



Tres voces inconformistas en la *aquelarre* urbana  
(Beltrán, Riechmann y Wolfe)

Dra. Laura Scarano

CONICET  
Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)  
[lrscarano@hotmail.com](mailto:lrscarano@hotmail.com)

---

Localice en este documento

**Resumen:** La relación entre poesía y ciudad actual plantea una nueva agenda de problemas culturales en los hiperrealismos poéticos del nuevo siglo (realismo de indagación, *dirty realism*, poesía *entrometida*, poesía de la conciencia, etc.). Estas voces neosociales y urbanas, que se asumen como herederas de las poéticas del compromiso de mediados del siglo XX, ensayan nuevos registros de la denuncia política, la sátira, la parodia, el humor corrosivo, el antagonismo. Presentaré aquí pues a tres poetas que exhiben posturas inconformistas, con facetas complementarias: Fernando Beltrán, desde una intimidad histórica y socialmente vinculada; Jorge Riechmann, desde una explícita instancia de compromiso y militancia política; y Roger Wolfe, desde una denuncia escéptica, corrosiva y demoledora.

**Palabras clave:** poesía urbana- compromiso- hiperrealismos- agenda neosocial

“Pocos temas ocupan un lugar tan decisivo en el debate cultural del fin de siglo como el de la ciudad, como si en ella se concentraran a la vez las pesadillas que nos atemorizan y las esperanzas que nos mantienen vivos.”  
Jesús Martín Barbero

Dentro de los diversos hiperrealismos contemporáneos, de cara a los desafíos del nuevo milenio, quisiera recorrer la escritura de tres poetas españoles que saben representar como pocos la textura material de nuestra experiencia de la ciudad global, tan confortable y complaciente a veces como cruel y desoladora otras. Sus versos exhiben una serie de cuestiones, que forman parte ya de nuestra agenda urbana planetaria, y me interesa aquí abordarlos como “textos de cultura”, más allá de sus aciertos estéticos o de su eventual carácter representativo de grupos, colectivos o formaciones de signo regional o generacional. Presentaré aquí algunas reflexiones sobre tres poetas que exhiben posturas igualmente inconformistas desde diversos horizontes: Fernando Beltrán, desde una intimidad histórica y socialmente vinculada; Jorge Riechmann, desde una explícita instancia de compromiso y militancia política; y Roger Wolfe, desde una denuncia escéptica, corrosiva y demoledora.

Pero antes quisiera ensayar algunas respuestas a diversos interrogantes centrales, que surgen frente a nuestra actual cultura urbana translocal. ¿Cómo se expresa el peculiar vínculo entre sujeto y ciudad en la poesía española actual? ¿Qué nueva agenda crítica nos impone frente a sus dos grandes modelos históricos: el de la vanguardia y la literatura social? ¿Con qué nuevas categorías de inteligibilidad se manifiesta este discurso?

En principio, cabe destacar la emergencia de una amplia galería de nuevas *subjetividades*. El transeúnte casual de los paseos modernos se ha trocado ora en cómplice, ora en antagonista, como cronista de guerras y testigo de catástrofes. Un espectro de nuevas identidades se suman a la clásica silueta del ciudadano-consumidor (centro del sistema desde la década del 50). En principio, emergen los personajes que habitan sus periferias: el *homeless*, el ilegal, el cartonero y profesional de la basura, el obrero automatizado con sueños de burgués, el preso, la prostituta, el drogadicto, el inmigrante africano o asiático, el ahogado en las orillas fronterizas del Primer/Tercer Mundo. Pero también se consolidará como sujeto urbano el ecologista, el rebelde militante, el huelguista y también el adicto a internet, el abúlico frente a la TV, el viajero permanente, el funcionario corrupto... Figuras siempre en litigio, el sujeto ideológico de esta poesía se vale de estas subjetividades emergentes para denunciar las lacras de una ciudad que es parte suya y de la que no puede prescindir: no hay alternativa fuera de la sociedad mediatizada y tecnológica. Si hay complacencia, es sin duda inconformista, pero inevitablemente atada a las seguridades proporcionadas por el confort y la comodidad de los avances tecnológicos y comunicacionales.

Asistimos además a un repertorio novedoso de *travesías*, flujos e itinerarios, que construyen al viajero urbano actual y a sus correlatos textuales. Si una denominación sería acertada para estos nuevos *loci* de tránsito es la de *lugares al paso*, como instantáneas de la intermitencia y la fugacidad del vivir ciudadano. Por veredas, calles, rutas, autopistas, el *viaje* cifra la velocidad de la existencia actual; pero supone también paradas, estados intermedios entre el fluir y la quietud. Estos lugares de paso brindan también nuevos cobijos al habitante urbano: intemperies techadas como aeropuertos y *shopping-centers* transforman ámbitos globalizados y flujos translocales en lugares de encuentro y pertenencia, aunque también dirimen nuevas formas de exclusión social.

En su ya clásico estudio, Marc Augé define nuestra “sobremodernidad” como productora de “*no-lugares*” (83). Y desarrolla el concepto en oposición al “lugar antropológico” (de Merleau-Ponty), que puede definirse como “lugar de identidad, relacional e histórico”, frente a un espacio que no puede definirse así (81). Si los primeros son principio de sentido para aquellos que los habitan y principio de inteligibilidad para aquellos que los observan, los segundos son lugares constituidos en relación con ciertos fines (transporte, comercio) y los individuos mantienen allí “relaciones apenas contractuales, conductas prescriptivas” (97). Los *no-lugares* crean identidades compartidas, masificadas, provisorias, que nos interpelan y “fabrican al hombre-medio definido como *usuario*” o pasajero, cliente o conductor (98). Se produce un “aplanamiento del yo en el hábito funcional del consumo”; por la interpelación permanente de textos nos convertimos en masa anónima y utilizamos un *stock lexical* (básico) como vocabulario universalizado (113).

La proliferación de estos lugares impersonales y masificados, imbricados con aquellos que definían convencionalmente nuestra identidad (idioma, raza, clase social, sexo, nacionalidad), contribuye a una creciente complejidad para definir nuestro estatuto de habitantes urbanos. Por eso, si alguien hoy se pregunta: “¿adónde pertenezco?”, no hallará seguramente una respuesta sencilla. Como lo expone Néstor García Canclini, no existe un único lugar delimitado y estable que nos defina, sino “espacios de interacción”, vividos como “*hábitats* de significado” difuso: “imaginamos nuestro lugar de pertenencia residiendo y viajando dentro de la ciudad y entre-ciudades” (1999: 165).

Asimismo, cuando uno se pregunta: “¿Qué es una ciudad?”, la respuesta ya no está en criterios espaciales, ni económicos, ni políticos, sino en la “experiencia del habitar”, signada por la densidad de interacciones y la aceleración de los mensajes. Y “¿qué ciudad es la que habitamos hoy?”. Para responder esta pregunta no apelamos ya a la imagen del “mapa”; ya no nos define esa abstracta “ciudad-panorama” vista desde “arriba”, sino la “ciudad desde abajo”, donde “viven los practicantes ordinarios”, como la analiza Michel De Certeau (104). Con él asistimos a un radical desplazamiento en el enfoque, desde una *ciudad-concepto* a la de las prácticas vividas, la ciudad habitada “a ras del suelo” (109). En su capítulo “Andares de ciudad”, nos impacta con una célebre imagen, lamentablemente hoy desaparecida: “Desde el piso 110 del World Trade Center, ver Manhattan...” supone poseer una visión desde “la cima”, en conjunto. El sujeto es como “un ojo solar, una mirada de dios”, que contempla la “ciudad-panorama”. Esta ciudad no existe “abajo”, pues las muchedumbres “visibles desde lo alto” como un río que hormiguea- “abajo no ven” ese simulacro teórico, sino sólo fragmentos: “son caminantes de un texto urbano, que escriben sin poder leerlo” como totalidad (103-4). Ellos están en la “ciudad habitada”, en su práctica cotidiana y la “escriben” a través de usos y formas específicas de apropiación, mediante sus “artes de hacer”.

La experiencia antropológica del *habitar* transforma los “lugares” en “espacios practicados”. Es en esta ciudad donde el ciudadano o el *outsider* deja su huella, imprime desvíos particulares a la norma común, crea sus “retóricas caminantes”, sus “andares de ciudad” (111). Frente al opresivo “panóptico” de Michel Foucault, que no concebía una subjetividad por fuera de las redes del poder, De Certeau imagina que la épica urbana contemporánea es la de aquel “*hombre sin atributos*” de Musil, dotado de una sensibilidad capaz de recrear nexos de intersubjetividad, paralelos a los grandes poderes que gobiernan el mundo, haciendo uso de sutiles “artimañas” para sobrevivir y mantener un rostro propio: es la “resistencia constante del *héroe oscuro*”, el hombre y la mujer ordinarios frente a un poder aparentemente omnímodo.

En una línea especulativa similar, para García Canclini “la ciudad es sus usos”: “no sólo un fenómeno físico de ocupación del espacio sino un fenómeno expresivo” (1997: 69). Varias ciudades coexisten en ella: el casco histórico, el centro financiero, el industrial, los centros comerciales, las periferias marginadas, los barrios abandonados y también, superpuesta a todas ellas, existe la *ciudad informacional y telemática*, deslocalizada y policéntrica. Cada vez más se pierde la vivencia de la ciudad como conjunto abarcable desde la experiencia del individuo que la habita. Seleccionamos fragmentos de leyendas, historias, mitos, películas, pinturas, imágenes, que no todos compartimos del mismo modo, para armar una versión propia de la ciudad al modo de un *video-clip*. Por eso Canclini irónicamente define la identidad urbana globalizada como “*un artefacto cultural no identificado*” (1999: 109). A su vez, la idea de *collage* sobreimprime la invención particular de la ciudad con retazos de historias colectivas, leyendas urbanas, mitos y memorias, a modo de tiempos “amontonados”, que inducen la idea de la *ciudad-palimpsesto* (De Certeau: 121).

Desde las calles públicas a los domicilios privados, un nuevo orden cifra los otrora enfrentados ámbitos de sociabilidad e intimidad, borroneando sus fronteras, volviéndolas porosas. La invasión de la calle por la TV e internet al confín más secreto de la casa, se vuelve como un guante con el estallido de lo recóndito, del ser expuesto en los *reality-shows* o *blogs* a una audiencia infinita. El *eros urbano* es exhibido hasta la saturación y el asalto a los cuerpos desnuda no sólo una procacidad agigantada, sino que también permite emerger una sentimentalidad doméstica reformulada (pareja, familia, hijos, amigos). El enclave del sexo y sus transgresiones, el tema de la drogadicción y el sida, la promiscuidad y la explosión de otras formas de sexualidad, legitimadas y a la vez resistidas, son nuevos tópicos que ponen en escena el proceso general de erotización de las relaciones, cada vez más fragmentarias y fugaces.

Cuando nos preguntamos cuáles son las *microhistorias* que registra la poesía urbana actual, inevitablemente volvemos nuestros ojos al seductor registro de la crónica, el testimonio, la biografía, el “relato real”. Parafraseando un título alegórico a propósito de la Argentina del fatídico año 2001 (en el filme de Pino Solanas), podríamos afirmar que “*memorias del saqueo*” es una imagen que representa las nuevas

narrativas urbanas, concentradas en los estragos del neoliberalismo, historias de racismo, opresión y sus reacciones en forma de alegatos emancipatorios. La agenda neosocial diseña una *ciudad canalla* con un nuevo espectro de marginalidades urbanas (personajes y escenarios), pero deteniendo su mirada en las paradojas de la globalización: inmigración, desocupación, ilegalidad. Podemos afirmar pues que el discurso del compromiso renueva su rostro en muchos de estos poetas y elabora propuestas políticas de resistencia e intervención, haciendo de la poesía una tribuna “neo-sartreana”, asumiendo las nuevas condiciones informacionales (internet) y aprovechando la ambigua invisibilidad de los anonimatos colectivos, expresados en la nueva poesía de las calles y los espacios públicos, a manera de *graffitis* inscriptos en el cemento del lenguaje social. Tal es el título que Jorge Riechmann pone a uno de sus libros, *Muro con inscripciones*, estableciendo esta analogía y proponiendo la página como “pared pública”, después de advertir en la solapa al lector: “El estilo: sapiencial sin sabiduría. El ánimo: inquieta paciencia. El trazo atento y rápido, porque quien pinta sobre el muro puede ser descubierto. ¿Ambigüedad? Como la vida misma.” (2000).

## 1- Fernando Beltrán: el poeta como *okupa* de la realidad

“*El poeta es un okupa de la realidad*” (F.B.)

Fernando Beltrán (Oviedo, 1956), sin pertenecer de lleno a la “poesía de la experiencia” dominante en las décadas de los 80 y 90, ha logrado anuar sus mejores aspiraciones con las propias de los hiperrealismos urbanos del nuevo milenio. Bajo el nombre de *sensismo*, la corriente de la cual participó proponía un alejamiento de los excesos culturalistas de la estética novísima y un afán por retratar la cotidianeidad del hombre que habita nuestras ciudades globales. Según sus críticos, Beltrán es el superviviente más perseverante de esa aventura junto con Miguel Galanes, Eugenio Cobo y Vicente Presa, y fue quien tempranamente diagnosticó el agotamiento “de una tendencia que cada vez más naufragaba en la consagración de lo trivial y anecdótico de las vivencias cotidianas”, en referencia a los epígonos de la “poesía de la experiencia” (Iravedra 2002: 3). El grupo, que tuvo su tertulia en el madrileño café Gijón desde 1980, propuso el concepto de “sensismo” (acuñado por Galanes) para aludir a “una representación de la individualidad dispersa en la intelectualización de sus sensaciones”, siguiendo el lema “al sentimiento, sin sensacionalismos” (Bagué 2006: 116). En el dossier que le dedica al *sensismo* la revista *Cuaderno del Matemático* (1995), Maximino Rey señala que “no era sensualidad decadente ni sentimentalismo [...], sino 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” (96).

En su texto “Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)” (1989), Beltrán tomaba partido por una escritura que proponía convocar en los versos una mayor presencia del hecho social [1]. Por eso comenzó a hablar de *poesía entrometida*, proclamando su voluntad de asedio a los problemas colectivos, construyendo un personaje al que identificó como “*el hombre de la calle*”, variante de “la persona normal” (Auden leído por Luis García Montero), el “héroe oscuro” (Musil leído por Michel de Certeau) o el “hombre gris” de Gramsci. Beltrán refuta el vaticinio que Octavio Paz hiciera a principios de los 90, recogiendo una opinión bastante extendida de la crítica: “La poesía social es el mayor cadáver estético del siglo XX”, en un marco en que la palabra social era territorio tabú. Diez años después, para el poeta asturiano se ha truncado el augurio (2002: 21), aunque lo “social” de su palabra adopte rumbos diferentes a los clásicos de las poéticas comprometidas de posguerra.

Sus juegos autoficcionales, que adoptan un tono quasi-confesional, logran que su personaje fusione la dimensión privada y personal (de cariz autobiográfico) con la esfera pública, social y hasta política. Su programa poético apuesta a producir un efecto crítico y testimonial sin dogmas previos ni afiliaciones explícitas. Su escritura busca registrar “el peso del mundo”, alertar la conciencia del lector en este mundo global y retratar el desamparo del sujeto en la gran ciudad (Sánchez Torre 2001: 12). Con un lenguaje de base realista y coloquial, no renuncia a una dicción en ocasiones fragmentaria e irracionalista por el uso de elipsis, juegos de palabras y encabalgamientos (15). La ironía y el sarcasmo, con la permanente yuxtaposición de escenarios y discursos antitéticos, otorgan un estilo característico a su denuncia, sustentada en una clara inquietud social y un radical inconformismo, que nunca se evade de la conciencia individual. La preocupación por involucrar al lector y socializar la recepción de la poesía es evidente en muchas de sus tempranas iniciativas, como lo demuestra con su revista *El hombre de la calle* o en la exposición “Rimas y metros” desplegada en 1989 en el Metro de Madrid (Iravedra 2002: 3). Aboga por una poesía “impura” en la tradición nerudiana, capaz de inmiscuirse (“entro/meterse” para “compro/meterse”) en el interior de las contradicciones sociales y de la conciencia personal. Para él, el poeta debe ser “un *okupa* de la realidad”, un testigo incómodo y transgresor, aunque su labor pase casi siempre inadvertida (Sánchez Torre 2001: 23).

Beltrán reivindica los necesarios vínculos entre poesía y realidad social, desde la intimidad de las conciencias, abiertas “a todas las incitaciones del mundo dramáticamente globalizado de la actualidad”, por eso propone un realismo conversacional que exhibe a la vez “fuentes de impactante y luminosa irracionalidad”, para constituir “la compleja estética de lo sencillo” (Sánchez Torre 2001: 18). Un intimismo crítico y una expresión de calado expresionista, como muy bien lo ha analizado también Ángel Prieto de

Paula, “subvierten lingüísticamente la armonía engañosa del universo, que es contestada diariamente por la injusticia, la maldad y el desorden moral que generan el sufrimiento humano”, porque el universo al que Beltrán alude “se resuelve en caos, representado por ese *madrid* que, por su densidad y proyección simbólicas, recuerda al del poema “Insomnio” de Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* en 1944”. Pero, “a diferencia de éste, de contenido existencial y ensimismado, el de Beltrán reconstruye la vida contemporánea de la ciudad como contenedor de múltiples soledades contiguas aunque incomunicadas” (Prieto de Paula 2002: 37-38). La realidad en la ciudad queda reducida a un *aquejarre* irracional y animalizado, como queda diseñado en su poemario *Aquelarre en Madrid* (1983). Para Sánchez Torre, “se trata de un libro alucinado, onírico y visionario, pero que habla de una ciudad tangible y de sus habitantes, del Madrid contradictorio, hostil y cordial “manicomio de prisas”, “jungla de acero sin sentido-” [...], emblema de la vida íntima y de la vida en comunidad” (2008: 106). Y con acierto señala José María Parreña que “más que un programa dictado por la ideología, lo era por la biología”, al “reivindicar Madrid, tan lejos de Venecia o de La Mancha” (1998). Siempre el entorno social se constituye en protagonista, pero lo más importante “no es la heterogeneidad de los elementos de esta selva ciudadana o *malla urbana*” (Sánchez Torre 2001: 16), sino “un modo de enhebrarse que se opone a la idea de orden” (Pietro de Paula 2002: 38). Asistimos a un avance sonámbulo de versos sin digresiones ni paréntesis, con la simbología de la “*ciudad-matadero*” (Cañas), en un torrente expresionista que lo conecta en varios puntos con la escritura lorquiana de *Poeta en Nueva York*.

Entre estos poemarios explícitamente urbanos, quiero destacar algunos fragmentos poéticos de *La semana fantástica* (1999), cuyo título remeda el slogan publicitario de la época de liquidación y saldos en la españolísima tienda “El corte inglés”. Allí el lector se ve arrojado a la propia conciencia moral del hablante; los versos escudriñan en el interior sentimental del sujeto a cuyo servicio se pone la realidad exterior. En el poema que comparte título con el libro, “La semana fantástica” (13-15) [2], asistimos a una especie de *summa vitae* que alterna los horrores bélicos planetarios con la rutina urbana del viaje en autobús y la circunstancia biográfica, tomando como escenario del conflicto la propia conciencia del hablante:

Viajo									
de		Cibeles		a		Sol,			
camino	a	cualquier	sitio,	como		siempre,			
y	en	mitad		de		Ruanda,			
rodeado		por	cebras	y		jirafas...			
El		Corte		inglés		anuncia			
con			bellezas			letales			
sus		rebajas		de		infarto.			
Regreso		a		mis		rodillas.			
El			periódico			abierto			
por	la	hueca	mirada	de	esa	foto			
que		me	hiela		la	sangre.			
Una		madre	muriéndose		en	Ruanda			
y	junto		a	ella		niña			
sin		semblante,		sin	una	lágrimas			
mientras		el		autobús		avanza			
camino		a		cualquier		sitio			
atrapado	en	la	jungla	del		horario.			

¿de		qué		tribu		serán			
las	personas		de	al		lado....			
¿Serán		hutus		o		tutsies?			
¿Serán		serbios		o		croatas?			
¿Serán		rojos		o		azules?			
¿Serán		pan		o		bocados?			
Tienen	razón	las	chicas	del		anuncio.			
Mejor		cambiar		de		bando...			
Cerrar	al		fin	el		diario...			
Y	dejarme	llevar	por	la		alegría			
de	saber	que		ahora		mismo			
se	celebra		en			Madrid			

*La Semana Fantástica.*

¿Evadirse por el confort? ¿Adormecer la conciencia del horror planetario que no nos salpica físicamente pero invade nuestras conciencias, sumergiéndonos en un sistema de consumo que aparentemente puede “lavar” las heridas y culpas sociales? ¿Es posible esta vía de escape para el hombre de nuestras ciudades globales?, se pregunta Beltrán. Las noticias sin embargo no sólo anestesian nuestra conciencia por el bombardeo incesante de imágenes de catástrofes, guerras, exterminios, hambrunas. También abren un hueco negro en el paisaje cotidiano de nuestra rutina urbana. Quien quiera *ver* puede hacerlo, aunque siempre quede el gusto amargo de la impotencia, del no poder paliar el dolor ajeno. Se puede recurrir entonces a la coartada de la “buena conciencia” social con razonamientos que demuestran nuestra vigilancia ética, mientras nuestras manos permanecen atadas e inmóviles. Pero las violentas discriminaciones, las guerras fratricidas, los “hutus

o tutsies” somos también nosotros, amigos y enemigos, vecinos y extraños. Como lo intuía Poe y después Baudelaire, la ciudad nos hace guiños de “fantasmagoría”. El paisaje contemplado desde el autobús, los anuncios de saldos y liquidaciones comerciales, las bellas imágenes de los escaparates, se superponen dramáticamente con las fotos del horror registrado en los medios periodísticos, horror ajeno que cada vez parece más cercano, invadiendo con sus gritos y muecas de terror el apacible paseo del *flâneur*... ¿Puede seguir siendo “fantástica” la semana del habitante urbano que demuestre una mínima solidaridad con sus semejantes?

Otro poema de este libro introduce una prédica ecologista contra la contaminación ambiental, que encubre una denuncia de mayor calibre, injertada en una típica postal turística. La microhistoria narrada es la de una pareja de vacaciones en la playa, pero a través del sugestivo título de “Bandera azul”, el poema introduce al lector desde su inicio en un paisaje descompuesto, en las antípodas de la placidez vacacional:

Basura,  
suciedad,  
deshechos.

Desperdicios que arrastra la marea,

la playa ha amanecido  
atestada de bolsas. (29)

Sin embargo, la contaminación marítima por la basura industrial a la que parecen apuntar unívocamente estos primeros versos, se trueca de modo expresionista en desmembramientos humanos, en un alegato que pone en escena el drama de los inmigrantes africanos, ahogándose en las aguas del Mediterráneo en su pugna por alcanzar las orillas del Primer Mundo. Los “desperdicios” no son (sólo) industriales: son más bien “ojos oscuros”, “manos verdes”, “rostros hinchados”. Este es el verdadero “paisaje” que sacude la pacífica contemplación del sujeto y su pareja -en clave autoficcional- recostados en la playa:

Elena y yo miramos aterrados  
con la respiración cortada y el cuchillo  
suspendido en el aire,  
clavado en las entrañas  
del silencio más cómplice.

La “basura” del otro mundo que invade las orillas del esplendor europeo no es ni más ni menos que “africanos huyendo/ de la sed, muriendo de agua/ al cruzar el estrecho”, con el saldo fatídico de “veinte ahogados/ al borde de sus sueños”. Pero esta dramática realidad histórica de las “pateras”, con magrebíes y subsaharianos naufragando frente a las costas mediterráneas, no parece perturbar el escenario turístico de nuestras ciudades neoliberales, pues a pesar de todo, “al fondo ondea/ la bandera azul/ concedida este año a esa playa/ por la Comunidad Económica Europea” (30). El símbolo del cuidado ecológico legalmente reconocido por nuestras instituciones políticas (“la bandera azul”) flamea sobre las hipocresías y contradicciones de la “sociedad del bienestar”. Se premia la “limpieza” ecológica, mientras se ignora la étnica y social.

En el magnífico poema “La canción del mendigo” (cuyo título es un inocultable guiño paratextual respecto de la canción romántica de Espronceda), contemplamos la otra cara de la ciudad globalizada, resumida en el fragmentado monólogo de un inmigrante indocumentado (el *homeless* alemán desocupado y famélico), que duerme en la acera y contempla la rutina diaria del pródigo hablante burgués con chaqueta y trabajo, a quien pide comida. La elaboración expresionista y la quiebra del orden sintáctico, lógico y ortográfico de su discurso no responden a una intencionalidad neovanguardista sin más, sino a una traslación del monólogo extraviado del extranjero, que no conoce del idioma del país de acogida más que los rudimentos para sobrevivir al hambre y a la intemperie de la ciudad:

Desde alemania extraño escucharle  
decir café con porras las erres qué difícil duerme  
desde hace dos meses en la entrada de un cine  
calle goya madrid y hoy se ha atrevido  
a acercarse hasta mí dice me ve pasar todos los días  
las semanas la gente nadie nadie y ayer tanto tanto frío  
sólo un café con porras esa erre qué duro el invierno  
si quieres si no puedes da igual la gente asustar tanto  
el miedo ya sabes yo no soy un mendigo dice mientras veo  
detrás la manta arrugada mojada donde duerme (37)

La tirantez del desparejo diálogo, la intromisión del ilegal en la vida del ciudadano y el simulacro de relación entablada dan cuenta de dos mundos paralelos, que colisionan en el hambre y el miedo de uno, frente a la conciencia culposa y el silencio cómplice del otro:

te veo pasar todas las mañanas saber todo de ti  
 los días las ojeras tus hijas lo digo yo él no sabe  
 pero dice conocerme me ve todos los días  
 me observa me sigue me conoce seguro mejor que yo pensando  
 cuando cruzo ante él sin fijarme  
 que hay un hombre de hamburgo  
 durmiendo bajo una manta húmeda (38)

“Sus coloretos” resultan ser una sinécdoque fatal que el hablante remata: “ya no son sólo de hamburgo / son de kenia de somalia de Perú...”, “son el hambre del mundo pidiendo/ en perfecto español qué difícil/ un café muy caliente unas porritas” (38).

En el poema “Sentado frente al mar”, el hablante se viste del ropaje de un padre de vacaciones, contemplando a sus hijas jugando en la playa, hasta que la serenidad de ese paisaje se ve invadido por otro escenario más cruel, que conmueve su conciencia, con la imagen del cuerpo de una niña (peligrosa e inquietantemente homologada a sus “hijas”), mutilada en Sarajevo:

mientras mis hijas juegan en la playa [...]

sentado frente al mar,  
 sería fácil volar también con ellas,  
 embarcarse en las proas del paisaje,  
 pensar a voz felicidad en grito  
 que la felicidad existe,  
 y sería cierto.

Pero el mundo  
 se desangra esta tarde por la pierna  
 de una niña en Sarajevo  
 y es difícil sentarse frente al mar  
 sin separar el agua de las lágrimas  
 que salpican la playa de los hombres  
 oxidando sus sueños [...]

Esa pierna me sigue a todas partes,  
 cojea en mi retina, en mi cabeza,  
 en la terca cojera de mis dedos  
 arrastrando palabras  
 sin saber bien del todo  
 si este frío en la punta de los labios  
 es la pierna amputada de Vahida Hasanovic  
 o la sangre de alguna de mis hijas  
 alcanzadas de pronto por las balas  
 de aquel pánico antiguo,  
 el mismo siempre.

Esa vieja obsesión  
 de sufrir por los hijos que no sufren... (25-27)

El sujeto abandona el ensimismamiento: la introspección es literalmente sacudida por el arrebató de la violencia exterior, cuya ajenidad no es tal y corroe la aparentemente incommovible paz interior del sujeto. El “mensaje” es evidente: no hay intimidad aislada ni reino doméstico incontaminado; somos los otros sin dejar de ser nosotros mismos. ¿Es posible aún creer en la felicidad propia? No: “sería injusto, cruel / casi inhumano”. Sin embargo, existe el momento presente, íntimo: “esta brisa, esta luz, este poema.” El sujeto asume su identidad contradictoria, sabiendo que de hecho es posible ser “este hombre que ríe amargamente / porque el mar sigue ahí / pero también sus olas” (27). Como bien lo resume Pietro de Paula, analizar su poesía “desde una perspectiva histórica”, permite que “emerjan las irisaciones personales sobre el fondo gregario del vivir colectivo” (2002: 37). Si efectivamente conviven en su poesía intimismo y compromiso social es porque promueve “una transformación que afecta antes que a la infraestructura a una conciencia colectiva que se quiere permeable a las disfunciones del entorno y valiente para erigirse en testigo y catalizador de puntos de fuga y propuestas de avance” (Sánchez Torre 2001: 12).

El protagonista de esta poesía de Beltrán no es pues “cualquier” *hombre de la calle*, sino el ciudadano común capaz de reconocer en sí mismo todas las miserias y contradicciones de la especie humana, tanto en su dimensión más íntima como en su faceta social. No hay idealización alguna de las relaciones humanas; no hay efusión gratuita de la subjetividad. Concluye con lucidez Prieto de Paula que “estas composiciones suelen desplegarse narrativamente, más atenuadas al discurso lógico desde una mirada contemplativa y doliente, posada en el reducto familiar o personal, que pierde su estanqueidad a medida que el odio, el horror adobado con la miseria lo embisten. La ósmosis entre lo interior y lo externo, entre la felicidad recibida y la desgracia universal, se da como elemento estructural de todo el libro. Borra las suturas entre verdugos y víctimas, entre lo uno y lo otro como una sinécdoque de toda la humanidad atribulada” (2002: 38). Y frente a esta realidad dramáticamente “descompuesta”, Beltrán define a los poetas como *hombres de la calle*, igual a todos: “desvalidos e inmensos como bloques” (32). Son apenas “hormigas transportando / todo el peso del mundo” (10) en “este espacio tan triste / de la ciudad a veces” (22).

## 2. Jorge Riechmann: un espía en la autopista

*En el aeropuerto  
un infiltrado.  
Disidente en el hotel.  
En el hipermercado saboteador.  
Espía en la autopista.  
(J.R.)*

La “poesía del desconsuelo” del madrileño Jorge RIECHMANN (1962) evoluciona desde una inicial poética metafísica o abstracta, hacia un realismo crítico y de “indagación”, situado entre la militancia marxista y el distanciamiento brechtiano (Bagué 2006: 339). Abundantemente citado en el sitio de internet llamado *Manual de lecturas rápidas para la supervivencia* (MLRS), e incluido en la mayoría de las antologías desde los años '90, este autor propone una ética de la resistencia desde una escritura agudamente consciente de su función de denuncia e inconformismo militante. Con el gesto ideológico de colectivizar masivamente la producción cultural, Riechmann defiende los nuevos circuitos no reglados de consumo literario, colaborando él mismo en dichos procesos, aunque nunca abjura del convencional impreso (sus libros siguen editándose y vendiéndose en librerías) [3]. Unos elocuentes versos suyos abren el editorial de la “Biblioteca virtual” del sitio de MLRS (que ya exhibe más de 100 poemarios “colgados”, como alternativa frente a “la propiedad privada de la poesía” que perpetúa el mercado):

### Biblioteca del MLRS

El mundo no es una mercancía. Las ideas  
tampoco.  
*"El capital quiere hacernos creer que somos lo que  
vendemos.  
Pero somos lo que regalamos"*  
(Jorge Riechmann)

El MLRS no se dedica a la edición ni publicación de libros virtuales, sino que ofrece la posibilidad a los autores de una difusión por completo libre de su obra. En el MLRS estamos por la libre circulación de ideas y consideramos la propiedad intelectual como la más aberrante de las propiedades (¿pero alguien nos podría explicar un poco cómo se puede poseer una idea?), que convierte la actividad creativa en una actividad productiva de una mercancía más en los escaparates del mercado global y engulle al creador, de nuevo, en el alienante circuito de la producción y el consumo. Por todo ello, esta biblioteca es el espacio en que el autor REGALA su obra a cuantas personas la consideren necesaria, útil o precisa.

En definitiva, amigo lector, amigo escritor, todos los textos de esta sección tienen *copyleft* bajo *Creative Commons* es decir, que QUEDA RIGUROSAMENTE ALENTADA LA REPRODUCCIÓN O DIFUSIÓN, total o parcial, de cualquiera de estas obras bajo cualquier medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia.  
<http://www.nodo50.org/mlrs/>

Imbuido de ecologismo e ideales libertarios, Riechmann propone una nueva poesía comprometida o social, superando el ingenuo utopismo de posguerra, que creyó hablar “por los que no tienen voz”. Reformula la *función* -ya no misión- del poeta frente a la sociedad: debe dar cuenta de estados, vigilar, estar atento, manifestarse con gestos y palabras contra lo que el *statu quo* colectivo avala, hacerse oír aunque los canales sean rudimentarios y provisionales o minoritarios. Dirá que lo que lo separa de la poesía social es “su sentido de misión”, pues “hablar en nombre de los otros, suplantarse su palabra, es el pecado original de la poesía



llamada social” (2001: 25-26). En palabras categóricas de Iravedra, “desde una explícita reivindicación de los presupuestos marxistas, Riechmann propone en la teoría y realiza en la práctica una poética radical de abierta intención política y revolucionaria” (2002: 4). Frente a la “poesía de la experiencia” y su caída en el anecdótico trivial de la vida individual, entendida como acopio de argumentos cotidianos en muchos de sus cultivadores menores, Riechmann afirmaba en *Poesía practicable*: “Los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida. El matiz es esencial. Creo que poco a poco voy aprendiendo a escribir lírica: dejo de hablar de mí” (1990: 32).

En cierto sentido, la propuesta de Riechmann comparte muchos de los postulados de la de Beltrán. Como señala uno de sus críticos, “debutante en la escena poética en pleno reinado de la «poesía de la experiencia», prefirió situarse, desde el inicio de su obra, al margen de un discurso dominante que, a su juicio, «deja fuera demasiadas realidades», al orillar sistemáticamente la tematización y la toma de partido frente a los problemas de alcance colectivo: «Si el famoso marciano tuviera que aproximarse al mundo contemporáneo a través de una selección de poesía española recién publicada [...], seguramente ignoraría el riesgo de calentamiento climático del planeta, los problemas derivados de las grandes migraciones y los choques culturales, o las conexiones entre los ahitos de aquí y los muertos de hambre de allá, por no citar más que tres fenómenos para mí no insignificantes»” (López Merino: 111).

La poesía es pensada ahora como una forma de conciencia ética vigilante, sin estridencias ni declamaciones, sin mesianismos ni propuestas de revolución estructural. Por eso se define como “Poeta urbano, sí, qué duda cabe./ De tantas urbes / turbia y unánimemente raedoras [...] donde vivir es [...] un fruto con almendra de angustia” (“La urbanidad elemental”, 1987: 17). El habitante urbano que quiera ejercer esta conciencia necesariamente será un *transgresor* o desclasado, como lo expresa en este poema, donde no propugna su huida al margen del sistema, sino su lucha desde el interior de las contradicciones sociales:

En el aeropuerto  
 un infiltrado.  
 Disidente en el hotel.  
 En el hipermercado  
 Espía en la autopista.      saboteador

Para que luego digan que es tediosa  
 la vida en sociedades industriales.  
 (Muro con inscripciones 2000: 24)

En su destacado libro de 1997, *El día que dejé de leer el País*, define su singular “hiperrealismo” como “el realismo en la era de los hipermercados” (7) [4]. Aunque agregará después que “Cuando la realidad es hiperrealista/ la poesía no puede ser redundante” (2000: 59). En un registro narrativo y prosaico, que emula la crónica periodística, gran parte del efecto movilizador del libro reside en esta hibridez de discursos, que rompe con la expectativa lectora convencional. El periódico *El País*, creado en 1976, se constituyó en emblema de la nueva libertad conquistada por la democracia y “su ascendencia izquierdista contribuía a la mitificación de la antaño beligerante *gauche divine*. Encarnación del nuevo inconsciente colectivo, fijó una cultura oficial donde confluyen el pensamiento radical y crítico de Aranguren, del primer Savater, de García Calvo y Sánchez Ferlosio” (Bagué 2007: 177). Como bien lo estudia Sánchez Torre, *El País* es elevado en este libro de Riechmann a categoría de emblema, como “el corazón mismo de lo social”, pero no por ser “el medio de comunicación más influyente” de cierto progresismo político, sino porque “como cualquier gigante mediático nos vende sus ideas y defiende intereses empresariales”. Frente a él, es el ciudadano quien debe ejercer “una lectura crítica y desconfiada” (2002: 50). La construcción de poemas a partir de artículos periodísticos elegidos no por azar “inducen al lector a realizar una lectura irónica”, “como un ejercicio de des-legitimización de la presunta verdad del discurso periodístico”. Y el poema resultante (o mejor “antipoema”) se construye desde y contra él, denunciando “lo que tiene de instrumento de homogeneización y alienación” (50).

Pasan por sus páginas denuncias políticas de corrupción, catástrofes naturales y humanas, guerras provocadas por ambiciones económicas, como una radiografía de los estragos del neoliberalismo y las injustas desigualdades de nuestra era globalizada. Nada más urbano que este escenario planetario para convertirse en asunto poético. Pero no sólo son los “contenidos” informativos los que construyen nuestra lectura como ciudadanos, sino el talante irracional que le proyecta al tejido prosaico y narrativo su inmersión en el género poético y la activación de sus convenciones. ¿Leemos poemas o leemos artículos de *El País*? ¿Leemos poemas contra los artículos de *El País*? Leemos poemas y leemos entre líneas la barbarie que registran los artículos de *El País*, como los de cualquier periódico o noticiero. Sobre “el andamiaje simbólico de este librito”, señala el autor en el prólogo que no se trata tanto de “invitar a nadie a abandonar la lectura como de sugerir la necesidad de leer críticamente, tanto *El País* como el mundo (sin mayúscula)”. Repasemos algunos ejemplos.

Desfilan en este poemario personajes del *lumpen* o la marginalidad extrema, en una fotografía exenta de emotividad, como lo demuestra al describir la faena diaria de los que mendigan entre el *detritus* de la sociedad industrial, en el poema “Recolectora de basura, finales de los años 80”:

Una ciudad de Turquía. La basura  
 avanza sobre la cinta deslizando.  
 A ambos lados, los seleccionadores  
 se afanan con movimientos rapidísimos. (17)

La supervivencia material de los excluidos en un mundo transnacional retrata con crudeza y desapego emocional las perversas jerarquías sociales de esta fila de marginales, husmeando metódicamente en los despojos transportados por la tecnología de una cinta de supermercado, para distinguir allí también las perseverantes huellas de una desigualdad de clases sociales que no deviene ya en lucha marxista, pero sobrevive “corregida y aumentada”: “Han alquilado o comprado los puestos que ahora ocupan: / el más caro al comienzo de la cinta/ donde pueden lograrse las chatarras metálicas/ más valiosas”... La jerarquización de la indigencia no sólo es social o racial, sino también sexual y las políticas oficiales de reivindicación de las minorías parecen un instrumento demasiado débil frente a las realidades aplastantes de discriminación planetaria. La lúgubre fila de “mendicantes” continúa, hasta llegar “al final de la cinta/ en el lugar peor y más barato”, donde “una mujer recobra los papeles/ y trozos de madera”. Como casi todos los poemas del libro, éste es un texto “fechado” (“finales de los años ochenta”) y propone un remedo de racionalización de las absurdas formas del habitar marginal en nuestras ciudades, desde un yo-cronista desapegado y anti-emotivo, que opera con la “neutralidad” (sólo aparente) de una lente fotográfica.

En otro lugar del libro, dos poemas pareados nos arrojan a otra forma de desigualdad social, sin posibilidad de lucha ni remedio, encubierta tras la diferencia o “falsa” igualdad “etaria”. Bajo el título “Viejo”, el hablante se pone en la piel de un personaje “derrotado”, que declara:

Tengo 42 años y soy obrero del metal.  
 He perdido mi empleo.  
 Sé que nunca más encontraré trabajo.

A continuación, bajo el título “Joven” otro personaje del mismo sistema neoliberal, aquí “triumfante”, proclama con orgullo:

Tengo 42 años y soy concejal de la oposición.  
 Acaba de empezar para mí  
 una brillante carrera profesional. (45)

No es en realidad la “edad” de ambos personajes (cronológicamente equivalente pero con consecuencias sociales opuestas) el foco de la denuncia, sino la perversa diferencia “laboral”, que encubre discriminaciones más profundas en el mercado de trabajo. La política como “prebenda”, los cargos de “funcionario” gubernamental frente a la anticipada vejez del proletariado, forzosamente “desocupado”, diseñan una misma humanidad (un mismo personaje en alarmante disyunción), atravesada por el conflicto que producen dos identidades insolidarias aunque paralelas.

Sus alegatos ecológicos y anti-globalización trascienden la geografía nacional para abordar el escenario planetario, como en “Indigentes mejicanos, 1993”, donde el reporte de “más de sesenta y cinco personas” muertas en el estado de Chihuahua, da cuenta del accidente irónicamente. Los giros retóricos del lenguaje periodístico desdramatizan una realidad aberrante, que se nos ha vuelto demasiado conocida, hasta provocar la invisibilidad de sus causas sociales. Los indigentes mueren, no por “miseria extrema”, sino por “complicaciones respiratorias / derivadas de las bajas temperaturas/ según eufemizan los gacetilleros”. El cronista continúa con su parte informativo: “sucedió que las víctimas / encendieron fogatas con lo que hallaron a mano / para luchar contra el frío”, y “al hacerlo inhalieron/ cantidades letales de gases tóxicos / (monóxido de carbono principalmente)”. La conclusión del “sistema” exculpa a la sociedad de bienestar y atribuye “responsabilidades” a “la ola de frío inusual” del norte mexicano y a la inevitable “desinformación” de sus víctimas: “Nunca / brillaron los desheredados / por su conocimiento sobre química de combustiones...” (44).

Este “compromiso” para Riechmann no es asimilar la poesía a la profecía o al pasquín político, sino que le atribuye “una función correctora, de resistencia ante el espectáculo inmoral de nuestro tiempo. Frente a una poesía consoladora y melancólica, opone una poesía del desconsuelo [...]. Rompe lanzas por una poética anti-simbolista del realismo irrestricto, *du grand realisme*, desde lo que él llama “una *estética de la pobreza*”, que habla al lector con la claridad de la palabra directa, elude la ambigüedad del sentido y no rehúye el feísmo ni la violencia expresiva; su expresionismo y léxico efectista son las bases del *hiperrealismo crítico* al cual acude con frecuencia para su activismo poético” (Iravedra 2002: 4-5). Poética de la “extrañeza”, “dialéctica de la fragmentariedad”, reinventa Riechmann un arte “revolucionario”, que se constituye en un gozne problemático entre el otrora realismo *engagé* y la anti-representación vanguardista, aunque no deja de ser conciente de sus paradojas. Como he argumentado en otros lugares (2004b), proponer el lenguaje como imprescindible “vínculo” con el lector, pero sabotear sistemáticamente sus posibles “sentidos” compartidos presenta una contradicción que ya llevó a los vanguardistas a sus más notables aporías. Iravedra advierte en su confrontación con la poética de Luis García Montero, estas mismas limitaciones: “Si el lenguaje poético experimental, por alejado del discurso socializado, arriesga su funcionalidad dialógica, ¿cómo no cuestionar

la eficacia de la rebeldía, una rebeldía solipsista que quebranta (o amenaza) los vínculos en los que dice instalarse?” (2008: 64-65). Aunque considero que estos argumentos cuadran mejor para otros experimentos poéticos actuales de extrema ruptura (que ella allí mismo menciona), más que para la voluntad claramente testimonial (aunque distanciadora, siempre lúcida) de este poeta madrileño.

En la línea del realismo brechtiano y con el afán desautomatizador de Breton, su propuesta de compromiso piensa -con Pasolini- “que es preciso seguir luchando por aquello en lo que uno cree, sin esperanza de vencer”, y afirma -con el poeta cubano Cintio Vitier-: “He pasado de la conciencia de la poesía a la poesía de la conciencia” (Ferrari: 12). Conviene subrayar su expreso interés por desvincularse de todos los marbetes de grupos y praxis coetáneas, como en este breve “auto-interrogatorio” demuestra: “¿Realismo sucio? Yo me ducho todos los días. ¿Ferozes? [...] Mi ideal -con Brecht- es más bien la amabilidad. ¿Poesía maldita? ¿Maldicha? Intento decirla bien. ¿Poesía de la conciencia? [...] Los que ya no somos jóvenes hemos de saludar tal determinación. ¿Poesía de la vinculación? [...] Quizás no hay mejor fórmula que el verso de Quevedo: poesía que busca ‘el pasadizo que hay de un cuerpo a otro’, que no desespera de hallarlo, aunque todas las evidencias estén en contra” (Ferrari: 12). Frente a los profetas del caos, afirma que “el mundo es hermoso y se halla amenazado. Me defiendo, lucho, comparto, apuesto por las probabilidades improbables. Vivir y trabajar tiene sentido, a pesar de los desastres y las tragedias que nos rodean”. Y encuentra uno de sus mejores espejos en aquella luminosa pintada en la pared que evocaba Eduardo Galeano: “Dejemos el pesimismo para tiempos mejores” (18).

En sus palabras, hacer una “poesía practicable” es proponer una “poética en pedazos”, que organice “la resistencia en un tiempo de iniquidad” (1990: 13, 17). Romper “la ilusión estética” es una forma de “escribir desde la crisis”, asumiendo nuestro lugar en “esa encrucijada de la humanidad donde nos jugamos (y con tan escaso margen de maniobra) formas de convivencia y organización política, valores como los de la dignidad humana, libertad y justicia, y el mismo ser o no ser de la especie” (19-20). Por eso apuesta a que el poema sea “no sólo emocionalmente justo, sino también conceptualmente verdadero” (20). Busca “utilizar el conflicto en todos los órdenes para provocar un clima intelectual y una cultura política nueva” (24), pues “toda poesía es política y todo poema toma posición (por acción u omisión) en su tiempo”: “un poeta con dominio de su oficio y un mínimo de decencia tendría que escribir ambos poemas, la canción de amor y la diatriba contra la Exxon [...]. No se trata de escribir poesía política, sino de *escribir políticamente poesía*” (26).

En esta senda, la escritura de Riechmann propone conciencias éticas por encima de alineamientos partidarios, reivindicaciones que sumen por encima de las diferencias, articulaciones colectivas que superen el anonimato y la disgregación social. Son apuestas encaminadas a reivindicar el protagonismo del sujeto frente a la historia y la necesidad de una búsqueda de sentido frente a los malogrados escepticismos posmodernos. “Desconsuelo” y “resistencia” son los vocablos que mejor definen a este poeta que a menudo aconseja “bajarse” de la autopista enloquecida del mundo actual y ponerse a observar (como un “espía”), de la manera que Milán Kundera propone, investigando “lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo” (1990: 33).

### 3- Roger Wolfe y los “*corderos camino al matadero*”

*Corderos de camino al matadero  
dándole a escoger el arma  
al matarife.  
(R.W.)*

Para completar la visión de esta nueva agenda urbana neosocial, cabe destacar la versión española del *dirty realism*, en la línea del naturalismo feísta, con la plasmación de estados psicóticos o de un “realismo de la perturbación”, inspirado en las corrientes anglosajonas representadas por Raymond Carver y Charles Bukowski [5]. Bajo el signo del escepticismo, el *realismo sucio* retrata con crudeza los bajos fondos de la vida social urbana, sin propuestas políticas de transformación o lucha social. No obstante, la obsesiva focalización en el submundo periférico y su “galería de fracasos”, junto con la explícita sordidez de las lacras de la llamada “sociedad del bienestar”, provocan fuertes efectos críticos y testimoniales (Iravedra 2007: 13). Otra modalidad de un discurso hiperrealista que alterna jergas coloquiales y apela al *argot* para retratar personajes marginales, desarrolla argumentos y transita desde viñetas paisajísticas a fragmentos conversacionales, con apuntes tremendistas, estampas minimalistas y pinceladas esperpénticas (Iravedra 2002: 5-6).

Uno de sus mejores exponentes es Roger WOLFE (Inglaterra 1962, radicado en España desde los 4 años); en su obra no hay poemario que no pueda ser definido como urbano [6]. Tomemos como ejemplo su libro *Arde Babilonia* de 1994, donde el escepticismo descarado no logra disolver el fuerte efecto crítico de sus alegatos, como cuando trata de definir “Democracia” como un banal ejercicio, que los ciudadanos en cumplen como “deber electoral”:

Otra		maldita		tarde
de	domingo,	una	de	esas
tardes	que	algún	día	escogeré
para				colgarme
del	último		clavo	ardiendo
de		mi		angustia.
En		la		calle
familias		con		niños
sonrosadamente	satisfechos	de	su	recién
deber				cumplido
gente	encorvada		sobre	electoral;
que	escupen		datos,	radios
en los bancos.				porcentajes
Corderos	de	camino	al	matadero
dándole	a	escoger	el	arma
al matarife.				

Aquí no “arde el mar” como en el poemario del conocido novísimo Pedro Gimferrer (1966), sino los fundamentos en los que la civilización occidental basó su “ciudad letrada” (para parafrasear a Angel Rama). Aquí lo que arde es la ciudad como “urbe babilónica”, símil de aquella que retratará el Lorca de *Poeta en Nueva York*, pero sin polarizaciones que encuentren reductos resistentes a la barbarie generalizada, ni poeta profético que eleve sus gritos “desde lo alto” ante los poderes establecidos (Roma o Wall Street). Y en el seno de esta *ciudad incendiada* -que es Madrid tanto como Nueva York, Buenos Aires o Calcuta- se desmoronan ante la vista del poeta todas las instituciones que aparecen como cómplices de su debacle, incluso el “mejor régimen político” que sus espejismos republicanos han elaborado, la democracia. ¿Llama este poema a la insurrección revolucionaria o a la apatía ácrata? No es lo que importa, ni el efecto buscado. Los blancos de su denuncia serán todos los valores “políticamente correctos”, pero no tanto para aniquilarlos sino para ejercer un cuestionamiento crítico sobre ellos, desnudar sus costados hipócritas, romper con su cualidad “inmaculada” de lugares comunes irrefutables. La ironía nos fuerza a leer su denuncia desde nuestras posiciones más insospechadamente progresistas; *usamos su poema* como instrumento de auto-análisis, aun para rechazar su acritud y reivindicar nuestras leales convicciones. No hay duda de que estamos ante una poética efectista y apelativa, movilizadora aunque resulte antipática, tan “sucía” quizás como nuestras inconfesables incoherencias y contradicciones.

Desde estos presupuestos conviene revisar las posiciones críticas que ha suscitado su praxis poética. Uno de los abordajes más polémicos es el que intenta cuadrar su escritura forzosamente en el marbete de “realismo sucio” u otros rótulos adyacentes (neorrealista, hiperrealista, posmoderno, malditista, minimalista) [7]. López Merino inventaría los diversos rótulos con los que ha sido encasillado, a partir de afirmaciones del propio autor: “Escribo lo que veo, lo que ocurre, como si fuera un *hiperrealista*” [8]; “soy *hipercronista*, hiperrealista; escribo de lo que hay” [9]; “yo preferiría hablar, si es que hay que hablar de algo, de *realismo expresionista*” [10]; “más que *realismo cotidiano*, más que *minimalismo*, más que cualquier otra cosa que se le pueda querer llamar, mi escritura aspira a ser *intrahistórica*” [11]. En esta dirección se orienta su enfático rechazo a ser identificado solamente con la tradición norteamericana del *dirty realism*. En una entrevista concedida a principios de 1992, con motivo de la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos*, ante la pregunta “¿Le gusta que le califiquen en la línea del *dirty realism*?”, Wolfe responde: “El *dirty realism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos” (López Merino: 51) [12].

Por el contrario, reconoce una genealogía literaria y cultural más vasta y rica, dentro de ese vocablo ambiguo que también le han otorgado, la de ser “minimalista”: “La buena literatura siempre ha sido minimalista. Desde la Antología Palatina hasta el Romancero, desde Li Po hasta Raymond Carver, las tres reglas de oro se mantienen. Realismo, sobriedad, brevedad. El que desee entablar una discusión con dos mil setecientos años de historia que empiece cuando quiera. Yo seguiré adelante, haciendo las cosas como hay que hacerlas. Sólo hay una manera de hacer las cosas. Y es la única que me interesa.” (1995: 63). Y en muchos de sus poemas exhibe orgullosamente una genealogía literaria polifacética: “Encima de la mesa /Cernuda, Onetti, Delmore./ Schwartz, Auden, Pound./ Ernesto Cardenal” (1994: 45).

Nuestra visión en el presente artículo focaliza la factura eminentemente urbana de su voz, sea cual sea su adscripción programática, pues más interesante resulta indagar en los efectos fuertemente críticos y testimoniales de su provocación, que en los posibles casilleros terminológicos donde enmarcarlo [13]. El propio Wolfe reflexiona sobre estos encasillamientos: “A mí no me preocupa nada salvo lo que me tiene que preocupar: mantener los ojos y los oídos bien abiertos, registrar, procesar, reflejar -a mi manera, y con el corazón en una mano y la tradición que yo, personalmente, me he forjado y he aprendido a respetar, en la otra- la realidad y el mundo, tal y como yo los concibo. No sé si eso será una postura «posmoderna». Eso tampoco me importa” (López Merino: 5).

En el poema titulado “Días tranquilos ante el televisor”, el recurso del collage de citas remeda el informe del noticiero y su resumen de “títulos-catástrofe”, singularmente anudado a las amenazas ecológicas, enfermedades y desastres naturales con las perversiones intelectualistas y políticas del escenario neoliberal:

“Cien incendios diarios en Galicia”, “300 muertos en las carreteras”, “esquizofrenia, oligofrenia, transfuguismo./ alcoholismo, integrista, chabolismo./ intelectuales, yuppies, neandertales/, perestroika, democracia, blenorragia” (64). El regusto surrealista de la enumeración caótica encubre una lógica cuidadosamente planeada para provocar un fuerte efecto crítico. Tras la rutina devastadora de la realidad el sujeto exhibe el fatal vaciamiento de la acción liberadora del arte: “Para que luego digan/que las artes/ están en crisis”.

La exhibida “ambigüedad moral” de su hablante no sólo “deserta de las utopías sociales”, sino que también parece no conceder sentido alguno a la poesía, aunque el descreimiento nihilista que prevalece se vuelva “vigoroso método crítico de la realidad” (Iruvedra 2007: 11). En el poema “Pruebas”, un yo-poeta remeda la mirada decadente desde “el dudoso refugio de mi estudio”, frente “a la presencia apenas sospechada / de la ciudad”. Con desgano intenta “corregir /las pruebas /de algo que se supone / que escribí yo” (79). La irreverencia frente a la institución literaria coagula en una pose iconoclasta más amplia: “la literatura / es una gran prueba de imprenta / ya compuesta / que nos afanamos / inútilmente / en corregir” (80). Pero estas “pruebas” no sólo lo son de un dudoso manuscrito en su camino a convertirse en libro, sino que constituyen a la vez argumentos de la existencia humana de su azaroso dueño. El paso a la enunciación plural permite el salto del metapoema al alegato anti-metafísico: “¿Y nosotros? / ¿Nuestra prueba?/ La gran prueba de imprenta / de la vida?”. Como el corrector con su obra, Dios es cuestionado y se le pide correcciones a la monstruosa criatura que ha creado: ¿Quién demonios / es por fin el corrector?” Sin embargo, se trata de una pregunta retórica literal. Este sujeto desengañado se autodefine como “errata” sin posibilidad de cambio. Y la muerte se le antoja necesaria y consoladora, el último acto de justicia para un manuscrito inservible:

¿cuándo		decidirá		[el		corrector]
tachar			la			errata
de			mis			días
con	su		temible	útil		invisible
para		garabatear		al		lado
el			definitivo			signo
de omisión? (81)						

El tono paródico e irreverente se agudiza en una singular serie poemática titulada “8 poemas en forma de artefacto”, donde el hablante pasa revista irónicamente a las crueles realidades del mundo globalizado, con su secuela de injusticia social, racismo, corrupción y represión. Los poemas son máquinas, “artefactos” contruidos desde una neutralidad documental que, sin embargo, exhiben con su crudo “testimonialismo” las injusticias y desigualdades del planeta. La noción de *serie* implicada transforma cada segmento numerado en pieza o engranaje de una misma máquina de significar/denunciar. Todos los fragmentos construyen diversas voces que configuran un concierto, donde la ideología autoral se vuelve no obstante explícita, desde una postura de denuncia inconformista, por medio de la irónica selección de escenas puntuales (reprobables) de la realidad actual.

El poema inicial titulado “Sofisma” desnuda en clave amargamente humorística la hipocresía de las políticas supuestamente democráticas del Primer Mundo:

Y						ahora
que						estás
en						España
que						como
ya						sabrás
es			un			país
en		el		que		impera
el						Estado
de						Derecho
nunca						olvides
que			tu			libertad
termina						
donde						empieza
la						libertad
de			los			demás
le						dijo
el						funcionario
del						Ministerio
del						Interior
al						inmigrante
magrebí (52)						

La voz del “Estado de Derecho” (del poder) enuncia una consigna ya vacía sobre la igualdad de los hombres ante la ley, frente a la mudez del “otro” (el “inmigrante magrebí” detenido). Se trata sin duda de un “sofisma”, un argumento con el que se quiere defender o persuadir al otro sobre una falacia. Los títulos de los poemas apuntan a categorías sistemáticamente cuestionadas o demolidas por el hablante. “Derecho” significa

“expresar/ libremente” sólo (“todo”) “aquello / que te esté permitido/ decir” (53). Bajo el título “Periodismo”, Wolfe lanza una greguería al mejor estilo de Gómez de la Serna, apuntando a la indiferencia moral del “tercer poder”: “Lanza la mierda / y lávate las manos” (56). El poema titulado irónicamente “Racismo” da vuelta el argumento transformando la discriminación étnica en económica: “No hay color./ que no se doblegue/ al del dinero” (58). “Payaso” proyecta la cómica figura de quien nos hace reír inocentemente, al poder militar disfrazado, modo de “terrorismo” encubierto cuando “lo ejerce /un payaso / uniformado/ con apoyo de la grey” (54). En “El poder de la palabra”, el uso directo de la jerga del marginal y la fracturada dicción del “borracho”, detenido por la policía, opone al delirio del personaje que se identifica como “poeta” (“fui tocado/ con el poder/ de la palabra”) la brutal represión del otro “poder”, el policial (“le partieron / la otra ceja / antes de darle / por el culo/ con su propia / estilográfica” (57). El último poema completa estos dardos envenenados a las instituciones “políticamente correctas”. Bajo el título “Compromiso”, un epígrafe del cantante de rock Lou Reed enarbola una postura anarquista que descrea de los abanderamientos políticos:

-¿Eres político, Lou?

-¿Político? ¿Con respecto a qué? Dame un tema, te daré un pañuelo, y me limpias el culo con él...

(Lou Reed, *Take no prisoners*) (59)

El texto subsiguiente se burla de los supuestos “compromisos” de la literatura, que desplazan la denuncia de un *aquí* a un *allí*. Estos escritores supuestamente “comprometidos” se “empeñan/ en que los libros / siempre están / en otra parte” (“Somalia/ Nicaragua/ Mongolia/ Pernambuco/ Sarajevo”), como escenarios de la crueldad que debe ser conjurada, mientras sean espacios ajenos, remotos: “cualquier / jodida parte / menos donde ellos / estén” (60). La ausencia de una crítica real desde el propio posicionamiento del escritor vuelve inservible e inoperante este supuesto compromiso para Wolfe, y además exhibe la hipocresía de muchas de estas proclamas voluntaristas.

Todas estas denuncias (de tono antisolemne, crudo y minimalista) no logran encubrir la potente veta de meditación existencialista que coexiste en su escritura. Fragmentos de profundo lirismo nos enfrentan a la descarnada desolación del hombre que escribe en estas ciudades, cuando confiesa que ante el espectáculo urbano de “aceras agrietadas”, “un contenedor” que “arde solitario en una esquina”, un “borracho” perdido y “dos mecánicos amantes” agotados: “no hay sencillamente estrellas/ que me valgan” (42). Este poema, titulado “Esta infinita y patética belleza”, repone la pregunta sobre ese ícono de poeticidad, y la respuesta parece ser un prosaico inventario de los “materiales” de la soledad urbana. Sin embargo, las imágenes también se revisten de una tonalidad lírica evidente: “la noche / yace como un cuerpo herido / que la aurora no consigue develar”. El transeúnte noctámbulo acarrea en sus “viejas botas” un “incesante embate de cascos rotos y batallas”. La única luz que ilumina la oscuridad es la de los solitarios (y humanizados) “semáforos”, parpadeando y “tintineando en huérfana advertencia”, como correlatos de este yo desconsolado que persevera y no cesa de buscar “esa infinita y patética belleza”.

La ciudad, con todos sus conflictos y contradicciones, se convierte en la textura material desde donde emerge esta voz crispada y desolada. Pero conviene no hacer afirmaciones tajantes respecto de los tonos adoptados por Wolfe. López Merino sostiene a rajatabla que “lo que diferencia a los *neorrealistas* en su tratamiento de los materiales urbanos es una perspectiva neutral y objetiva”, siguiendo a Dieter Ingenshay, quien los diferencia de “los versos de Lorca [...] que adoptan el tono elegíaco de la subjetividad lírica y la consternación”. Pero la tan mentada “neutralidad” no ahoga ciertos ribetes elegíacos y líricos, que colorean su meditación existencial y que, enlazados con la factura irónica y el crudo documentalismo, se recortan distintivamente a pesar de la reticencia de esta emotividad contenida. Interrogantes como “¿Qué es la vida?/ ¿Hay algo? ¿Es esto?” se reiteran, aunque sólo elaboren como respuesta estrategias escépticas de supervivencia individual: “empalmar un condenado/ cigarrillo con el otro/ mientras te dices/ que quizás ya estés incubando/ un cáncer”. Por eso la trivialidad de las rutinas diarias como “tomar el té”, “fingir que eres Baudelaire”, “pagar facturas”, “acordarte de tu madre en tardes de domingo” o “tomar pastillas” no parecen ser más que reglas mecánicas de la vida, vista como un absurdo juego mientras esperamos el final:

¿A		qué		estamos		jugando?
¿Qué	es		este	absurdo		juego?
¿Una			espera			llena
de			miseras			miserias
y			mezquinas			alegrías?
¿Una		espera?		¿El		limbo?
¿Es						esto?
¿Era	esto	lo	que	nos		decían?
¿Un			cine			vacío
donde		ni		siquiera		nadie
ha		tenido		la		decencia
de		programar		una		película?

(“Ya sé que mañana será otro día”, 43-44).

¿Somos indefectiblemente un “cine vacío”? Sabemos bien que no hay “película” programada, pero estamos sentados al fin de cuentas en butacas contiguas. No es otra la razón que guía a este poeta a perseverar en la poesía. A pesar de sus posturas irreverentes de escepticismo iconoclasta sobre la futilidad del arte, ante el “spleen” post-decadentista admite la irreductible acción reparadora del poema, que ilumina la oscuridad y la hace “arder” (aún en Babilonia):

Pero	tengo	aquí	el	mejor
de		los		antídotos
para	el		sordo	hastío
que		me		impregna.
Versos		que		saltan
como	pedruscos	de	oro	puro
de		las		páginas
iluminando				
de		fiera		luz
estas tinieblas. (40-41)				

Es el mismo poeta que afirma en *Hay una guerra*: “Toda mi concepción del realismo se basa en el brutal choque del individuo con el medio circundante. No estoy hablando -ni he estado hablando nunca- de hacer fotografías, pintar bodegones o recoger conversaciones con una grabadora, sino de meter los dedos del alma en el enchufe de la realidad hasta carbonizarse” (95). La escritura urbana se vale de estos “materiales de deshecho”, pero no anula del todo la tensión lírica y existencial. Estas paradojas vuelven su poesía un arma de poderosa concientización, aunque abjure el poeta de proyectos políticos integradores. Su escepticismo “renegado”, la peculiar factura urbana de su voz, el tenso coloquialismo que no renuncia a la introspección contemplativa en el interior de la conciencia humana, lo posicionan como una de las voces más originales del inconformismo en la *aquejarre* urbana del nuevo milenio.

---

En una entrevista realizada por miembros de mi equipo a Jorge Riechmann, el poeta madrileño describía con amargo sabor su experiencia de los críticos literarios: “¿La labor de la crítica? Comentario: cementerio. La labor de la crítica es manipulación de cadáveres.” (Ferrari: 17). Como le dije en ocasión de su visita a nuestra universidad, suscribiendo unas “políticas de la palabra” propias, que han guiado siempre mi acercamiento a las obras: me interesa “la crítica que se afana por producir efectos en el cuerpo social, no desde la lógica de las utópicas transformaciones de estructuras sino en el orden de los sentidos elaborados, de las proyecciones éticas, de los alcances sociales. Creo en una crítica que desmonte las preguntas sobre las que se erige una obra y su mirada sobre el mundo; no creo en una crítica meramente valorativa, de impresiones subjetivas o elogios encubiertos. Apuesto por una dimensión verdaderamente cultural del discurso crítico, que se atreva a formular preguntas (debidas e indebidas), más que a cerrar los problemas en respuestas unidireccionales” (Scarano 2004a: 15). Esa “crítica *dialógica*” a la que aspiraba Todorov, debe ser un circuito de ida y vuelta, que ilumine las formas en que la poesía traduce la realidad social en encarnadura lingüística, sin ignorar nunca ese vínculo que le confiere razón, identidad, sentido: su comunicación con el lector.

Y tiene razón Riechmann cuando aconseja a los críticos dejar su rol de “sepultureros de cadáveres” para regresar al mundo de los vivos: “Intentemos vivir cerca del poema y dejemos a otros la obligación de enterrar y desenterrar muertos”, expresaba en su “Auto-interrogatorio” (Ferrari: 17). Por eso, creo que la obra sella un encuentro familiar: del autor al lector atravesados ambos por un lenguaje común y un poema experimentado integralmente (hecho y rehecho de ideas, sentimientos, memoria y acciones). En este horizonte, la crítica está llamada a cumplir el rol de una “humilde hermana menor, que conoce sus limitaciones y deudas”; sólo así puede contribuir a “iluminar algunos tramos del camino de la lectura, tal vez los recodos dudosos, o las esquinas más transitadas” de las obras que toma como objeto de interrogación (Scarano 2004a: 23). Este ha sido mi propósito con estas reflexiones: acompañar al lector en sus preguntas, “vivir cerca del poema” para intentar comprender sus eventuales respuestas, sus tanteos verbales, sus buceos por el sentido.

Y concluyo mi reflexión sobre los textos aquí recorridos. La poesía urbana examinada desde estos tres horizontes discursivos dibuja una misma ciudad, hecha de retazos de historias políticas, memorias culturales y conflictos globalizados, tan propios como ajenos, desterritorializados, pero a la vez arraigados en horizontes concretos, atravesando clases, etnias, edades y sexos. La trama urbana del poema es hoy una de sus más inequívocas señas de identidad [14]. Para Enrique Falcón, estas nuevas corrientes responden a una urgente necesidad cultural, que demanda “una literatura de voluntad crítica y pulso resistente en tiempos como los nuestros, de *macdonalizada* pacificación e innegable injusticia social...” (2007: 11). Como bien lo señala Bagué Quílez, con quien coincidimos aún antes de conocernos en la elección de estos autores, el “regreso al compromiso” desde una “figuración realista” se hace evidente en “la reactivación de un hiperrealismo crítico que no renuncia a una mirada personal e irónica (Riechmann); la apertura del realismo sucio a los problemas

colectivos (Wolfe), o la definición de una poesía entrometida que incorpora la crisis de valores del presente en la intimidad del autor (Beltrán)” (2007: 191) [15]. No parece pues caprichoso mi planteo, que enlaza indisolublemente la factura urbana “translocal” de este discurso con una nueva y compleja articulación del inconformismo social/testimonial. Si es pertinente asignarle la no menos polémica categoría de “compromiso” a esta praxis poética, será motivo de otro artículo, si es que aún resulta operativo tal concepto [16].

Jesús Martín Barbero en su incisivo *Oficio de cartógrafo* ha afirmado que “pocos temas ocupan un lugar tan decisivo en el debate cultural del fin de siglo como el de la ciudad, como si en ella se concentraran a la vez las pesadillas que nos atemorizan y las esperanzas que nos mantienen vivos” (273). La mutación que experimentamos, el trastorno de la imagen mental del mundo que habitamos, es un proceso cargado de ambigüedad: “un complejo de filtros y membranas osmóticas” multiplican nuestras formas de interacción, donde conviven viejas y nuevas formas de habitar. Estamos rodeados de artefactos; las técnicas nos tocan y nos hablan; los objetos pierden espesor físico, pero a la vez el volumen de los deshechos amenaza con hundir el planeta. Frente a eso, es cada vez más fuerte “la necesidad de recuperar la densidad física y el espesor sensorial como valores primordiales”. Pues todavía persisten nuevos modos de estar juntos, estilos de vida, estructuras del sentir y del narrar, que nos hacen vivir la trama heterogénea y polifacética de esta ciudad. Para el crítico colombiano, “nuestras ciudades son hoy el ambiguo y enigmático escenario de algo no representable, ni desde la diferencia excluyente y excluida de lo autóctono, ni desde la inclusión uniformadora y disolvente de lo moderno” (277). Y nos alerta sobre el peligro de la mirada nostálgica (ese sueño de una imposible ciudad sin deterioro y caos), ya que significa “no sólo escapar por una gatera metafísica a los desafíos de la historia, sino impedir asumir activamente los materiales de los que está hecha” (276). El reto es pues “vivir la ciudad” como experiencia de desorden y opacidad, pero adoptando un pensamiento nómada y plural para evitar el fatalismo cultural.

“*El afuera comienza aquí*”, es el subtítulo que Paul Virilio pone a su inquietante libro *Ciudad pánico* de 2006. La intercambiable movilidad de esos décticos expresa la magnitud de la distorsión operada hoy sobre nuestra vivencia del eje espacio/tiempo, volviendo porosas las fronteras entre *adentro* y *afuera*, *allá* y *aquí*: vivimos la ciudad como amparo y a la vez amenaza, techo e intemperie. La nueva cartografía urbana redistribuye las convencionales categorías de pertenencia y exclusión, en una proliferación de periferias externas e internas, que la literatura actual se complace en explorar. *Omnípolis, ciudad-fantasma, meta-ciudad*, para Virilio este proceso es síntoma “de un verdadero acordonamiento del imaginario” y de la administración del miedo público: “vivimos como viejos y pacíficos burgueses en el medio de un cataclismo” (83).

La escritura aquí revisada analiza con mirada penetrante los escenarios de una ciudad transformada por nuestro hacer cotidiano, tanto en amparo confortable como en pánico existencial. En los *usos del poema* urbano calibramos la densidad de nuestra experiencia del habitar, con todas sus contradicciones y complacencias [17]. Sin embargo, todavía hay margen para la conciencia vigilante. *Contar/cantar* la ciudad no es un ejercicio inútil, si nos ayuda a comprometer nuestra identidad en el gozne exacto entre la conciencia individual y la necesidad de los vínculos comunitarios, haciéndonos “*dueños del vacío*” para reformularlo con voces propias (parafraseando a otro poeta urbano del que me he ocupado en otros trabajos, y que programáticamente coincide con la mayoría de estos planteos [García Montero, 2006]). No lo puede expresar mejor Jorge Riechmann, en sus “Consejos para extranjeros” (1989: 11).

En	la	ciudad	donde	no	puedas
decir			la		verdad,
decirla.					
En	la	ciudad	donde		puedas
decir	la		verdad,		trabajar
para convertirla en mentira.					

## BIBLIOGRAFIA CITADA

AUGÉ, Marc (1994), *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa.

BACZKO, Branislaw (1994), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.

BAENA, Enrique (1996), “El mundo ha sustituido a la poesía”, *Ínsula*, 593, mayo, p. 24.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia, Pretextos, pp. 210-229.



— (2007), “Pero... ¿hubo alguna vez una lírica posmoderna? Notas sobre cultura y poesía españolas (1975-2005)”, *Siglo XXI* 5, diciembre, pp.177-196.

BAUMAN, Zygmunt (2004), *Modernidad líquida*. Buenos Aires, FCE.

BENJAMIN, Walter (1998), *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.

BELTRÁN, Fernando (1989), “Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)”, *Leer* no. 24, octubre.

— (1999), *La semana fantástica*. Madrid, Hiperión.

— (2001), *El hombre de la calle*. Ed. de Leopoldo Sánchez Torre. Granada, Maillot amarillo.

— (2002), “Poética”, *Insula* 671-2, pp. 21.

CALVINO, Italo, *Ciudades invisibles*. Madrid, Ed. Siruela, 1990.

CAÑAS, Dionisio (1994), *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid, Cátedra.

CORREYERO, Isla (ed), (1998) *Feroces, marginales y heterodoxos en la Última poesía española*. Barcelona, DVD Ediciones.

CRESCO MASSIEU, Antonio (2003), “El espejo y la puerta”, en VV.AA., *Artes, género y dominación*. Castellón, Universitat Jaume I, pp. 143-180.

DE CERTEAU, Michel (1996), *La invención de lo cotidiano*. Vol. I y II. México, Univ. Iberoamericana.

DIEZ DE REVENGA, Francisco (2007), “La poesía española en 2006: Tradiciones, permanencias e innovaciones”, *Siglo XXI* 5, diciembre, pp.57-80.

FALCON, Enrique (2007), “Introducción” a *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife, Baile del Sol.

FERRARI Marta y GENOVESE Gabriela (2005), “Jorge Riechmann: Sobre la amabilidad y la desesperanza (auto-interrogatorio)”, *La Pecera* 9, otoño/invierno, pp.12-18.

FERREYRA, Marta (2008), “Roger Wolfe, una escritura en los suburbios de la sociedad”, en Scarano, Laura (ed.), *Los usos del poema*, pp. 156- 172.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997), *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.

— (1999), *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós, pp. 165-179.

GARCIA MONTERO, Luis (2006), “El poeta y la ciudad” en *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona, Tusquets, pp.101-127.

GARCÍA-POSADA, Miguel (1993), “Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe”, *El País*, 19-VI, p. 10.

GENOVESE, Gabriela (2008), “Jorge Riechmann, la experiencia de lo irreversible”, en Scarano, Laura (ed.), *Los usos del poema*, pp. 137-155.

GRACIA, Jordi (2001), *Hijos de la razón*. Barcelona, Edhasa.

GULLÓN, Germán (2004), *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Barcelona, Caballo de Troya.

INGENSCHAY, Dieter (2002), "El realismo sucio o la poesía de los márgenes", *Ínsula*, 671-672, noviembre/diciembre pp. 46-48.

IRAVEDRA VALEA, Araceli (2002), "¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio". Monográfico "Los compromisos de la poesía", *Ínsula* 671-672, noviembre/diciembre, pp.2-8.

— (2007), "Si tu pluma valiera mi pistola. El compromiso posmoderno de Roger Wolfe", *Paraíso* 2, pp.9-22.

— (2008), "De la normalidad a la extrañeza: sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso", en Scarano, Laura (ed.), *Los usos del poema*, pp.45-65.

LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2005), "Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete realismo sucio", *Especulo*, 31.

*Manual de lecturas rápidas para la supervivencia:* <

MAINER, JOSÉ-CARLOS (2001), "Globalización o apocalipsis: De las maneras de entenderlo", *Poesía en el campus* 49, abril, pp. 3-7.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2004), *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

MARTÍN, Salustiano (1996), "Desconsuelo y resistencia. La poesía de Jorge Riechmann", *Diablotexto* 3, pp. 427-432.

— (1999), "Razones de existencia", en *Voces del Extremo I*, pp. 43-54.

— (2000), "Democracia, ciudadanía y poesía de la conciencia crítica", en *Voces del Extremo II*, pp. 25-34.

MAYHEW, Jonathan (2002), "Jorge Riechmann: cuestiones de estética política", *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre, pp. 39-41.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2002), "Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente", *Ínsula*, 671-672, noviembre/diciembre, p. 3.

MORA, Vicente Luis (2007), *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice.

MORANTE, José Luis (2003), "Realidad y razón poética", *Voces del extremo V*, pp.10-15.

ORIHUELA, Antonio (2005), "Abrir los ojos en este mundo", *Voces del extremo VII*, pp. 5-13

ORTEGA, Antonio (1995), "El ejercicio de realidad de Jorge Riechmann", *Ínsula*, 582-583, junio-julio.

PARREÑA, José María (1998), "Prólogo" a *Aquellarre en Madrid*. Madrid, Vitruvio.

PENA, Pere (1994), "La otra ciudad (Los poetas y la ciudad de fin de siglo)", *Scriptura* 10, pp. 75-91.

PIETRO DE PAULA, Ángel (2002), "La poesía entrometida de Fernando Beltrán", *Ínsula* 671-2, pp. 37-39.

PIQUERO, José Luis (1993), "Hablando de poesía con Roger Wolfe", *Fin de Siglo*, mayo/junio, p. 32.

RECHE, Juan Carlos (1999), "Del Modernismo a la Postmodernidad", en *Voces del Extremo I*, pp.5-27.

- RIECHMANN, Jorge (1987), *Cántico de la erosión*. Madrid, Hiperión.
- (1989), *Cuaderno de Berlín*. Madrid, Hiperión.
- (1990), *Poesía practicable*. Madrid, Hiperión.
- (1997), *El día que dejé de leer EL PAÍS*. Madrid, Hiperión.
- (1998), *Canciones allende lo humano*. Madrid, Hiperión.
- (2000), *Muro con inscripciones*. Barcelona, DVD.
- (2001), “Los próximos cien años (De la mano de Gabriel Celaya)”, *Poesía en el campus* (Universidad de Zaragoza), no. 49, abril, pp. 24-28.
- (2005), “Comprometerse y no aceptar compromisos. (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)”, en Martín Muelas Herraiz / José Luis Gómez Brihuega, *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.131-145.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2000), “Lecturas de nuestra vida: Sueños subjetivos y discursos objetivos”, en *Voces del extremo II*, pp. 35-44.
- (2002), *¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?* Granada: Comares.
- (2002), “El yo poético y las perplejidades del compromiso”, *Insula* 671-2, pp. 53-56.
- ROMERA, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (2000), *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria de la UNED*. Madrid, Visor.
- ROVIRA, José Carlos (Pere) (ed.) (1999), *Escrituras de la ciudad*. Madrid, Palas Atenea.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2001), “El porqué de los trenes. Notas sobre la poesía de F. Beltrán”, Prólogo a Fernando Beltrán, *El hombre de la calle*. Granada, Maillot amarillo, pp. 9-30.
- (2002), “De lo real y sus retóricas: Realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso”, *Insula* 671-672, pp. 49-53.
- (2008), “Poéticas para el hombre de la calle: Fernando Beltrán, del *sensismo* a la poesía entrometida”, en Scarano Laura (ed), *Los usos del poema*, pp.99-116.
- SARLO, Beatriz (2003), *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCARANO, Laura (1999), “Ciudades escritas (palabras cómplices)” en *Celehis* VIII, 11, pp. 207-234.
- (ed.) (2002), “Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero”, Introducción a Luis García Montero, *Poesía urbana. Antología*. Sevilla, Renacimiento.
- (2003), “Imaginarios urbanos en clave poética: Del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero)” en *España Contemporánea* XVI, 2, otoño, pp. 7-28.
- (2004a), *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid, Visor.
- (2004b), *Luis García Montero. La escritura como interpelación*. Granada, Atrio.
- (ed.) (2006), *La amada invencible. 80 poemas incurables. Antología*. Oviedo: KRK.

— (ed.) (2008), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Granada, Diputación-Colección Maillot amarillo.

— (2008), “Ciudad- pánico: Poéticas urbanas en el nuevo milenio” en FERRERO, Graciela (coord.), *Por añadidura. Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. Córdoba, Ediciones El Copista, pp.167-180.

— (2009a), “Voces urbanas hiperrealistas: La nueva agenda neosocial en España”, *Tramas del Hispanismo actual. Actas del VIII CONGRESO Asociación Nacional de Hispanistas*. Mendoza, Argentina, en prensa.

— (2009b), “Nuevas poéticas urbanas del compromiso en la ciudad global”, *Orbis Tertius digital*, Universidad de La Plata, en prensa.

SENNET, Richard (1978), *El declive del hombre público*. Barcelona, Península.

TORTOSA, Virgilio (2000), "Canon realista y utopía posible", en *Voces del Extremo II*, pp. 45-62.

— (2000), “De po(e)lítica: el canon literario de los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, p. 71.

VILLANUEVA, Darío y otros (1992), “Los nuevos nombres. 1975-1990”, en Francisco Rico (ed), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, Tomo VI.

VIRILIO, Paul (2006), *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.

VIRTANEN, Ricardo (2001), *Hitos y señas (1966-1996). Antología crítica de poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo)*. Madrid, Laberinto.

VV.AA (2003), *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor.

VV.AA (1999), *Voces del Extremo I (Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria)*. Béjar, Fundación Juan Ramón Jiménez.

VV.AA (2000), *Voces del extremo II. Poesía y conciencia*. Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.

VV.AA. (2003), *Voces del extremo V: Poesía y realidad*. Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.

VV.AA. (2005), *Voces del extremo VII: Poesía y Etica*. Fundación Juan Ramón Jiménez. Coordinación de Antonio Orihuela. Béjar, AGH Impresores.

VAZ Francis (2000), "Siglo XXI, Hacia una poesía de la conciencia", en *Voces del extremo II*, pp.5-24.

VILLENA, Luis Antonio de (1993), “Un hosco ardor contemporáneo”, *El Mundo*, 5-VI, p. 10.

WOLFE, Roger (1994), *Arde Babilonia*. Madrid, Visor.

— (1995), *Todos los monos del mundo*. Sevilla, Renacimiento.

— (1997), *Hay una guerra*. Madrid, Huerga & Fierro.

— (1999), «Malditismo y lentejas sin chorizo», *El Mundo*, 21-VII.

— (2002), *Oigo girar los motores de la muerte*. Barcelona, DVD.

## NOTAS

[1] La obra poética editada de Fernando Beltrán abarca los siguientes poemarios: *Umbral de cenizas*, 1978. *Corteza de la génesis más cierta*, 1981. *Aquelarre en Madrid*, 1983. *Ojos de agua*, 1985. *Cerrado por reformas*, 1988. *Gran Vía*, 1990. *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)*, 1991. *Amor ciego*, 1995. *Bar adentro*, 1997. *La semana fantástica*, 1999. *El hombre de la calle. Antología*, 2001. *El corazón no muere*, 2006. *La amada invencible. 80 poemas incurables. Antología*, 2006. *Mujeres encontradas*, 2008.

[2] Todas las citas pertenecen a la edición de Hiperión de 1999.

[3] Jorge Riechmann ha publicado los siguientes poemarios: (1987) *Cántico de la erosión*. (1989) *Cuaderno de Berlín*. (1993) *Material móvil, precedido de 27 maneras de responder a un golpe*. (1994) *El corte bajo la piel*. (1993) *Baila con un extranjero*. (1995) *Amarte sin regreso (poesía amorosa 1981-1994)*. (1997) *El día que dejé de leer EL PAÍS*. (2000) *Muro con inscripciones*. (2000) *La estación vacía*. (2001) *Desandar lo andado*. (2003) *Poema de uno que pasa*. (2003) *Un zumbido cercano*. (2004) *Ahí (arte breve)*, seguido por *De ahí que*. (2004) *Anciano ya y nonato todavía*. (2005) *Ahí te quiero ver*. (2007) *Conversaciones entre alquimistas*. (2007) *Cómo se arriman las salamanquesas*. Destacamos entre sus numerosos ensayos: *Exploración del archipiélago* (1986). *Poesía practicable* (1990). *Canciones allende lo humano* (1998). *Una morada en el aire* (2003).

[4] Todas las citas de este poemario pertenecen a la edición de Hiperión de 1997.

[5] Otros cultivadores de esta senda de crónica urbana son David González, Karmelo Iribarren, Pablo García Casado, Violeta Ranquel, etc. “La editorial DVD junto con la colección asturiana de poesía «Línea de Fuego» -dirigida por Ángel Sierra y asesorada por Eduardo Errasti- cuentan con los dos catálogos que más salida han dado a los escritores neorrealistas. García Casado, David González, Iribarren, Vilas y el propio Wolfe, entre otros, tienen obras publicadas en una o ambas colecciones” (Cfr. López Merino).

[6] Su poesía incluye *Diecisiete poemas*, 1986. *Días perdidos en los transportes públicos*, 1992. *Hablando de pintura con un ciego*, 1992. *Arde Babilonia*, 1994. *Mensajes en botellas rotas*, 1996. *Cinco años de cama*, 1998. *El invento (Antología poética)*, 2001. *El arte en la era del consumo*, 2001. *Vela en este entierro'32 poemas en prosa*, 2006. *Días sin pan*, 2007. *Noches de blanco papel, Poesía completa (1986-2001)*, 2008. Los poemas citados son de la edición de *Arde Babilonia*, de Visor de 1994.

[7] López Merino propone llamarlo “neorrealista”: “En lo que al elemento social se refiere, hay que señalar que es muy distinto al de los movimientos poético-políticos surgidos en España en los últimos años (Fernando Beltrán, Jorge Riechmann, el colectivo Alicia Bajo Cero o Antonio Orihuela). Los *neorrealistas* [término que adopta de la tendencia cinematográfica italiana de posguerra] no se proponen en primer término incidir en la realidad social o denunciarla, sino que se preocupan únicamente de reflejarla mediante un testimonialismo sin tapujos, lo cual de por sí pone en evidencia las lacras y taras de esa realidad social.” Para este crítico, toda la obra de Wolfe “nace del siguiente conflicto: la conciencia de la imposibilidad, en nuestras sociedades, de la utopía del lenguaje específicamente poético.” Y a su juicio, “decir que la poesía de Wolfe es desarraigada y realista no basta. La poesía de Wolfe es desarraigada y realista pero más allá de la Modernidad. A esto la mayoría de los críticos lo llaman posmodernismo, y en el caso concreto de Wolfe “realismo sucio”, y nosotros lo vamos a denominar *neorrealismo*” (90-91).

[8] En un artículo de *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28. Citado por López Merino.

[9] En un artículo de *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36. Citado por López Merino.

[10] En una entrevista de Karmelo Iribarren, “Charlando con Roger Wolfe”, *Bart* 4, otoño 2002, p.34. Citado por López Merino.

[11] En *Oigo girar los motores de la muerte*, p.76. Citado por López Merino.

[12] Aurora Luque y Emilio Carrasco han hablado de “realismo urbano”; Luis Antonio de Villena, refiriéndose a *Mensajes en botellas rotas*, de “realismo alucinado” y Mayte Serra, refiriéndose a sus novelas, de “futurismo sucio”. Véase el artículo de López Merino para una discusión sobre estos rótulos (71-73).

[13] Coincidimos plenamente con Salustiano Martín, quien señaló en una reseña de *Arde Babilonia*, aparecida todavía en el fragor de la contienda, que “es práctica habitual en la crítica literaria identificar los textos con conceptos acuñados previamente. Operan los prejuicios y no se iluminan los textos. ¿De qué sirve decir que la poesía de Wolfe es realista o social o coloquial o existencial?”

“Realismo” o “social” o “coloquial” o “existencial” son palabras-comodín bajo las cuales se puede encerrar casi cualquier cosa” (López Merino: 65).

- [14] La proliferación de poemarios “urbanos” en el nuevo siglo es avasallante. De las decenas de títulos que podemos citar, valga traer a colación uno como muestra, que aborda Francisco Javier Díez de Revenga en el inventario crítico que hace de la producción de 2006. Cita un ejemplo curioso: el titulado *Libro ciudad* de Pedro López Martínez, que simula una verdadera “ciudad con cuatro líneas de autobuses” designados por letras y sucesivas paradas, designadas por números; a cada una corresponde un poema leído en secuencia, aunque invita cortazarianamente al lector a romper dicho orden y constituirse en autor activo del poemario, ensayando otros órdenes de lectura (69). Otro enfoque enriquecedor que prueba la vitalidad “urbana” de la literatura actual lo aporta Vicente Luis Mora, en su capítulo “Blogolalia”, donde aborda poetas recientes que problematizan las nuevas tecnologías (el teléfono, la TV, los aeropuertos).
- [15] Incluye Bagué Quílez en esta dominante a Luis García Montero y su “realismo singular”, siguiendo nuestra propuesta (Véase Scarano: 2004b).
- [16] Sin duda, un repaso de la mejor crítica de los últimos diez años nos convence de la actualidad del debate sobre el compromiso en estas “últimas poéticas” del nuevo milenio: el número de 2001 de *Poesía en el campus* (donde cabe destacar la contribución de José Carlos Mainer en su “Globalización o apocalipsis: De las maneras de entenderlo”); el volumen de Visor titulado *Literatura y compromiso social* (2003), o el integrador monográfico de *Insula* que Araceli Iruveda coordinó en 2002, bajo el lema “Los compromisos de la poesía”. Contribuciones como las de Juan Carlos Rodríguez, Leopoldo Sánchez Torre, Ángel Prieto de Paula, Manuel Rico, Jordi Gracia, Manuel Alvar, Ricardo Virtanen, Virgilio Tortosa, Salustiano Martín, Germán Gullón, Luis Beltrán, entre muchos otros, y las ofrecidas por poetas-críticos como el mismo Riechmann, Antonio Méndez Rubio, Antonio Orihuela, Enrique Falcón, Isla Correyero, el Colectivo Alicia bajo Cero y las entregas críticas de *Voces del extremo*, etc. consolidan un eje especulativo decisivo para entender este vínculo que aquí abordamos.
- [17] No es otra nuestra intención al titular nuestro libro (2008) *Los usos del poema*, siguiendo la provocativa conceptualización de las *Artes de hacer* de Michel de Certeau.

**Laura Scanaro.** Doctora en Letras (Buenos Aires) y Master of Arts (USA). Catedrática de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Independiente del CONICET. Autora de más de sesenta artículos científicos, docenas de exposiciones en congresos y conferencias en España, USA y Latinoamérica. Profesora visitante en la Universidad de Valencia, de Santiago de Compostela, Nova de Lisboa. Ha escrito varios libros sobre teoría literaria (teorías del sujeto, autorreferencia, autobiografía, experiencia, realismo, crítica cultural) y sobre poesía española contemporánea (modernismo, vanguardia, poéticas sociales, hiperrealismos urbanos, poesía de la experiencia, etc.) tanto en Argentina (editorial Biblos, Beatriz Viterbo, Eudem) como en España (Visor, Atrio, Renacimiento, Maillot amarillo, KRK, Pretextos).

© Laura Scarano 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/tresvoc.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

