

de:

POESÍA Y PODER

Colectivo Alicia Bajo Cero

TRES:

**EL SECUESTRO DEL ÁNGEL
NUEVO**

EL SEQUESTRO DEL ÁNGEL NUEVO²³

El intento de sustraer de la historia las diferentes prácticas significantes o culturales puede convertirse en un secuestro cuyos efectos contribuyen decisivamente a la des-dialectización de la dinámica social. En tiempos en que los instrumentos se han alzado contra el ser humano y amenazan con independizarse de él, las palabras de connivencia ocultan que el proceso sigue en marcha, que no hemos llegado al final de un *cul-de-sac*. Crear la ilusión de que no existen ya cambios posibles, de que todo ha llegado a su término, sirve como protección a los sectores sociales a quienes tales cambios, en su eventualidad, no beneficiarían. Siguiendo a Benjamin, Josep Fontana ha propuesto “un método que procedería arrancando sus objetos de estudio de la continuidad histórica y que tendría como objetivo central *colocar el presente como una situación crítica*. Que debería realizar una *revolución copernicana* consistente en invertir la visión tradicional, que considera el pasado como el centro fijo y estable en torno al cual hacemos girar el presente, y situar el

²³ Articular este capítulo con los anteriores pretende cumplir, siquiera mínimamente, una revisión de las escrituras de la última poesía española para comprobar si siguen mecanismos coherentes con los que en el discurso crítico hemos detectado ya. Pero debe quedar claro que no hablaremos ahora de cada práctica textual por sí misma, ya que eso las presupondría clausuradas y autosuficientes. Hablamos, más bien, desde sus puntos de cruce, desde su constelación, desde el marco general en que todas ellas se relacionan y de cómo se integran en él.

presente en el centro de nuestras preocupaciones [...]. Porque debe quedar claro que, incluso para el historiador, *la política tiene preeminencia sobre la historia*". (Fontana, 1992, 143)

Resulta fácilmente identificable en la *última poesía española* la preferente focalización del pasado como tiempo del discurso, tanto desde el discurso crítico —como vimos en el capítulo dos— como desde la práctica de las escrituras objeto del soporte crítico. Contra esto en principio no tenemos nada, al contrario, parecerá imposible tener conciencia histórica del propio período si no se profundiza en los procesos que han conducido hasta el estado de mundo actual. Pero se puede, como el ángel de Paul Klee, girar el rostro hacia el pasado para ver de dónde se proviene sin dejar de buscar el futuro. El secuestro del ángel consistiría en mantener su mirada vuelta hacia atrás y, además, detener su marcha. Lo denunciado, pensamos, no sería que se hable del pasado, sino al contrario: que se piense demasiado poco en él como proceso social abierto, al haberlo escudado en la sacralidad del mito y la idealización. Se detienen, fijos, ante los ojos de quien lee o escucha, los procesos de los que se habla. Es preciso, para que sea efectivo este tipo de discurso/secuestro que las líneas de estos procesos sean rastreables hacia atrás —sólo difusamente— (idealización de la tradición), pero que no se perfilen siquiera posibles continuaciones hacia delante. Por este motivo se transmite la visión del discurso histórico como simple acumulación de saber acerca del pasado. La Historia queda presentada como un mosaico (con todas las connotaciones de estaticidad que esta imagen tiene) de citas ilustradas, en vez de la disección de los procesos sociales en diacronía con el objeto de explicar, comprender críticamente y transformar el estado actual de cosas. Cuando Trapiello (1993, «La mitad de la mitad») se pregunta qué quedará del siglo XX se responde *apenas una casa vieja, un camino polvoriento...* Parece que este siglo no tendrá responsabilidades ni consecuencias. Es coherente con esta concepción congeladora de la historia la re-construcción

del pasado como si se tratara de un espacio clausurado adonde la memoria, tanto individual como colectiva, accede sin vacíos ni fisuras. García (1989) ilustra esta cosmetización de la memoria: la estetización del recuerdo como algo agradable por sí mismo porque repliega al yo y lo aísla del exterior. “Ahora, recordando las imágenes, / no sabes si admirabas más la magia / de la escena o la bella juventud / que nunca contemplaste en esos rostros”, escribe Mesa Toré (1991). El recuerdo es, así, mera luz que conforta y barre las sombras de un terreno dócil y controlable que no se me resiste. Así ocurre en Benítez Ariza, en el poema «Sobre la infancia» (apud García Martín, 1995, 65).

El recurso a la memoria, ya sea como mecanismo constructor del texto, ya sea como tema, está funcionando como coartada de autoridad poética: si el poema tiene estructura evocativa es que está contando una experiencia, y entonces queda legitimado. Por el contrario, el hecho de que aparezca más o menos difusamente el acto de memoria no justifica automáticamente el texto, ya que existen infinitas aproximaciones a este tema. En primer lugar, conviene no descuidar que la memoria es selectiva, y lo recordado define ya la actitud del recordante. Considerando las escrituras de la *última poesía española*, lo que se recuerda suelen ser segmentos intrascendentes de la vida individual: un paseo solitario por el campo, una noche de copas, un fugaz encuentro amoroso, una terraza de veraneo... El segundo criterio de baremación que proponemos para valorar ideológicamente el acto de memoria es cómo se retrata su funcionamiento. El mecanismo de la memoria —los temas que hemos citado como característicos de la *última poesía española* podrían ser objeto de un tipo de reconstrucción mnémica mucho más tensiva de la que reciben— puede ser representado como un proceso complejo que me desdobra, me escinde entre un pasado y un presente que entran en relación conflictual, creando la tensión adecuada para empujar a la indagación en esa relación, o puede representarse como un mecanismo automático que registra los hechos como una base de datos.

Este último modelo, es evidente, pacifica y reconforta, al dar una visión aparentemente aséptica. Además, transmite la idea del pasado como algo fijado, sin discusión, al que se accede en dirección unilineal, como si el pasado fuera igual para todos y no exclusivamente de un modo específico para quien lo recuerda en función del modo que lo recuerda. De esta forma se llega a la idea de pasado como lugar inalterable de la verdad («Ya nada es lo que era» es el título de un poema de Marzal, 1991), de cuyas implicaciones ideológicas ya hemos hablado en el capítulo uno. Por último, un tercer medio de valoración de la escritura de la memoria podría detectarse en función de los efectos que crea en el sujeto el acto de recordar. Centrar el texto de forma obsesiva en un pasado de las características recién descritas deriva en la concepción de la tradición como una herencia que no admite análisis ni cuestionamiento: no hay diálogo posible con ella, sino aceptación de su dictadura, y recordemos que aceptar una dictadura puede ser eximente de responsabilidades históricas.

Benítez Reyes (1992b) y Mesa Toré (1991), comparten con la escritura de García (1989, «Minuto de unos ojos» y «Los días de guardar») la exclusivización del pasado como foco discursivo. El precio es dejar fuera de campo al presente y al futuro, que no pueden ser sino meras degeneraciones de ese pasado que sobrevaloro. Como ejemplo de este problema podría también leerse en el poema de Pardo (1995, 22-23) «La misma mirada de entonces»: “Mi memoria se fija en una imagen / que siempre asociaré / con mi primer estado melancólico”. De esta forma se alza un muro que impide que entre lo imprevisible. Se incita a la identificación del presente con ese pasado embellecido y, sobre todo, se impide que el futuro pueda no asimilarse al presente y al pasado. En Martínez Mesanza (1986, 63 «No tengo nada del poniente al orto»), se lee “Bien conozco / que el tiempo más hermoso ya ha pasado”.

La sobrevaloración de una línea de tradición —en concreto la tradición más asimilable a la idea hegemónica de

occidente, la grecolatina oficializada como *clásica*— es útil a fin de que el modelo de escritura que funcione como conciencia colectiva sea identificable con una supuesta continuidad lineal desde tiempos inmemorables hasta nuestros días, abstrayendo el trabajo discursivo de sus circunstancias sociales de (re)producción. No sólo con esto pensamos en *El mismo libro*, de Andrés Trapiello, sino también en la frecuente latinización de los títulos de poemas y libros: «Beatus Ille» y «Venite adoremus» son poemas del propio Trapiello; D'Ors escribe «Quod erat demonstrandum»; Juaristi escribe «Carne data vermibus», «Sátira primera a Rufo», «Del epíteto homérico», «Sermo humilis» y un libro suyo lleva por título *Suma de varia intención*; Marzal (1991) contiene «Sic transit gloria mundi», «In memoriam C. M.»; Benítez Reyes (1992a), «Ética a Julio», «Elegía», «Etopeya», «Ex profeso»; «Gesta Francorum» es una sección del libro *Europa*, en el que aparecen textos bajo los títulos de «Annales VII», «Fortibus est fortuna virus data», «De amicitia», «Aureliani legiones», «Admonitio», «Legio phalangen...», «Contra usuram», etc. En la misma dirección se mueven Luis Antonio de Villena y Luis Alberto de Cuenca, que comparten la debilidad por el bizantinismo. Villena centra en el pasado todo su ciclo comprendido entre 1970 y 1978: *Sublime solarium* (1970-1971), *El viaje a Bizancio* (1972-1974) e *Hymnica* (1974-1978).

Las consignas de actuación en la escritura poética que desde estos mismos textos se difunden son análogas. Así, D'Ors (1992) centra su «Posible arte poética» en el pasado. «El café con espejos», en Linares (1991), utiliza la imagen del espejo para simbolizar el reconocimiento en la tradición, como una suerte de anagnórisis que revela la verdad del ser. Si se interpreta la tradición como una línea que señala la esencialidad de la cultura —y de la escritura—, se sitúa en el campo del mito, fuera de la historia y por encima del bien y del mal. De aquí la valoración en estas escrituras de la eternidad, cuya adscripción al idealismo nos parecería difícil rebatir. Tomamos dos citas de Luis García Montero:

“..hasta llegar al sueño más oculto de un hijo, / ése que funda el tiempo / y vuelve por las noches, / natural, encendido de huellas primitivas, / de valores eternos / que se compran a plazos / y tal vez con un poco de rebaja.”²⁴ (1994c, 70); “Ni tú ni yo creemos / en la inmortalidad. Pero hay momentos / —oscuros, de penumbra o luz abierta— / donde se roza el mundo de los libros / y las ventajas de la eternidad.” (García Montero, 1994c, 80). Esta segunda cita tiene el valor de mostrar la aparente incoherencia, que en el fondo no es tal, de reclamar, al mismo tiempo, la eternidad y la fugacidad.

Un discurso que se instala en el pasado y encuentra en él el espacio de la *autenticidad* sufrirá inevitablemente de nostalgia. Así, Martínez Mesanza (1986, 57) escribe: “Son imagen / de la perdida juventud, y sufro / una hiriente dulzura al recordarlas”, lo que sugiere, entre otras cosas, un cierto masoquismo. En García Montero (1994a), recomendamos la revisión de «Unas cartas de amor» (19-21) y «Fotografías veladas de la lluvia» (15-18). Del mismo, García Montero (1994c, 67): “Pasa el amor y deja / sus huellas, es verdad; pero te juro / que también hay nostalgia de uno mismo [...]”. La congelación de los procesos le impide instalarse en el futuro, y la focalización del pasado le impide considerar el presente más allá del mero *ir tirando*. La caída en la nostalgia es inevitable en estos casos y se crea la ilusión de que, ya que todo tiempo pasado fue mejor, los buenos tiempos han pasado demasiado deprisa. La imposibilidad de recuperarlos genera frustración, ya que no se encuentra satisfactorio un presente que es juzgado en tanto mera degeneración ni existen esperanzas para el porvenir. Miguel D’Ors (1992, 96): “Pues todas estas cosas cualquier día / han de ser tus nostalgias, la obstinada / materia de tus sueños”. Las interrelaciones entre la irrecuperabilidad de un pasado fugaz (retratado desde una memoria clausurada) y la eternidad queda

²⁴ Estas palabras ilustran la actitud de simpatía que los textos García Montero emplean con frecuencia: después de enunciar una proposición que resbala del lado del idealismo, terminan la frase, la estrofa o el poema con una broma como para quitarle importancia.

también expuesta en Linares (1991, 9), cuando dice “Mi juventud fue eterna y fue una llama que duró lo que un sueño” y, más en profundidad, en «Un café de mi infancia», de Trapiello (1993): “[...] las negras arcadas del viejo Ayuntamiento, / cuyo reloj marcaba cada hora a su hora, / y ése era justamente su encanto y su poesía, / dar constancia del tiempo donde nada pasaba, / y advertirnos tal vez / no, digamos, de su fugacidad, / sino de lo contrario: de que todo / está llamado a ser, / a formar parte / de la inmovilidad, como el ventilador / y aquellos veladores, como la luz, quizá, / antes del año diez”. Además de las implicaciones generales de este fragmento, este poema puede analizarse en dos fases superponibles: en la formulación del deseo de inmovilidad y en la constatación de que la existencia invade la percepción del hablante. Coinciden la realidad y el deseo en la ausencia total no ya de conflicto, sino de acción: el sujeto poético no desea que pase siquiera algo placentero por temor a romper la estaticidad perfecta (“que todo vuelva a la inmovilidad”; Trapiello, 1993, 22).

La detención del devenir, es de suponer, se alcanza sólo en el caso de la perfección (pudiéndose entender esta palabra, si queremos, en sentido etimológico), estado que cae, de nuevo, dentro del idealismo. Sólo invocaré la inmovilización en el momento en que la realidad que vivo se superponga exactamente a mi deseo de la misma, por lo que creemos poder calificar la textualidad de la *última poesía española* como inequívocamente conservadora. Linares (1991) se decanta decididamente por la eternidad en «Una medida de eternidad» y «Anatomía de la melancolía». García Montero (1994a, 23) escribe: “Noche eterna, tal vez / será mejor llamarte reincidente”. En Villena (1990, 41), el poema «Hermosos rostros del pasado» termina con el verso “como si el orbe fuese eterno”. D’Ors (1992) imagina la eternidad como el privilegio de una élite de selección espontánea o natural cercana a alguna concreción del superhombre: “Vuestros nombres / se escribirán con letras clamorosas / en ningún sitio; el mío lo encontraréis mañana / en la letra pequeña de

la inmortalidad”. Una variante de la apología de la eternidad consiste —por seguir con terminología nietzscheana— en la degradación del eterno retorno, abandonando la espiralidad abismante de Nietzsche y entendiendo el retorno como acto repetitivo exacto. Entonces todo está escrito y el destino domina nuestras existencias anulando nuestra capacidad de actuación. En este sentido se inscribe con decisión Trapiello (1989) (ver «Elogio de la inmovilidad») y el verso de Gallego (1988, 47): “todo de nuevo aquí mismo repitiéndose”.

La idea de eternidad a que responden estos modelos de escritura tienen el inconveniente de desdialectizar la historia y deshistorizar al ser humano y los procesos sociales en que se inserta, y por ese motivo creemos poder acusarlos, igualmente sin reservas, de idealismo, que se extrema en Villena²⁵ al entroncar con una nunca disimulada herencia platónica y metafísica:

“Acaso tres, cuatro veces me dijiste el nombre, / y siempre bajo la diferencia se ocultaba una Idea” («Recapitulación veral», 1988, 286)

“el gozo de la idea tocando realidad” («Intento rehabetar la dicha», *ibidem*, 310)

“Hoy diría que fue una gota de Tiempo puro: / Tiempo sin tiempo, aquella noche de diciembre (...)” («Intento rehabetar la dicha», *ibidem*, 313)

“Porque el Tiempo se escapó del tiempo, / y no sentimos que importase nada, más que aquellos instantes vivos / y el violento perfume de nuestra propia gloria...” («Intento rehabetar la dicha», *ibidem*, 315).

“quiero estar más allá de lo que palpo” («Marlowe», *ibidem*, 323)

“detrás del jardín se busca otro Jardín” («Honor de los vencidos», *ibidem*, 327)

²⁵ Villena traba estrechamente la narratividad con la valoración del pasado por medio del discurso de esquema confesional centrado en anécdotas. Ver Villena (1988, 300 y 324), (1990, 39-41, 63-64 y 83-84).

“Como si la carne no tuviera materia, mas produjese en sí, y alentase, exacto y alto placer de esa misma materia” («Imagen de un Cupido», *ibidem*, 329)

Podríamos, de querer seguir citando a Villena, que no es el caso, transcribir los poemas «Filósofo de Cirene enamorado del amor», «Ficino», «Quevedo» y, en general, todo el libro *La muerte únicamente*. La clave interpretativa la da el prólogo de José Olivio Jiménez (apud Villena, 1988, 11) cuando dice: “Y esta vislumbre no podrá ser posible sino por vías del más puro idealismo, adscribible así en esa también intemporal tradición del pensamiento platónico y neoplatónico, y lo que comenzó (y nunca tiene por qué dejar de ser) canto a la belleza y profesión del deseo, se trasciende a sí mismo y es ya una marca afilada hacia el Amor, en su más ideal y absoluto sentido. Y por éste, a la conquista de la Unidad original y perdida”. Más adelante (apud Villena, 1988, 55-56) habla del “idealista contumaz que hay en Villena”.

Del apego a la Idea que se percibe en estas escrituras llegamos a una consecuencia lógica: el desapego de la contingencia, de lo material. “Con frecuencia el vivir / es una disciplina lamentable. / En la distancia no alcanzamos a ver / más que una eterna rueda de infortunios / que con nosotros juega mientras nos desposee” (Marzal, 1987, 18). Puesto que lo importante no es lo que sucede en este mundo —sino en otra parte, no se sabe dónde—, el aquí y el ahora quedan esterilizados. Trapiello se pronuncia contra la contingencia ya desde el título de *El mismo libro*. La idea la repite abundantemente en *Acaso una verdad* y, en especial, «La ventana de Keats». En este texto explica que unos pájaros mueren pero son relevados por otros que continúan el mismo canto. Cambian los pájaros (los pájaros son, en este caso, los representantes de la *última poesía española*) pero el canto es eterno (la tradición ideal a la que se encomiendan) e incluso llega a decirse que está inspirado por Dios, con lo que la tradición hunde sus raíces en una sacralidad aurática, poniéndose más allá del mundo terreno y convirtiendo al poeta en

una especie de profeta. Trapiello comparte el desprecio por el mundo concreto que hemos constatado en Villena: “¿Cuánto tiempo ha pasado? ¿Quién está / mirando ahora esa plaza? ¿El que fui? / ¿Esta huida que soy? ¿El sueño acaso / que nunca abandonó mis oscuras pupilas?” (Trapiello, 1993, «Un café de mi infancia»). En la misma dirección parecen encaminarse algunos de los textos de Luis Alberto de Cuenca, fundamentalmente si nos fijamos en su etapa de 1970 a 1979: *Elsinore*, *Scholia*, *Otros poemas*. Ejemplos posteriores que no dejan de lado la misma visión se encuentran en «Caída de Bizancio en poder los godos (380 A. D.)», en *El otro sueño*, libro correspondiente al período 1984-1986. “Quien no conoce la razón del rito, / quien no comprende majestad y gesto / nunca conocerá la humana altura, / su vano dios será la contingencia.” nos dice, en consonancia con lo expuesto, el sujeto poético de *Europa* (Martínez Mesanza, 1986, 16).

Como resultado de haber relegado la contingencia a segundo plano (da lo mismo si respecto a un pasado ideal, a una ucronía mítica, a la idealidad de la eternidad o a la obsesión del instante en fuga) se concreta la confluencia de estas escrituras en el desinterés ético. Parece decirse, implícitamente: ¿Para qué actuar, si lo que pasa en este mundo no es lo que cuenta? “Estar así, mirando / la tarde sin que ocurra ni una carta. / Tener / ya treinta y cinco años. / Escuchar / los trenes que se alejan. / Y esta melancolía de no haber sido Stevenson o el Conde Henry Russell” (D’Ors, 1992, 104). García (1989, 41): “Después, el día acaso es una hebra / de tolerancia y tedio, una humedad / de puentes, un país que da lo mismo”. En Linares (1991, 30) encontramos: “pues no basta el ayer ni importa el luego”, en consonancia con Marzal (1991, 21): “Seguro que nuestro camino es el mejor camino / hacia ningún lugar”. Se hace palpable que desde afirmaciones de este tipo es difícil mostrar un modelo cultural de transformación de mundo. Además, se dan pasmosas casualidades, como la de que Benítez Reyes escriba “Qué más da” (1992a, «Sebastian Melmoth»), Gallego escriba

“Qué más da” (1988, «Noviembre») y Trapiello se atreva, como mucho, al ligero disenso de un “Igual da todo” (1989, «A unos nardos»). Esta desresponsabilización ante la comunidad conduce al aislamiento del yo en la privacidad, como se observa en Villena (1991, 11), que se declara “ajeno a la vida y a la acción”, Villena (1991, 21: “Enfrascado en los libros, desdeñoso del mundo”), Villena (1991, 56: “Ajeno / a todo, importándome un bledo los hombres y sus vanidades”), Villena (1991, 89: “¿Importa algo? Es una tierra yerma el porvenir.”), el fragmento “Porque el tiempo...” y el poema «Días de ocio en el país de Yann» (Villena, 1988, 315, 333). De forma ejemplar, se lee en J. Mateos: “No salgo fuera, ni quiero hacer viajes, / no porque aquí esté bien, sino porque, cansado, / aquí me encuentro igual de mal que en otro lado. / En fin, que vivo aparte y oculto [...] // Cada uno en su casa, cada loco en su tema.” (apud García Martín, 1995, 85-86)

“Y así —escribe González Faus (1988, 11)— del descompromiso más absoluto, la postmodernidad pasa a la soledad más total, soledad de padres y hermanos, de maestros y de amigos, de dioses y de amantes.” El sujeto, al quedar aislado en su reducido ámbito privado, se diluye y deja de ser tal, pues un sujeto que no interactúa con otros pierde la caracterización de sujeto transformador. “Me conmueve mi propia soledad”, escribe Mengíbar (1994, 33). “Vivo en el número siete, / calle Melancolía. / Hace tiempo que quiero mudarme / al barrio de la alegría / pero siempre que lo intento / ha salido ya el tranvía / y me siento en la escalera / a silbar mi melodía”, cantaba Sabina (1987), cuyas letras desde *Hotel, dulce hotel* creemos asimilables a las prácticas textuales de la *última poesía española*.

Del desinterés ético se sigue la renuncia a la participación crítica en los procesos sociales y la consiguiente clausura en los espacios de refugio que protegen del mundo exterior: el hogar, el *locus amoenus*, la habitación de un hotel, etc. Así se llega a la domesticidad/domesticación del personaje, por ejemplo, de Cuenca (1990, 195), donde la

tónica es la del intimismo-anecdótico, que predomina en este autor a partir de *La caja de plata* (1979-83). En Trapiello, el refugio viene dado por un ocio nobiliario en el retiro de un *locus amoenus* garcilasiano. En «Una oda» (Trapiello, 1993, 74) se llega abiertamente a la apología del egoísmo y de la insolidaridad. También aparece a veces el sujeto poético en un “caserón de Castilla” donde “un poeta lee sus versos ruinosos”. Aparecen el “sillón” (1989, 58), el “buen vino” (1989, 44) y “versos en zapatillas” (1989, 79).

En García Montero (1994c, 68-70, 73-74, 78) domina igualmente el intimismo y la anécdota, apoyándose en el esquema confesional (presuntamente ficticio, pero igualmente confesional). El estado de cosas es si cabe más intimista en *Rimado de ciudad* (García Montero, 1994b, 91), donde habla de los poetas que son sus amigos; en García Montero (1994b, 95) se representa una tranquila situación de convivencia familiar en un cómodo hogar burgués y termina: “Y pienso en la poesía: es quizás como esta / seducción fabricada por los oficinistas / para soñar el sueño tranquilo de su siesta”. No hay que extrañarse, pues, a la luz de esta poética, de los resultados textuales.

En conexión con la espacialidad intimista y privada aparece el tópico del hotel, cuyo interés se centra, entre otras cosas, en que selecciona socialmente a los personajes. Dicho tópico está presente en Marzal, Benítez Reyes, García Montero, J. Mateos, J. Rodríguez Marcos... Sabina lo tiene presente ya desde el título de su LP —y la canción— *Hotel, dulce hotel*. Linares (1991) lo contempla en el poema «Hotel Reforma. Habitación 952», donde el nueve de las centenas indica que se trata de un macrohotel de, por lo menos, nueve plantas. Asimilables a lo dicho hasta aquí son diversos pasajes de Trapiello (1989, 99: “Es temprano y de noche, / la hora de volver a nuestro hotel, / ese pequeño hotel cuyo portero / tiene la tez de un sur lejano y pobre”) y Marzal (1991, 63: “La vida, en este hotel, no ha de encontrarnos / mientras tú y yo queramos que así sea”). Sabina (1993: «Yo quiero ser una chica Almodóvar») se propone “No dar el alma sino

a quien me la roba, / desayunar en Tiffany's con él". En Mengíbar (1994) asistimos a similares escenas de lujo que caracterizan a la protagonista como perteneciente a una élite social y económica. Se aconseja no olvidarse de desayunar en hoteles de mil estrellas (Mengíbar, 1994, 13) y "Mientras veo los Gremlins en la tele / he pedido que me suban un whisky y un café" (Mengíbar, 1994, 39). Este libro comparte la escenografía de García Montero (1994a), cuyo título es ya indicador de la búsqueda de la privacidad autosuficiente en función de la distinción sectorial sobre bases económicas: *Habitaciones separadas*. «Habitación 219» empieza por "Son las puertas cerradas de un pasillo de hotel / lo que fueron los sueños, lo que será la vida" (33).

La tentación de un lector bienintencionado de García Montero (1994a) podría ser entonces la de pensar que las desoladoras conclusiones ideológicas tal vez puedan ser distintas si decide rastrear la aparición de los espacios de socialización, es decir, los lugares abiertos al público donde, en principio, debe forzosamente haber contacto con otros. Pero descubre que los espacios que en este caso se retratan son lugares públicos cuyo acceso, no obstante, está, nuevamente, restringido a una élite socioeconómica que puede pagar el acceso a estos lugares: aparte de los hoteles —que quedan a mitad de camino entre lo público y lo privado— abundan los restaurantes, aeropuertos, casas de campo, etc. El sujeto poético vive entre aviones, visita grandes urbes (Nueva York), disfruta de coches recién comprados y pisos alquilados, visita centros comerciales —exhibiéndose así el mercado de consumo como en cualquier otro anuncio publicitario—, se recrea en noches de alcohol... Transmite, pues, un modo de vida que se define de acuerdo con la ideología del consumo hoy predominante.

Álvaro García (1989) presenta terrazas de veraneo, chiringuitos, campos de golf, piscinas privadas... Comparte la misma ambientación de Muñoz (1991). Igualmente en Mesa Toré (1991) predominan los bares nocturnos, juergas con mujeres y alcohol, fiestas, mar... También la escenografía de

Benítez Reyes (1992a) se extiende y se agota en los mismos elementos.

Al principio del trabajo aludíamos a la perspectiva de callejón sin salida. Si la historia es entendida de este modo, como sucede en la versión más pusilánime de la postmodernidad, no nos desprendemos, en rigor, de una visión narrativa de la historia. El fin del mito del progreso, asimilado de cierta forma, pone en cuestión el fundamento de la existencia y de la ética. Esto no mina la narratividad, sino que la desdialecta al convertir los procesos en mera sucesión ordenada de hechos sin ligazón interrelacional. En el plano colectivo, da lugar a un concepto de la Historia que es mera recopilación. En el plano que se suele llamar *individual*, da lugar a la sensación de deriva y de falta de explicación —y de valoración ética. Ponemos un ejemplo de Sabina: “pasaron los años, terminé la mili, me metí en un piso, / hice algunos discos, senté la cabeza, me instalé en Madrid / (...) hoy como caliente, pago mis impuestos, tengo pasaporte / pero algunas veces pierdo el apetito y no puedo dormir” («Cuando era más joven»). Como resultado de esta desorientación ética se llega al *todo vale*, a equiparar —como hace el propio Sabina, 1993, «La del pirata cojo»— el ser “legionario en Melilla” a ser “insumiso en el cielo”. La presentación de inventarios, frecuentes en sus letras, constituye la negación de la dialéctica, puesto que el inventario suprime (oculta) las relaciones entre los elementos inventariados. Sabina lo practica en «Más de cien mentiras», «La del pirata cojo» o «Todos menos tú», donde lo único que se salva es lo privado. Responden estas construcciones textuales a la configuración del caos no como evidencia de desorden o punto de partida para un reordenamiento, sino a la contemplación del caos como entretenimiento. Su trabajo musical no invita tampoco a la crítica, sino que nivela los registros y los géneros al insertarlos en unos estándares fácilmente reconocibles. Por eso no causan extrañeza los dúos, indiferentemente, con Rocío Dúrcal y con Rosendo. La táctica del inventario está presente también en Trapiello (1993, «Un inventario») y en

Cuenca (1990, «La fiesta»), en este último con efecto *kitch* y hedonista. La falta de dialéctica en la construcción de los inventarios y en su recepción recuerda al concepto de álbum que se transmite en García (1989), en Pelayo Fueyo (apud García Martín, 1995, 157), o en Mesa Toré (1991, 44) cuando se lee “la memoria colorea / ese libro de estampas que es la vida”. Igualmente, nos hace recordar el dietario de García Martín (1993), que se presenta, explícitamente, como simple acumulación. Lo mismo sucede cuando Marzal²⁶, Benítez Reyes o García Montero escriben poemas enumerando la nómina de amigos poetas, o en el poema pudorosamente anónimo que cierra los *Veinte últimos años de poesía española*.

Recapitulando este punto, podríamos formular que se produce la articulación de dos movimientos: a) uno actúa sobre el discurso del pasado, despojándolo de los componentes de intencionalidad humana (nadie parece haber hecho la historia, ésta simplemente ha sucedido) y de interrelación de sus procesos; b) el otro actúa sobre el futuro, eliminándolo de la perspectiva de toda transformación posible. El efecto principal sobre el presente es quizá la eliminación de alternativas, puesto que el pasado no tiene sentido y el futuro no existe. Este doble movimiento se refuerza con cierta frecuencia mediante la sumisión a la predestinación. Es observable esto en Villena (1984, «Somnium divos»); García Montero (1994c, 45): «Y sin embargo / todo es memoria aquí, porque todo parece / negada tempestad, un vacío habitado, / esa vegetación de leyes escondidas / que brota, nos encoge / y llamamos destino», y García Montero (1994c, 74): «Parecías entonces / eterna y escogida, / como cualquier destino inevitable, / y apuntabas el número de nuestra habitación. / Ahora, / cuando pido la llave de la mía / y el algo de la luz en el vestíbulo / es lluvia rencorosa, / vivo confusa-

²⁶ Lo que salva el sujeto poético de Marzal es exclusivamente privado: sus amigos personales. «A esta fiesta quería que entrase quien le plazca, / las fiestas que prefiero son multitudinarias. / Mas sin los invitados que de seguido cito, / no tendría mi fiesta su más recto sentido» (Marzal, 1987, 7).

mente el desembarco / de la melancolía (...). La fatalidad del destino inevitable degrada el devenir, puesto que presenta lo Real como la simple manifestación fenoménica de una idea que programara los sucesos materiales.

Esto genera sensación de impotencia, puesto que el ser humano resulta desprovisto de incidencia en el acontecer de la historia. De aquí deriva el desinterés en dicho acontecer. Marzal (1991, 21): “Pensar en la calma, la suerte y otras vidas / qué más da. Nos morimos antes de tiempo / por tener que pensar”; Marzal (1991, 33, a propósito de los amigos): “Sin ellos este circo se me antoja / un asunto sin principio ordenado, / con su parte central indiferente y cuyo fin me tiene sin cuidado”. Marzal (1991, 62): “Vuelve a la cama ya, tras la ventana / no ocurre nada digno de memoria: / la calle, la ciudad, la misma historia / que ocurre cuando nunca ocurre nada”. En «Esta boca es mía» (Sabina, 1994): “Te engañas si me quieres confundir: / esta canción desesperada / no tiene orgullo ni moral, / se trata sólo de poder dormir / sin discutir con la almohada / dónde está el bien, dónde está el mal”. Villena comparte con Benítez Reyes la figura del perdedor solitario que abandona la lucha y se convence de que ésta no es importante: “No importa pues que hoy, desdeñando el presente / y sus regalos, asuma yo de nuevo el rol de perdedor, / y echando la capa sobre el hombro, altivo y triste, / abandone el ruido del burdel, y salga nocturno y solitario” (1988, 291). Al decir que mi comportamiento no tiene repercusiones de ninguna clase, que vale sólo en sí mismo, se llega a una estetización del comportamiento en el plano del individuo que tiene correspondencia con lo que Benjamin describió —hablando en el plano más estrictamente colectivo— como la estetización de la política²⁷. “Nada importa” así que “todo vale” y me siento narcisistamente autosatisfecho de mi falta de responsabilidad para con el mundo. En este sentido merecería especial atención la escri-

²⁷ «Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra.» (Benjamin, 1990, 56). Esta cita no es forzada: ya veremos que la formulación de Benjamin se cumple, también, en lo referente a la última poesía española.

tura de Villena anterior a *La muerte únicamente*, período en cuyos textos prepondera una hedonismo aristocrático en la puesta en escena y en el vocabulario. Un poema emblemático de este hedonismo aceptador sería «Un arte de vida». Villena (1988, 333): “Hubo días —¿te acuerdas?— en que parecía no existir / el mundo. Quiero decir el trajín, las guerras, / el crimen, la política (...) / Pues morir (o vivir) es sólo / desentenderse del mundo, de su miseria, de su tiempo”. Ante este desinterés observamos tres reacciones en las escrituras de la *última poesía española* en vista de que el curso de la historia se presenta como lineal e inalterable: la huida, el retiro y/o la resignación.

Es curioso, pero nada casual, que exista una amplia confluencia en la valoración positiva de la huida como forma de escapar de las dificultades. Mesa Toré (1991, 23): “Sin rumbo, tomas la carretera / y un veloz tiralíneas / que temblase es el coche / en el que vas huyendo de ti o de la noche”. Rodríguez Marcos escribe (apud García Martín, 1995, 237): “El destino da igual, en este viaje / todo vuelve a empezar, la meta es irse.” Trapiello (1993, 72): “En todo este quietismo de la naturaleza / había una lección, / qué le vamos a hacer. / Y es que es huida / cualquier cosa que hagamos: / nuestra misma inacción, e incluso la verdad y la belleza”. Benítez Reyes (1992a, 34): “Para seguir huyendo / a otro lugar, a otros hoteles (...)”. Sabina (1986, «Adiós, adiós»): “Cuando unos labios amenazan / con devorarme el corazón, / enciendo la señal de alarma / y escapo en otra dirección.”

La segunda actitud que hemos anticipado, y ahora documentamos, es la del retiro. Sabina (1993, «Los cuentos que yo cuento»): “Y viviremos lejos / del tráfico y la polución. / Mejor llegar a viejos / a la sombra de algún sauce llorón”. Trapiello (1993, 74) expresa la falta de conciencia histórica mediante un canto a la vida retirada: “Dichoso aquel que busca un lugar como éste / y contempla las zarzas que estrechan el camino / cuajadas de racimos de un negro y rojo agreste, / y a lo lejos la tierna brusquedad del espino. //

Aquel que ya no dice: ‘voy a contar mi historia’, / sino que sale al campo como un impresionista / en busca de un paisaje o una luz ilusoria / y no hace mal a nadie, sencillo y egoísta. // Aquel que por las noches olvida que ha sufrido / y deja a un lado todo su corazón herido / para mirar la luna y sus cepos de plata. // Dichoso él, que llora sin preguntar la fuente / de esas lágrimas puras, que está solo y doliente / y sin juzgar se entrega a esa vida beata”.

La rendición y aceptación —tercera de las reacciones que hemos detectado como manifestación del desinterés ético— de lo que el destino conceda se aprecia en Sabina en la canción «Más de cien mentiras» (1987), donde se habla de “cenizas de revoluciones”, “nostalgia”, “melancolía”, etc. aporreando con un reiterativo “tenemos... tenemos... tenemos” que resulta, al final, indiscutible de tanto que se repite. La aceptación es visible en “Nacidos para perder” (Sabina, 1988). O cuando Juan Bonilla escribe: “Somos insolidarios / y nos da igual que el mundo sea un desastre” (apud García Martín, 1995, 129). También Trapiello (1989, 23, 32-33, 39-41, 44-45, 96-97) acepta sin resistencia el cansancio vital. Una buena muestra del extremo al que dicho planteamiento puede llegar, la da Emilio Quintana en «El mal poeta»: “Pero soy un Quintana, / un poeta burgués y provinciano. / Un tipo que se aburre / —como todos ustedes— / y en vez de hacer turismo / escribe versos. Alguien / que poco a poco va aceptando / que a nadie le hace falta, / afortunadamente: / y menos / a la historia de la literatura.” (apud García Martín, 1995, 107). Por su parte, J. Mateos apunta: “yo me siento / a esperar que se pase mi propio aburrimiento” (apud García Martín, 1995, 84). Lorenzo Oliván insiste: “Qué más da.” (apud García Martín, 1995, 183). El conformismo con el modo de vida capitalista y la apología del egoísmo se encuentran unidas en Marzal (1991, 41): “En aquel día todos los presagios me fueron favorables: / no había trabajado, y en mucho tiempo no habría de hacerlo, / los sueños de la noche anterior resultaron benéficos, / nada indicaba que mi cuerpo no fuese una precisa maquinaria, / amaba

y me amaban, y era grato / saber que lo sabían. Estrené un nuevo traje, que es una nueva piel, / y es una nueva vida; y en el traje, la cartera repleta / era un yo más altivo. Nada me reclamaba, / y en paz con las divinidades, con los hombres, conmigo, / yo nada reclamaba. Repito que todos los presagios / me fueron favorables, y que mi estado era de plenitud.” Autosuficiencia (*cierre, plenitud, perfección*) se prefiere a insuficiencia, a crisis.

Villena (1992) también merece en este punto una atención especial. Elabora un discurso-maquillaje que intenta ennoblecer y embellecer, no subvertir o transgredir. Refuerza el discurso de la Belleza (sic) como pilar de la ideología burguesa que fundó la institución Literatura (o Arte). “Me gusta el arte, vivir rodeado de belleza”, se dice en «Dilettante», poema que constituye un ambiguo examen de conciencia. Pero no sólo: “Todo me parece degradado y vil, / hasta la belleza semeja algo corrupta, droga, enfermedad, miseria...” (Villena, 1993, 27) es la expresión de que cuando descubre a los personajes marginados lo hace de forma subordinada a la belleza. Se echa a perder un ejercicio que, en principio, y de hecho en momentos puntuales, supone un planteamiento radical, pues intenta un acercamiento a la alteridad de los desfavorecidos. La regresión ideológica se cumple, a nuestro juicio, desde el momento en que esta alteridad resulta estetizada. Se da como resultado una especie de trabajo de beneficiencia discursiva: así la acogida de personajes marginados en la mansión figurada del estilo alto, mandarín, aristocrático, decadente... sin compromiso en el terreno material del lenguaje / ideología de los desfavorecidos de la historia a través de un lenguaje crítico, es decir, en crisis. Aparecen marginados “ideales”, como en «Frívolos», «Dame» o «Tony». También afloran la ambigüedad y la presunta neutralidad en «Lobo hombre» al decir “todos somos buenos y malos, agredido y agresor”. Lo cierto es que no todos somos agresores y agredidos en la misma medida, pero Villena (1992) reconduce el relativismo moral a la

supresión de la moralidad misma²⁸. El mecanismo ideológico al que responde la textualidad de Villena parece ser, explicado de modo directo y simplificado, como sigue: se descarta la asunción de lo que se ha definido como los sistemas éticos de fundamentación interna. Este descarte se deriva, en principio, de bases materialistas que se oponen a la metafisicidad de una ética fundada en principios ideales. Además cuenta, para ganarse la benevolencia, con la creencia generalizada de que las convicciones éticas sólidas han sido el pretexto para las grandes dictaduras del siglo XX. El problema no es la base de este descarte, es decir, el problema no es de dónde proviene, sino a dónde nos lleva. En el caso de Villena, nos lleva a la asunción de que los sistemas éticos radicales y antirrelativistas han conducido a la represión del individuo, que necesita ser liberado desde una postura relativista. El paso siguiente es dar prioridad a esta liberación del individuo, obviando su inserción en grupos específicos de una sociedad y privándole de interrelación con ésta, tanto de derechos como de deberes. Por lo tanto, este individuo se guía exclusivamente por la ley del propio beneficio y comodidad, encerrado en su autocontemplación.

Una vez así estetizada/ennoblecida la existencia del yo, se pretende una representación predominantemente armónica de la realidad, lo que conduce a prácticas sónicas exentas de carga conflictual. Martínez Mesanza comienza «La torre en el yermo» (1986, 28) con el verso “Sólo el orden anhelo”. En este texto la torre, como imagen fálica, es el punto de referencia del que la armonía irradia. Es un poema que habla del orden y la claridad en un discurso que, a su vez, está en orden, dando así la ilusión de ajuste mundo-lenguaje. En esta línea, de afirmación de la armonía/rechazo de la inarmonía interpretamos los versos de Joaquín Sabina “Yo quiero ser una chica Almodóvar (...) / y no permitir que me coman el coco / esas chungas movidas de croatas y serbios, /

²⁸ En el caso de Villena se incurre en una contradicción: su afirmación de la libertad individual sobre bases hedonistas que presupone la no existencia de una moral fuerte convive con un notable componente metafísico e idealista, que en este trabajo ya hemos analizado.

ir por la vida al borde de un ataque de nervios / con faldas y a lo loco” (1993, «Yo quiero ser una chica Almodóvar»)²⁹. Cuenca (1990, 170-171) hace un uso del onirismo con efectos de autoafirmación. Linares (1991, 16-17) representa el restablecimiento del orden simbólico, momentáneamente perdido; Linares (1991, 46-47) trata igualmente el tema del restablecimiento asegurador del orden y la tradición mediante una historia no de desconocimiento sino de re-conocimiento tranquilizador; Linares (1991, 33-34) constituye una defensa de la normalidad o cordura frente al desajuste/locura.

Otro tanto podría decirse acerca de la insistencia en los últimos tiempos que García Montero está ejerciendo de lo que ha llamado una “poética de los seres normales”. Es evidente que esta expresión juega con la ambigüedad del término *normal*. Se puede pensar que se refiere a un rechazo de las pretenciosidades de cierta poesía burguesa de estilo elevado. *Normal* significa desmarcarse de los presuntos genios, profetas, voces del pueblo, etc. Pero *normal* también significa *normalizado*, es decir, estandarizado, adaptado, sin resistencia a entrar dentro de los parámetros sociales establecidos como hegemónicos. En el fondo, ambos significados quedan unidos, como si el uno y el otro fueran necesariamente juntos. Debería comprenderse que se puede ser normal en el primer sentido, el irónico, y no ser normal en el segundo, el serio. Lo contrario implica que existe sólo una forma oportuna de escribir —que uno conoce y practica—. Se efectúa una descalificación de la diferencia para, de rebote, apropiarse de la normalidad, operación de cuyos peligros habló Marcuse: “El carácter terapéutico del análisis filosófico debe subrayarse firmemente: curar de las ilusiones, los engaños, las oscuridades, los enigmas insolubles, las preguntas sin respuesta, los fantasmas y los espectros. ¿Quién es el paciente? Aparentemente, un cierto tipo de intelectual, cuya

²⁹ Pensamos que rimas fáciles, como la de serbios y nervios, tal vez inconsciente o irresponsablemente, pueden convertir una masacre colectiva en materia prima para el entretenimiento de audiencias masivas.

mente y cuyo lenguaje no se adapta a los términos del discurso común” (Marcuse, 1972, 210-211). Y lo paradójico es que precisamente los argumentos de García Montero son los que, con su llamada a no salirse de la normalidad, reclaman la funcionalidad de las actitudes intelectuales para con el sistema. Si se limitaran a eso podríamos conformarnos con argumentar que se trata de un discurso conservador. Por desgracia, su postura tiene consecuencias más serias. No piden la colaboración, sino que la exigen y amenazan con la exclusión de la normalidad a quien no la preste. En esos momentos se constituyen, como bisagra entre el simple conservadurismo colaboracionista y la puesta de la primera piedra a partir de la cual construir un modelo de cultura neo-fascista. Estos argumentos, nos importa recalcar bien, no dan posiblemente el salto al fascismo, pero dan el pie y hasta una mano para respaldar a aquéllos que sí lo den.

Podemos resumir así lo dicho hasta ahora: las actitudes sociales presentadas a través de las prácticas de escritura de la *última poesía española* se bifurcan del siguiente modo: el caudal mayor es el del indiferentismo ético; una pequeña parte, por contra, discurre por la elaboración de un modelo de textualidad que presenta puntos en común con el modelo cultural fascista. Nos referimos, en particular, a alguna zona de Cuenca —la “Serie negra”, sobre todo— y Martínez Mesanza.

Cuenca (1990, 74) ridiculiza la otredad, mecanismo que ya no nos sorprende, pues lo hemos visto en funcionamiento en la formulación poética de García Montero. La diferencia es que éste habla en general: descalifico a todo aquel que difiera de mí. Cuenca, por contra, descalifica mediante la ridiculización un discurso político concreto, el pacifismo, por considerarlo débil y cobarde. Cuenca (1990, 116) expresa las tentaciones del personaje poético de violar a sangre fría a una mujer sin atisbo de conflicto interno por tal motivo. Recomendamos igualmente la revisión, en la clave interpretativa que proponemos, de «El crucifijo de los invasores» (Cuenca, 1990, 187) y de «Epigrama» (Cuenca, 1990, 211),

donde se habla de matar a una mujer amada porque provoca turbación: “Mátala sólo a ella, trocea su cadáver / y búscate otra chica para seguir soñando”. Comparando esto con Sabina tenemos, ante la misma amenaza, las dos actitudes básicas. Sabina (1986, «Adiós, adiós») cumple la general: huir. El crimen (del sujeto poético) de Cuenca consiste en la fascista: eliminar.

En la escritura de Martínez Mesanza, el tema de Europa proyecta toda una corriente de ideología social que ha ido ganando terreno en los años ochenta y que es heredera de las concepciones imperialistas de la Antigüedad en Europa-África-Asia. Mesanza mitifica la antigüedad europea, abstrayéndola del tiempo y haciéndola extensible un presente particular. Su ensalzamiento del imperio romano tiene correlación ideológica en la justificación liberal-fascista de los imperios de nuestros días³⁰. Sugerimos el contraste de esta visión gloriosa de Europa con la desoladora visión que ha propuesto *Europa* (Lars Von Trier, 1991). Martínez Mesanza (1986, 10) efectúa una justificación del orden, que lo refuerza frente a cualquier posible cuestionamiento y lo protege por tanto de la crítica y consiguientes posibilidades de cambio. Dice que “La fortuna es concedida a los hombres fuertes”, dejando desprenderse la idea de que todo acto de poder es lícito: si puedo ejercerlo es porque soy más fuerte y, por tanto, dispongo de los más débiles. Además, incorpora, él también, el substrato ideológico del superhombre nietzscheano como selección natural de la especie, constituyendo un evolucionismo biológico. Es decir, que la institucionalización de un discurso histórico determinado conduce a la naturalización del poder de una parte de la población a través de una serie de mecanismos de los que se sirve para

³⁰ El guión empleado para formar el término compuesto “liberal-fascista” pretende poner en evidencia el punto común de ambos componentes: mi realización puede obstaculizar la de mis otros; si mi libertad y la de otros son incompatibles, elimino la de los otros. Así se llega en el fascismo a la eliminación del otro, por ejemplo, en la cámara de gas. En el liberalismo se llega a la eliminación del otro, por ejemplo, mediante el control exhaustivo de los Aparatos Ideológicos de Estado o el dominio de las técnicas de mercado, bajo la justificación de la competitividad.

su propio beneficio. Hasta tal punto justifica el orden que dice (Martínez Mesanza, 1986, 27) que es simplemente torpe oponerse al poder. Desde luego, este modelo textual avanza en dirección contraria a la transformación social o la búsqueda de una mayor equidad y justicia. Tanto es así que incluso enuncia literalmente el deseo de que sus soldados destruyan un país llamado “Utopía”, de donde, se supone, pueden venir los cambios³¹. Utiliza un mecanismo referencial de guerreros en la que el yo lírico suele ser un jefe militar (“Me llaman / rey de reyes”, Martínez Mesanza, 1986, 32). En Martínez Mesanza (1986, 47) se razona la justicia de la guerra como medio para reponer el orden. Y lo cierto es que la guerra es precisamente eso: un medio para reforzar el nexo entre los órdenes cultural, económico y político, nexo al que se recurre, como hoy quizá sabemos mejor que nunca, cuando las necesidades de producción se disparan por el desajuste entre la demanda de técnica y su explotación efectiva. Todo ello partiendo, en este caso, de un régimen jerárquico de minorías en situación de privilegio. Pero como estas razones son política y moralmente inconfesables, la guerra ha de presentarse o como justa o como bella. De ahí que el fascismo estetice la política, para dar una cobertura de belleza a la necesidad productiva de dominar bélicamente a otros y, a su vez, hacer de la belleza un valor ético que haga de lo político una cuestión impertinente.

La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el material humano las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura.

³¹ «Si existe ese país que ofende al hombre / asolaré en justicia sus dominios» (Martínez Mesanza, 1986, 40).

“Fiat ars, pereat mundi”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del “art pour l’art”. La humanidad, que antaño en Homero era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte. (Benjamin, 1990, 57)

El conjunto de las argumentaciones de este trabajo pretende describir lo que en el título hemos llamado *secuestro*. Esto, como medio de control y represión, es aplicado al discurso cultural y resulta coordinado con otros medios de control y represión que se han descubierto comunes al fascismo ortodoxo y a la democracia capitalista de masas.

