EL RUISEÑOR DE LAS DESDICHAS. LAS HUELLAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ EN LA POESÍA COMPROMETIDA ACTUAL

Cristina Rosario Martínez Torres

Tan sólo en contados autores puede apreciarse una simbiosis entre vida y obra con tan depurado estilo como en el caso de Miguel Hernández. Una evidencia que también se presta a ser conmemorada con motivo del 75º aniversario de su muerte y que contribuye a hacer realidad el sueño del poeta de hacer inmortales sus versos. Prosaísmo, oportunismo, demagogia o urgencia son algunos de los calificativos que han sido vertidos alrededor de obras como la del oriolano, a quien afortunadamente Gabriel Celaya rescató de todo vilipendio en un artículo publicado en 1962:

> Precisamente porque Miguel Hernández fue un poeta que siempre habló «en verdad, en verdad», como dicen los viejos evangelios, transformó nuestra poesía. Si hoy día su poesía gravita tan enormemente sobre nosotros es porque él supo asumir lo real, lo real de un momento que –paradójicamente para los tontos– dura más que la poesía «intemporal» que aún escriben algunos incapaces, volviéndose de espaldas al mundo en que están[1].

Más allá de estas líneas quiso llegar la afirmación de Leopoldo de Luis y que constituye la punta del iceberg de todo un argumentario en favor de considerar a nuestro poeta como padre de la poesía comprometida: «si hubiésemos de reducir la poesía social española a un solo nombre, ese nombre tendría que ser el de Miguel Hernández»[2].

En 1936 la postura vital y literaria de Hernández da un vuelco completo hacia el ambiente que le proporcionan personalidades como Vicente Aleixandre o Pablo Neruda y el influjo de la revista *Caballo verde para la*

1. Gabriel Celaya, *Ensayos literarios,* edición y estudio previo de Antonio Chicharro, Madrid, Visor Libros, 2009, p. 812.
2. Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea: antología (1939-1968)*, ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, p. 73.

poesía. Una trepidante evolución personal que se presta por entero a explicar el camino a la perfección en su obra. Además, el contacto con Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Luis Cernuda y María Zambrano, se hace cada más frecuente e intenso. A partir de este momento, comienza a colaborar asiduamente en *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, entre otras, y publica *El rayo que no cesa* (1936), cuyos sonetos forman hoy parte indiscutible de la más valorada poesía amorosa del siglo XX.

Miguel Hernández eligió impregnarse de las formas poéticas revolucionarias y de lo que después vino a llamarse poesía comprometida, cuyo ideario poético y social traspasó íntegramente al joven poeta que exponía su yo desnudo ante el pueblo.

El estallido de la Guerra Civil (1936-1939) le lleva a emprender un compromiso de tipo real en defensa de la libertad y por el que reprochará a muchos de sus compañeros en los círculos literarios no luchar como él a pie de trinchera. Un compromiso que Miguel toma con entereza y al que entregará lo más tierno y fructífero de su juventud. No solamente se entregará como persona, sino que también su obra se volverá armada y de denuncia.

La tensión de la guerra le ocasiona una anemia cerebral aguda que le obliga por prescripción médica a retirarse a Cox, cerca de Orihuela, para reponerse. A estos momentos corresponden dos libros de poemas que quedarán para siempre como testimonio del dolor: *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1938), escritos entre la cama y la trinchera, así como parte del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) que terminará en la cárcel.

En la primavera de 1939, cuando la guerra está casi perdida, Miguel es detenido y comienza lo que él mismo vino a llamar su «turismo penitenciario»[3]. El amor en la vida y el amor en la muerte fueron las llaves de sus versos y no cesó de escribir hasta el final de sus días.

Partir de una experiencia vital propia hizo para Hernández más sencillo cumplir su objetivo de ser el *ruiseñor de las desdichas*[4]. Un compromiso que llevó a cabo a través de la poesía, el teatro y el periodismo. Con ello, adentrarse en el ciclo más combativo de Miguel Hernández es dar cabida a la función ideológica del escritor, por la que su obra será eficaz en función de un íntimo contacto entre autor y lector[5]. Pero no es la consecución de este objetivo lo que dota de valía a sus composiciones, sino la forma en que Hernández presta su arte al servicio del mismo. Según Salaün, el deber de

3. Francisco Ramírez Esteve, *Huellas de Miguel Hernández*, Madrid, Ediciones La Torre, 2012, p. 182.
4. Del poema «Sentado sobre los muertos», perteneciente a *Viento del pueblo*, 1937.
5. María Gómez y Patiño, *Propaganda poética en Miguel Hernández. Un análisis de su discurso periodístico y político (1936-1939)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, p. 69.

todo intelectual revolucionario reside en asumir un compromiso consciente y consecuente en relación a sus ideas[6].

Asumiendo estas premisas, Miguel decide desarrollarse como intelectual comprometido, con un enfoque de urgencia que puede apreciarse en algunas de sus composiciones pero que no implica el descuido de su verso. A falta de una producción posterior a *Cancionero y romancero de ausencias*, queda por despejar la incógnita sobre si el oriolano habría asumido el compromiso como eje de su poesía venidera.

El compromiso parte de una revalorización de la realidad externa en la que el poeta se halla inmerso, ciudadano del mismo mundo que el lector. En tanto que el poeta se reconoce a sí mismo como ser social y como parte de un todo colectivo, su obra siempre encuentra un receptor que quiera establecer diálogo con él. Mientras la sociedad en la que se desarrolla como individuo esté controlada por una ideología dominante concreta, habrá poesía comprometida.

La poesía social de Miguel Hernández no será «buscada o adoptada», sino que aflora espontáneamente del conocimiento de la realidad. No ha tenido que hallar y comprender previamente el referente que la provoca, sino que forma parte de él, está dentro de él. Es decir, el compromiso de Miguel Hernández no se corresponde exclusivamente con la urgencia de la guerra, sino que llega a él con anterioridad, a través de unos orígenes de clase corroborados por una definitiva conciencia de los mismos. Nuestro poeta fue uno de los pocos que entendió la Guerra Civil como lo que realmente fue, una lucha de clases.

Quizá sea adecuado tomar prestada la afirmación de Miguel Ángel García de que «a Hernández le sobraba corazón»[7]. Lejos de caer en un superficial halago, esta sentencia encierra más de una verdad acerca del legado que el oriolano prestó con su obra a la poesía comprometida española.

La guerra le atravesó en forma de fiera para finalmente constituirle como animal poético. Esa garra a la que Hernández en ocasiones temía y a la que en otras abrazaba como irremediable y que atraviesa *El hombre acecha* haciendo de sus versos los de una poesía fieramente humana. Si le sobraba o no corazón en un sentido moral no es, en absoluto, objeto de reflexión en estas líneas. El corazón que a Miguel Hernández le sobró fue aquel que simbolizó en la sangre como imagen constante en su obra. Un corazón con aires de colectividad que constituyó en toda una estética consciente y perfeccionada.

Sólo así puede explicarse el virtuosismo de versos que todavía hoy son recordados como parte de una memoria colectiva pero que antaño fueron

6. Serge Salaün, *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia, 1985, p. 379.
7. Miguel Ángel García García, *La literatura y sus demonios: leer la poesía social*, Madrid, Castalia, 2012, p. 239.

gritos censurados. El paso del tiempo ha devuelto casi por completo a Miguel Hernández el lugar que su obra merece, lejos de toda reivindicación de justicia social o política, en base a una trayectoria tan corta como intensa y fructífera, en la que supo absorber tradición y presente, y la cual no abandonó a pesar de las desavenencias con la vida.

La imagen de un poeta en cuyas manos caben la pluma y el fusil ha sido arrastrada de manera utilitarista por los detractores y defensores de su verso, en una labor que en ocasiones ha relegado al olvido la calidad de su *corazón* poético. El instinto de la fiera que le asaltó desde niño fue capaz de lidiar con la transformación ideológica que relatan sus datos biográficos. Tanto es así, que su figura ha podido estudiarse como si de un mismo Miguel Hernández, pudiesen obtenerse dos: el de un *Perito en lunas* gongorino y el de un *Viento del pueblo* revolucionario. Hoy, su legado da buena muestra de que ambos circularon por un mismo Miguel, que escogió ser hijo de su tiempo para cumplir una función en la que su tinta traspasase el papel.

Así, su obra supone una de las mejores pruebas escritas de que existe poesía en el compromiso, de que hay poesía en el suelo que el poeta pisa. Más aún, su obra demuestra que ya existía un Miguel Hernández poeta antes de un Miguel Hernández soldado. En él se hace patente que la poesía comprometida «es hija legítima de la poesía pura»[8], así como la evidencia de que la literatura no puede escapar a su historia, porque incluso cuando esta cree haberse evadido por completo, está haciendo desaparecer un presente que conoce y cuestiona.

Tratamientos de la poesía social

La raíz del sintagma 'poesía social' está íntimamente ligada a la idea una poética de sentido utilitario y al enclave artístico que la misma merece. Así, poesía social, poesía comprometida o poesía civil, son etiquetas que se entrecruzan en función de la época y las premisas que baraje la crítica, respondiendo todas ellas en última instancia a un mismo acervo común: poesía y realidad o lo extraestético en la poesía, además de lo que suponga en relación con la función social que le quepa cumplir a dicha poesía así adjetivada.

Resulta imprescindible revisar la historiografía literaria reciente a fin de vislumbrar las bases de una poesía también llamada *rehumanizadora* (en respuesta a la idea de deshumanización del arte de vanguardia que explicara Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* en 1925). Más aún, si se resuelve acudir a la antología de la poesía social española de Leopoldo de Luis,

8. *Ibid.*, p. 242.

quien considera a Miguel Hernández el iniciador de la misma, se entiende necesaria una labor definitoria de este cúmulo de categorías en tanto que pueden llevar a su confusión en relación con la poesía bélica o de tinte netamente propagandístico.

En las décadas de 1920 y 1930, la dicotomía pureza/ impureza (heredera de la filosofía kantiana) tomará el centro de los debates literarios, en los que también se contempla la dualidad privado/ público, enlazada con la anterior. Para Kant, el arte imperante es la muestra de un total desinterés, con una finalidad que se agota en sí misma, una finalidad sin fin. Presos del modelo kantiano argumentado en *Crítica del juicio*, no existe más remedio que asumir la poesía comprometida como impura, entendiendo que la 'auténtica' literatura responde a principios de pureza e inutilidad.

Los grandes escritores de la década de los años veinte en España, responden a este argumento kantiano, a pesar de que muchos de ellos se autoproclamen valedores de una poesía más humana. Si en 1935 Neruda hablaba en *Caballo Verde para la Poesía* de que «había que manchar la poesía», el Gabriel Celaya de posguerra tomaría el testigo afirmando detestar a quienes no veían la utilidad de «la poesía manchada»[9].

Según recoge Miguel Ángel García, el único modo efectivo de romper con este encasillamiento es «hablar de la poesía como lo que es, un discurso ideológico e histórico, y no sólo lingüístico y de producción del yo»[10]. Pensar históricamente la llamada literatura pura así como la impura, implica concebirlas como prácticas sociales de la historia. La asunción de este principio también conlleva la revisión del término 'ideología'. Según Juan Carlos Rodríguez, la ideología en el sentido althusseriano va más allá de la política, es un conjunto de ideas y representaciones. Reducir la ideología exclusivamente a una relación con la política, supone eludir la realidad histórica y social que esta configura[11].

Louis Althusser, quien evolucionó hacia el neomarxismo con obras como *Pour Marx*, entiende la ideología como un cuerpo de representaciones que nos hacen mantener una relación imaginaria con nuestras condiciones de existencia. Incluso el escritor que reniega de todo compromiso, lo está con el sistema que le ha creado y le mantiene, con ese contra el que decide no arremeter. La literatura comprometida es la que canta contra las contradicciones de la ideología dominante y su discurso; ese es su riesgo. No es únicamente en los momentos de crisis cuando la literatura está cargada de historia. El escritor es siempre hijo de un tiempo y un lugar.

9. *Apud* De Luis, *op. cit,* p. 301.
10. García García, *op. cit.,* p. 33.
11. Juan Carlos Rodríguez Gómez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 2º ed., 1990, p. 31.

En base a estas premisas, la controversia en cuanto al momento histórico en el que es apropiado hablar de poesía social, entreteje una complejidad que parece querer distanciarla de la esfera más amplia o completa que implica la poesía comprometida. Tanto como si se encuentran ambos términos diferenciados como si se auspician bajo ambos las mismas bases teóricas, lo cierto es que la utilización del enunciado poesía social comienza a hacer efectivo a partir de 1952, momento en el que ve la luz la *Antología consultada de la joven poesía española,* editada por Francisco Ribes, cuyas poéticas aparecen unidas bajo las ideas básicas de la rehumanización, la poesía como comunicación o el lenguaje realista.

Esto supondría asumir que el legado de Miguel Hernández no encaja en la categoría de poesía social. Afortunadamente, Leopoldo de Luis rompe con el conflicto terminológico en sus notas de 1968:

> La primera proyección –de lo social a lo político– acaso se dé un poco más tarde [de los años veinte]: con Miguel Hernández, el cual, a diferencia de sus compañeros, es un trabajador, no un señorito; es un autodidacta, no un universitario[12].

Para un estudio de corpus de la poesía comprometida, bien pueden tomarse por importantes las puntualizaciones que de Luis realiza en su antología. La poesía social (o comprometida) no ha de entenderse sin su matriz histórica, raíz indispensable para la comprensión de su uso del realismo.

Estos objetivos no han de conducir a la confusión de la poesía comprometida con una poesía de puro panfleto. La utilidad de esta última, especialmente en circunstancias política y socialmente complejas, tiene poca discusión, pero no opera en los mismos términos comprometidos que una poesía social más amplia. El panfleto poético puede llevar a la desatención de los aspectos del lenguaje en pos de hacer efectivo un eslogan. La poesía comprometida, lejos de lo que se haya querido atribuir a la misma, no olvida el lenguaje y las formas poéticas a pesar de no ser estas el objeto primordial de su labor, sino los efectos del mensaje que las mismas son capaces de transmitir y, en consecuencia, las posibilidades que se pudieran derivar de ese mensaje en sus destinatarios. En cualquier caso, la poesía denominada impura «es protestataria» y «revolucionaria, porque va motivada por un deseo de transformación de determinadas estructuras sociales»[13].

12. De Luis, *op. cit.*, p. 182.
13. *Ibid.*, pp. 183-184.

La ideología del poeta, con mayor o menor *pureza* o *impureza*, se plasma inexorablemente en su obra, fruto de su esencia como ser social. En él está la decisión de hacerla más o menos expresa. Los que asumen un desafío afirmativo y, por lo tanto, se atienen a la realidad de la que son partícipes, forman parte, sin remedio alguno, de una determinada línea política y su expresión en verso no es más que un elemento compositivo de su compromiso.

El nuevo romanticismo de José Díaz Fernández

Concretamente, el año 1930 marca en España el fin de una época y el inicio de otra tan trepidante como dramática. Efectivamente, la obra de Díaz Fernández *El nuevo romanticismo*, publicada en este año, tuvo un especial calado en todo el proceso de politización de la vida pública y cultural que acontece en la década de los treinta y supuso una suerte de manual de especial consulta y apoyo para quienes propugnaban la necesidad de un arte de compromiso. El título de la obra, que además dará cabida a toda una nueva corriente estética y de pensamiento, responde a la romantización que Díaz Fernández contempla, una especie de cura que impregna, imparable, los estratos literarios. Poetas y críticos darán cabida a determinados ámbitos que serán ahora núcleo de sus preocupaciones: la dimensión ética del arte, su función social o el papel del artista en la sociedad. Esta vuelta al periodo romántico se condensa en una visión identificadora con el mismo pero con la ventaja de una distancia adecuada.

Es a partir de la obra de Díaz Fernández cuando toma fuerza el concepto de rehumanización de la literatura, en contraposición a las ideas extendidas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). A éste le reprochará la falta de un compromiso en su concepción artística y una función comprometida. Para acabar con el inmovilismo del momento, Díaz Fernández propondrá el establecimiento de un «arte novísimo de intención social»[14] del que se servirán buena parte de los autores del momento.

La mancha de la impureza

En el conflicto literario por la legitimación, la extensión de la dualidad puro / impuro, arrastró a la poesía comprometida a una suerte de mancha incómoda sobre la pulcritud juanramoniana. El término impureza se extendió en la década de los treinta como el abrigo bajo el que se resguardaban quienes veían

14. José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Zeus, ed. de J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985, p. 42.

la poesía como un lugar en el que también tenían cabida los elementos extraestéticos, la ética o la realidad que acontece. Pero lejos de ser la hija descarriada de la tradición poética, el compromiso comenzó a dar voz a sus premisas con un lenguaje nuevo, donde el apego al suceso, la experiencia y un fin a alcanzar cobran protagonismo y donde el espectro del lector se expande. En fin, donde el contenido no reemplaza a la forma pero sí altera su estatus.

Si bien asumir el compromiso bajo la impureza o la mancha puede suponer la autodescalificación, no puede negarse el rango distintivo de un uso de términos que se contraponen a lo aséptico de la poesía pura.

Más allá, la poesía impura no sólo supone la inclusión de valores extraestéticos. Se trata de una revalorización de la realidad externa en la que el poeta se halla inmerso, ciudadano del mismo mundo que el lector. Ese mundo externo al que ahora mira detenidamente es más que suficiente para sus composiciones y le aporta, además, el sentimiento de utilidad social que le inserta en él. La belleza no es un fenómeno abstracto casi inconcebible y reducido a la atención de unos pocos. Es en los objetos de la realidad donde puede hallarse la misma, lejos de los eternos símbolos modernistas. Para alcanzarla, el poema contará con un aprendizaje y posterior dominio de la técnica (que no debe ser descuidada), pero si ahora «suda tinta» sobre lo que escribe –como décadas después haría saber Otero–, es para hacer del poema un instrumento de utilidad social diario, dispuesto a contribuir a un posible cambio efectivo de la realidad.

Si la emoción de lo vivido, la reivindicación una justicia social y el deseo de una extensión de la poesía a todas las capas sociales pueden definirse como pilares del poeta impuro, dichos anhelos le conducen a entender la poesía como un discurso inmerso en el proceso de comunicación. La relevancia de lo asumido por el yo del poeta en su vida se cristaliza en la posibilidad de comunicarla, llevándola a aquellos que no lo han vivido o no han podido sentirlo. El arte ya no se contempla como un fin en sí mismo sino como parte del mensaje a comunicar. La universalidad del arte se hace patente en la posibilidad de llegar y atravesar a todo el mundo, respondiendo a la política cultural imperante en la década, un propósito de llevar la cultura a todas las ramificaciones del país. Asimismo, si la expresión de las emociones responde a un instinto del ser humano, este no está restringido a unos pocos, sino que puede ser albergado en todo aquel que despierte su sensibilidad. Con ello, se procederá a un abandono del hermetismo y la incomprensión en el lenguaje, optando por un modo poético más cercano a la comunicación directa.

Las premisas de una poética social o comprometida dotan al poeta de un nuevo papel en la sociedad, que aspira a ganarse a través de su trabajo, la actividad distintiva del ser humano. De este modo, se concibe como una parte más que necesaria de la sociedad, obligado a implicarse activamente en la realidad y dotando a su obra de un papel social.

Su posición y sus composiciones son parte del compendio ideológico y social que atraviesa la historia concreta, el presente. Lejos del ideal purista de una gratuidad artística, la herramienta del poeta es su verso y este ha de poder aspirar a cumplir una función útil en el reflejo de su público.

El papel social del artista y la utilidad de sus herramientas en la sociedad sólo pueden entenderse adscritos al corpus de una realidad patente. El cumplimiento de su ética a través de su estética conduce al poeta comprometido a mirar más allá de una minoría selecta. Si la asunción de la poesía como comunicación conlleva un mensaje y un emisor, el papel del receptor cobra especial relevancia. El yo del poeta comenzará a establecer diálogo con un tú concreto, y con un vosotros colectivo.

Huellas de Miguel Hernández: poesía de la conciencia crítica

No puede eludirse que la semilla de una literatura de compromiso se halla enlazada con un presente turbulento y deseoso de transformación. La necesidad de reivindicación y justicia alimenta enormemente el hambre social de los artistas sensibilizados y confiados en una posibilidad de cambio. No obstante, la historia literaria ha demostrado la extensión de una poesía social o comprometida que se mantiene incluso cuando el presente parece más alentador. En tanto que el poeta se reconoce a sí mismo como ser social y como parte de un todo colectivo, su obra siempre encuentra un receptor que quiera establecer diálogo con él. Con ello, mientras la sociedad en la que se desarrolla como individuo esté controlada bajo una ideología dominante concreta, habrá poesía comprometida.

Juan Cano Ballesta señala cómo la literatura comprometida se explica a través del concepto de *engagement* del que hablara Sartre y fuera teorizado, entre otros, por Robert Escarpit[15]. Según el sociólogo francés, el término alude a un creador «profundamente arraigado en una realidad colectiva, sea cual fuere la naturaleza de esa realidad. Tiende a expresar la identidad completa en el escritor del hombre social y el hombre poético»[16].

Lo cierto es que el poeta, como individuo, es un ser social indisoluble del tiempo en el que se desarrolla. Pero el *engagement* añade a esta realidad una «toma de conciencia mediante la cual esta situación de hecho se convierte en fuente de una actividad creadora»[17]. Esa toma de conciencia le reúne de nuevo frente al pueblo y le aleja de la perspectiva alejada anterior.

15. Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI, 1996, p. 72.
16. Robert Escarpit, *La revolución del libro*, Madrid, Alianza, 1968, p. 53.
17. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 73

La relación entre política y sociedad y literatura no es en absoluto una novedad de la época. Ambas aparecen mezcladas a lo largo de la historia de la literatura desde diferentes perspectivas. Hasta el momento que nos atañe, la última estela más patente de estas relaciones había sido dejada por el romanticismo, y señalada en diferentes facetas abordadas por los escritores del grupo del 98 y los surrealistas. No obstante, los intelectuales del vanguardismo se alojaron en su torre de marfil y empezaron a mirar al mundo desde sus ventanales inaccesibles al resto de la sociedad.

Las nuevas formas de compromiso llegarán en la década de 1980 con el final de la dictadura franquista, momento en que el espectro de reivindicación y lucha va a abrirse para no referirse ya al dictador en concreto, sino mirar a los ojos del capitalismo, el consumismo y todo una amalgama de problemáticas sociales presentes. Es decir, la noción sartriana de compromiso adquiere los tintes del presente, y si bien sus formas tradicionales sufren una transformación, sus bases (las mismas que sustentaban la poesía comprometida hernandiana) permanecen intactas.

Con el agotamiento de la estética de los novísimos, la década de 1980 será testigo de un cambio de sentido promovido en gran medida por la corriente de *La otra sentimentalidad*, la cual reunió en torno a Granada a autores como Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador y Ángeles Mora, estos dos últimos partícipes en el homenaje organizado a Miguel Hernández en La Tertulia granadina el 22 de marzo de este 2017 con motivo del 75 aniversario de la muerte del poeta y que llevaba por título *La senda del poeta*. Con ello, se produjo el establecimiento de una nueva dualidad entre la nueva poesía de la experiencia y la hasta el momento imperante poesía reflexiva. En este espacio de lucha por una nueva rehumanización de la poesía, vio la luz un movimiento que rechazó acoger bajo el compromiso la intrusión biográfica un tanto banal y el tradicionalismo estético de La otra sentimentalidad, y que ha llegado a nuestro presente bajo el nombre de «poesía de la conciencia crítica», «poesía crítica» o «Grupo Sensista».

Sus líneas ético-estéticas serían recogidas posteriormente al detalle en *El hombre de la calle* (2001), la antología publicada por uno de sus fundadores Fernando Beltrán. Tomarán como epicentro de su lírica el conflicto socioeconómico y político de la actualidad, desde una mirada crítica que interiorizan en sus versos. Sus valedores van a situarse de nuevo al lado del hombre y la mujer de a pie para establecer una relación empática de tú a tú. No adoptarán una mera opción estética motivada por algún tipo de urgencia social, sino una postura lírica arraigada en la tradición de, entre otros, nuestro Miguel Hernández y dispuesta a renovar el presente.

Es posible situar su punto de partida en torno al primer poemario de otros de los nombres que encabezarán su lista. Se trata de *Cántico de la erosión* de Jorge Riechmann, publicado en 1987 con tres líneas temáticas principales: la identidad personal, los fenómenos sociales y las preocupaciones ecológicas. En

él pueden ya apreciarse el enfoque antiesteticista, el abrazo al coloquialismo y el abandono de la frivolidad de los modos sociales. Los marcos de referencia se amplían e incluso la jerga va a tener cabida en estas composiciones. La cotidianidad entra de lleno en su literatura.

Es la hermana tullida del deseo.
De nada verdadero se predica.
Le place avasallar: busca vasallos.
No le miréis las manos,
perder es imposible.

Abolir la nostalgia, esa tenia violenta,
esa impotencia desovillada en máscara,
mi desdentada enemiga más voraz.
Untarle el cuerpo de brea y de vergüenza.

Sea
la desolada quimera del presente
nuestro empeño imborrable.

«Abolir la nostalgia» (*Cántico de la erosión*, 1987)

A partir de estas primeras composiciones, su lírica irá dando voz a un tono cada más refractario, dispuesto a hacer de sus introspecciones toda una intromisión en la realidad, donde la negativa hacia los males imperantes cobra fuerza y sentido poéticos. La posmodernidad y su deshumanización hará aguas en los versos de Riechmann, cuyo discurso critico no desalienta en ningún caso su reconocida labor creativa. Las vivencias individuales adquieren un cariz colectivo que penetra en el lector a través de las paradojas que asedian nuestra sociedad.

Escribo
poesía
anticapitalista (perdón
por la redundancia)
porque no desisto
de ver sanar
la nube martirizada
el osezno sin leche
la bombardeada dignidad.

«Escribo» *(Cincuenta microgramos de platino e iridio,* III, 2003)

Un caso de similares perspectivas será el de Enrique Falcón, para quien esta poesía de la conciencia crítica desvela una «literatura de voluntad crítica y pulso resistente en tiempos sin embargo como los nuestros, de *macdonalizada* pacificación e innegable injusticia social». En su obra de 2009, *La marcha de 150.000.000* esa renovada conciencia crítica puede llevar al poeta a desarticular el lenguaje y a retomar técnicas surrealistas a fin de plasmar el horror de un mundo que permanece ciego a lo que le acontece. Toda una marcha contra lo establecido donde llega alcanzarse un tono profético en medio del discurso colectivista que caracteriza sus composiciones pero donde aún hay sitio para el yo más íntimo del poeta. Escudriñar la realidad y ponerla en tela de juicio son las dos funciones que elevan sus versos a un canto a las generaciones venideras.

Lamento.

Lamen todas las cuchillas las bocas de la tierra: lamento.
La caída de los brazos. Lamento.
Cien mil mujeres agitándose las venas. Lamento.
Un horror que acabe el llanto
de cuevas en el ojo, en los ojos las cuevas
de los ojos, un ojo invocador
de araña, un ojo-lamento.

«Fragmento VI /1» (*La marcha de 150.000.000,* 2009)

Riechmann y Falcón son sólo dos nombres en torno a cuyas reflexiones girarán otros tantos poetas y colectivos que se asientan hoy sobre el nuevo escenario de la poesía comprometida y de entre los que merecen especial reseña Juan Carlos Suñén, Antonio Orihuela, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Méndez Rubio (perteneciente junto con Enrique Falcón al colectivo Alicia bajo cero) o el grupo Voces del Extremo. Son sólo dos de los nombres que se adscriben hoy a esa poesía de la conciencia crítica que, si bien no puede entenderse como grupo compacto dado que las inclinaciones poéticas oscilan entre unos autores y otros, sí que existe en ellos una voluntad de recuperar esa mancha del compromiso que vio su luz flanqueada entre los versos de Miguel Hernández y que había caído en el pozo del silencio y el desuso en las últimas décadas.