva por título «Presentación e inventario de la revista *Octubre*», lo cual ilustra las convicciones ideológicas de la revista, desde luego cercanas a la tradición marxista y al pasado republicano.

¹¹ La letra ganadora fue «Noche canalla», de Javier Egea. Se hizo bastante popular durante aquellos años: «A pesar de sus ojos he salido a la calle, / a pesar de sus ojos me ha tocado vivir. / En un barrio de muertos me trajeron al mundo. / Esta noche canalla no respondo de mí».

Mariano Maresca y Horacio Rébora, se incluye una antología de textos clásicos y una recopilación de los poemas que participaron en el concurso. A nivel teórico, destaca un estudio escrito por Juan Carlos Rodríguez titulado «Del primer al último tango (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)», del cual el profesor Soria Olmedo ha destacado:

Al margen de su parte histórica, su importancia metodológica consistía en poner de relieve los primores de lo vulgar. Más allá del desdén de los elegantes y la condescendencia de los populistas al uso, se reivindicaba la complejidad de un género poético que extrema las contradicciones de la ideología melodramática de la sensibilidad y da sitio al cuerpo y al barrio, en una «épica seca» que exige el respeto a su verdad y ofrece el camino para una poesía posible (2000: 120).

En este mismo año, se presenta en sociedad el *Manifiesto albertista* con motivo de la vuelta de Alberti a Granada. Entre la «Bienvenida marinera» de Mariano Maresca y la «Despedida picassiana» de Jiménez Millán, Luis García Montero y Javier Egea montaron «un discurso a dos voces para celebrar la entrada del poeta a la ciudad y para rendirle un homenaje» (Alonso, 2010: 4)¹². Las palabras del mismo García Montero reflejan con fidelidad el hervidero político-cultural en el que se había convertido Granada en aquellos años:

Granada era entonces una ciudad viva, politizada, que rompía las costuras de sus ternos provincianos y que mezclaba en un solo cóctel las ganas de vivir, de estudiar, de viajar, de anular las viejas represiones, de empaparse de las universidades francesas, inglesas, alemanas, norteamericanas, de discutir sobre Cervantes, Góngora, Machado, Ortega y Gasset, De Kooning, Freud, Althusser, Lacan, Adorno, Barthes, Foucault, y tantos otros nombres que pasaban de los estantes de las librerías a las mesas de noche, cruzando por las asambleas o por los bares de copas (2002: 185).

2.2. La radical historicidad o la materialidad de la poesía

En este hervidero cultural aparece La otra sentimentalidad. Poetas como Javier Egea, Luis García Montero, Ángeles Mora o Álvaro Salvador se embarcaron en una

¹² El discurso se cierra con una clara alusión al *Manifiesto comunista*: «Compañeros de todos los países, / un poeta ha recorrido el mundo. / ¡Nosotros lo llamamos camarada!».

práctica materialista de la poesía en la que «fue determinante el magisterio de Juan Carlos Rodríguez» (Soria, 2000:118)¹³. El teórico marxista introdujo a sus alumnos «en un tipo de reflexión sobre literatura, familiarizada con el marxismo althusseriano, que permitía concebirla como una forma –radicalmente histórica– de producción ideológica» (Iravedra, 2013: 209). Pese a lo que pudiera parecer, la radical historicidad se desmarca de los presupuestos del sociologismo literario. Frente al método de análisis sociológico-literario, basado en la dualidad entre un interior (texto) y un exterior (contexto), Juan Carlos Rodríguez precisa: «Entender la obra literaria desde su radical historicidad quiere decir, por el contrario, para nosotros, que tal historicidad constituye la base misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir» (Rodríguez, 1990: 6). No obstante, la famosa cita que inauguraba *Teoría e historia de la producción ideológica* en 1974, «La literatura no ha existido siempre», no solo implicaba aceptar la radical historicidad de la literatura sino también la del «sujeto que la crea» (Iravedra, 2013: 209). La lógica de los discursos literarios se configura a partir de la lógica del sujeto en los siglos XIV-XVI, como consecuencia de «las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales modernas o burguesas en sentido general» (Rodríguez, 1990: 5). Por tanto, «si la lógica del sujeto solo puede existir a partir de las condiciones objetivas inscritas en tal matriz ideológica», sería absurdo buscarla en el seno del esclavismo grecolatino o del servilismo medieval (Rodríguez: 1990, 7). Hablar de literatura esclavista, medieval o moderna como producciones ideológicas vendría a confirmar que tanto la crítica «puramente literaria» como la sociológica, en el fondo, son lo mismo. Gracias a la radical historicidad, la literatura se desliga de su concepción como expresión de la subjetividad humana y se muestra tal y como es: una producción ideológica y radicalmente histórica¹⁴. Así nos lo explica Luis García Montero en su ensayo «La otra sentimentalidad»

¹³ Pese a que la poeta Ángeles Mora no aparece como firmante en el primer manifiesto, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que su poesía, junto a la de Javier Egea, presenta un claro carácter rupturista. Pues, como lúcidamente apuntó la profesora Wahnón (2003: 499), «no se trataba solo de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina». Para profundizar en la poesía de Ángeles Mora, debemos tener en cuenta el artículo de Juan Carlos Rodríguez «Topología y lectura» incluido en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Miguel Ángel García ha dedicado recientemente dos trabajos a esta poeta (García 2018b y 2019).

¹⁴ Hablamos de producción y no de creación o construcción. Construir significaba creer en las formas previas de un supuesto espíritu (Rodríguez, 1999: 87).

Si olvidamos los encantos de la ingenuidad como base de la actitud crítica, si escogemos una postura inquisidora que levante la cabeza por encima de los mitos, del sentido común y de sus falsas evidencias, comprenderemos que el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones. La fundación mítica del yo sensible, cimiento de la moral burguesa, utiliza la poesía para reproducirse precisamente por su irrealidad. En un poema siempre hay muchas más cosas que la originalidad de un poeta, aunque este no sea consciente de ello. Nunca una mentira se ha repetido tanto y con tanta sinceridad (*apud* Díaz de Castro, 2003: 39)¹⁵.

2.4. Descompromiso como compromiso: la otra poesía social

Desde unos presupuestos que quiebran las barreras entre lo privado y lo público, pierde todo sentido realizar un análisis poético a través de la clásica dicotomía pureza/compromiso¹⁶. El problema de los poetas comprometidos tradicionales fue que no concibieron la historicidad de la subjetividad. Centraron la dominación en el ámbito público, no en el privado. Ante un mundo hostil que nos explota, el único refugio era la intimidad: no entendían que el amor, la sexualidad, nuestros deseos y sueños, estuviesen configurados por el capitalismo. Poetas de la talla de Alberti, Neruda o Hernández sacrificaron su individualidad y se consagraron al espacio de lo público y colectivo. Ni unos ni otros ponen en duda la subjetividad burguesa, constituida bajo la doble faz de lo privado (los sentimientos) y lo público (la razón), espacio este último que sacralizó el realismo socialista:

Lo que el dogma del realismo socialista pareció cortar en flor [...] fue precisamente esa tendencia –que parecía inevitable– hacia la problematización de la propia escritura poética, esto es, hacia la superación de la dicotomía privado/público, hacia la creencia –y la práctica por consiguiente– en que la transformación revolucionaria de los fundamentos socioeconómicos de la propia sociedad debía implicar de modo necesario también, de modo paralelo también, una transformación revolucionaria de todas las prácticas ideológicas. Revolución, pues, que abarcaría desde el funcionamiento poético a la estructura familiar,

¹⁵ Solo a partir de entonces, cuando descubrimos que la poesía –al igual que la historia– se hace, podemos empezar a transformarla (Rodríguez, 199: 88-89).

¹⁶ En su artículo «Literatura e historia en *La otra sentimentalidad* (O cómo poner a la poesía en un compromiso)», Miguel Ángel García explicó cómo estos poetas desenmascararon al «fantasma teórico» que sustentaba «las habituales pugnas entre pureza y compromiso» (2002: 17).

desde la conducta sexual a cualquier otro «lenguaje» o actitud de los englobados en el ámbito burgués de «lo privado» (Rodríguez, 2001: 297-298).

Si toda literatura está comprometida con la ideología dominante, el verdadero compromiso consistiría en descomprometerse de la misma. De esta manera, el poeta consigue desenmascarar «lo implícito en los textos», la lógica interna y la objetividad que los hacen funcionar (Rodríguez: 2002: 5), mediante un discurso materialista que se cuestiona a sí mismo e indaga «en su propia raíz ideológica a través de un análisis distanciado de los sentimientos que desvele su razón histórica y permita reflexionar sobre las posibilidades de transformación» (Iravedra, 2010: 26). El «valor» de la poesía residiría en su capacidad para desvelar las contradicciones de la realidad que habitamos y nos habita (Rodríguez, 1999: 78-79).

Tampoco se nos deben escapar las consecuencias que tuvo el reconocimiento de la poesía como producción ideológica a la hora de meditar su utilidad social. Pues, si durante todo el siglo XX la poesía se entendió como un instrumento de transformación integral de la realidad, a partir de ahora su campo de actuación se reduciría íntegra y exclusivamente a la ideología, transformando y reconfigurando nuestro inconsciente ideológico¹⁷:

Así, la poesía será útil mientras nos invite a reflexionar sobre nosotros mismos y nuestra mirada sobre el mundo y a conocer las posibilidades de cambio, mientras nos enseñe a interpretar críticamente la ideología y nos permita caer en la cuenta de que vivimos en una realidad edificada y que podemos transformarla a nuestro antojo, de que la historia puede –y debe– estar en nuestras propias manos (Iravedra, 2010: 27).

2.5. Pensar lo que se siente/sentir lo que se piensa: la historicidad emocional

Reconocer la historicidad de los sentimientos no solo puso en tela de juicio la naturaleza inmanente de nuestra subjetividad, sino que a la vez incorporó la figura del individuo a las problemáticas colectivas: «Esta sería la base de una *escritura del yo objetivado* o de una nueva *épica subjetiva*, fundada en una proyección de lo privado

¹⁷ Así se cumplía la máxima althusseriana que Juan Carlos Rodríguez destaca en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*: «Para cambiar el mundo de base (y junto a otras cosas) es preciso cambiar, de base, nuestra manera de pensar» (Rodríguez, 2013).

sobre lo público» (Iravedra, 2010: 27)¹⁸. Antonio Machado, apunta Álvaro Salvador, habló en su célebre *Juan de Mairena* sobre el carácter histórico de la sentimentalidad humana. Sin embargo, este historicismo emocional no podía entenderse fuera de la «tradición racionalista burguesa». De ahí que el poeta hablase de «una nueva sentimentalidad» en vez de «una *otra* sentimentalidad». Solo ahondando en las fisuras ideológicas que desvela un Machado krausista, mediante las enseñanzas de Rodríguez, pudieron entenderse de una manera diferente las relaciones entre sentimentalidad, poesía e historia:

Cuando la vida y sus relaciones no solo se «entienden» de *otra* manera, sino que también se «viven» de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no solo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad tradicional desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con «mucha ternura», cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y solo así explica, cuando el tiempo no es un recurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de otra poesía (Salvador, 2003).

Pese a que los poetas social-realistas no concebían la radical historicidad de los sentimientos, no dejaban de ser modelos poéticos. De hecho, en el caso de Alberti, nadie puede negar su incansable esfuerzo por cultivar una escritura materialista, aunque siempre lo hiciera encerrado, como señala Juan Carlos Rodríguez, «en los ambiguos términos del populismo y del compromiso», «los únicos términos que sin embargo se consideraron válidos para un poeta marxista de los años 30-40 en adelante». Puesto que «la literatura no podía ser distinta de las demás situaciones de la época, aquella estructura ideológica que se condensaba en la política de los “frentes populares”» acabó estableciéndose en un «horizonte ideológico y político» (Rodríguez, 2001: 287). En el

¹⁸ Para profundizar en estas cuestiones, deberíamos acudir al artículo de Juan Carlos Rodríguez «La poesía y la sílaba del no (notas para una aproximación a la poética de la experiencia)», incluido en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)* (1999: 245-290).

marco internacional, «la transformación materialista radical de la propia escritura» (*ibid.*) podría reducirse a los intentos aislados de Maiakovski o Bertolt Brecht ¹⁹.

2.6. De La otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia

A mediados de los años ochenta, «los planteamientos iniciales radicalmente marxistas de la otra sentimentalidad acusan un debilitamiento inevitable y poco a poco se disuelven en el cauce más ancho de la poesía de la experiencia» (Iruveda, 2010: 31). La postura de corte marxista se sustituye por otra cercana a la poética empirista de Jaime Gil de Biedma, basada en su lectura de Langbaum²⁰. El desencanto político, junto al fracaso de la utopía comunista y la «descreencia de una experiencia poética de las condiciones de clase» (Iruveda, 2010: 30), dio pie a las poéticas más radicales del momento para que abandonasen su carácter militante, con el objetivo de aunar fuerzas con el resto de corrientes realistas y afianzarse en el panorama nacional (Alonso, 2010). Mayoritariamente, la crítica señala una confluencia programática entre La otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia (Rodríguez, 1999; Soria Olmedo, 2000; García, 2002; Alonso, 2010; Iruveda, 2010; Sánchez García, 2018). Sin embargo, otras voces como Amparo Amorós (1989: 63-67) han señalado ciertas discrepancias entre ambas corrientes poéticas fundamentadas en la oposición intimismo/ficción. Para nosotros, la clave diferencial entre una u otra no consistiría en oponer la ficción, entendida como materialidad poética, al intimismo experiencial, concebido como esencialismo poético. Para La otra sentimentalidad, ambas categorías comparten un mismo origen histórico. La clave radicaría entonces en los distintos sustratos ideológicos que sustentan una poética materialista y otra poética de corte empirista, ajena a la concepción de la historia como efecto de la lucha de clases.

Cada uno de los autores continuó su propia trayectoria, manteniendo una relación más o menos distante con los presupuestos originarios. Para los profesores Soria Olmedo (2000) y Alonso Valero (2010), Javier Egea fue el único que perpetuó el carácter rupturista de la propuesta. Álvaro Salvador, pese a ser catalogado como poeta

¹⁹ Sobre la influencia de Maiakovski y Bertolt Brecht en La otra sentimentalidad, debemos acudir a un artículo de Juan Carlos Rodríguez titulado «La teoría del valor en la práctica poética (a propósito de Maiakovski y “150.000.000”», incluido en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)* (1999: 77-84), así como al volumen coordinado también por Rodríguez para la editorial Comares: *Brecht, Siglo XX* (2002).

²⁰ Para profundizar en la relación entre Jaime Gil de Biedma y la poética de la experiencia, véase Valender (1986).

de la experiencia, se abrió a la experimentación vanguardista y mostró su desacuerdo con la disolución de La otra sentimentalidad en una propuesta más amplia, como ha defendido Luis García Montero²¹. Para justificar su postura, Salvador (2003) señala que en el seno de la poesía de la experiencia existen dos corrientes diferenciadas. La primera parte de la «moral estética» tradicional: «El mundo del arte es autosuficiente y sólo a través de sí mismo se justifica como realidad». La experiencia que articula el poema en última instancia es la experiencia artística, que solo puede ser comprendida y apreciada por el propio arte (235). Esta corriente se vincularía con una visión hermética del arte, centrada en la producción de un artificio poético regulado por normas y procedimientos propios del poema. El poema se nos presenta como un mundo ordenado, equilibrado, geométrico, ajeno a la realidad cotidiana, lo cual denota una postura racionalista desde la que se concibe el hecho poético, alejada de la normalización del arte y de supuestos referentes externos. La segunda línea buscaría la normalización del ejercicio literario mediante «la experiencia de la escritura y de la lectura, con el convencimiento de que, aunque el divorcio entre la realidad y la construcción ideal del poema sea un hecho insalvable, la poesía es un artefacto socialmente útil» (236). De esta línea partiría, por tanto, La otra sentimentalidad²². El acto poético se concibe como un elemento útil que puede generar efectos ideológicos en la realidad, capaz de dar una respuesta ante el fracaso político y cultural de los contratos sociales capitalistas y los supuestamente anticapitalistas (*ibid.*). El género poético se abriría a la realidad cotidiana para poner en tela de juicio nuestra subjetividad.²³

Para Iravedra (2007), «la reivindicación del poema como artificio, como mentira, contra la mitología del género que define la poesía como el lenguaje de la sinceridad» será una de las herencias que deja la propuesta granadina a la poesía de la experiencia. El poema se concibe como el resultado de «una metamorfosis en la que participan, actuando sobre la realidad exterior, los filtros distanciadores de la imaginación y la memoria» (37). De esta manera, se perpetúa la materialidad del oficio literario, concibiéndose como producción y no como expresión:

²¹ Para profundizar en las relaciones que Javier Egea y Álvaro Salvador mantuvieron con la propuesta originaria, véase Romano (2012).

²² A esta línea podríamos catalogarla como la llamada *épica subjetiva* que Juan Carlos Rodríguez esbozaba en su citado artículo «La sílaba del no».

²³ Aquí se incluiría sobre todo, en mi opinión personal, la poesía de Ángeles Mora y Álvaro Salvador.

El poema, como vemos, es, como cualquier otro producto artístico, un artificio, lejos de la subjetividad divinizada de la mitología del furor y la inspiración románticos y en la línea del pensamiento ilustrado que, en opinión de García Montero, teorizó la dignidad del artificio, tanto en el terreno de las relaciones sociales y políticas, con las teorías sobre el contrato social, como en el estético (Alonso, 2010: 207).

Por consiguiente, para escribir un poema «se debe ser consciente de que la poesía es un género de ficción» donde se debe distinguir entre el yo literario y el yo biográfico²⁴.

3. POESÍA PRACTICABLE

3.1. Primeras apariciones de Riechmann

Desde la segunda mitad de los 80 se configurará otra propuesta en torno a la cuestión del compromiso que se desmarca de la poesía de la experiencia: la llamada poesía practicable de Jorge Riechmann. La peculiaridad de Riechmann no reside exclusivamente en la heterogeneidad temática que traslucen sus versos, sino en esa forma desacomplejada con la que el poeta enarbola su compromiso político. Su inesperada aparición en la antología *Postnovísimos* (1986), la adjudicación *ex aequo* del premio Hiperión a *Cántico de la erosión* y a *Inventario* de Miguel Casado le supuso un prematuro reconocimiento por parte de la crítica. Las citas de Benjamin, Valente y Char, así como los contenidos que se abordan, exponen indirectamente las intenciones poéticas del autor. La alternancia de los poemas con un amplio abanico de principios poéticos y vitales no solo provoca un sentimiento de sorpresa en el lector, sino que además facilita la comprensión de sus preceptos estéticos e ideológicos. Su obra poética es a la vez una obra teórica. Una prueba de ello la encontramos en este libro inaugural, *Cántico de la erosión*, donde desglosa las tres problemáticas fundamentales que vertebrarán su obra: la preocupación ecológica, los conflictos civiles y el espacio íntimo.

3.2. 50 años después: conexiones con el social-realismo

Para Prieto de Paula (2014) existe una similitud entre el papel social que cumplieron los poetas del 50 y Jorge Riechmann:

²⁴ El efecto pretendido se consigue mediante un discurso realista en el que cohabitan la cotidianidad personal y la colectiva. Para ahondar en estas cuestiones, véase García Montero (1993).

Si hubiera nacido algunas décadas antes, Jorge Riechmann (Madrid, 1962) figuraría en todos los recuentos antológicos de poesía protestataria y socialrealista, y —más dudoso, pero muy probable— su obra se habría ocupado por extenso del *tema de España*, no a la manera esencialista o noventayochista todavía presente en la antología de José Luis Cano que ahora cumple medio siglo (1964), sino en el aquí y ahora. Entre ese Riechmann ubicado imaginariamente cincuenta años atrás y nuestro coetáneo hay un trecho cultural grande. Mas no conviene engañarse: ya en aquel tiempo —un *illud tempus* de carácter histórico y no mítico— apuntaban ciertos rasgos que han ido cobrando relieve al andar de los años (2014: 31).

Es evidente que la posmodernidad, tras la caída del franquismo, no solo trajo consigo un nuevo modelo económico y político, basado en el libre mercado y el parlamentarismo, sino un nuevo horizonte de vida. Ante esta aparente normalidad democrática, la poesía política desecha de su inventario temático el famoso problema de España y se centra en denunciar las contradicciones sociológicas de un nuevo paradigma vital que no cubre las necesidades básicas de la población. Este sentimiento de denuncia solventaría, para Prieto de Paula, las brechas generacionales entre Riechmann y la generación del 50. No obstante, no debemos obviar la distancia histórica e ideológica que separa la tendencia social-realista y la poesía de Riechmann. Sí podemos asegurar, con Prieto de Paula, la evidente vinculación —no atadura— entre dos generaciones poéticas marcadas por el deseo de la emancipación²⁵. Sobre las diferencias entre Riechmann y los poetas social-realistas, en concreto Celaya, dice Prieto de Paula:

En primer término, la distancia que marca Riechmann respecto de Celaya se basa en una idea de misión que atribuye al poeta vascongado y resulta muy evidente; pero también está presente esta idea en su propia escritura. Lo evidencian el orfismo de no pocos poemas de Riechmann, la taxatividad dogmática, la entonación conativa, la invitación a una fraternidad de índole éticamente cristiana (y, nada irrelevante, aunque más al margen, el ejercicio metapoético que en ambos ha dado pie a teorizaciones de carácter prescriptivo orientadas a la poesía en general, y que terminan por ser autopoéticas de la propia obra). En segundo término, si trabajar para que «los sin voz» puedan disponer de su propia palabra no es tarea

²⁵ Un deseo que no trasciende ideológica e históricamente, puesto que cada inconsciente político y literario lo reconfigura y lo vive de una manera determinada.

atinente a la poesía sino a la práctica revolucionaria, entonces la diferencia entre ellos se pronuncia extramuros de la poesía: no cabría usar ese elemento como discrimen entre ambas realizaciones poéticas, pues no corresponde al espacio de la creación (2014: 32).

En el prólogo a *El corte bajo la piel* (1994), José Hierro confiesa la admiración que profesa a la obra de Riechmann; una obra que rebasa las expectativas de la vieja poesía social-realista y supera con creces sus propias limitaciones, «pecados que –a la fuerza ahorcan– reconocemos y lamentamos, aunque sin arrepentirnos, escudándonos en la creencia de que –en aquellos tiempos– era necesario e inevitable» (*apud* Riechmann, 2011: 668). Limitaciones que se traducen en «una estética inestable, de una poesía mediatizada por las exigencias argumentales, y la inocuidad de sus pretensiones revolucionarias» (Prieto de Paula, 2014: 31). El propio Jorge Riechmann afirma, en *Comprometerse y no aceptar compromisos* (2006: 65-80), que la principal debilidad poética del 50 fue adoptar una actitud paternalista hacia las clases populares²⁶. Veinte años atrás, en apuntes del año 1986, ya entraba el poeta en dicha discusión:

¿Por qué es imposible seguir escribiendo hoy poesía social al modo de los años cincuenta? Una de las razones es que en España ha desaparecido el sujeto social en quien – con mucho voluntarismo– se encarnaba la esperanza de esta poesía: una clase obrera y campesina con tradiciones culturales propias, pobre sin indignidad, portadora de emancipación. Fue masacrada durante la guerra civil y en la represión franquista de la posguerra; fue narcotizada a partir de los sesenta con la implantación, progresiva y devastadora, de la civilización de consumo de masas [...]. A lo largo de este proceso, describable como transformación social o como «mutación antropológica», desaparece también aquella burguesía culta «a lo divino» que constituye otro de los sujetos poéticos fundamentales de nuestra tradición anterior. La voz del poeta se identifica cada vez más con la de *un mundo que agoniza*. No en el modo de la melancolía sino en el de la cólera (Riechmann, 1990: 94).

Para Riechmann, el compromiso no radicaría en alzar la voz «por aquellos que no pueden hacerlo, sino en crear condiciones para que los de abajo puedan decir su propia palabra; lo cual, evidentemente, no es tarea de la poesía sino de la práctica revolucionaria» (*ibid.*). Años más tarde, en *Muro con inscripciones* (2000), concluye,

²⁶ Hablar sobre los de abajo desde arriba, en consonancia con una postura albertiana (García, 2012).

que «no se trata de *decir* la revolución sino de *hacer* la revolución, sobre todo si hablamos desde dentro del poema» (29). Por consiguiente, hacer la revolución, dentro de la poesía, consiste en «decir» las cosas de otra manera, muy en la línea del Carlos Sahagún que en 1963 apunta que «en poesía, lo esencial no es solo lo que se dice, sino el cómo se dice» (*apud* Ribes, 1975: 123-124).

3.3. Disputar la experiencia: confrontaciones con la poesía figurativa

Partiendo de estos presupuestos, no debería extrañarnos que la poesía de Riechmann se ubique al margen de las fórmulas experienciales. En su primer ensayo teórico, *Poesía practicable* (1990), introduce las fronteras ideológicas y poéticas entre los poetas que hablan desde la vida y no de su vida (Riechmann, 1990: 32), denunciando «la banalización experiencial de la anécdota autobiográfica», «así como la limitación temática de una lírica que orilla los poemas de alcance colectivo» (Iruvreda, 2010: 42). Para Riechmann, el discurso experiencial se ciñe a la narración anecdótica de un yo pequeño burgués encerrado en su cotidianidad particular, omitiendo otros aspectos fundamentales de la realidad colectiva. Por decirlo *grosso modo*, hablamos de una poética para las personas normales sin las personas normales:

¿De qué experiencia hablamos? Mal van las cosas cuando los contenidos de la experiencia, lejos de ser radicalmente personales, lejos de la experiencia en lo que tiene de particular, de único, de consumado e irrepitible [...] parecen más bien producto fabricado en serie, convención impuesta por la hegemonía de una escuela.

[...] uno empieza a escamarse ante el enésimo poema de la experiencia cuya experiencia se resume, más o menos, en lo siguiente: anoche fui de copas, vi a muchas tías buenas, sentí la melancolía de la juventud perdida. Y vuelta a empezar (Riechmann, 1998: 13-14).

Frente al discurso hegemónico de la crítica, que señala las discrepancias entre el discurso experiencial y el discurso practicable, han aparecido voces discordantes. La profesora Remedios Sánchez es partidaria de incluir la poesía de Riechmann dentro de la corriente figurativa, siempre y cuando tengamos en cuenta unos matices (2018). No compartimos esta afirmación puesto que ambos discursos poéticos presentan diferencias irreconciliables, tal y como veremos a continuación. Por un lado, las tradiciones literarias de las que se parte en cada caso chocan irremediabilmente: la vanguardia y el realismo. Si los maestros poéticos de Riechmann son Bertolt Brecht o Valente,

partidarios de revolucionar la vida y el lenguaje, los de García Montero serán estandartes de la poesía realista como Antonio Machado o Ángel González. Por otro lado, no debemos olvidar el efecto que cada autor pretende generar en el lector. La poesía de Riechmann se vertebra, como ha señalado Enrique Falcón, a partir de unas estrategias materialistas del extrañamiento (2006: 13) que buscan incomodar al lector e invitarlo a cuestionarse el mundo que le rodea. Estas estrategias materialistas del extrañamiento se reflejarían en el nivel estético gracias a un hiperrealismo crítico al que subyace una reivindicación de la verdadera actitud de izquierda comprometida socialmente (Sánchez, 2018: 122), promulgada por «los que consideran el sufrimiento de los demás frente a los que no lo hacen» (Riechmann, 1990: 123). Para la poesía figurativa, la experiencia descrita en el seno del poema debe establecer un vínculo emocional entre el yo poético y el lector, generando un simulacro catártico. Por consiguiente, Riechmann se acercaría más a un modelo rupturista con la tradición literaria. La estética materialista de Bertolt Brecht, representada por un distanciamiento crítico, se conjuga con los planteamientos surrealistas que pretenden acabar con las represiones morales instituidas en la sociedad. Ambos frentes, el primero desde el ámbito de lo público y el segundo desde la intimidad, pretenden hacer estallar por los aires un sistema de explotación y barbarie mediante la fusión de la vida y el arte. Así lo explica en «Surrealismo y estética del material»:

Los une la aspiración de hermanar indisolublemente *arte y revolución*, que en ambos casos entraña un provocativo compromiso antiburgués y una vinculación política (más o menos dificultosa) con las organizaciones revolucionarias del proletariado. Se replantea radicalmente la *función social del arte*, poniendo en entredicho el principio de autonomía de la obra artística en el que insiste enfáticamente la estética burguesa (Riechmann, 1990: 86).

3.4. Experiencia vacía/experiencia cívica

Para Riechmann, la experiencia y la moral comparten una misma ligazón ideológica, puesto que toda experiencia se afronta desde un posicionamiento moral. De este modo, el binomio moral/experiencia adquiere una naturaleza dialéctica y transformadora en su relación con el entorno. Por su parte, el poeta de la experiencia, según Riechmann, reduce la moral a la relación del sujeto poético «con una temporalidad abstracta plagada de melancolía, desengaño, amistades y amores abstractos, fugacidad de una vida abstracta, abstracta huida del mundanal ruido, etc.». La desustancialización lingüística que acarrea la posmodernidad «ha arrancado de cuajo

la denotación del término para pasar a cultivar sus connotaciones en un medio hidropónico, incoloro, inodoro e insípido». En este sentido, la moral figurativa se desligaría de cualquier coyuntura social específica, de «choques de intereses o conflictos colectivos», pero también de los «conflictos o relaciones interpersonales» (Riechmann, 1998: 16). Toda descripción figurativa que banalice la dimensión moral de la experiencia «sería un mero pasatiempo, pero no experiencia» (17). Riechmann no plantea un ejercicio mimético de la realidad ajena, sino que la construye a partir de una experiencia colectiva que ha sido experimentada en primera persona. Solo el camino del yo al nosotros –en un sentido inverso al del social-realismo– proporciona un buen punto de partida para escribir un buen poema crítico. La poética de los hombres normales solo tendría sentido en un mundo posrevolucionario, donde se haya acabado la injusticia social. Es necesaria una poética de la extrañeza que no se ocupe de normalizar los conflictos sociales sino de sacarlos a la luz mediante la fractura ilusoria de la normalidad democrática²⁷.

3.5. Vínculos sociales de la poesía

A lo largo de su ensayística teórica, Riechmann encuentra tres dimensiones sociales en la poesía:

1. Todo poema está determinado por el contexto sociopolítico en el que se produce. Cualquier tipo de poesía es un producto histórico, manifieste o no una temática sociopolítica.
2. Todo poema es social en tanto que puede establecer una vinculación profunda con el entorno que nos rodea.
3. Todo poema aborda cuestiones específicamente políticas.

Riechmann niega tajantemente la naturaleza panfletaria o instrumental de su poesía y reivindica la autonomía del arte por encima de cualquier imposición externa. La

²⁷ Otro de los reproches de Riechmann gira en torno a la transparencia del discurso poético. Dado que la vida social/privada y el lenguaje presentan hondas lagunas de sombras, marcadas por lo contingente, la ambigüedad, lo imprevisible o el inconsciente, la inteligibilidad discursiva se convierte en una quimera comunicativa, ya que «el mundo no es ni podrá ser completamente transparente» (*apud* Iravedra, 2010: 199).

intersección del «afuera» con la poesía es inevitable, aunque esta tenga sus propios códigos y reglas internas. No obstante, señala Riechmann, no se deben confundir autonomía poética y autarquía, narcisismo poético y libertinaje. La máxima ideológica de una poesía política no debe suponer el empobrecimiento de la estética en favor de la causa revolucionaria, sino el desenmascaramiento de los vínculos ideológicos que comparten la moral y la estética. Por esta razón, Riechmann mantiene ciertas reservas con la concepción clásica de compromiso y centra todos sus esfuerzos en desarticular las miradas vertidas sobre el mundo, para contemplar los entresijos de lo real libre de dogmatismos ciegos (Iravedra, 2010: 45). A pesar de estas pretensiones teóricas, es evidente que «el resultado estético no logra siempre remontar el vuelo raso de la doctrina, y el censurado dogmatismo del realismo social reaparece en un discurso apriorístico que no vacila en arriesgar la matizada ambigüedad de la palabra indagadora en beneficio de la contundencia de la consigna» (*ibid.*), y ello aunque el poeta reniegue de la enunciación directa del contenido político y se centre en su asimilación ideológica. Pese a todo, Riechmann enfrenta al lenguaje vehicular un lenguaje metarreflexivo que no reproduce la realidad, sino que produce nuevas realidades –lingüísticas– gracias a su descompromiso con la estética figurativa.

3.6. Marxismo humanista

La poesía practicable de Riechmann reivindica explícitamente los principios ideológicos de un marxismo «a destiempo», más cercano a la heterodoxia humanista de Manuel Sacristán que a la corriente antihumanista de Althusser. La poesía política se incluye dentro de un proyecto revolucionario que acompaña al ser humano en su emancipación. Frente a la pasividad y la resignación generalizadas, la poesía adquiere una actitud intervencionista y de confrontación con la realidad que solo puede producirse a través del desconsuelo y la rabia. Así aparece en su poema «Transformar»: «la rabia en paciencia histórica / el abatimiento en estudio y tercamente / la desesperación en desconsuelo» (Riechmann, 1989: 27).

La defensa del marxismo humanista de Manuel Sacristán como un modelo más que viable para la edificación de una nueva sociedad emancipadora no hace sino acrecentar las contradicciones teóricas de Riechmann. No seríamos rigurosamente honestos si no reconociésemos que, hasta cierto punto, la lucha obrera y el marxismo son hijos del humanismo y la Ilustración. Unos hijos no deseados que se alzaron contra su padre en

un intento suicida por emanciparse. A través de su constante ejercicio teórico, Juan Carlos Rodríguez explica la ruptura ideológica entre la tradición humanista y la tradición marxista como un acontecimiento duro y necesario para la emancipación de las clases populares. Pues solo rechazando el modelo ilustrado, basado en la lógica del sujeto libre capitalista, comprenderemos que la explotación –la lucha de clases– es el único motor de la historia²⁸. Si entendemos que las raíces sociológicas del humanismo emanan, en última instancia, del aparato ideológico burgués para reproducir sus relaciones de producción y reproducción, ¿no sería más revolucionario abogar por un marxismo antihumanista?

3.7. Realismo: estética o actitud

En una entrevista realizada por Noemí Montetes para la revista *Barcelona Review* en 1999, Riechmann señala la necesidad de buscar palabras nuevas ajenas a la dictadura del pensamiento hegemónico que desvelen aspectos de lo real, incapaz de ser desvelado por un lenguaje gastado por el uso. Frente al lenguaje del poder, cerrado y asfixiante, Riechmann propone una nueva praxis lingüística abierta a lo experimental que aspire a conseguir una revelación profunda o «integral» de la realidad, escapando de la mitificación ideológica de la misma. El poeta aboga por un lenguaje radicalmente polisémico que implique un papel activo por parte del lector para su descodificación (Iravedra, 2010: 47). El poema se convierte en un espacio abierto donde el poeta puede explorar, descubrir y modificar sus relaciones con el mundo exterior, a la espera de la irrupción de lo contingente. Para ello, Riechmann practica un realismo poético, entendiendo por realismo una actitud crítica frente a la realidad imperante y no una estética. Promueve un realismo perspectivista que indaga en todas las parcelas de la realidad, desvelando todas sus facetas ocultas, desde la fronteras con la ficción o el mito a las más prosaicas y degradadas (Bagué Quílez, 2006: 125). El efecto poético de Riechmann huye de la banalización figurativa, delimitando las conexiones del sujeto con el yo poético y del entorno circundante con el universo del lector, otorgándoles un

²⁸ Pero no solo nos quedamos en eso: decir sí a la esencia humana, es decir sí a la esencia poética, una extensión de la primera, y por tanto no se cuestionan ni la historicidad del mismo objeto literario ni la concepción burguesa de poesía. Nunca vamos a romper amarras con la ideología literaria dominante si no somos capaces de cuestionarnos el origen histórico de la poesía.

espacio común. De esta manera, cada interrelación representa una parcela de realidad distinta a la otra, ya que lo real no puede ser expuesto desde una única postura²⁹. No obstante, «un buen poema» no se puede entender como un cuadro cubista donde convergen todas las parcelas de la realidad en un solo plano, sino como «una fuente de luz» que ilumina «las estructuras del mundo» desde dentro (Riechmann, 1998: 69). El lenguaje, por su parte, no actúa como un mero reflejo de la realidad sino como un «productor» de realidades comprometido con el desenmascaramiento de las lagunas ideológicas de nuestro entorno³⁰.

El resquebrajamiento retórico de la estética figurativa se produce en la poesía de Riechmann mediante fulguraciones tropológicas que no se detienen en el reconocimiento de lo real. No obstante, consideramos que el eventual onirismo rehúye el sueño a modo de atenuación, ocultación o escapatoria de lo real. Es decir, los procedimientos «irrealistas» no se utilizan para evadirse de la realidad y sus inconvenientes, «sino para devolverles la crudeza y los estigmas que ha ido calafateando un lenguaje codificado en la representación y la obturación de los sentidos» (Prieto de Paula, 2014: 33). De este modo:

Si el poeta es consciente de que ninguna palabra puede decir la realidad, lo es también de que hay palabras que se construyen a partir de su omisión, cuando no de su terca negación. A este programa, Riechmann opone la obstinación de “decir la verdad”, o al menos, el más modesto empeño de no mentir, de no “negar el dolor”, pues –afirma con Theodor Adorno– dejar hablar al sufrimiento “es el principio de toda verdad” (Irujo, 2010: 45).

El silencio nombra un dolor profundo y perenne, que no se puede versificar. Un dolor colectivo que se asienta como eje vertebrador de la sociedad capitalista. En un contexto de derrota, nombrar el dolor o sugerirlo mediante el silencio a través de recursos y estrategias literarias supone, para Riechmann, un acto de resistencia³¹.

²⁹ Se desmantela así la creencia distópica en una realidad de sentido único.

³⁰ El lenguaje se ve encerrado en su propia tensión ideológica: el lenguaje como representación de la realidad o como creador de realidades.

³¹ Esta tematización del dolor (personal y colectivo) ha sido prolongada por una emergente corriente de autores jóvenes llamada «poetas del dolor». Entre sus integrantes se encuentran Ana Castro (Premio Juana Castro 2017 con *El cuadro del dolor*) y Jorge Villalobos (Premio Hiperión 2017 con *El desgarró*), considerados vanguardia de la joven poesía andaluza. También se aprecia la influencia del realismo sucio de Pablo García Casado.

3.8. Comunicación/indagación

La dicotomía comunicación/indagación no deja de ser una reformulación de la manida dicotomía comunicación/conocimiento. El eclecticismo estético de Riechmann se articularía gracias a esta doble dimensión poética: dimensión horizontal (comunicación) y dimensión vertical (indagación). Esto es:

Si la dimensión horizontal de la poesía es su conciencia crítica, la memoria histórica, la insurrección del desconsuelo en busca de la desalienación, su dimensión vertical es el extrañamiento, los procedimientos de desautomatización, el silencio en busca de la verdad (Iruvedra, 2010: 49).

Los procesos de desautomatización que buscan un efecto de extrañamiento en el lector acarrearán, con frecuencia, interferencias comunicativas. El poeta que transgrede conscientemente los pactos comunicativos para obtener una verdad innombrable es incapaz de cohabitar con una concepción del lenguaje que prioriza su valor social como vínculo entre el yo poético y el mundo que lo rodea. La tensión establecida entre la comunicación y la indagación vertebrará la estructura de un realismo experimental condenado a la marginalidad. Pues, si la intención que persigue la poesía de Riechmann consiste en concienciar a las clases populares plasmando las supuestas caras ocultas de su realidad, ¿cómo vamos a conseguirlo deformando el único lenguaje que conocen? Si no entendemos que la tensión real entre compromiso y lenguaje no se centra en la reconfiguración del mismo a costa incluso de desgarrarnos la garganta, sino en generar efectos ideológicos en el lector que le ayuden a identificar en su propio yo la barbarie de un sistema que nos explota social e individualmente a través de nuestra subjetividad, estaremos escribiendo la crónica de un fracaso anunciado³². Para justificar este contrasentido teórico, Riechmann acude a la lectura que Manuel Sacristán realiza sobre Joan Brossa, donde plantea que «la siempre sutil intervención política de la poesía (que no debe identificarse con la praxis) no está reñida con el hermetismo» (Iruvedra, 2010: 49):

Brossa puede parecer el tipo de intelectual situado en su “torre de marfil”. Lo que él, como otros, intenta comprar con el encierro en esa torre es la ruptura más o menos lograda con la cultura dominante, que es –incluso en el pueblo– la cultura de las clases dominantes. [...] El aislamiento de la poesía –y del teatro– de Brossa [...] es una recusación mucho más

³² No se trataría de inventar un nuevo lenguaje, sino una nueva forma de utilizarlo.

completa de esta sociedad que el vociferar inocente o intencionado de algunos intelectuales muy comunicativos que actúan como agentes publicitarios del gremio (Sacristán, 1985: 245-246).

Tampoco existe, para García Candeira (2014), un contrasentido teórico en las palabras de Riechmann. Esta autora sostiene que una poesía «ideológicamente rupturista con la línea dominante»

Debe plantear una estética alternativa y una nueva práctica del lenguaje, capaz de desnudar los entresijos de la realidad. La penetración invasiva –o la determinación– del sistema en nuestra psique hace que la poesía de Riechmann suponga una lucha contra corriente, que aborda una crítica frontal ante la reducción de lo real a discurso efectuada por el posmodernismo más efectista (García Candeira, 2014: 130).³³

4. POESÍA ENTROMETIDA

4.1. Sensismo

A finales de 1980 comienza la breve andadura del sensismo, un movimiento poético conformado por un grupo de intelectuales que se reunían en torno al famoso Café Gijón: Vicente Presa, Miguel Galanes, Maximino Rey y Fernando Beltrán. Presa y Galanes fueron los primeros en llevarlo a la práctica con sus respectivas obras *Teoría de los límites* (1980) y *Urgencias sin nombre* (1981), aunque probablemente el poemario más significativo de este movimiento lo aportó Fernando Beltrán con *Aquelarre en Madrid* (1983). El movimiento surge como reacción al agotamiento de la estética novísima durante la década de los años setenta. A través de un paisaje urbano y pequeño burgués se realiza una defensa de la emoción sin sentimentalismos. Así lo señala Maximino Rey:

“Sensismo”, en el ambiente poético de la embocadura de los 80, no era sensualidad decadente, ni sentimentalismo, ni formalismo o racionalismo cultural; era una estética de los sentidos paseados de día y de noche por la ciudad, donde la sensación inmediata, el lenguaje estándar de una cultura/clase media y la elaboración cuidada, formaban el conjunto (1995: 96).

³³ Planteamientos que comparte en buena medida con otras poéticas sociales como las propugnadas por los colectivos Alicia Bajo Cero o Voces del extremo, lo que ha motivado la aparición de Jorge Riechmann en diversas antologías impulsadas por estos colectivos.

El sensismo pretendía inaugurar una meditación emocional a través de la cotidianidad colectiva, una indagación histórica y personal dentro de un escenario urbano cómplice. La presencia de un erotismo estilizado, el tono narrativo-anecdótico de su lírica, la plurirreferencialidad del lenguaje imaginativo, la intensificación del monólogo interior, así como la simulación metafórica de un diálogo autor-texto-lector, implicaban, en palabras de Bagué Quílez (2006), una rehumanización de la poesía en la que el compromiso social ocupaba un espacio fundamental: «El distanciamiento irónico, la relativización de la dicotomía razón/sentimiento, junto al individuo anónimo como protagonista del poema que se fraguaba en sus primeros manifiestos, contribuyen a la reivindicación de una poesía atenta a la subjetividad y al entorno social» (119)³⁴. Para la profesora Sánchez García, el sensismo buscaba «dar una respuesta (otra más) a la estética de los Novísimos y su culturalismo, indagando en la realidad figurativa experiencial que entronca con La Otra Sentimentalidad y luego la Poesía de la Experiencia» (2018: 124). El deseo de renovación emocional puede recordarnos los planteamientos del movimiento granadino. Sin embargo, esta coincidencia es meramente circunstancial, fruto del contexto democrático que se estaba gestando en la Transición y que reflejaría las reivindicaciones sociales que se llevaron a cabo durante este periodo (relaciones personales libres, libertad amorosa, la ley del divorcio, etc.)³⁵. No obstante, los poetas sensistas siempre huyeron de la catalogación del sensismo como movimiento, inclinándose por una concepción de corte vitalista, extrapolable a otras disciplinas artísticas:

El sensismo, más que la representación de un grupo, era una nueva actitud de vida, no solo emprendida por poetas, sino por pintores, músicos, narradores, etc., que pretendía demostrar, desde distintos planteamientos, nuevas ideas y formas de esta pluralidad de estilos artísticos, de los que hoy tanto se comenta. Nunca fue un grupo representativo de una determinada generación o antología al uso, como algunos han malinterpretado. El sensismo es una representación de la individualidad dispersa en la intelectualización de sus sensaciones (Galanes, 1989: 62).

³⁴ Un entorno social que se aprecia con mayor carga simbólico-teórica en otro movimiento paralelo al sensismo: La otra sentimentalidad.

³⁵ Sobre la interrelación de movimientos, la profesora Scarano señaló que las propuestas sociales y urbanas de las últimas décadas se consideran «herederas de las poéticas del compromiso de mediados del siglo XX, y ensayan nuevos registros de denuncia política» (2008: 168).

Esta es la razón principal que justifica la inclusión de nombres, grupos o planteamientos ajenos al movimiento, a los que consideran partícipes de iguales presupuestos y «contemplan como piezas de un mismo y vasto fenómeno» (Irujo, 2010: 35). Un fenómeno que se redujo a cenizas sin dejar como herencia una poética definida o congruente, «debido a su heterogeneidad artística y a su vocación excesivamente abarcadora» (Bagué Quílez, 2006: 119).

4.2. Del yo al nosotros. Del sensismo a la poesía entrometida

La muerte anunciada del sensismo se produce a mediados de los años ochenta gracias a la confluencia con otros movimientos coetáneos que dieron como resultado la poesía de la experiencia³⁶. Esta confluencia ocasionó ciertas discrepancias entre los miembros del movimiento. Fernando Beltrán consideró un riesgo poético la «consagración de lo trivial y anecdótico de las vivencias cotidianas» (Irujo, 2010: 36), no solo por el agotamiento estético al que esta tendencia se estaba viendo abocada, sino porque el encerramiento en la propia vida suponía alejarse de la realidad colectiva³⁷. Por ende, la experiencia cotidiana del poeta figurativo aparecía sesgada por las problemáticas personales, reduciéndose a un discurso en apariencia neutral ideológicamente hablando. Ante este panorama, Beltrán comienza a fraguar los cimientos de una poesía «entrometida», capaz de merodear –ideológicamente– en la conciencia de la sociedad contemporánea. En sus poemas aparece un yo poético «desalentado», con «un hondo calado existencialista» (Prieto de Paula, 2002: 37; Sánchez García, 2018: 126). *Ojos de agua* (1985) y *Cerrado por reformas* (1988) serían dos claros ejemplos de esta etapa que culmina en 1990 con la publicación de *Gran Vía*. De esta manera, comienza un proceso de rehumanización en su poesía basado en una identificación del yo con el otro, y que dota a sus versos de una fuerte conciencia colectiva. La figura del poeta se concibe como un incómodo testigo de la realidad al que se le confiere un papel subversivo y transgresor, aunque su labor pase inadvertida (Sánchez Torre, 2001:12). En los poemas de *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)* (1991), *Parque de invierno* (1996) o *El hombre de la calle* (2001) se aprecia ese giro hacia una poesía éticamente comprometida, desgarrada, más impura, donde se

³⁶ Para profundizar en la disolución del sensismo en la poesía de la experiencia, debemos acudir a «La taza está servida (Del sensismo a la poesía de la experiencia)», del propio Fernando Beltrán, incluido en *Cuadernos del matemático* (1995).

³⁷ Entendemos que esta se articula en función de nuestra realidad de clase.

refleja la crisis de valores de la sociedad occidental (Sánchez García, 2018: 127) a través de una lírica experimental y polisémica, cercana y directa, ajena al culturalismo.

Si los poetas experienciales concentraban todas sus fuerzas poéticas en el despliegue de un discurso poético intimista, que asimila de buenas maneras los patrones sociales vigentes, «la poesía de Fernando Beltrán integra en unidad indisociable la dimensión personal y la social, ya que la existencia íntima del yo lírico aparece fatalmente penetrada por los avatares de la colectividad de la que forma parte y hacia la que dirige, en consecuencia, una mirada sensible, atenta y responsable» (Iruveda, 2010: 37). El lenguaje se utiliza como un medio de introspección íntima y de implicación colectiva desde una postura humanista, en la que la poesía funciona como un «estado de ánimo» compartido (Sánchez Torre, 2001: 21): el estado anímico de un hombre complejo dentro de un mundo complejo, de un hombre que pretende transgredir sin desestabilizar, consciente de que la poesía traspasa los límites del conocimiento (Sánchez García, 2018: 127).

4.3. Humanismo romántico

Los planteamientos de los que parte Beltrán carecen de una base teórica materialista, a la manera del marxismo humanista de Riechmann o del marxismo heterodoxo de La otra sentimentalidad. Frente a los riesgos que supone tomar partido por una propuesta radical como las anteriores, Beltrán aboga por una poética humanista de corte romántico. Esta síntesis entre dos corrientes enfrentadas desvela un deseo de reconciliación ideológica³⁸. El humanismo militante, por un lado, concibe al individuo como un ser que se articula en sociedad, dentro de las relaciones sociales y de producción. La opresión social alcanza a todos los individuos que conforman la sociedad, todos la sufrimos sin excepción. Al no existir una frontera entre la vida pública y privada, entregarse al malditismo y a la bohemia solo ofrece una consolación vacía, beneficiando con el descompromiso a esa sociedad burguesa que tanto se desprecia. A partir de la tradición romántica, Beltrán entiende que la única manera de acabar con la injusticia social es enfrentándola. El poeta convierte la calle en su única torre de marfil, adentrándose en las fisuras ideológicas de esta sociedad deshumanizada para hacerla saltar por los aires. La tradición romántica se ve filtrada por el tamiz del

³⁸ Y más en tiempos donde las fronteras ideológicas han muerto y la realidad solo puede definirse y transformarse mediante la pluralidad discursiva.

humanismo y por una conciencia histórica de base progresista que abre los horizontes individualistas y los articula en una realidad colectiva. El sujeto ficcional que dibuja Beltrán «no se sitúa por tanto al margen del tejido social: la inquietud que impulsa sus versos entrometidos conduce a instalarse en su centro, husmear en sus trapos sucios y asumir incluso la porción de responsabilidad que le corresponde en su constitución» (Iravedra, 2010: 38). No obstante, sus aspiraciones a configurar un sujeto lírico impersonal se reducen considerablemente debido a un uso exacerbado del tono confesional y a la mitificación de antimodelos sociales provenientes de la marginalidad, como sucede en «La canción del mendigo» (Sánchez Torre, 2001: 22; Iravedra, 2010: 37).

4.4. Realismo entrometido

La estética de la poesía entrometida se aleja del social-realismo de la generación del 50. La llegada de la posmodernidad trajo una renovación de las estrategias expresivas con el objetivo de plasmar, con la mayor claridad posible, las contradicciones del nuevo paradigma socio-cultural:

Los juegos de palabras, la manipulación y deslexicalización de frases hechas, la acuñación de neologismos, la profusión de paronomasias, la utilización anticonvencional de la puntuación o las frecuentes antítesis y paradojas dotan de un halo de irrealidad a la experiencia evocada y añaden a los poemas un fulgor irracional que es trasunto de la fragmentación, el caos y el absurdo de la realidad que representan (Bagué Quílez, 2006: 123).

El tono confesional se abre a la deconstrucción gramatical que ofrece el surrealismo. La enumeración caótica y la acumulación iterativa se emplean para sugerir una atmósfera literaria que, como nuestra realidad, se cae a pedazos. La estricta selección léxica, así como la complejidad sintáctica y rítmica de sus composiciones, obedecen a una impureza poética que se distancia de los presupuestos líricos hegemónicos, centrados en la normalización de la subjetividad pequeño burguesa.

La apertura del realismo hacia nuevos horizontes expresivos actúa al servicio de una doble funcionalidad. Por un lado, la apariencia irracional sirve verbalmente a la fragmentación, el caos o el absurdo de la realidad poetizada, lo que sugiere una solidaridad discursiva con el mundo que se critica: «Aunque, en otro sentido, guarde relación con el señalado impulso pasional del que la ideología poética del autor hace depender la creación» (Iravedra, 2010: 39). Por otro lado, los mecanismos

desautomizadores del lenguaje común introducen un efecto de ambigüedad con la misión de transmitir la relatividad de todo pensamiento y de toda realidad, aspecto necesario para salvar al poema de cualquier tentativa dogmática. La ironía ocupa un lugar privilegiado dentro de estos mecanismos desautomizadores del lenguaje. Su puesta en escena favorece la retención discursiva del patetismo y acentúa la visión crítica del poema. Su trasfondo dialéctico actúa como hilo conductor entre el tono emotivo y el tono crítico, buscando en todo momento el extrañamiento ideológico del lector mediante un distanciamiento alegórico «que no solo refrene las efusiones sentimentales, sino que atenúe también el énfasis en las creencias, relativice los asertos totalizadores, aquilate juicios y situaciones» (40).

4.5. De nuevo comunicación/conocimiento

Aunque Beltrán sea partidario de producir un discurso poético que conecte con el lector a través de un lenguaje comunicativo, su herencia romántica le otorga a la poesía un carácter inefable³⁹. De hecho, en un fragmento de poética incluida en *Últimos años de poesía española* (1993) señala su afinidad con una poesía de corte experimental o formalista, capaz de generar «un mágico pellizco de origen desconocido». El choque entre ambas actitudes poéticas genera una tensión dialéctica entre comunicación e indagación⁴⁰, otra fórmula ideológica que barniza la primitiva dialéctica comunicación/conocimiento, como sucede en la poesía de Riechmann. No obstante, en Riechmann existe una preocupación constante por producir una poesía materialista y emancipadora, apostando por un discurso netamente de clase que no se aprecia en Beltrán⁴¹.

5. LOS CONFLICTOS CON LA POESÍA

5.1. La UEPV y los inicios del colectivo

En 1987 la Unión de Escritores del País Valenciano funda el colectivo Alicia Bajo Cero. En 1993 elaboran un manifiesto a partir de unos planteamientos libertarios que

³⁹ A pesar de sus intentos por desacralizar la figura del poeta.

⁴⁰ Lo inefable se vincula ideológicamente con la concepción de la poesía como expresión subjetiva.

⁴¹ No pretendemos caer ni mucho menos en una vorágine dogmática en torno a qué poesía está más comprometida socialmente con el mundo que le rodea. Sin embargo, si nos ceñimos exclusivamente al campo literario, es evidente que esta propuesta humanista/romántica somete el discurso poético a algunas de las oposiciones tradicionales como pureza/impureza, razón/sensibilidad, comunicación/conocimiento. Oposiciones que teóricamente ya deberían estar superadas.

ponen de relieve el carácter político de la escritura y la necesidad de construir un discurso poético que desarticule los modos de lectura establecidos, así como un deseo de romper con las estéticas dominantes:

Entendemos que la escritura es política. Y así, nos oponemos a determinadas estéticas aceptables, y aceptadas, por el poder institucional, cuyo fin consiste en enmascarar las situaciones –ineludibles– de conflicto. Ante las dinámicas de oficialización de determinadas estéticas y no otras, queremos mantener una posición crítica especialmente ante aquellas que están sirviendo para legitimar ciertas formas de poder, en este caso de la cultura establecida (Ángeles, 1994: 116).

El colectivo denuncia que la poesía experiencial ha ocupado todos los espacios culturales del poder, pasando a formar parte de su amplia gama de propagandistas. Los poetas de la experiencia serían cómplices de la situación de injusticia social y desinformación que arrastra la sociedad porque, según estos otros poetas, dentro de sus versos se esconde el discurso ideológico dominante. También la crítica literaria sería cómplice de esta farsa. Toda la maquinaria cultural se habría puesto al servicio de los poetas de la experiencia con el objetivo de normalizar el nuevo estilo de vida que se estaba gestando a partir de la Transición. Nos encontraríamos ante una revolución político-vital orquestada desde arriba, para cambiarlo todo sin cambiar nada. Así lo sugiere Antonio Méndez Rubio:

Este rótulo, poesía de la experiencia, no dejaba de ser en parte una construcción arbitraria y resbaladiza, pero eso no le impidió ser reconocida como una convención de identidad, o como mínimo de consenso en torno a ciertos principios estéticos e ideológicos comunes (neoclasicismo, individualismo, escepticismo...). Este programa (no necesariamente deliberado) de acción y producción de consenso, como desde el principio indicó Alicia Bajo Cero, se apoyó en los mecanismos tradicionales no ya de la crítica literaria, sino de la propaganda, y este mecanismo propagandístico fue lo primero que en más de una ocasión fue denunciado (2004 b: 123-124)

La profesora Sánchez García (2018: 142-143) denuncia que estas acusaciones no obedecen a la realidad material del canon poético, puesto que existe una gran variedad de corrientes en el panorama poético español con bastante visibilidad: desde la poesía de la diferencia, pasando por el realismo sucio de Roger Wolfe o la poesía entrometida de Jorge Riechmann, a las poéticas neosurrealistas de Ana Rosetti o el neobarroquismo de Antonio Carvajal. Sánchez reconoce que la crítica y los lectores acogieron

gratamente a los poetas experienciales. Este reconocimiento social a todos los niveles, continúa diciendo Sánchez García, ha sido la clave del «triumfo» editorial y comercial sobre otras corrientes coetáneas. Sin embargo, creemos que la profesora Sánchez olvida cómo funciona el mercado literario y las leyes de consumo. Nos guste o nos disguste, la población consume la cultura a través de los medios de comunicación y las redes sociales. Los popularmente conocidos como *mass media*, junto a las recién llegadas redes sociales, constituyen un aparato de transmisión cultural e ideológica que obedece, en última instancia, a unos intereses políticos y económicos determinados. Si un producto cultural no se amolda a las condiciones ideológicas y culturales preestablecidas, el producto no se publicita y por ende no se consume. Por consiguiente, la visibilidad de la que gozan los poetas experienciales no puede ser, en ningún caso, gratuita.

En 1996 Alicia Bajo Cero cesa su actividad programática con la publicación del volumen *Poesía y poder*, editado por «Ediciones Bajo Cero». El colectivo comenzará una nueva etapa en común con la nueva propuesta poética que se está gestando en torno a la fundación Juan Ramón Jiménez de Moguer llamada Voces del extremo, encabezada por Antonio Orihuela. A partir de entonces, aparecerán volúmenes conjuntos, conformados por autores de ambos colectivos y otros autores cercanos a la propuesta como Jorge Riechmann.

5.2. Contrapoesía: planteamientos para un contrapoder

Los primeros modelos políticos y culturales se exponen en 1993 con la fundación de la UEPV (Unión de Escritores del País Valenciano). Sin embargo, no será hasta enero del año siguiente cuando se asienten las bases del colectivo, que adquiere un carácter asambleario y revolucionario «vinculado a un proyecto horizontal de cariz aperturista y dirigido a fomentar la constante revisión autocrítica» (Bagué Quílez, 2006: 152). A partir de este momento, se celebrarán diversos actos públicos en Valencia y Huelva como el titulado *El estatuto político de la teoría* (1994) y las *II jornadas nacionales de editores independientes* (1995), que giran en torno al debate entre ideología y subversión al amparo de las aspiraciones militantes que encarnan los Nuevos Movimientos Sociales, conjuntos identificables por su defensa del «universalismo, su discontinuidad material y su vocación de atacar los presupuestos culturales dominantes en las distintas sociedades en las que surgen» (153).

Las convicciones políticas de este colectivo no diferían en lo sustantivo de La otra sentimentalidad, a pesar de su rechazo de la poesía figurativa. La poética de los seres normales se considera una propuesta normativa e inmovilista acorde con la ideología dominante. Una poética para la gente normal que no hable de desempleo, violencia de género o corrupción política, configura un imaginario idealista sobre la normalidad (154).

El rechazo del membrete «poesía social» se entiende como un rechazo de la asociación entre compromiso poético y estética realista. La labor poética se concibe a modo de instrumento ideológico, destinado a difundir mensajes colectivos y a transformar las estructuras del poder sin enmarcarse en una estética predeterminada. Su nueva concepción del compromiso converge con otras tendencias coetáneas como Voces del extremo o el realismo sucio, incubadas al calor de la exploración del entorno cotidiano y el lenguaje. No obstante, a diferencia del resto, estos poetas no se limitan a la plasmación «objetiva» de la realidad, sino que se sirven de dispositivos críticos más complejos ligados a la experimentación vanguardista y a una concepción materialista de la literatura (Iravedra, 2010: 62). De esta manera, desacralizan el proceso de producción poética y lo reducen a un «intercambio sígnico» (VV.AA, 1996: 27-28)⁴².

5.3. Falcón y Méndez Rubio, cabezas visibles del colectivo

Bagué Quílez (2006) explica que la poesía de Méndez Rubio es una respuesta al control sistemático que la corriente figurativa ejerce sobre la escritura⁴³. Una poesía de resistencia debe explorar otros paradigmas ideológicos y discursivos, en aras de cuestionar cualquier concepción dogmática de la realidad para dar visibilidad a todo aquello que no puede ser reducido a «los códigos discursivos de la propaganda ideológica o de la publicidad comercial» (Iravedra, 2010: 63). Ante esta tesitura, se hace necesario el uso de un lenguaje poético «no instrumental ni instrumentalizable», ajeno a la lógica cerrada del mercado y abierto a la experimentación y la movilidad expresiva, recuperando la herencia vanguardista. El lenguaje normalizado se convierte en un lastre para el desenmascaramiento de las relaciones de poder: «De un mundo en estado crítico solo se pueden hacer cargo un lenguaje en crisis, problematizado, autorreflexivo» (Méndez Rubio, 2002: 42).

⁴² Es decir, se concibe el objeto poético como un instrumento de reproducción o transformación ideológica.

⁴³ Por tanto, crisis de la realidad es igual a crisis de representación o del lenguaje

Al cuestionamiento del lenguaje se une un cuestionamiento de la noción de sujeto como ente unitario u ontológico, unido a la «reformulación de la noción de autor como forma de control y apropiación del sentido, derribando de este modo uno de los más importantes principios de autolegitimación burguesa de la Obra de Arte» (Iravedra, 2010: 63):

La escritura, la poesía, se muestra, en cambio, como proceso de (des)composición significativa, proceso que genera y degenera realidades sin sujeto, sin sujeción, montaje que, como en determinadas prácticas de vanguardia, enseña su factura como fractura, que pone en crisis la realidad y la mirada que la designa, la frontera entre ambas, que nos pone en peligro (Méndez Rubio, 1996: 36-37).

Por consiguiente, las nociones de sujeto, realidad y lenguaje necesitan someterse a un proceso de deconstrucción y reconstrucción ideológica⁴⁴.

En *una poética para 150.000.000*, Enrique Falcón (2002: 45) expone, a modo de manifiesto, las bases de una nueva poesía comprometida:

1. La poesía se entiende como artificio, otorgándole un carácter materialista. Es un objeto en constante estado de revisión y deconstrucción.

2. La poesía presenta una dimensión histórica, entendiéndola –supuestamente– desde la lucha de clases. Constituye un discurso poético construido desde «la historia de los radicalmente dominados, pero no vencidos».

3. La poesía presenta una utilidad ideológica, siendo capaz de generar «un golpe en la nuca experiencial de la aburrida década posbobísima y de su conservadurismo ideológico. Un proyecto humildemente puesto al servicio de una teología libertaria, del cautiverio y la resistencia».

4. La poesía debe abrirse a la experimentación lingüística. La creencia en el texto como organismo disidente implica, según Falcón, una apertura hacia la experimentación y la búsqueda de nuevos registros performativos, abogándose así por una «negación de la pertinencia transparencia/oscuridad del significante lingüístico, donde se haga posible su recepción igualitaria: la constatación de las posibilidades abiertas de una escritura

⁴⁴ La realidad y el sujeto existen en tanto que pueden ser nombrados por el lenguaje. Solo puede construirse otra realidad construyendo otra forma de nombrar. A partir de esto, planteamos una cuestión: ¿quiere decir Méndez Rubio que un sujeto es, antes que sujeto histórico, sujeto lingüístico? Lo veremos más adelante.

política decididamente conflictiva y no-tranquilizadora». Y esto sin olvidar el valor de mediación que presenta el lenguaje tanto en las relaciones de dominio como de emancipación.

Falcón opta por un tono narrativo que pone de relieve las cicatrices de la sociedad capitalista y las convenciones del lenguaje establecido, catalogándolo como un modo de dominación irracional contra el ser humano (Bagué Quílez, 2006: 158). En la misma línea que Méndez Rubio, rechaza la asociación entre poesía social y discurso figurativo, consciente del alcance que tiene la lectura de poesía y de su inutilidad para transformar las estructuras de poder. Si el uso de un lenguaje inteligible convierte al poeta en una figura susceptible de ser controlada por el sistema, Falcón rehúye el control mediático mediante «una escritura experimental que funda una comunicación irracional jalonada de imágenes y asociaciones insólitas, determinada por la incoherencia y la desconexión sintáctica, la transgresión morfológica, el encabalgamiento violento y la omisión de los signos de puntuación normativos» (Iravedra, 2010: 64-65)⁴⁵. De esta manera, el discurso poético se rebela contra su lógica interna y contra «el moderantismo ideológico y estético de la poesía experiencial» (*ibid.*).

5.4. ¿Otra vuelta de tuerca? ¿Puntos comunes con La otra sentimentalidad?

Los miembros de Alicia Bajo Cero observaban en los poetas de la experiencia, como queda dicho, una acomodación a las tácticas mercantilistas contemporáneas que enturbiaría su finalidad cívica:

La exaltación de la individualidad, el desprecio por las vanguardias, el tradicionalismo estilístico o el papel pasivo asignado al lector serían, entre otros, aspectos que distanciaban a la poesía de la experiencia de las prácticas del conflicto. Sin embargo, sus principales acusaciones se centraban en el soporte moral de la lírica figurativa (Bagué Quílez, 2006: 153).

La crítica, por su parte, ha señalado las concordancias del colectivo Alicia Bajo Cero con La otra sentimentalidad en torno al carácter social e histórico del lenguaje y la naturaleza artificial del poema. Sin embargo, consideramos que esta afirmación es arriesgada y puede acarrear confusiones. En primer lugar, La otra sentimentalidad considera que todo lenguaje es un efecto de la historia, rechazando el mito de la palabra poética como expresión de la subjetividad humana y la experimentación lingüística. Por

⁴⁵ Tampoco escasean las irrupciones de «piezas inesperadas del collage, de segmentos de discurso enunciativo asimilables al testimonio-denuncia periodístico» (*ibid.*).

su parte, Alicia Bajo Cero cree necesario reducir el lenguaje a pedazos como reflejo de un mundo que se cae a pedazos. Para *La otra sentimentalidad* no se trata de rechazar el lenguaje, de deconstruirlo y reconstruirlo o inventarse otro desde afuera⁴⁶, puesto que todo lenguaje está «manchado» por la historia. Que el valor de la poesía se reduzca a su capacidad de transgredir los límites discursivos, como medio de concienciación colectiva, es algo que está más cerca de una postura constructivista que de una postura materialista⁴⁷. Oponerse al sistema capitalista oponiéndose al lenguaje –al modo barthesiano– nos remite inmediatamente a las clásicas dicotomías ideológicas de raíz burguesa lenguaje puro/impuro, lengua poética/lengua vulgar. Si el colectivo valenciano concibe la experimentación lingüística como un instrumento de concienciación ideológica de las masas, arriesgándose a convertir el lenguaje en un código inteligible, poco o nada pueden compartir con *La otra sentimentalidad*. Pues, según los planteamientos de esta última, el «valor» de la poesía social (Rodríguez, 1999: 78) reside en su capacidad para revelar y enfrentar las contradicciones que se esconden dentro del campo, y en el propio objeto literario y la sociedad, contra sí mismas (Rodríguez, 2016: 75). Reducir la capacidad utilitaria de la poesía a una mera renovación estética no cuestiona el presupuesto básico de la ideología dominante: que la literatura no es más que otra forma de lenguaje⁴⁸.

Las discrepancias ideológicas entre ambas corrientes se hacen más evidentes a la hora de analizar las relaciones entre explotación e historia. *La otra sentimentalidad* defiende que la historia es un proceso sin sujeto ni fines, «cuyas circunstancias dadas, donde los hombres actúan como sujetos bajo la determinación de relaciones sociales, son el producto de la lucha de clases» (Althusser, 1988: 81). La historia no tiene un sujeto histórico, sino un motor: la lucha de clases. Esta afirmación no pretende cuestionar que los individuos tomen parte de los procesos históricos y sociales, sino que desmonta la existencia de un sujeto ontológico como origen, esencia o causa de todo, una postura idealista con la que todo planteamiento materialista y dialéctico debe

⁴⁶ Básicamente porque ese afuera, ese no-lugar social, no existe.

⁴⁷ No se trataría de reformar o reinventar lenguaje, insistimos, sino de encontrar otra forma de tratarlo.

⁴⁸ Barthes profundizó en estas cuestiones en toda su obra. Entre ellas, destacaríamos *S/Z* (1987), *Crítica y verdad* (1972) o *Ensayos críticos* (1983). En la misma línea podríamos situar al pensamiento expuesto por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1985). Las fechas entre paréntesis se refieren a las ediciones manejadas.

romper (76-77)⁴⁹. En *Para leer el Capital* (1965), Althusser analiza la producción del objeto de conocimiento en paralelo con la producción del objeto real. Tras el estudio y desglose de ambos conceptos, Althusser concluye que el sujeto burgués sería el eje vertebrador de todos los relatos historiográficos y del objeto de conocimiento como categoría histórica y científica⁵⁰.

En un similar contexto postestructuralista, Foucault construye su historia «de los diversos saberes, en las diversas épocas, considerándolos prolongaciones del espíritu» (Rodríguez, 2015: 384). Estas supuestas prolongaciones del espíritu nos remiten inmediatamente a las raíces ideológicas de la sociedad burguesa, organizada en torno a la lógica del sujeto libre que teoriza Juan Carlos Rodríguez. A partir de esta premisa, Foucault desarrollará su denuncia de las tecnologías sistemáticas que se imponen sobre el cuerpo libre del yo libre (Rodríguez, 2013: 330), sin entrar nunca a cuestionar el trasfondo ideológico y de clase implícito en estos métodos de dominación. Así nos lo señala el profesor Rodríguez:

No es que el sistema nos reprima, como dice Foucault, es que el sistema nos produce, y al crearnos como sujetos libres, para ser explotados libremente, es lógico que la libertad tenga dos filos. Por un lado, somos libres ante el mercado, o sea libres de todo, excepto de nuestra propia fuerza de trabajo para vender. Y fuerza de trabajo debe entenderse como nuestra propia vida. [...] Pero eso implica que también cualquier día se nos puede ocurrir preguntarnos a nosotros mismos por qué no somos libres de verdad (Rodríguez, 2016: 75).

A partir de los planteamientos esbozados por la biopolítica en torno al concepto de dominación social, Antonio Méndez Rubio (2002: 44) configura un sujeto poético «que no desdeña la referencia realista, sino que, en consecuencia, la diluye también hasta ofrecerla expectante, agazapada en la crueldad del poema y del mundo». Hablamos de un sujeto que se disuelve en una pugna entre la realidad y el deseo: «como el deseo no acaba con la realidad, sino que la impugna y ayuda a construirla, tampoco la pulsión utópica acaba con el sujeto, sino que lo libera, lo desata de su sustantividad metafísica». No encontramos ni un ápice de dialéctica materialista, sino una confrontación entre elementos preexistentes, uno oprimido (sujeto libre por naturaleza) y otro que oprime

⁴⁹ Trazando «una línea de demarcación entre las posiciones materialistas-dialécticas y las posiciones idealistas burguesas y pequeño burguesas» (Althusser, 1988: 80).

⁵⁰ El relato que la burguesía ha escrito sobre la historia y el mundo.

(sistema). De ahí que Méndez Rubio aluda a los modos de control sobre el sujeto y no a los modos de producción histórica del sujeto.

6. POESÍA DE LA CONCIENCIA

6.1. Voces del extremo: periferia geográfica e ideológica

La misma actitud contestataria rezuman los postulados teóricos del colectivo que surge en torno a la fundación Juan Ramón Jiménez de Moguer (Huelva), Voces del extremo. La propuesta aglutinó a un grupo de jóvenes autores como Eladio Orta, Manuel Moya y Francis Vaz, centrados en construir una poética de la resistencia gracias al magisterio teórico de Antonio Orihuela. El proyecto abanderó una postura de confrontación dirigida al discurso dominante, enmarcada en una actitud de resistencia ética frente a los discursos poéticos (políticamente correctos) y beligerante con los valores establecidos. Ante un modelo lingüístico manipulado, interesado, fragmentario y seductor, las Voces del extremo devuelven a las palabras su sentido originario para desentrañar las trampas ideológicas del poder⁵¹. Su labor consiste en el desenmascaramiento del acto de manipulación léxica que lleva a cabo el sistema con el objetivo de provocar el sometimiento inconsciente del ciudadano a la concepción ideológica que promueve. Su conciencia periférica y su condición marginal suponen una crítica al neoliberalismo desde presupuestos marxistas o humanistas (Irujo, 2010: 68)⁵².

6.2. Disputar la palabra: Antonio Orihuela y sus fragmentos de poética

En *El arte en la época de su reproducción mecánica* (2010), Benjamin señala una nueva revolución artística fruto de la sistematización de la reproducción mecánica del arte. Los avances tecnológicos que se producen en el seno de la infraestructura social capitalista desustancializan la obra artística, prescindiendo de su dimensión histórica, de su aquí y ahora:

La reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la

⁵¹ De nuevo, el mito esencialista de la palabra originaria o poética.

⁵² Obviando, naturalmente, la brecha ideológica que los separa.

reproducción, al poder adaptarse a las situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción (16).

El valor de uso de la obra artística se disuelve íntegramente en su valor de cambio, convirtiéndose en pura mercancía. Como reacción a este nuevo paradigma, a partir del siglo XIX los artistas responden con una propuesta hermética y formalista, con la consigna del arte por el arte, despojándolo de cualquier función o utilidad social (20). Siguiendo esta estela benjaminiana, Antonio Orihuela (2002: 41) vertebró su crítica a la teología del arte que planea alrededor de la poesía figurativa:

La poesía española que hoy se publicita, se premia y se vende hasta en los catálogos de las superofertas de los grandes centros comerciales brinda un paisaje de desolación, desánimo y putrefacción tales que uno, cuando se acerca, pareciera haber confundido este camino con el de la pescadería. Discursos vacíos, caudillismo, corrupción, ausencia de perspectiva social, simulacro y componendas bordan un mundo en el que viven agazapados mediocres intelectuales agarrados a vulgares prebendas (Orihuela, 2007: s/p).

El discurso poético de este autor «se quiere contestatario con formas contemporáneas de construcción de la lengua poética» (Sánchez Torre, 2002: 49) y «propone formas fragmentarias sostenidas en la certeza de las situaciones que se quieren abrir, en las vidas que se desean potenciar, en las crisis de los sentidos del mundo que nos someten y destruyen» (de Vicente, 2003: 24). Orihuela se encara con poetas que reproducen «la falsa racionalidad del orden existente» y sale en defensa de aquellos que contradicen «el lenguaje de los hechos tal y como no es dado, mostrando que la realidad es más (y distinta) de lo que se ha codificado como tal» (Orihuela, 2002: 41). Se mueve siempre en una posición periférica, donde se asegura la continuidad del careo, convirtiéndose en un enemigo difuso y atomizado (2002: 42). Sin un posicionamiento ideológico que sustente nuestros discursos, estaremos adoptando la ideología burguesa dominante: «de forma inconsciente, estamos informando nuestro discurso de aquello que decimos rechazar» (41)⁵³.

Orihuela reconoce en la realidad material una fuente de riqueza poética sin precedentes. Sin embargo, las trampas ideológicas del sistema solo nos permiten contemplarla de manera sesgada, ocultándonos aquello que nos perturba. Toda

⁵³ Solo politizando las prácticas intelectuales seremos capaces de desvelar el engaño (Orihuela, 2002: 42).

manifestación de la realidad se produciría desde un posicionamiento ideológico que pretende implantarse como pensamiento único, convirtiéndose en el «sentido común» colectivo. El cuestionamiento de la realidad implicaría, entre otras cosas, un cuestionamiento de los presupuestos ideológicos desde los que se construye. Por consiguiente:

Quien se plantee el problema de la identidad y la realidad naturalizadas desde el orden establecido NO está aceptando ni sus condiciones ni su construcción. Por el contrario, se sitúa enfrente, antagónicamente al así son las cosas y así se las hemos contado para, precisamente, refutar el estado de cosas establecido y su reproducción espectacular (Orihuela, 2007: s/p).

6.3. Una estética del extremo

La fórmula retórica elegida por los poetas de la conciencia se debatió en las jornadas «Poesía y Conflicto». El grupo de Moguer abogaba por la producción de un discurso poético de corte realista, cuya potencia «delictiva» reside en su capacidad de articular «estrategias de la culpa social» (Bagué Quílez, 2006: 153). Es decir, en su capacidad para agitar la conciencia del lector, desmantelando, a su vez, los usos poéticos tradicionales (Falcón, 2010: 38). Esta estrategia realista se postula en contraposición a la autocomplacencia del realismo figurativo.

La ponencia de Francis Vaz (2000: 5-24) sobre el modelo lingüístico de Voces del extremo sitúa a este colectivo en las antípodas discursivas del grupo valenciano. Vaz apela a un uso claro y conciso del lenguaje, que busca la estabilidad semántica de una palabra dispuesta a la confrontación ideológica con el discurso dominante sin alejarse de su naturaleza comunicativa. Por tanto, recupera una «palabra narrativa de extraordinaria claridad referencial, rigurosamente transitiva y rayana en el prosaísmo, garante de una eficacia comunicativa» y un carácter potencialmente revolucionario (Iravedra, 2013: 224)⁵⁴. Sin embargo, esta revisión del realismo ha provocado un leve acercamiento formal a este paradigma poético en la postura onubense, cuya prueba más evidente se encuentra en los versos de Eladio Orta. En *Resistencia por estética* (1998) detalla los aspectos fundamentales de su «estética de la resistencia». Entre otros, destaca «una vocación francotiradora que aspira a denunciar la realidad y la búsqueda de la provocación y de la irritación de los lectores» (Iravedra, 2013: 224). Para ello, reniega de los recursos retóricos tradicionales y de las normas ortográficas y gramaticales,

⁵⁴ Herencia de la tradición comprometida que aparece en la generación del 50.

transgrediendo las fronteras del género poético, renunciando «a la belleza estética en nombre de un compromiso ético que elige la transgresión como mecanismo desenmascarador» (225)⁵⁵. Salvo esta excepción, la «estética de la resistencia» comulga con una retórica bien reconocible. La palabra realista y la tonalidad narrativa provocan una «extraordinaria claridad referencial, directa y desnuda de imágenes, rigurosamente transitiva, donde prevalece un registro de enorme viveza» cercana «al feísmo expresivo, al lenguaje y a la técnica del realismo sucio» (Iravedra, 2010: 70)⁵⁶, todo ello en consonancia con una actitud provocativa que entiende la poesía como un «acto de terrorismo cultural» (Orihuela, 2004: 30-31):

Bajo el lema «resistir», el poeta abanderaba una vocación de «dinamitero» que consonaba con su anhelo de lograr que los poemas tomaran un destino de bombas. Y la detonación perseguida se confía por igual a la virulencia de la denuncia y a la carga explosiva de un vehículo lingüístico perturbador, impertinente y estéticamente anárquico, que busca irritar mediante el desconcierto de expectativas las conciencias de los lectores (Iravedra, 2010: 70).

Los poetas del extremo apuestan por la denuncia explícita, incisiva y violenta del capitalismo y su sistema de representación y reproducción, promoviendo la reflexión del receptor y el despertar de su conciencia crítica. A este lirismo descarnado se le añade una «denuncia de la insoportable mentira que el relato dominante ofrece de nuestro tiempo, la manipulación de la propaganda social y la dominación tan perfecta como sutil ejercida por un sistema que convierte a sus víctimas en cómplices desprevenidos de su propio secuestro» (Iravedra, 2010: 69). Tal y como se describe en «Piedra, corazón del mundo»:

A donde quiera que miro,

la insoportable mentira que anida, germina, rezuma

Este tiempo, este país, este modo de vivir

Al que llaman progresista, tolerante, solidario, democrático,

⁵⁵ Es en este juego entre lo poético/antipoético donde flaquea la postura crítica de Orta: creer en el afuera o en el adentro de lo poético, creer en el mito de la palabra poética-profética, aunque sea para contraponerse a ella, lleva a perder toda noción de materialidad del lenguaje. Además, esta deconstrucción formal del objeto poético perjudica al valor de uso del mismo, a su capacidad transformadora.

⁵⁶ Esto demuestra sus profundas diferencias con el colectivo valenciano, más cercano a una estética vanguardista.

avanzado, europeo, y mejor y mejor

Que todos los habidos, que todos los posibles.

Este modo de vivir

Donde falta todo lo nombrado.

Que ha deshecho la clase trabajadora sin una sola bala,

que ha encarcelado las conciencias sin una sola reja,

que me aparta sin una sola porra,

que me excluye sin un hierro candente,

sin siquiera una estrella amarilla en la solapa (Orihuela, 2001: 74).

El rechazo a la estética del colectivo valenciano se justifica en su aparente falta de «efectividad pública y social» (Falcón, 2010: 29). Al situarse al margen de la palabra funcional, pierde su proyección pública y «revela su ineficacia como agente transformador» (Falcón, 2010: 30).

7. EL REALISMO SUCIO EN ESPAÑA

7.1. Realismo sucio/expresionista: una importación asimilada

La entrada en España de traducciones de obras de Raymond Carver o Tobias Wolff propicia la aparición de una promoción de escritores jóvenes a la luz del realismo sucio. Más allá de la curiosidad orientada hacia lo foráneo que se produjo en el campo literario en aquellos años, «la autocomplacencia política, el consumo rápido y la proliferación de la cultura *light* favorecían una indagación existencial basada en las modulaciones de la cotidianidad» (Bagué Quílez, 2006: 137). La asimilación de este paradigma literario, según Llamazares (1991), estuvo a cargo de los hijos literarios de la aventura sesentayochista tras su renuncia a las aspiraciones utópicas o revolucionarias:

Muchos de ellos (los sesentayochistas) vivieron la euforia de los años sesenta, conocieron el sexo y la libertad en oscuras buhardillas y en carreteras que no llegaban a ninguna parte, creyeron en los héroes y se creyeron unos héroes ellos mismos [...]. Otros, quizá sus mismos hijos, llegaron ya lo suficientemente tarde como para aprender en piel ajena

lo sórdido y lo absurdo de cualquier suerte de idealismo. Son los jóvenes hijos del desencanto, los *squatters*, los *punkies*, los *heavies*, los hijos de abismo y de la desolación (27-28)⁵⁷.

La adhesión de varios autores a la sensibilidad roquera, entendida como una actitud vital y cultural, es considerada uno de los precedentes del movimiento, debido a la impronta vanguardista y malditista que transmitían (Bagué, 2006: 139). El realismo sucio y la cultura rock entran en España a consecuencia de la globalización y la aparición del nuevo mercado-mundo. La norteamericanización del mundo occidental a través del cine hollywoodiense (entre otros aparatos ideológicos) propició un nuevo paradigma vital y cultural basado en el consumo exacerbado y en la radicalización del individualismo, lo cual acarreó dos tipos de contradicciones:

1. Las contradicciones que arrastra en su seno todo modelo que se pretende asimilar.
2. Las contradicciones que acarrea todo ejercicio de sincretismo cultural.

A la luz de estas contradicciones, Fernández Portas señala que el realismo sucio

[...] reveló las peripecias de un nuevo tipo de clase medio-baja, siempre en precario y despojada de sus valores civiles y culturales, a la vez que una geografía sentimental de familias rotas y crisis de la mediana edad, todo ello situado en los Estados Unidos de las conurbaciones y del fin del espacio social y aderezado con referencias a la cultura de los *mass media* y del pop, que, por lo general, aparecían como decorado presentista, más que como objeto de una crítica ideológica sustantiva. La influencia de esta corriente en el sistema de las letras tuvo tres consecuencias ostensibles: devolver el arte del relato breve –modalidad principal de esta tendencia– a la misma hora en que lo había puesto Hemingway cuarenta años atrás; recuperar para la novela los acentos sentimentales e incluso moralistas que en la década anterior, bajo el auge de la deconstrucción, habían quedado proscritos; y –en las literaturas no norteamericanas, que empiezan a ser un género como tal– conseguir que en Alcorcón o en Bratislava se escribiera casi tan bien como en París, Texas (2004: 10-11)⁵⁸.

Recientemente, la profesora Sánchez García (2018) ha abierto el debate en torno a la definición del movimiento apuntando que las especificidades que lo diferencian del

⁵⁷ Es una línea a la que se refiere Luis Antonio de Villena en el prólogo a su antología *Postnovísimos* (1986: 47-48).

⁵⁸ El *dirty realism* español se consolida como una corriente heterodoxa con características peculiares a consecuencia del conflicto sincrético.

originario nos permiten catalogarlo como un realismo expresionista que revela las miserias del capitalismo, transgrediendo los límites del lenguaje (165)⁵⁹. No es la primera vez que se abre el debate sobre esta cuestión. De hecho, la etiqueta «realismo sucio» ha sido cuestionada por los propios autores que conforman este movimiento. Entre estos, quizás el poeta más laureado ha sido Roger Wolfe:

Me han colgado la etiqueta de escritor vinculado al realismo sucio, pero no me parece que tenga mucho sentido. A mi modo de ver se ha aplicado la etiqueta de realismo sucio de una forma errónea en España. Fue un término que surgió en los ochenta [...]. Lo de sucio sería porque se trataba de un realismo manchado por la vida, pero no pretendía ser una cosa escatológica, sino historias de todos los días sobre problemas domésticos y cotidianos (Tapia, 2001).

7.2. Realismo de alcantarilla: la antiestética como ética

A primera vista, la seña de identidad del realismo sucio es la negación sistemática de la belleza. Sin embargo, si hilamos más fino, descubrimos que la negación de lo bello se basa en la negación de su apariencia neutral o esencialista, con el objetivo de abrir un debate en torno al carácter histórico e ideológico de la belleza.

El «feísmo» estético se usa como una herramienta que visibiliza una realidad incómoda, ausente en la poesía figurativa. Ante «el fin de la historia y de los grandes relatos, la muerte de Dios y de las ideologías»⁶⁰ (Saldaña1996: 26), los poetas del realismo sucio pierden toda esperanza de transformación y se dedican a describir la putrefacción urbana que les rodea desde una actitud meramente contemplativa y derrotista. Una realidad descarnada «que incide en la frustración y el desasosiego del hombre y sus conflictos sociales» gracias al minimalismo y a un sarcasmo existencial, saliéndose de ese cajón de sastre en el que a veces se convierte la poesía de la

⁵⁹ Por nuestra parte, evitaremos entrar en un debate terminológico, tan necesario a la par que interesante, y continuaremos refiriéndonos a dicho movimiento como lo ha hecho la crítica hasta ahora, aceptando como válida la definición «realismo sucio» sin menospreciar las particularidades de dicho movimiento. Tal vez sea necesaria realizar una revisión terminológica en aras de consensuar una postura crítica y objetiva.

⁶⁰ Más que deconstruir la realidad para mostrarla con la mayor crudeza posible al lector, como señala Sánchez García (2018: 167), nosotros hablamos de un cambio de enfoque: frente a la realidad cotidiana, tranquila y sosegada del yo poético pequeño burgués de la poesía experiencial, el realismo sucio vuelca su atención hacia una realidad oculta y compleja, atenta a las contradicciones de clase, raza y género. Los poetas describen desde la primera persona cómo se desarrolla esa violencia sistemática y silenciosa que legitima cualquier orden político basado en la explotación de los seres humanos.

experiencia» (Comte, 2003: 41). El adjetivo «sucio» presenta aquí un carácter especificativo. No se adjetiva el realismo para complementarlo, sino para especificarlo. Es decir, muestra la cara incómoda de la modernidad: prostitución, drogadicción, desempleo, etc. Las exhaustivas alusiones a lo cotidiano, junto al empleo de un tono narrativo y la presencia constante de léxico coloquial o malsonante, inciden en «la degradación del sujeto referencial, el desaliño estético y la insolencia expresiva» (Iruveda, 2010: 50). La escasa presencia de metáforas y la inclusión de recursos narrativos como los diálogos transgreden los límites discursivos del género poético, radicalizando su carácter prosaico. De este modo, los poetas contestan al rostro amable y cómplice de la vida pequeño burguesa que dibuja la poesía experiencial, apoyándose en un sujeto poético caótico y humillado dentro «de un tiempo epigonal y de una cultura de vaciamiento y atrofia» (Scarano, 1999: 220)⁶¹.

7.3. Inutilidad poética, compromiso y lenguaje

La crítica encuentra cierta «ambigüedad moral» en la propuesta del realismo sucio ya que, «en consonancia con los postulados de la posmodernidad, no solo deserta de las utopías sociales, sino que de entrada se resiste a conceder cualquier sentido a la escritura» (Iruveda, 2010: 50). Roger Wolfe, David González y Pablo García Casado «exhiben una sensibilidad descreída y nihilista» que renuncia a cualquier tentativa de proyecto colectivo, condensando su fuerza poética «en un testimonialismo crudo que se convierte en un poderoso método crítico de la realidad» de corte individualista (*ibid.*). No encontramos en el realismo sucio una voluntad «de articular en el espacio del poema un proyecto político de transformación del mundo ni de proponer alternativas sociales»; sin embargo, «el escudriñamiento obstinado de la indigencia moral y material», así como su esmero en mostrarnos –gracias a un amplio abanico de episodios del fracaso– el crudo testimonio de la hostilidad, «arroja una representación poco complaciente de la realidad de nuestros días y termina por poner al descubierto las lacras y las grietas de la sociedad del bienestar» (Iruveda, 2010: 52), dándonos pie a catalogar esta corriente como una forma de compromiso poético.

La cuestión del compromiso ha ocasionado diversos posicionamientos entre las cabezas visibles del movimiento. Mientras que Roger Wolfe representa con seguridad

⁶¹ Se trata de algo que podría ser caracterizado por la crítica formalista como una desustancialización formal del objeto poético.

los postulados más cercanos al referente anglosajón, David González personifica «los nexos que conectan la tendencia con las poéticas del compromiso» (Iruveda, 2010: 205) y Pablo García Casado construye el discurso poético más aséptico y distanciado. En la poética de David González *Una novia vestida de luto* (2002: 48), el poeta diferencia dos vertientes de compromiso: uno de corte social-realista y otro de corte existencial. La vertiente social-realista promueve un discurso testimonial sobre la realidad. El poeta se acerca a la realidad como cronista o testigo de lo que sucede. Esta postura contemplativa se convierte en un compromiso de corte crítico cuando se medita sobre los problemas fundamentales de la humanidad⁶². Es decir, el verdadero compromiso social indaga en la condición humana y en el entorno social que la rodea⁶³. En esta línea antipañfletaria se posiciona Pablo García Casado (VV. AA, 2002: 21-35). Por una parte, el poeta considera que, a día de hoy, no existe una propuesta que pretenda recuperar el concepto de poesía social como instrumento transformador de la realidad, salvando la poesía de Jorge Riechmann y del colectivo Alicia Bajo Cero. Por otra parte, Casado cree en la existencia de una funcionalidad crítica dentro del poema, siempre y cuando esta «parta de la emoción, de lo particular». Solo desde esta posición –sin retahílas ni reproches ideológicos– es concebible la revelación de una postura moral o política de manera efectiva: «conmover al lector mostrándole un pedazo de realidad».

En el esfuerzo de Roger Wolfe por «constatar lo obvio» (Wolfe, 2004: 34) palpita un deseo de incidir en la realidad a través del estremecimiento del lector. Mediante un discurso poético visceral, construido a partir de un lenguaje seco, Wolfe denuncia la violencia sistemática –a la par que silenciosa– que ejerce el poder sobre los ciudadanos⁶⁴. El escritor muestra/narra la realidad personal/social con la mayor honestidad posible sin omitir las situaciones más macabras de nuestro tiempo, confeccionando una crítica directa e irónica para distanciarse de una poesía puramente social (Tapia, 2001). No obstante, el discurso realista de Wolfe no solo expone los acontecimientos de la calle de manera contemplativa, sino que a la vez indaga en las contradicciones derivadas de la relación entre el individuo y el mundo, metiendo «los dedos del alma en el enchufe de la realidad hasta carbonizarse» (Wolfe, 1997: 95). La

⁶² Desde esta perspectiva, «la poesía se convierte, automáticamente, en una poesía comprometida, de denuncia social» (González, 2002: 48).

⁶³ De nuevo se busca la articulación de las dimensiones privada y pública para estremecer al lector sin caer en lo panfletario.

⁶⁴ Encontramos aquí otro ejemplo del mito foucaultiano de la oposición sujeto-sistema.

presencia repetitiva de palabras malsonantes no obedece en ningún caso a un parámetro estético sino a una exigencia léxica fundamental dentro de la lógica interna del poema, asociada a la realidad que pretende ser narrada. Por ello, y pese a nuestras desavenencias con la creencia en un lenguaje esencialmente poético, fuera de la lógica del texto, el propio Wolfe señala el carácter antipoético de sus producciones. Tal y como señala en «Con el permiso de E.E. Cummings»:

Por qué no empezar una revista

al carajo con la literatura
queremos algo con carácter

asquerosamente puro
Escuetamente maloliente
y obsceno sin correr

Pero legal
y tal

Algo auténtico
Hasta el delirio, ya sabéis:
algo tan genuino como una marca
en la taza del wáter

agraciado con tripas y destripado con gracia

echa mano a las pelotas y ábrete
de jeta (Wolfe, 1992: 26).

Lo que a simple vista parece una corriente poética nihilista y despreocupada por las injusticias sociales esconde en su seno una lógica poética que ahonda en las fisuras sociales y políticas de nuestro tiempo, ofreciendo al lector una realidad ausente en el imaginario de la poesía figurativa. Esta realidad alternativa requiere otras formas alternativas para narrarla, como la preferencia por la sustantivación antes que por la adjetivación y el rechazo de un discurso experimental. La retórica sencilla se asocia con una mayor comprensión lectora, pues todo lo que el lector puede entender es realidad

porque forma parte de él mismo, de su vida cotidiana⁶⁵. Por consiguiente, el compromiso «fieramente humano» del realismo sucio indaga en una condición humana universal, partiendo de un sustrato existencialista que roza lo filosófico.

8. A MODO DE APÉNDICE: HUMANISMO SOLIDARIO

8.1. Humanismo solidario: inconformismo y democracia

Con la llegada del nuevo siglo se produce una continuación de las tendencias poéticas del compromiso⁶⁶. La poesía de la experiencia y las voces jóvenes que pululaban a su alrededor se consolidaron como el único bastión de la poesía realista y comprometida del país. Sin embargo, con la crisis capitalista que se inicia en 2008, se abre una nueva veda para la poesía política. El «activismo mediático» (Pérez Vicente, 2013: 571) desatado a raíz de las protestas del 15 de marzo de 2011 no solo «funcionó como catalizador de un descontento en el que se vieron reflejados diversos sectores y espectros generacionales», sino que provocó una recomposición sociológica (García-Teresa, 2013: 24) y «un cambio de paradigma en las prácticas de resistencia» (Bagué, 2017: 267-268)⁶⁷.

En el terreno literario, aparece el movimiento cultural Humanismo solidario «como una apuesta cívica, con una gran dosis de propuestas neorrománticas para la sociedad del siglo XXI, que supera los distintos conflictos estéticos y defiende la palabra como baluarte extraordinario y su singularidad y su valor creador» (Morales Lomas, 2016: 382). Desde el punto de vista historiográfico, podemos fechar la acuñación del término

⁶⁵ Para Wolfe, la poesía es una esencia universal que rodea todo nuestro mundo. Cualquier cosa puede ser susceptible de entrar en el discurso poético. Por eso nos extraña su crítica a lo meramente poético, a no ser que se refiera con ello, básicamente, a la poesía de la experiencia. Entendemos esa tensión entre discurso poético/antipoético como una reconfiguración de la clásica dialéctica entre poesía pura/impura. Además, pese a su rechazo de la poesía experiencial, encontramos rasgos coyunturales evidentes: la configuración del poeta como un simple ciudadano dentro del ente social o la concepción existencialista del compromiso poético. La única gran diferencia entre una postura y otra radica en la concepción del oficio poético como creación (poesía experiencial) o representación (realismo sucio).

⁶⁶ No hemos incluido a las corrientes del fragmento o poesía ante la incertidumbre porque pensamos que no tratan la noción de compromiso con tanta profundidad como las anteriores. Por ello, decidimos dar un salto hacia el presente, hacia el Humanismo solidario.

⁶⁷ La máxima revolucionaria de este movimiento consistió en la resignificación del imaginario político (Pérez Vicente, 2013: 592).

en el año 2001, cuando Torés y Morales Lomas aluden a cierto grupo de poetas que tratan de confeccionar un entramado poético basado en la recuperación de la conciencia histórica⁶⁸. Frente a la ruptura que se produce tradicionalmente cuando un nuevo movimiento literario entra en escena, Torés defiende que no hay voluntad de romper con posturas dominantes ni con modelos anteriores, siendo partidario del carácter ecléctico del campo poético en aras del placer textual (Morales Lomas, 2005). Un año antes, la profesora Molina Huete utiliza el término para calificar la poesía de Alberto Torés. En dicha ponencia, la profesora menciona la existencia de un manifiesto todavía en borrador, donde se incluyen otros autores además de los ya mencionados. Sin embargo, no será hasta el año 2013, en Málaga, cuando se consolide la propuesta con la fundación de la Asociación Internacional Humanismo Solidario. A los primitivos Torés y Morales Lomas se suman José Sarria Cuevas, Manuel Gahete, José Antonio Santana y otras figuras como la profesora de la Universidad de Granada Remedios Sánchez García o Francisco Huelva, columnista de opinión. La entrada en el mercado editorial y en el campo literario vendrá un año después, de la mano de la editorial Visor, con el volumen *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*, a cargo de Remedios Sánchez⁶⁹. El cuerpo antológico recoge cincuenta poemas de escritores españoles, del Magreb, Oriente Medio y América Latina. Luis García Montero y Juan Carlos Abril (España), Eduardo Chirinos y Alí Calderón (Latinoamérica), Fátima Galia y Abderrahman El Fathi (Magreb y Oriente medio), son solo una reducida muestra de las voces poéticas que recoge esta selección. Centro y periferia geográfica y literaria se unen para reivindicar una poesía colectiva «desde la conciencia compartida e imperiosa de volver la mirada al ser humano sin imposturas», así como para articular la fraternidad entre sujetos, «constantemente manipulada y cercenada en estos tiempos de miseria moral» (Morales Lomas, 2016: 384) por un individualismo totalitario que impide la democratización del dolor ajeno.

⁶⁸ Algo que se matizaría posteriormente en el prólogo a la antología *Tránsito* (2005), de Morales Lomas .

⁶⁹ La obra incluye una serie de artículos donde se profundiza en las distintas perspectivas poéticas desde las que se medita, teoriza y se practica el compromiso en lengua española, incluyendo como objeto de análisis la poesía hispanoamericana e hispanomagrebí. También encontramos dos artículos centrados en la exposición teórica del Humanismo solidario y una antología seleccionada por la profesora Marina Bianchi, profesora de la Universidad de Bérgamo.

8.2. Romanticismo cívico y Humanismo solidario

En la citada antología, encontramos varios nombres relevantes de diversas corrientes poéticas que le otorgan al movimiento un carácter «claramente abierto y receptivo ante cualquier discurso lírico en el que el compromiso social sea el eje vertebrador de la obra literaria» (Sánchez García, 2014: 65). De esta manera, el Humanismo solidario ofrece una alternativa unificadora frente a la dinámica rupturista que se estaba produciendo en el panorama poético español en los últimos tiempos⁷⁰:

Desde un primer momento el humanismo solidario no creyó en rupturas generacionales ni planteó la necesidad de renovación poética en términos de conflictos, sino en la extraordinaria facultad de acercarse al inagotable pozo de la tradición y registrar, casi a modo de logo, la imagen del árbol de la literatura (Torés García, 2016: 398)⁷¹.

A las voces experienciales, se unen voces cercanas al romanticismo cívico de los años 60, década caracterizada por una pluralidad ideológica y estética que abarca desde el barroquismo conceptual a un surrealismo mágico, pasando por «la certeza de la carga testimonial y crítica» (Torés García, 2016: 395). La crítica tradicional, como vimos anteriormente, calificó de elitista, evasiva, superficial y descomprometida la renovación estética que trajeron los novísimos. No obstante, los estudios más actuales han logrado dismantelar una lectura inclinada hacia posturas social-realistas:

De manera transversal, si se quiere, no siempre en los escritos de poesía, los poetas de esta promoción mostrarán su preocupación por los problemas de España, siempre ofreciendo una perspectiva subjetiva, individualista pero descubierta en el marco de lo colectividad. Por tanto, actitudinalmente, no se da un pesimismo esperado ante la situación histórica, sino que muy al contrario se le planta batalla (*ibid.*).

Desde la poesía desarraigada y la generación del 50 la poesía se vio sumergida en una estética de corte realista que los poetas sesantayochistas consideraban agotada. España

⁷⁰ Cada propuesta que alzaba la voz pretendía acaparar el espacio de la otra legitimándose en una tradición poética con unos presupuestos teóricos diferentes. La famosa tradición de la ruptura con la poesía establecida, como la llamaba Octavio Paz, es sustituida por la inclusión.

⁷¹ Si el enemigo común para los otros compromisos era la poesía de la experiencia, ahora la tradición que representa la poesía figurativa se convierte en un vehículo para legitimar nuevos discursos poéticos en torno al compromiso.

necesitaba salir del atolladero cultural que supuso el franquismo para ponerse a la altura de los regímenes parlamentarios europeos que ostentaban una gama cultural más amplia, plural y moderna. El estructuralismo, el existencialismo, la recuperación de la tradición vanguardista y el compromiso político, canalizado en el compromiso con la creación de un nuevo lenguaje, son recibidos por estos poetas como las sagradas escrituras de la modernidad europea. En su intento de comprometerse con su época, los poetas «distinguen la necesidad de desarrollar la lengua poética, de reivindicar no solo el concepto de escritura textual sino también el de literatura» (Torés García, 2015: 391). A partir de la indagación metapoética, reflexionan sobre la materialidad del lenguaje y su papel social como elemento comunicativo, interpretativo y creativo⁷². De este modo, el discurso poético se abre a la pluralidad estética y a la articulación de los intereses privados con las aspiraciones colectivas, constituyéndose el llamado romanticismo cívico⁷³. Los argumentos que catalogaban esta propuesta como elitista quedaban automáticamente deslegitimados, pues la nueva modernidad poética no evadía «la reconsideración del ser humano en su dimensión cultural, con huella de sensibilidades utópicas» (398). Grandes nombres como Antonio Hernández, Félix Grande o Paca Aguirre fueron partidarios «de un claro compromiso social y ético en su obra», e influenciados por su lectura profunda y reposada de Machado o Vallejo hicieron un hueco al ser humano en su poesía «desde la doble dialéctica del yo (constantemente repensado) y del nosotros» (Sánchez García: 2015, 12)⁷⁴.

8.3. Posthumanismo, compromiso y sentimentalidad

Uno de los pilares ideológicos de esta corriente es el carácter social e histórico de la subjetividad humana. Morales Lomas (2016) vincula estos planteamientos con las posturas que Antonio Machado plantea en Juan de Mairena⁷⁵:

⁷² Aquí la hermenéutica y la semiótica tendrían mucha tela que decir.

⁷³ Esta nomenclatura se acerca a la propuesta rehumanizadora y vitalista que arranca en los años 30 a partir del “humanismo nerudiano” de la revista *Caballo verde para la poesía* (Torés García, 2015: 397).

⁷⁴ Se propugna rescatar la palabra de su silencio realista para sacudir el envaramiento de un sistema social impasible a través de un «lenguaje claramente renovador» a caballo entre la tradición romántica europea y sus «ramificaciones humanistas» (Torés García, 2015: 400).

⁷⁵ La profesora Sánchez García (2016). hace referencia a la influencia sesentayochista y a los planteamientos de *La otra sentimentalidad*.

Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro (Machado, 1989: 1310).

El sentimiento machadiano pierde su aureola individualista y se desliza por el ámbito de la cotidianidad colectiva. La subjetividad humana no está exenta de una dimensión cívica ni mucho menos de una evolución histórica. De esta manera, el lenguaje, vehículo de la subjetividad humana, se despoja de sus atributos individualizadores, mostrando una «raíz diacrónica» (Morales Lomas, 2016: 387), es decir, histórica:

Antes de ser nuestro, porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otros yos (Machado, 1989: 1310).

Este historicismo sentimental de Machado, reconoce Álvaro Salvador, «se colocaba fuera de toda la corriente ideológica kantiana y pequeñoburguesa que venía considerando, durante más de un siglo, la sensibilidad como una facultad innata del ser humano por la que podían aprehenderse y clasificarse los conocimientos» (2003: 201). Sin embargo, el horizonte tradicional racionalista del que Machado bebe inconscientemente «no hacía más que retrotraer el argumento hasta “el sensualismo” de los empíricos ingleses, burgueses *sensu stricto*, y a sus juicios sobre el gusto en materia artística y erótica (*ibid.*). En esta misma línea se sitúa Juan Carlos Rodríguez cuando denuncia el evolucionismo positivista que emana de los planteamientos machadianos⁷⁶. A la nueva sentimentalidad, Rodríguez opone una sentimentalidad otra, resaltando con mayor nitidez el carácter histórico e ideológico de la subjetividad humana. Partiendo de estos presupuestos, el Humanismo solidario ve necesario diseñar una nueva subjetividad capaz de dar un sentido a la existencia del ser humano en una sociedad que lo produce como un objeto de mercado sin identidad (Morales Lomas, 2016: 389).

La crítica vincula los postulados teóricos del profesor Rodríguez con el Humanismo solidario. No obstante, como comprobaremos, sus bases teóricas parten de distintos

⁷⁶ Esto distancia –ideológicamente hablando– los planteamientos del Humanismo solidario y los de La otra sentimentalidad.

lugares⁷⁷. En su *Para una lectura de Heidegger* (2011), el profesor Rodríguez explica que, en las últimas conclusiones del filósofo alemán, el «ser» desaparece como sujeto crítico y queda sin capacidad para reproducir juicios racionales: deja de ser una cosa en sí para convertirse en una referencia. El sujeto político que esboza Morales Lomas también se diluye intelectualmente a consecuencia de la sociedad de mercado. La oposición cultura/mercado que late bajo los postulados de Morales Lomas nos recuerda la oposición sujeto/sistema foucaultiana y la genealogía del ser heideggeriana⁷⁸. A lo largo de toda su trayectoria teórica, el profesor Rodríguez ha demostrado que el ser no puede considerarse un ente preexistente a la opresión o a la dominación del sistema, sino que es producido en el seno del conflicto social. Las clases o los sujetos históricos no son preexistentes a la lucha de clases, sino que son producto de esta. Partiendo de esta lógica, la subjetividad burguesa se inventa al fantasma de la libertad para engrasar y reproducir unas relaciones de producción concretas: las relaciones de producción capitalistas. El ser no puede entenderse como un sujeto libre encarcelado por la sociedad sino como un sujeto producido en sociedad, en el seno de unas relaciones de producción concretas: capitalistas, esclavistas o serviles. Hablar de una libertad humana, de una desustancialización del sujeto, demuestra que somos incapaces de otorgarle un carácter radicalmente histórico a la vida y a la poesía⁷⁹.

Desde ese mismo inconsciente de la libertad se erige el discurso de Marina Bianchi (2016). La profesora italiana afirma que los poetas del Humanismo solidario parten «desde la libertad de la palabra y desde la libertad de la poesía» para ofrecerle a un lector (libre) «cavilaciones sobre el momento y la situación que vivimos», «hablando de lo universal desde lo particular, de problemas y malestares compartidos desde la sensibilidad y la vivencia de cada uno» (436). De esta manera, insertamos en el seno de la sociedad «un espíritu crítico» que nos permite interpretar correctamente «las circunstancias históricas y sociales que nos rodean», desarticulando la *alienación*

⁷⁷ Por no hablar de las raíces antihumanistas del marxismo althusseriano, que considera necesaria la ruptura con la tradición ilustrada para empezar a construir un mundo de otra manera, un mundo sin explotación. Es decir: debería romperse con la lógica del sujeto libre, una lógica que los humanistas solidarios reproducen inconscientemente.

⁷⁸ Oposiciones categóricas que no solo Rodríguez considera obsoletas para entender las relaciones entre la cultura y la política, sino que reproducen la lógica del sujeto libre capitalista.

⁷⁹ Así de sencillo lo explicaba el profesor Rodríguez: «la literatura surge cuando surge la lógica del sujeto, pero decimos también, y esto es lo decisivo, que tal lógica del sujeto no es otra cosa que una derivación, una invención de una matriz ideológica determinada» (Rodríguez, 1999: 8).

ideológica del ser humano (435)⁸⁰. Solo poetizando la vida liberaremos al ser humano del encorsetamiento al que lo tienen sometido los avances tecnológicos. El empleo del concepto «alienación ideológica» por parte de Bianchi nos remite a un sociologismo de base hegeliano que concibe la ideología como la «no verdad» (Adorno, 1962: 55) o falsa conciencia y no como inconsciente de vida.

Más cercana a la radical historicidad de la literatura se encuentra la profesora Remedios Sánchez. En su capítulo «Y llegó el Humanismo solidario» (2016: 60) señala, en sintonía con Juan Carlos Rodríguez, que «la literatura surge cuando surge la lógica del sujeto» y que «tal lógica del sujeto no es otra cosa que una derivación, una invención de una matriz ideológica determinada», en última instancia, por la lucha de clases (1990: 8). Sin embargo, afirma Sánchez, el objetivo del Humanismo solidario es la rehumanización del arte y la reconciliación social «con los valores universales de generosidad, solidaridad y compromiso» en un último intento por recuperar al «hombre» (2016: 60). La vinculación ideológica con el «hombre» ilustrado y su extensión poética en la forma dicotómica pureza/compromiso no puede ser más evidente. De este modo, Sánchez se ve atrapada por el inconsciente poético dominante y los planteamientos del profesor Rodríguez, a los que invoca, se pierden en el aire. Quizás estas contradicciones teóricas son «naturales» en un movimiento como el Humanismo solidario todavía en constitución.

9. CONCLUSIONES

9.1. La ideología neoliberal: el fantasma que recorre estos versos

Casi dos siglos han pasado desde que Carlos Marx definiera al comunismo como «un fantasma que recorre Europa» (1998: 53)⁸¹, una imagen que puede considerarse, mirada desde fuera, arrogante o desafiante. Sin embargo, para los lectores habituales del teórico alemán (y visto lo visto tras la caída del Muro) el adjetivo que mejor definiría

⁸⁰ Es decir: entienden la ideología como espectro filosófico y cultural, no como «una instancia que engrasa subjetiva y objetivamente la vida del sistema» (Rodríguez, 2016: 76-77).

⁸¹ Nos lo dice un Marx que todavía no ha descubierto sus propios fantasmas.

esta definición sería, optimista. Pues Marx tampoco sabía –nunca lo supo– cómo sería una sociedad sin clases⁸².

Un siglo y medio después, Althusser nos enseñó que los «manifiestos filosóficos» de Feuerbach fueron los últimos espejos en los que Marx «se contempló, antes de rechazar esa imagen prestada, para asumir su verdadero rostro» (1988: 38). La supuesta crítica radical que Marx había realizado a la filosofía hegeliana, basándose en Feuerbach, invierte el cuerpo filosófico de esta sin despojarse «de la estructura y los fundamentos últimos, es decir, los supuestos teóricos» (38). Solo a partir de entonces aparece la primera crítica estrictamente marxista, justo cuando Marx rompe con la estructura política e ideológica burguesa e inaugura una nueva práctica teórica, política e histórica, cuya piedra angular será la lucha de clases. La importancia del *Manifiesto comunista* y del joven Marx reside en situar la explotación como eje de la Historia a todos los niveles, en producir un pensamiento distinto, que solamente es concebible «desde el punto de vista desde el que Marx escribe. O sea, siempre desde abajo y siempre desde el instinto de clase de los de abajo» (Rodríguez, 2012: s/p)⁸³. Tras la eclosión, no solo a nivel político sino también en el campo cultural, de los experimentos protosocialistas como la Comuna de París, la Revolución de Octubre, las revoluciones maoísta y norcoreana o las revueltas latinoamericanas (la Cuba de Fidel, el Chile de Allende o la Nicaragua sandinista) no podemos evitar preguntarnos si existió alguna vez el comunismo como inconsciente vital, incluso como inconsciente literario⁸⁴. Elijamos la respuesta queelijamos, el final sigue siendo el mismo. Si, por un lado, nuestra respuesta es afirmativa, nos asaltan las preguntas siguientes:

En el terreno político: ¿es posible cambiar el mundo de base sin cambiar, de base, la forma de pensar?

⁸² Las hojas del *Manifiesto* están plagadas de esperanza y de contradicciones; unas contradicciones meramente contextuales que arrastra cualquier proceso que se desarrolla en el tiempo y que en este caso culmina con la publicación del primer tomo de *El Capital*.

⁸³ El objetivo principal de Marx en sus obras posteriores será darle forma al fantasma, asentar los cimientos ideológicos para un nuevo horizonte emancipatorio: otra forma de vida.

⁸⁴ Entendemos la literatura como una forma de vida.

En el terreno literario: ¿es posible concebir una literatura comprometida sin renunciar a las categorías forma (realista)/fondo (materialista) herederas de la ideología literaria burguesa?⁸⁵

Si nuestra respuesta es negativa, el horizonte es aún más desolador, pues estaríamos reconociendo sin un ápice de duda que la ideología neoliberal se ha convertido en nuestro único horizonte de vida⁸⁶. Si entendemos que la literatura, además de ser un discurso ideológico, es una forma de vida, ¿cómo podemos descomprometernos ideológicamente de la literatura sin descomprometernos de la propia vida? Las cartas, como siempre, estaban marcadas.

9.2. Un nuevo paradigma: el compromiso sin compromisos

Con el nuevo siglo llegó la muerte de la historia y de las ideologías y con ella la muerte del compromiso poético. El fantasma ideológico que recorría el compromiso no era otro que el neoliberalismo poético, con todas sus extensiones categoriales manidas: sujeto/sistema, privado/público, malditismo/formalismo, pureza/impureza, etc. Ante esta situación desoladora, las nuevas poéticas sociales se abren a la heterogeneidad teórica y discursiva con el objetivo de adoptar una actitud más crítica o antidogmática y enriquecer sus registros⁸⁷. También se extiende una obsesiva tendencia a la diferenciación, generando tensiones estéticas entre poéticas ideológicamente similares⁸⁸. A pesar de esto, todas las corrientes conforman un nuevo paradigma del compromiso literario caracterizado, en última instancia, por una revisión estética e ideológica de la poesía social tradicional. La predilección por la transversalidad frente a la cuestión específica de clase, incluyendo cuestiones ecológicas, de género y raciales, la denuncia de las problemáticas sociales sin renunciar a la individualidad, la anteposición de los problemas universales frente a los intereses nacionales y la búsqueda de nuevos

⁸⁵ Lo cual no significa otra cosa que entender la literatura como un efecto de la historia.

⁸⁶ En estas circunstancias, el compromiso consistiría en descomprometarse con ese horizonte de vida y buscar otras alternativas.

⁸⁷ Adorno, Foucault, Heidegger o Barthes serán los nuevos «fantasmas» ocultos en los planteamientos de esta nueva oleada de poéticas comprometidas; a excepción de La otra sentimentalidad, cuya máxima teórica será el marxismo de Juan Carlos Rodríguez.

⁸⁸ Algo que, en muchas ocasiones, impide la constitución de un frente poético común, tal y como sucedió en épocas anteriores.

registros poéticos son algunas de las características que definen, a grandes rasgos, una nueva tradición poética del compromiso sin compromisos.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo (1989). «El poder de la antología/la antología del poder», *Cuadernos de Marcha* 46, pp.55-63.
- Adorno, Theodor (1962). *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- Alonso Valero, Encarna (2010). «“La otra sentimentalidad”: poética e ideología», en Françoise Étienvre y Serge Salauin (eds.), *Entre l ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe- XXe)*, París, CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 189-223.
- Althusser, Louis (1969). *Para leer el capital*. México, Siglo XXI.
- (1988). *La revolución teórica de Marx*. México, Siglo XXI.
- Amorós, Amparo (1989). «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula* 512-513, pp. 63-67.
- Andújar Almansa, José (1992). «García Montero y la recuperación del realismo», en *Historia y crítica de la literatura española*. Vol 9. Tomo 1. *Los nuevos nombres:1975-1990*. Barcelona, Crítica. pp. 203-213.
- Aradra Sánchez, Rosa María (2009). «Presentación. Sobre el canon literario», *Signa* 18, pp.13-19.
- Arlandis, Sergio (2017). «Los novísimos y su examen de conciencia: bajo el compromiso de la ruptura», en Miguel Ángel García (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 151-180.
- Bagué Quílez, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-textos.
- (2016). «La pesadilla que se muerde la cola: antologías poéticas del compromiso en el cambio de siglo», *Anthropos* 245, pp.103-119.
- (2017). «El realismo... ¿solo o con leche? Los “otros” realistas en las antologías recientes», en Miguel Ángel García (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 259-294.
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- (1987). *S/Z*. México, Siglo XXI.
- Batló, Josep (ed.) (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, El Bardo.

- Beltrán, Fernando (1993). «Poética (respuesta a un cuestionario)», en *Últimos veinte años de poesía española*. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura.
- Bianchi, Marina (2016). «El Humanismo solidario: el compromiso con el hombre desde la poesía, en el siglo XXI», en *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid, Akal, pp. 427-438.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Bloom, Harold (2015). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama.
- Castellet, José María (ed.) (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona, Seix Barral.
- (ed.) (1965). *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1965)*. Barcelona, Seix Barral.
- Conte, Rafael (2003). «Días perdidos...», Suplemento de *ABC*, 7 de mayo de 1993.
- De Vicente, César (2003). «Poesía Política: la lógica de una estética radical», *Zurgai*, diciembre, pp. 24-30.
- Díaz de Castro, Francisco (2003). *La Otra Sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Edwards, Ken (2006-2007). «¿Carne de canon o subversión? La antología como infiltración en la escena poética», *Nerter* 10, pp. 41-44.
- Falcón, Enrique (2002). «Una poética para 150.000.000», *Ínsula* 671-672.
- (2007). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife, Baile del sol.
- (2010). *Las prácticas literarias del conflicto (1991-2010)*. Madrid, La Oveja Roja.
- Fernández Porta, Eloy (2004). «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», en *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD ediciones, pp. 10-11.
- Foucault, Michel (1985). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona, Planeta de Agostini.
- Fokkema, David (1993). «A European canon of Literature», *European Review* 1, pp. 21-29.
- García, Miguel Ángel (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- (ed.) (2017). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia, Tirant Humanidades.
- (ed.) (2018a). *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*. Madrid, Visor.

- (2018b). «Ángeles Mora y la gota de tinta. El compromiso de decir “yo” en la normalidad democrática», en Encarna Alonso Valero y Luis García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Madrid, Castalia, pp. 87-113.
- (2019). «El papel donde vivo. Ángeles Mora y la poesía de la poesía», *Bulletin of Hispanic Studies* 96, 4, pp. 413-428.
- García Candeira, Margarita (2014). «Poesía en crisis en el panorama español: despojamiento y lucha en la trayectoria última de Jorge Riechmann», *Hispanófila* 170, pp. 129-140.
- García Montero, Luis (1993). *El realismo singular*. Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- (2000). «El oficio como ética», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid, Visor, pp. 87-103.
- (2002). «Hermano Javier», en J. Egea, *Contra la soledad*. Barcelona, DVD.
- García Morales, Alfonso (2007). «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», en Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla, Alfar, pp. 13-40.
- García Teresa, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid, Tierradenadie Ediciones.
- González, David (2002). «Una novia vestida en luto», *Ínsula* 671-672, p. 48.
- Iravedra, Araceli (2002). «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio» *Ínsula* 671-672, pp. 2-8.
- (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)*. Madrid, UNED.
- (2013). «Después de este desorden impuesto o las voces del posfranquismo (El canon del compromiso y el compromiso con el canon)», en *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo xx*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 203-257.
- (2017). «Au-dessus de la mêlée? Compromiso, canon y antologías poéticas en la escena del posfranquismo», en Miguel Ángel García (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia, Tirant Humanidades, pp. 183-224.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*. Buenos Aires, Manantial.

- Lanz, Juan José (1996). «La generación del 80. Límites históricos y socio-culturales», *La Página* 25-26, pp. 17-29.
- Llamazares, Julio (1991). *En Babia*. Barcelona, Seix Barral.
- Lechner, Jan (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Machado, Antonio (1989). *Obras completas II*, ed. de Oreste Macrí. Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.
- Mainer, José-Carlos (1999). «Para otra antología», en Jesús García Sánchez (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid, Visor, pp. 9-40.
- Martín Gijón, Félix (2018). «Un octubre nuevo. Canon, compromiso y 1917 versos», en Miguel Ángel García (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*. Madrid, Visor.
- Marrero Henríquez, José Manuel (2001). «El género de la disculpa», en Eugenio Padorno y Germán Santana Henríquez (eds.), *La antología literaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp.15-25.
- Méndez Rubio, Antonio (1996). «La única lucha que se pierde es la que se abandona», *El Urogallo* 122-123, pp. 36-37.
- (2002). «Otra poesía es posible (la cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente)», *Ínsula* 671-672, pp. 42-45.
- (2004a). «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder», *Anales de Literatura Española* 17, pp. 121-144.
- (2004b). *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2004c). *Poesía sin mundo. Escritos sobre poesía y sociedad 1993-2003*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2006). «El canon del compromiso», *Prosopopeya* 5, pp. 209-230.
- Morales Lomas, Francisco (2016). «El Humanismo solidario. Una poética para el siglo XXI» en Remedios Sánchez (eds.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid, Akal, pp. 381-401.
- Orihuela, Antonio (2001). *Piedra, corazón del mundo (Antología personal 1995-2000)*. Valencia, Germania.
- (2002). «Fragmentos de poética», *Ínsula* 671-672, pp. 41-42.

- (2004). «Las prácticas del conflicto», en *La voz común. Una poética para recuperar la vida*. Madrid, Tierradenadie Ediciones.
- (2007). «Abrir los ojos en este mundo (y parte II)», *Amberes* (Disponible en <http://amberesrevista.com/abrir-los-ojos-en-este-mundo-y-parte-ii/>). Consultado el 27 de mayo de 2019.
- Orta, Eladio (1998). *Resistencia por estética*. Valencia, Editorial 7 i mig.
- Palenque, Marta (2007). «Cumbres y abismos: las antologías y el canon», *Ínsula* 721-722, pp.3-4.
- Pérez Vicente, Nuria (2013). «El lenguaje político del 15-M: hacia una nueva retórica de la indignación», *Signa* 22, pp. 569-594.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996). «Canon, estética o pedagogía», *Ínsula* 600, pp. 3-4.
- (2002). «Canon y lectura», en Antonio Mendoza Fillola (coord.), *La seducción de la lectura en edades tempranas*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 238-307.
- Pueo, Juan Carlos (2014). «Asaltar el canon», *Tropelías* 22, pp.121-128.
- Pulido Tirado, Genara (1999). «Harold Bloom, el canon occidental y su repercusión en España». *The Grove* 6, pp. 193-204.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2014). «La poesía concéntrica de Jorge Riechmann», *Ínsula* 811-812, pp. 31-34.
- (ed.) (2010). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*. Madrid, Calambur.
- Redondo Olmedilla, José Carlos (1999). «*The western canon*. Una defensa del canon occidental», *The Grove*, 6, pp. 205-214.
- Rey, Maximino (1995). «Introducción al sensismo», *Cuadernos del Matemático* 15, pp. 96-97.
- Ríos, Félix (2004). «Canon y globalización», en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *Arte y nuevas tecnologías. X congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de La Rioja/Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 950-957.
- Ribes, Francisco (ed.) (1963). *Poesía última*, Madrid, Taurus.
- Riera, Carme (1988). *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama.
- Riechmann, Jorge (1989). *Cuaderno de Berlín*. Madrid, Hiperión.
- (1990). *Poesía practicable: apuntes sobre poesía, 1984-1988*. Madrid, Hiperión.
- (1998). *Canciones allende lo humano*. Madrid, Hiperión.
- (2003). *Una morada en el aire*. Barcelona, El Viejo Topo.

- (2006). «Comprometerse y no aceptar compromisos», en *Resistencia de materiales (Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo)*. Barcelona, Montesinos, pp. 65-80.
- (2011). *Futurología (Poesía reunida 1979-2000)*. Madrid, Calambur.
- Rodríguez, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid. Akal.
- (1999). *Dichos y escritos. Sobre La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética*. Madrid, Hiperión.
- (2011). *Para una lectura de Heidegger (algunas claves de la escritura actual)*. Granada, Universidad de Granada.
- (2012). «El Manifiesto y el pensamiento marxista», *Pensar desde abajo*, 1. Recuperado en: <http://pensardesdeabajo.org/articulos/el-manifiesto-y-el-pensamiento-marxista/>
- (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid. Akal.
- (2015). *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*. Madrid, Marcial Pons.
- (2016). *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*. Granada, Asociación de investigación y crítica de la ideología literaria en España.
- Romano, Marcela (2012). *Revoluciones diminutas: la «otra sentimentalidad» en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Sevilla, Renacimiento.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2003). «Canon y política estética de las antologías», *Boletín Hispánico Helvético*1, pp. 21-42.
- (2004). «Poética y recepción de las antologías líricas españolas: hacia un nuevo paradigma crítico», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes* 47, pp. 145-166.
- (2005). «Canon e incorrección política: poética de la antología», en *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX*. Madrid, Cátedra, pp. 309-326.
- (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid, Cátedra.
- Sacristán, Manuel (1985). *Lecturas, panfletos y materiales IV*. Barcelona, Icaria Editorial.
- Salas Romo, Eduardo (2003). *El pensamiento literario de J.M. Castellet*. Granada, Universidad de Granada.
- Salvador, Álvaro (2003). *Letra pequeña*. Granada, Cuadernos del Vigía.
- (2016). «De La otra sentimentalidad a la nueva banalidad», *Pensar desde abajo* 6.
- Saldaña, Alfredo (1996). «Roger Wolfe, una sensibilidad otra», en *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine* 8, Grenoble, CERHIUS, pp.262-274.
- Sánchez García, Remedios (2014). «Reflexiones para una panorámica de la poesía española. De los sesenta a la posmodernidad», en *Humanismo solidario. Poesía y compromiso*

- en la sociedad contemporánea*, selección de poemas de Marina Bianchi. Madrid, Visor, pp.11-35.
- (2014). «Y llegó el Humanismo solidario», en *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*. Madrid, Visor, pp. 57-61.
- (2018). *Así que pasen treinta años. Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*. Madrid, Akal.
- Sánchez Torre, Leopoldo (2001). «El porqué de los trenes. Notas sobre la poesía de Fernando Beltrán», en *El hombre de la calle*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
- (2002). «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Ínsula* 671-672, pp. 49-51.
- Sánchez Robayna, Andrés (2007). «Sobre la operación antológica y sobre algunas antologías españolas», *Nerter* 10, pp. 82-84.
- Scarano, Laura (1999). «Palabras escritas (ciudades cómplices)», *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 11, pp. 207-234.
- Tapia, Juan Luis (2001). «Vivimos en una sociedad de secretos a voces (Entrevista con Roger Wolfe)», *Ideal*, Granada. 5/06/2001.
- Torés García, Albert (2016). «Los puentes del romanticismo cívico y el humanismo solidario», en Remedios Sánchez García (Coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid, Akal, pp. 393-402.
- Torres Salinas, Ginés (2017). «Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1960-1968)», en Miguel Ángel García (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia, Tirant Humanidades, pp. 131-146.
- Valender, James (1986). «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», *Litoral* 163-165, pp. 139-149.
- Vaz, Francis (2000). «Siglo XXI: hacia una poesía de la conciencia», en VV.AA., *Voces del extremo. Poesía y conciencia*. Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 5-24.
- Vera Méndez, Juan Domingo (2005). «Sobre la forma antológica y el canon literario», *Espéculo* 30.
- Villena, Luis Antonio (ed.) (1986). *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- VV.AA. (1996). *Colectivo Alicia Bajo Cero. Poesía y poder*. Valencia, Ediciones Bajo Cero.
- VV.AA. (1999). *Voces del extremo. Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria*. Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.

- VV.AA. (2002). «Encuesta a poetas, críticos y editores» en *Ínsula* 671-672, pp. 21-35.
- Wahnón, Sultana (2003). «Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia», en *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa*, Granada, Universidad de Granada, pp. 493-510.
- Wolfe, Roger (1992). *Días perdidos en los transportes públicos*. Barcelona, Anthropos.
- (1997). *Hay una guerra*. Madrid, Huerga y Fierro.
- (2004). «*Días perdidos en los transportes públicos* seguido de *Hablando de pintura con un ciego*. Madrid, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes/Universidad Popular José Hierro.