

## ACOGER TODO EL DOLOR DEL MUNDO. LA POESÍA DE ENRIQUE FALCÓN

ALBERTO GARCÍA-TERESA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

1. Enrique Falcón (Valencia, 1968) supone un hito en la poesía española contemporánea. Su obra sabe conjugar una intención radicalmente renovadora, una alta exigencia a nivel estético, un abordaje muy explícito de la conflictividad socioeconómica y un firme objetivo, teóricamente muy sólido, de que su escritura trabaje en pos de una transformación social; todo ello ejecutado y ligado de una manera abrumadoramente coherente. El resultado es una poesía de gran calidad en la cual una rigurosa experimentación formal está supeditada totalmente a las necesidades expresivas y de representación, porque la mirada poética que desarrolla Falcón, que pretende enunciar el mundo que observa y vive, un mundo en crisis, atravesado por el sufrimiento y la injusticia social, requiere una ardua investigación lingüística y retórica.

Así, este escritor ofrece una poesía compleja, rica y sugerente, muy inquieta, sostenida por unos claros principios revolucionarios y que hace del conflicto en nuestro mundo y de sus víctimas el eje absoluto de su motivación y ejecución. De este modo, como explica Miguel Casado, en la obra de Falcón “lo *político* no es entonces el *mensaje*, un plano separado de ideas, sino el modo en que se concibe y articula el conjunto del trabajo textual” (Falcón, 2009a: 26).

Precisamente dado que Enrique Falcón afirma que “todo poema conlleva una postura de lenguaje y un determinado gesto en el mundo” (2007a: 13) y que “la literatura no es una estructura inocente” (2010: 25), por cuanto de composición y representación ideológica conlleva, el poeta parte de que “el texto resulta ser una modalidad de acción, ya que se

construye como espacio real del que se desatan unas determinadas conformaciones ideológicas y no otras” (2010: 26). En ese sentido, sigue las indicaciones de Maiakovsky, cuando este afirmaba:

Nosotros conocemos la única materia prima de la palabra y la trabajamos con métodos modernos. [...] Todo este trabajo no es para nosotros un puro fin estético, sino un laboratorio para poder expresar en el mejor de los modos, los hechos de nuestro tiempo (1930: 43-44).

Como el propio autor ha reconocido (Falcón, 2005: 9; entrevista personal. 6 junio de 2009), toda su producción gira alrededor del volumen *La marcha de 150.000.000*, que supone el verdadero centro de su trayectoria. De hecho, sus otros poemarios pueden interpretarse como tanteos, investigaciones (no en vano, algunos poemas de ellos se ha recuperado e integrado posteriormente en *La marcha...*) (2005: 22-24, 53-54; 2009b: 13-14, 15-16) para llegar a *La marcha...* o bien vías secundarias de expresión, aunque esto no implica que no tengan calidad. Sin embargo, con todo, esos otros textos quedan empequeñecidos ante la magnitud y la potencia de *La marcha de 150.000.000*, uno de los libros fundamentales de la poesía hispánica contemporánea.

De esta manera, *La marcha de 150.000.000* aúna el riesgo estético (por lo visceral de sus imágenes, su propia composición, su discurso no lineal, su original y perturbadora forma de enunciación) con el riesgo político (por su denuncia abierta, explícita y contundente). Incluso esa contingencia afecta a la propia edición del libro que contiene su versión definitiva, por el formato del tomo: 276 páginas con una decena de ilustraciones de Enrique Cabezón, realizadas a partir de la obra de Käthe Kollwitz, con una disposición de las cajas de texto muy particular para dar acogida a las notas que acompañan los versos. Además, previamente, han sido publicadas dos versiones parciales de esta obra. En primer lugar, Rialp, en 1994, como accésit al Premio Adonais, dio a conocer un volumen que incluía la primera sección (*El saqueo*) y, en 1998, 7 i mig, dentro de la colección “Hoja por ojo”, editó una reescritura parcial de la primera sección (*El saqueo*) y añadió la segunda (*Los otros pobladores*)—este libro obtuvo *a posteriori* el Premio Ojo Crítico de RNE—. Finalmente, en la edición definitiva de *Eclipsados* se integran las cinco secciones que forman la obra completa, donde las dos primeras han sufrido una notable reelaboración.

Pero, sobre todo, este libro arriesga por su ambición: *La marcha de 150.000.000* se trata de un único y descomunal poema, con una fuerte

conciencia de unidad. Está formado por cinco mil versos, distribuidos en cincuenta y cinco extensos cantos sin titular (de tres o cuatro páginas, pero que llegan a las seis fácilmente, o incluso a las diez), a modo de fragmentos,<sup>1</sup> agrupados en cinco grandes secciones. Además, está introducido por cinco prólogos (de Eduardo Milán, Antonio Orihuela, Eduardo Moga, Miguel Casado y Jorge Riechmann, que se suman al que escribió Antonio Méndez Rubio para la edición de *7 i mig*, el cual no se reproduce en la de *Eclipsados*) y se ha elaborado durante quince años de escritura y reescritura constante (de ahí las citadas tres ediciones complementarias). Se aprecia, por tanto, un juego numerológico evidente. De hecho, según indican Laura Giordani y Arturo Borra, “en numerología judeo-cristiana, el número cinco simboliza al cristo encarnado, hecho hombre. Es el número del hombre por excelencia, aquel hombre que se encuentra crucificado entre lo terreno y lo divino” (2009: 184). Al respecto, el propio Falcón aclara:

Por lo que respecta al número cinco, en simbología amerindia hace referencia a la inserción del hombre en el mundo; es decir, remite a la concepción histórica (política) de la existencia humana. En muchas culturas el cuatro marca el espacio del mundo; el uno añadido a ese cuatro espacial marca la encarnación histórica del ser humano en el mundo. La interpretación cristiana me resulta complementaria a la anterior: Dios se hace presente, en la historia, encarnándose como hombre (el Cristo), pobre y perseguido. Esa inserción del uno en el cuatro del mundo, convierte –en efecto– a este en una cruz (cuatro) y a aquél en un crucificado (entrevista personal, 6 junio de 2009).

Se trata de un libro pleno de capacidad poética, sostenido por un tono vehemente en el cual late un vibrante aliento épico, y que se potencia por la fuerza de las imágenes. Con ello, se alcanzan versos de una potencia excepcional. Además, el volumen contiene una gran variedad de experimentos formales, por lo que el autor no se limita a aplicar repetidamente una misma fórmula, sino que explora nuevas vías de expresión de manera constante, siempre de acuerdo con sus principios estéticos e ideológicos.

<sup>1</sup> A nivel de crítica textual, hay que indicar que en la antología *Para un tiempo herido* (antología poética 1998-2008) muchos de los cantos y fragmentos de cantos de *La marcha de 150.000.000* allí recogidos poseen un título propio; son presentados, pues, como unidades autónomas (2008: 29-31, 32, 33-35, 36-37, 38-40, 41-43, 44-46, 47-49, 50-51, 52-55, 62-63, 70-71).

2. Mediante estos recursos, Enrique Falcón alude a una marcha, llevada a cabo por las personas desposeídas. Sin embargo, el autor no se refiere a una marcha concreta y reconocible, geográficamente ubicable, sino más bien a todo un movimiento (en su plena acepción) que, en el plano metafórico, manifiesta un desplazamiento, una posición de búsqueda, de avance, hacia la conquista de la dignidad robada; una exhortación a ponerse a caminar, a trabajar, para conseguir la justicia social y el fin de la desigualdad económica. A pesar de todo, las dos primeras entregas de la obra se abren con la siguiente cita, que delimita un poco el referente de la Marcha (en la edición definitiva sólo se recupera la primera oración, dejándola abierta, con puntos suspensivos. Con ello, en todo caso, la referencia gana en polisemia y se enriquece el concepto básico del libro) (2009a: 37):

El 80% de los habitantes del mundo está condenado a vivir en las zonas más empobrecidas de la tierra. Es como si dos trenes avanzaran a toda velocidad, frente a frente, por la misma vía. El choque está asegurado. Nadie duda a estas alturas que Europa y Norteamérica recibirán auténticas oleadas de emigrantes del Sur en busca de una vida más digna que les ha sido arrebatada. La mítica Gran Marcha, la columna de hombres, mujeres y niños del Tercer Mundo avanzado a pie hacia los países ricos del Norte con el fin de atravesar masivamente sus fronteras, ya se está produciendo. La represión es exhaustiva y organizada y los fusiles los están esperando, temerosos, desde hace tiempo (1994: 8; 1998: 13).

Además, ese dinamismo está presente en la propia concepción de la obra, en continua expansión, reconfigurándose en esas ediciones sucesivas, con la inclusión y la supresión de versos o la matización de los ya publicados, lo que la convierte, según Eduardo Milán, en sí misma en un “poema en marcha” (Falcón, 2009a: 17). Este hecho ha permitido que se hayan ido publicando abundantes cantos en sus diversos estadios en muchas revistas antes de ser recogidos en libro (algo que se puede comprobar en las notas bibliográficas del volumen de *Eclipsados* –al que me referiré siempre ya por defecto cuando aluda a esta obra, salvo que concrete que remito específicamente a las dos ediciones previas–, donde se da cuenta de ello). Además, ese concepto de reescritura implica una huida de lo cerrado, de lo concluido, de lo oclusivo, a favor de la apertura, que implica una posición filosófica y política muy reveladora sobre los principios éticos y estéticos de Enrique Falcón.

Por otro lado, la cifra de 150.000.000 da nombre a una de las composiciones de Vladimir Maiakovsky (uno de los poetas más admirados

por Falcón, junto con Roque Dalton y Ernesto Cardenal), y alude a la población rusa de 1919, cuando el autor escribía su obra. Falcón, por su parte, lo toma e incorpora en su libro como referencia de varios hechos, tal que el número de niños que mueren cada diez años por enfermedades curables en el Tercer Mundo, la cifra de los niños del Sur muertos por falta de recursos o los dólares que devuelven cada año de media los países empobrecidos en calidad de Deuda Externa. No obstante, también la utiliza en los versos cuando quiere señalar la inmensidad, como una cuantificación de sensaciones y cosas a la que otorga un valor inconmensurable. Esta cifra adquiere, por tanto, un carácter simbólico además de ser una referencia directa. Como se comprobará, esa duplicidad de lecturas es habitual en esta obra.

3. Enrique Falcón pone en práctica una poesía de fractura a todos los niveles, en lo sintáctico y también en lo semántico; ejecuta distintos mecanismos para provocar la desarticulación. De hecho, Eduardo Moga habla al respecto de “hosquedad rítmica”, “chirriar morfológico”, “terceduras semánticas” y “depuradas y conscientes anomalías” (Falcón, 2009a: 22). De esta forma, se producen dislocaciones semánticas y morfológicas, y emplea para ello un lenguaje surrealista, alucinatorio, porque es el delirio lo que acontece en realidad y no hay otra manera de nombrarlo. Esto es así porque Falcón tensa el lenguaje al máximo para ganar expresividad, para hallar nuevos caminos con los que nombrar lo innombrable, para tratar de transmitir en toda su dimensión el horror, la miseria y la esperanza que se aloja en nuestro mundo. Lo expresa con toda crudeza, pues ya se encargan los medios de información de ocultar y edulcorar la realidad. Por tanto, no se trata, en absoluto, de una experimentación hueca la que realiza con el lenguaje, sino de un ejercicio de responsabilidad ética con la enunciación de lo que acontece en la sociedad. Por ese motivo, para César de Vicente Hernando, Enrique Falcón practica un “vanguardismo crítico” (2001: 9).

Así lo justifica el propio autor:

Un proyecto de escritura que quiera poner en crisis nuestras relaciones simbólicas y políticas con este mundo terrible del que somos cómplices no puede tampoco dejar de considerar que el lenguaje ha de ponerse también en crisis. El lenguaje es, ante todo, mediador primero en nuestras relaciones de dominio y de explotación, y también lo es nuestras posibilidades personales, colectivas, de emancipación y encuentro. El desgarrar de la boca no es un ejercicio solipsista si el territorio que pisamos es el de la matanza (2004: 85).

De esta manera, Falcón busca “incluir la distorsión de la lengua en un proyecto de escritura que ponga en conflicto nuestras relaciones simbólicas y políticas con el reino de los asesinos, el de –también– los usurpadores del lenguaje” (2010: 95).

Yuxtapone constantemente diferentes niveles de discurso, que pueden llegar a colisionar. Así, se producen choques y contrastes entre elementos de gran altura lírica y otros ajenos tradicionalmente al hecho poético, como listados de cifras y datos económicos o repertorio de víctimas, por ejemplo, o se pueden hallar versos donde proclama el amor (en un sentido fraternal –“llamarte *hermana*”–) (2009a: 111). y en los que se intercalan descripciones de la explotación laboral a la cual es sometido dicho sujeto. De esta manera, interrumpe citas con acciones, imágenes, o incluso información documental, y así obtiene un ritmo que acrecienta la sensación de irracionalismo en el lector (que es reflejo de la realidad). En ese sentido, asaltan al lector numerosos cambios de ritmo (conseguidos también con la alternancia en la extensión de los versos), que manifiestan una tensión constante. Con todo, la interrupción aparece como un hecho fundamental en la constitución de un discurso quebrado, quebradizo y disruptivo. Así, se alcanza una simultaneidad que responde al afán totalizador del libro, y, por otro lado, refleja las contradicciones y las causas y efectos que conviven al mismo tiempo. De esta manera, no sólo se producen ya contrastes, sino que literalmente los distintos componentes invaden unos el terreno de otros.

En ese mismo nivel, el autor utiliza con frecuencia una especie de enumeraciones expansivas: presenta un elemento, vuelve a él y lo completa, lo extiende, lo deriva. Esto sirve para dotar de una peculiar fluidez y unidad al discurso. Además, aplica el polisíndeton en multitud de ocasiones (con comas especialmente) o, por el contrario, utiliza asíndeton, lo que acentúa la sensación de encadenamiento. En cualquier caso, presenta una relación sintáctica no habitual.

Igualmente, correspondiendo también con esa visión de la obra como mosaico, los cantos no consisten en poemas cerrados, sino que parecen ser fragmentos de algo más extenso. En algunos tramos, Falcón los liga aplicando la anadiplosis entre los cantos; repitiendo el último verso como el primero del siguiente texto. Esto, junto a las citadas estructuras paralelísticas, sirve para que algunos poemas tengan casi una dirección circular, con lo cual se potencia su impresión de delirio, y se otorga al libro una cualidad de continuidad y de unidad permanentemente inconclusa. De esta manera, *La marcha...* presenta una gran cohesión, puesto que se

despliega, lanza y recupera versos, visiones y componentes de manera continua (de ahí que Eduardo Moga hable de la “naturaleza épico-fluvial”) (Falcón, 2009a: 21).

Por otra parte, uno de los puntales de la obra lo constituyen las brillantes imágenes que despliega el poeta, con asociaciones extremadas, desconcertantes y sorprendentes, con intención de sinestesia en muchas ocasiones, que aportan una gran riqueza sensorial y que, yuxtapuestas, se van amalgamando al discurso principal, interrumpiéndolo, conformando un aluvión, una cascada, un torrente. En efecto, se precipitan como un alud, sumándose, lo que se consigue a también a través del ritmo creado por los encabalgamientos, la ausencia de puntuación y el citado asíndeton.

Ante todo, destaca la plasticidad de estas imágenes. Se componen principalmente de alusiones al cuerpo humano; a un cuerpo destrozado, además, desgarrado, con lo que se puede concretar el dolor al que refiere (un dolor físico y también social) y convertirse en algo que el lector puede identificar con facilidad. De esta manera, se lleva a cabo una interiorización del dolor ajeno a través de la empatía proyectada a través de ellas. Además, el poeta plasma una gran agresividad en esas imágenes, que responden a un estado de profunda rabia e indignación. Reflejan la violencia real del mundo, la brutalidad ejercida en nuestra sociedad por un sistema económico que genera hambre, enfermedad y torturas y asesinatos como medio de control social, y que pretende alejar y ocultar las consecuencias de sus acciones (como ocurre con los países empobrecidos). Todo ello aparece representado en esa agresión directa sobre el cuerpo. Así, aparecen músculos, huesos, cartílagos, tendones, heridas (que figuran en muchas ocasiones bajo la forma de llagas, lo cual aporta una connotación religiosa) y un lenguaje que construye una atmósfera sucia y corroída. De hecho, de modo muy impactante el libro se abre con esta tremenda imagen: “Porque nada sé de ti / que no sea el paso de los bueyes por el rostro” (39).

Igualmente, esto sirve para otorgar unidad al conjunto de los represaliados, que constituye el gran tema de *La marcha de 150.000.000*, pues, al remitir a un mismo marco referencial (una serie de elementos comunes pertenecientes a la pura elementalidad física de todas las personas), se establece una relación de semejanza entre ellos, que puede extrapolarse al ámbito socioeconómico (todos sufren por una misma causa, todos pertenecen a una misma clase, todos tienen una misma condición; todos son una parte de un mismo hecho).

Así mismo, el escritor presenta muchas metáforas construidas con elementos naturales. De esta forma, sumando las continuas referencias al

cuerpo humano, se constata una alusión constante a lo elemental, a lo esencial, a lo que radicalmente constituye la vida (y, también, por tanto, la Humanidad). Su defensa, su agresión y su recuperación tienen un impacto directo sobre el núcleo de lo vivo, en términos universales, más allá de lo circunstancial. De hecho, de igual manera, aparecen muy pocos objetos manufacturados, y los que se encuentran remiten a una naturaleza humilde (sandalia, aguja, cuenco).

Por otro lado, juega con los elementos tipográficos, apelando a su valor expresivo, también para desmontar una representación lineal de la atrocidad. Así, usa en contextos agramaticales mayúsculas y cursivas e igualmente corchetes, puntos suspensivos, dos puntos, paréntesis y rayas para abrir oraciones, sin cerrarlos. Incluso incorpora signos matemáticos o inserta signos de interrogación sólo al final de algunos versos, interrumpiendo una oración, sin ninguna pretensión de cambio de entonación. Lo mismo hace con aperturas de paréntesis, partiendo frases sin ninguna intención más que la desmembración del lenguaje. Con ello, Falcón manifiesta que no puede ser articulada de otra manera esta realidad desestructurada.

Además, emplea el sangriado en la disposición de los textos y, en varias ocasiones, lista sus versos, los enumera o los clasifica con puntos (“a”, “b”, “c”...), con lo que difumina la frontera entre lo poético y lo antipoético en ese sentido.

A su vez, aplica unos encabalgamientos muy extremos, que llegan al extremo de amputar las palabras, de cortar la primera sílaba. Así, trunca las palabras, pues no es posible enunciar lo que ve sin titubear, sin congoja. Esto también se manifiesta en las estrofas compuestas por versos de puntos suspensivos, que, por un lado, indican una yuxtaposición de voces o tonos y, por otro, expresan esa fragmentación que implican las teselas del mosaico.

Con todo ello, Enrique Falcón construye una verdadera poesía de agitación, en contenido y forma; una auténtica poesía del conflicto en todos los sentidos y direcciones (del ser humano con su lenguaje, con su realidad, con su entorno). Así, con esos medios, consigue provocar la conmoción necesaria para, como decían los formalistas rusos, desautomatizar la mirada; para que el lector, interpelado mediante el extrañamiento, pueda detener los ojos sobre lo que le señala el lenguaje y no omitir su atención mediante una forma cómoda para él.

Al respecto, César de Vicente Hernando señala:



Enrique Falcón con su *La marcha de 150.000.000* es el mejor ejemplo de las virtualidades del surrealismo para interferir en el discurso transparente de las ideologías del actual capitalismo, obligando a la participación activa del lector, interpelando de manera múltiple y apelando a la solidaridad con lo que no es sino complejidad y conflicto. Sus poemas de largos versos alientan una poética social capaz de hacer saltar todos los tópicos comunes, haciendo épico el nombre único de una multitud (VVAA, 2002: 33).

Y, según el criterio de Araceli Iravedra,

asistimos en este caso a la enunciación abierta de las lacras de la sociedad capitalista, a la narración de un conflicto civil puesta en manos de un sujeto revolucionario, pero tal narración no será lineal y cerrada: en busca de una práctica literaria ‘conflictiva’, refractaria a toda lectura unívoca, Falcón se decanta por una escritura experimental que funda una comunicación irracional jalonada de imágenes y asociaciones insólitas, determinada por la incoherencia sintáctica, el encabalgamiento violento y la omisión de los signos de puntuación normativos, sin que falte la irrupción frecuente, como piezas inesperadas del *collage*, de fragmentos de discurso enunciativo asimilables al testimoniodenuncia periodístico (2002: 5).

Debido a ello, Falcón resuelve satisfactoriamente cómo formular un lenguaje crítico, innovador, experimental, y que responda a unas necesidades reales de denuncia; que atienda a unas exigencias exteriores al poema, no a la autocomplacencia o la inocua búsqueda retórica. En definitiva, cómo construir una poesía radicalmente revolucionaria en todos los frentes. De este modo, como precisa Eduardo Milán, la poesía de Falcón “crea las condiciones para *cantar la condición del hombre actual*” (Falcón, 2009a: 18).

4. Todos esos procedimientos generan una notable tensión, que, además, Enrique Falcón sabe transmitir magistralmente cuando recita (recupera así intenciones puestas de manifiesto por Maiakovsky).<sup>2</sup> De hecho, en el texto abundan los esquemas paralelísticos, las anáforas y las repeticiones, que lo

<sup>2</sup> “La presentación de Maiakovski ante un público de marineros en el antiguo Cuartel de Guardias se me ha quedado grabada en la memoria. A pesar del frío, que era terrible, Maiakovski se quitó el abrigo y la gorra pero se dejó una ancha bufanda alrededor del cuello. Comenzó a recitar *“Marcha a la izquierda”*. La inusitada estructura retórica del poema, la forma agresiva de pronunciarlo, el gesto de la mano cortando el aire, la voz del poeta que todo lo llenaba, esto cautivó al heterogéneo público y produjo un tronante aplauso” (Kornei Zielinski en Falcón, 1999: 2).

dotan de un ritmo interno muy notorio, especialmente en la cadencia de las enumeraciones. Todo ello se realiza en aras de una emoción condensada que, a su vez, puntea la lectura y anima a que sea compartida, a que sea comunicada a viva voz.

En ese aspecto, Miguel Casado indica que *La marcha de 150.000.000* posee un “impulso hímico”, que “tiende [...] a la lectura en voz alta [...]. Falcón consigue que las tensiones de la poesía contemporánea, sus rupturas, sus ritmos asimétricos y libres, sus saltos y su falta de ley previa, cuajen en la voz, se vuelvan *canto*” (Falcón, 2009a: 25-26). No en vano, esa búsqueda de oralidad se hace explícita en el momento en que los propios poemas se llaman “cantos” en el libro.

En cuanto a las citadas repeticiones, por un lado, hallamos, entroncando con ese impulso del que hablaba Casado, anáforas con una configuración y unas resonancias (como ocurre con el “oíd” que domina toda la tercera sección) (127-159) que confieren a algunas piezas un carácter salmódico. Por otro, encontramos muchas repeticiones de versos o variaciones de ellos, que apoyan la unidad de la obra y la coherencia del texto como único poema. Se trata de oraciones clave por su revelación simbólica dentro del nivel semántico o bien por constatar ejes estéticos que vertebran los cantos, tal que, entre otros, “como un músculo mordido, / como un cuenco de salitre” (39, 42), “a vosotros me uno” (48, 75, 176, 187), “avanzad con nosotros” (45-47, 74), “asco de pesebre” (57, 59, 104, 117, 125, 197), “que mi libro de aortas te dispare” (217, 226; y, con variaciones, en 55, 81, 178, 220) o “ya han venido los niños, los / 150.000.000 con sus cabelleras de risa [...] / ascos de vientre en las matanzas públicas” (104, 123; con variaciones en 124, 125).

5. Otro de los aspectos más interesantes de *La marcha de 150.000.000* resulta la configuración de la voz, que consolida la construcción del poema como canto colectivo. Se trata de una voz donde desaparece el “yo” como sujeto lírico (salvo en un par de versos muy concretos, donde, no obstante, también se funde con lo colectivo). De esta manera, proclama: “Yo digo: Soy los 150.000.000 / en esta marcha, mosaico / necesariamente en ruinas” (114) (esta es una expresión que volverá a utilizar en alguna otra ocasión). De hecho, en los mismos versos que acabo de citar, “mis nombres me los dieron el libro la bala la guerrilla”, se comprueba que él otorga perspectiva plural a la identidad. E, incluso, se refiere en el propio texto a esta obra como “libro de gargantas” (81).

Por tanto, se produce una integración del “yo” en el colectivo que lucha (“mi corazón son los que bailan / junto a mí en torno al fuego en las

inmolaciones de la ira”) (48). Se construye, de esta manera, una voz que nace dentro del conflicto, que busca irrenunciablemente extender su discurso ahí y desde ahí, consciente del riesgo y de las posibilidades. Así, afirma: “plantaremos nuestra tienda en mitad de los fusiles” (67).

Del mismo modo que se produce la ya explicada amalgama de imágenes en la obra, el autor yuxtapone voces, sin que exista ningún mediador entre ellas; tampoco entre las enunciaciones que se refieren a distintas situaciones o personas. De esta forma, el lector se topa directamente con discursos, o bien estos se incorporan en los versos como citas, sumándose a esas ráfagas sostenidas por imágenes.

Antonio Méndez Rubio analiza este procedimiento y lo vincula a ese impulso colectivo que mueve el libro:

Registros diferentes delatan una enunciación plural, abierta justamente a la diferencia y al cambio, al desafío y a la intemperie de la alteridad: por eso quien(es) aquí habla(n), de ser un sujeto, sólo pueden ser un sujeto alterado, atravesado por los otros mortalmente (1998: 8).

Por otra parte, Miguel Casado ha señalado que Falcón,

luchando contra el individuo-autor, lucha también, sin embargo, porque no pierdan su individualidad los miembros de aquella masa desheredada, por decir sus nombres propios, por no disolver en la amplitud del sufrimiento la fraternidad (Falcón, 2009a: 26).

Los individuos deshacen su individualidad, su egoísmo, su interés particular y se funden en la marcha pero sin ver sus rasgos particulares borrados. El mismo “yo” se entrega, como explícitamente proclama (“a vosotros me uno”) (75) y muestran los versos.

No en vano, nunca se especifica concretamente quiénes forman la marcha, salvo consideraciones genéricas. Sin embargo, sí es cierto que se le presta una especial atención a los niños, quienes parecen constituir su componente principal, aunque no el único. El poeta explora sus sensaciones, sus sentimientos, sus relaciones, y pone en tensión la ternura que suscitan, su inocencia, con la crueldad y la brutalidad de los actos que sufren.

Por tanto, cuando el poeta se detiene en una historia concreta, en una alusión (cuando aparece lo individual, en definitiva), lo hace sólo a través de una perspectiva de extensión de lo colectivo, en calidad de representantes de una situación global, no como individuos aislados. Así, no se trata este del relato de personas específicas, sino de una colectividad;

aquella formada por los que sufren los efectos de una misma táctica de control y de una misma estructura económica, que prima el individualismo, pero que saben que esas consecuencias no son particulares, sino algo generalizado, y que perciben en lo colectivo su fuerza y su posibilidad.

Llevada al extremo es como se aplica esta técnica en el último canto, el LV (249-255), que está completamente formado por versos puestos en boca de 38 personas torturadas (según documentación de Amnistía Internacional, y que así queda registrada en las notas del texto), en 56 intervenciones yuxtapuestas (por otra parte, nuevamente, aparece el cincuenta y cinco, esta vez más uno –¿supone un velado anuncio de continuidad?–). Esto resulta un cierre (¿o no?) de todo el proyecto muy significativo, que ejemplifica muy bien las características de la obra: reflejo de la realidad, colectividad y absoluta donación de la voz del poema a las víctimas de la injusticia y del Poder.

Con todo, es muy importante resaltar que este mecanismo no intenta usurpar la voz a nadie; no trata de erigirse en “voz de los sin voz”. Enrique Falcón no sustituye sino que acompaña, pues el poeta también se funde con ellos; es uno más en la marcha.

Resultan muy reveladoras estas observaciones del autor al respecto:

No busco ni a los pobres, ni a las víctimas muchas de este sistema que ninguna carniceando [...]. Cuando escribo un poema no pienso que el poema vaya dirigido a ellos [...]. Sería una indignidad por mi parte escribir en su nombre [...], eso de ser ‘voz de los sin voz’ [...]. Para ellos va mi tiempo (mediocrementemente), mi conversación, las más de las veces la mera compañía, cuando entro en prisión semana tras semana, o cuando me carteo con los más alejados, o cuando he dormido en los pisos de los terminales, o cuando enseño a escribir y a leer a quienes les escuecen los ojos (2004: 84).

En ese sentido, concluye Falcón, “si los poetas quieren dirigirse a los pobres, deberían bajar a la calle, trabajar en las organizaciones, conversar con ellos y ser dignos de poder ser invitados a entrar en sus casas” (2004: 84).

El texto, así, realmente se conforma como un auténtico canto colectivo. Además, el poeta sale de su ensimismamiento porque no pone los ojos en su individualidad, sino en lo que pasa alrededor, y entiende su labor como parte de un proceso colectivo más amplio.

De la misma manera, las múltiples citas que aparecen en el texto, en las que en breve me centraré, más allá de servir como un mero ejercicio de guiños cómplices, se integran en el poema a un mismo nivel que el resto de versos para constatar esa desintegración de lo individual en lo colectivo.

Pese a ello, es significativa la aparición reiterada de un ser específico en algunos cantos. Está identificado sintéticamente como “E” (que es la quinta letra del abecedario, con lo que otra vez nos topamos con el juego con el número cinco), tiene género femenino (“descuelga, E, tus músculos de niña”; “E se despeina para las matanzas, volcada”) (225, 165) y figura como sujeto de los acontecimientos de algunos versos. A pesar de tener una sección con su nombre, “Canción de E” (209-255), la última, ya figura en la anterior. Pero, lejos de ejercer de representación individual, está despersonalizado por completo; se trata de un ser difuso y en algunas ocasiones se le alude como “la pérdida de E”. Con esa información entra en acción la interpretación de cada lector, aunque me gustaría apuntar que podría leerse como “esperanza”.

6. Lo que busca Enrique Falcón con *La marcha de 150.000.000* es la recuperación de la dignidad, que se basa en la realización de la justicia, alejada de heroísmos y de mártires. El autor comparte una poesía que aborda “la historia de los hombres en la cuneta de la historia” (93), como indica él mismo, la que no es recogida en el relato oficial de los poderosos, la realidad ocultada por los medios de información, y cuyos protagonistas son las víctimas. Así, su obra se centra en la represión, en la tortura y en el hambre, en todas las manifestaciones de la crueldad del Poder que busca mantenerse.

De esta manera, *La marcha de 150.000.000* parece intentar recoger todo el sufrimiento ocasionado por las injusticias. De hecho, Jorge Riechmann apunta que el autor “se atreve a intentar acoger *toda la miseria del mundo*” (Falcón, 2009a: 9). Resulta, por otra parte, muy acertada la elección del verbo, “acoger”, puesto que se ajusta con precisión a la poética de Falcón.

No en vano, en la obra lo concreto resulta siempre una metonimia. En lo singular reside la globalidad representado, y una víctima se convierte en todas las víctimas; un resistente en todos los resistentes. Al respecto, Falcón hábilmente dota a cada hecho concreto de una perspectiva simbólica pero que, al mismo tiempo, no pierde ni su singularidad ni su condición humilde. Además, el sufrimiento liga a todas las víctimas, las une y las pone en comunicación, como muy bien expone al hablar de los muertos en los atentados del 11 de marzo de 2004, que se suman a los asesinados en la invasión de Irak: “Sólo entonces / os he visto. // En la nuca partida del suelo iraquí. / Y en la sangre bramando por la grava de Atocha. // Y en el Pozo // [...] Sólo entonces / os he visto, / a los unos y a los otros, sangre terca unida ahora” (201-202).

Por todo ello, presta mucha atención a los torturados de distintas partes del mundo. Como señala Antonio Crespo Massieu, “la poesía se alimenta de la acción política y remite a textos teóricos; también tiempos y espacios: la geografía planetaria de la injusticia se hace presente en el poema y son nombradas víctimas de todas las épocas” (2006: 105). Menciona a campesinos y militantes represaliados, a indígenas asesinados por paramilitares, a presos, a quienes permanecen en campos de refugiados, a los muertos a causa del hambre en África y Asia, a trabajadores en situaciones laborales penosísimas y extremas (especialmente los más desfavorecidos, los más humillados) o alude constantemente a centros de detención y de internamiento, a cárceles y otros espacios represivos. A su vez, manifiesta el cinismo y la crueldad de realizar acciones y políticas económicas y sociales que generan y mantienen la miseria, que provocan asesinatos entre los disidentes y que, al mismo tiempo, ocasionan millones de euros de beneficios a quienes explotan miserablemente a las personas en los países empobrecidos.

La dignidad, además, se manifiesta en la voluntad de no claudicar, de resistir ante lo que se considera injusto: “Frente eres / alta de piedra y cordillera en lucha / empinándote con venas sobre todas estas marchas” (39). Y por ese motivo, enlazando con la conciencia de colectividad, el poeta proclama: “Porque somos océano / roedor de vuestras calles mascaradas de muñones” (67); unos versos que reflejan muy bien ese ímpetu que mueve toda la obra por restaurar la justicia social.

Se trata, pues, de una poesía de resistencia, que ensalza la lucha y supone un canto de esperanza (no en vano, la obra habla del arranque de esa marcha), de horizonte de transformación; un canto por la vida entre los cadáveres. Y esa vitalidad se manifiesta en la propia calificación del yo poético de su propia composición, que encarna los versos, que les dota de corporeidad humana (las mencionadas “libro de aortas” y “libro de gargantas”).

Entonces, Falcón apela a la cooperación, a la fraternidad, pues ese es el impulso que evita buscar una inoperativa salida individual y ahondar en una colectiva; la única con posibilidades de prosperar y hallar una solución para los conflictos cuyos resultados muestra *La marcha...* y que provienen de una misma raíz: la distribución desigual de recursos producida por el sistema capitalista. No en vano, postula que “la poesía puede acompañar (no creemos que ella pueda hacer más) a los movimientos sociales de signo antagonista” (2010: 87).

Por tanto, se exaltan los vínculos, la extensión del apoyo mutuo, el reconocimiento de la igualdad de todas las víctimas, de toda exclusión; el

abrazo, en suma, como metonimia. La propia obra, para su autor, cobra sentido en esa entrega, que es el objetivo primordial: “no importa que mi libro de gargantas toque el suelo [...], que casi todo lo perdone, / para esos párpados cansados ha nacido / para ellos solos se basta” (81). De hecho, Antonio Orihuela indica que el libro busca “encontrar a los otros, renombrar el mundo desde sus heridas” (Falcón, 2009a: 13).

También he de señalar la presencia de cierto erotismo en los versos, de imágenes sexuales, que suponen, antes que nada, la máxima expresión de la ternura, del contacto con el otro; de la entrega (que se opone frontalmente a la separación imperante estipulada por el Poder).

Así, proclama el hermanamiento, la fraternidad, que se extiende a todas las regiones, a todos los pueblos, a toda la naturaleza, incluidos los accidentes geográficos (45-47). Es decir, se realiza una vinculación solidaria con todo lo existente, con todo lo vivo (puesto que se dota de aliento vital a lo elemental), que resulta radicalmente anticapitalista en cuanto a que desobedece los valores imperantes (productivistas, narcisistas, que anteponen el lucro económico y la acumulación), y que exige un sistema económico y social diferente para poder desarrollarse. No en vano, el libro no sólo se dirige al resto de personas, sino que también canta a la Naturaleza. A ella se le presta una devoción con ciertos sentimientos paganos, pues la liga al culto arcano de los aborígenes (por ejemplo, alude al *Popul-Vuh*) y fundamenta su relación también en el respeto y en la convivencia dentro de sus límites.

7. Desde esos mismos presupuestos, posee una gran importancia el tratamiento de los muertos en el libro. Desde que proclama que “el primer caído avanza con nosotros” (45) y explica que los componentes de la marcha avanzan “llevados de la mano por las voces que los muertos dejaban” (82), Falcón recoge a los muertos en ese frente de resistencia, los integra y los suma haciendo que el recuerdo de sus actos, de sus ideas y de sus muertes persista. De este modo, como respuesta a la mecánica del terror ejercida por el Poder, la represión sirve para anudar la solidaridad, para disparar la conciencia de lo colectivo, pues la experiencia de los caídos es lección comunitaria.

No en vano, si bien la poesía es un acto de nombrar, Enrique Falcón apuesta por centrarse en lo que no ha sido nombrado hasta ahora para hacerlo en compañía, no desde arriba, y por penetrar en el nombre para hacerlo propio. En ese sentido, el autor proclama la condición de existencia de la realidad para el ser humano a partir del lenguaje: “Las palabras del hombre / son el límite del mundo” (143). Entonces, cobra una decisiva

dimensión ese acto de nombrar, y las implicaciones de que figure o sea ignorado o eliminado un nombre resultan trascendentales. Por esa razón, recuperar los nombres completos de las víctimas supone hacer frente a la labor de ocultación del Poder que también arrasa su dignidad al no ser reparado el dolor; implica dotarles de existencia nuevamente. Su evocación, por tanto, es una llama que ilumina sus vidas y las de todos aquellos que los rodean.

Así, él explica en un verso que “mis nombres me los dieron el libro la bala la guerrilla” (78) (no olvidemos que la obra recoge una situación en la que el trabajo por la justicia obliga a la lucha armada, sin perder, sin embargo, la perspectiva cristiana –se tomaría como referente la acción de sacerdotes guerrilleros como Camilo Torres–, y en esa circunstancia se cobra identidad y también la dignidad y el sentido de humanidad), y proclama la certeza de la fraternidad al revelar: “soy el primer hombre en decirte *hermano*” (80).

Por otra parte, el propio autor dice que “los enemigos han de ser nombrados” (44), y, debido a ello, no duda en poner nombres y apellidos a los causantes del terror y la miseria; en señalar en concreto a corporaciones, empresarios, militares y políticos que han utilizado su posición de poder para torturar y asesinar para favorecer sus intereses económicos (el más contundente en ese sentido es el canto XXXVIII) (190-194). A pesar de ello, en el texto el autor tacha “Amo” (81, 117, 158, 175, 201, 234, 235, 236)<sup>3</sup> y “amos” (132, 159, 224, 242),<sup>4</sup> para tratar de eliminarlos simbólicamente.

De este modo, se realiza un trabajo continuo para restaurar y mantener la memoria, para que no prevalezca la impunidad a los ejecutores que concede el olvido. A causa de ello, busca hacer presente un tiempo “donde nadie olvide / ni el horario de los barcos, ni los nombres más fáciles / ni la matanza de anoche ni la de mañana” (92).

8. Probablemente, asistimos a la primera vez en la que los países empobrecidos, lo popularmente conocido como “Tercer Mundo”, irrumpen temáticamente en la poesía española; la primera vez que esta no se atiene a la realidad de su propio país sino a la de todo el mundo, además, como conjunto interconectado. Por eso, se trata, sin duda, de una poesía de

<sup>3</sup> En las páginas 156 y 158 (en otro verso) no aparece tachado a causa de una errata, según me indicó el propio autor (Falcón, entrevista personal, 6 junio de 2009).

<sup>4</sup> En la página 139 no aparece tachada la palabra, pero se trata de una errata, según me aclaró Falcón (entrevista personal, 6 junio de 2009).



la globalización, radicalmente atravesada por ella en todos sus aspectos (materiales de reelaboración textual, forma de composición de la obra, referencias, influencias...). Esto se aprecia en el continuo eco de sucesos acaecidos durante todo el periodo de creación la obra (de 1992 a 2007): desde el último tramo de la historia de muchas guerrillas latinoamericanas, el levantamiento de los indígenas de la región de Chiapas o la expansión de la economía transnacional, hasta la instauración del centro de detención de Guantánamo y la política de la “guerra preventiva”. Se incorpora como marco (es fundamental en ese sentido el papel de las notas, sobre las que hablaré seguidamente), presentándonos directamente hechos o consecuencias de ellos (mediante inmersión directa). Por otra parte, a veces, los ofrece mediante enumeraciones conseguidas con una técnica de yuxtaposición torrencial similar a la que emplea con las imágenes y las voces. En este caso, tienen una función de acumulación de datos más que de representación, y establecen como uno de sus objetivos, además de dejar constancia del sufrimiento y la injusticia, buscar la conmoción en el lector al avasallarle, porque, a pesar de marcar una delimitación, esos atroces listados no poseen un cierre; no terminan, continúan.

Con todo, *La marcha de 150.000.000* resulta una obra íntimamente ligada a América Latina. No en vano, como el propio autor ha explicado en repetidas ocasiones en sus intervenciones públicas, fue un guerrillero salvadoreño en una carta quien, ante la lectura de un poema inicial del libro, le insta a continuar y compartir esa marcha con los demás. Sin embargo, la mirada de Enrique Falcón resulta mucho más amplia, y se puede apreciar, gracias a ese trabajo de expansión y reelaboración de la obra, conforme pasan los años y las ediciones y se suman y reescriben textos, cómo aparecen nuevos ejes sobre los que pivota la agresión del Capital (porque Falcón resalta las conexiones entre el poder económico y el poder político). En ese sentido, por ejemplo, en las últimas secciones, Oriente va ganando protagonismo como referencia, sobre todo hacia el final, y *El Corán* se emplea como fuente reiterada frente a una mayor presencia de *La Biblia* en los primeros cantos.

Por otra parte, a pesar de la especificidad de las referencias que utiliza el poeta, llama poderosamente la atención cómo el escritor es capaz de eclosionar el poema en un presente que permanece casi fuera del tiempo, pues se detiene para poder observarlo con perspectiva y abarcar toda su extensión y concreciones, universalizándolo, a la vez que globaliza los espacios de sufrimiento y resistencia. A ese respecto, Eduardo Moga dice que “no se advierte ningún desarrollo argumental, sino una vasta e intemporal totalidad de dolor” (Falcón, 2009a: 23). El concepto de la

marcha, en definitiva, es el referente que une una multiplicidad de espacios y acontecimientos.

9. Otro de los aspectos fundamentales de la obra son las abundantes notas de los poemas. Estas se hallan dispuestas en el margen izquierdo del texto, no al pie, con lo que se construye una disposición de la página muy llamativa, en dos columnas. Sin embargo, en la primera versión del volumen, en la edición de Rialp, no están estas notas presentes aún, pero ya figuran en la entrega de *7 i mig* y en la definitiva de *Eclipsados*. Además, en *Taberna roja y otros poemas* (2009b), el autor publica notas de diez de las piezas, aunque constan al final del conjunto de poemas (2009b: 75-78).

Sobre ellas, en su ensayo *El amor, la ira (escritos políticos sobre poesía)* (2006), Enrique Falcón explica:

Debido al asombroso éxito de las tácticas de invisibilización de la propaganda a la que se enfrenta, un poeta político no debería dar por supuesto el hecho improbable de que los lectores conozcan por entero el mundo en el que viven. Por ello, en ocasiones la poesía política ha de ser *anotada* (22).

Justifica así el autor su utilización; como una estrategia textual de raíces sociológicas e intencionalidad política.

A través de este uso, para Virgilio Tortosa, “el lector se enfrenta no ya lineal sino casi rizomática con una distribución de página que obliga a dirigir de continuo la mirada hacia los más diversos espacios textuales”. De este modo, “el poema queda vinculado con las circunstancias y los acontecimientos históricos que lo desarrollan” (2009: 196).

Por tanto, las notas del libro explican términos políticos, económicos, ideológicos, incluso biológicos, así como palabras tergiversadas por el Poder, pero, según aclara el autor, “*en ningún caso interpretan el texto*” (2009a: 39). Al mismo tiempo, también permiten abrir la composición a una realidad extratextual, no sólo a través de sus referentes, sino de una manera muy tangible al sacar al lector del poema y sumergirle en fragmentos de noticias de periódicos, ensayos, informes o en alusiones a las reformulaciones de versos y frases de autores que realiza Falcón en la propia pieza (donde destaca el gran número dedicado de esas “*citas usurpadas*” a poetas de América Latina) (39). Igualmente, hallamos bastantes referencias a topónimos en las notas, donde se explica lo sucedido en esos lugares y se manifiesta entonces su valor simbólico.

Así, la denuncia se vuelve explícita en este espacio, pues en él el poeta se explaya en datos y en el relato de los acontecimientos, abandonando la síntesis lírica. Por tanto, las notas posibilitan acceder a mucha información normalmente omitida por los medios sobre el estado del mundo.

Al mismo tiempo, estas notas generan dos niveles de lectura de los cantos. Por un lado, uno directamente textual, donde el lector aporta sus propias referencias e integra las citas como parte del discurso presentado, sin atender a la complementariedad de las notas. Y, a la vez, otro que las utiliza conjunta y simultáneamente con los versos, con el fin de encontrar el pleno sentido que ha otorgado el escritor a cada palabra.

Por su parte, de esos fragmentos insertados dentro de los propios versos, el más llamativo es la lista de “productos afectados por el embargo que se impuso a Irak durante los años ‘90” (239), que ocupa casi tres páginas discontinuas y que, nuevamente, produce ese contundente contraste entre verso y ensayo, entre vuelo lírico y estilo periodístico.

En ese sentido, ya he mencionado algunas alusiones religiosas de *La marcha de 150.000.000*, que aparecen tanto en forma de citas de *La Biblia* como a través de alusiones a hechos bíblicos o el uso constante de su imaginaria y la reinterpretación de símbolos e historia cristiana (especialmente relacionados con la entrega a los demás). También interpreta oraciones cristianas, como “avanza con nosotros” (45-47), que sustituye al “reza por nosotros”. En particular, esta fórmula es muy significativa puesto que no pide a un ente superior que realice algo por la comunidad, sino que la comunidad toma la iniciativa, se pone en movimiento, progresa de manera autónoma. Incluso tres cantos hablan del nacimiento, la vida de Cristo y la crucifixión, el VI, el VII y el XXIV (56-63, 116-119), que son piezas, además, que están repletas de citas directas de *La Biblia* integradas en el texto y donde, especialmente la última de estas tres composiciones, se actualizan esos hechos y se ofrece un canto estremecedor sobre y contra la tortura.

Pero, al mismo tiempo, también existen alusiones a *La Internacional*, *El Capital*, *El apoyo mutuo*, *La conquista del pan*, obras de Bakunin... Estas fuentes pueden parecer contradictorias con las religiosas, pero Falcón sabe aunarlas en una concepción libertaria del mundo que se levanta sobre un cristianismo de base, comprometido con su dimensión humana y de justicia social, que bebe de la Teología de la liberación.

A su vez, resulta muy interesante desde ese punto de vista de las citas la tercera sección del volumen, una de las más destacadas, además, por su estructura. Se trata de la más unitaria de las cinco que conforman *La*

*marcha...*, y puede que, de hecho, constituya un único canto de treinta páginas. Está compuesta por sólo tres poemas de diez páginas cada uno, encabezados por “(viernes)” (131-140), “(sábado)” (140-149) y “(domingo)” (150-159). Además, Falcón inserta abundantes fragmentos, de manera periódica, de *Masa y poder* de Elías Canetti (en “(viernes)”), *Estrategias de poder* de Foucault (en “(sábado)”) y *Lecture materialiste de l'évangile de Marc*, de Fernando Belo (en “(domingo)”), y llega incluso a rozar la glosa en ello, con lo que permite un juego de planos y efectos sumamente llamativo.

10. De este modo, *La marcha de 150.000.000* recoge una poesía llena de contrastes que reflejan la contradicción y la complejidad del mundo, compuesta por distintos registros que evidencian una enunciación colectiva. Así, encontramos verso y prosa (en las notas y los insertos), versificación y listados, lirismo y crudeza, asco y belleza, muerte y vida y sexo, desolación y esperanza, voces contrapuestas, términos económicos e imágenes poéticas, altura metafórica y fragmentos de ensayos insertados, vulgarismos y expresiones agramaticales populares y neologismos, lenguaje llano y experimentación. Toda esa riqueza nos lleva a uno de los volúmenes de poesía de mayor alcance de las últimas décadas.

11. En sus otros conjuntos de poemas, Falcón incide en el carácter experimental de su escritura, como ocurre en *AUTT* (2002), o bien emplea un registro menos épico, menos intenso y con menos procedimientos próximos al surrealismo, con mayor desarrollo racional en el entramado del discurso, como tiene lugar en *Amonal y otros poemas* (2005) y en *Taberna roja y otros poemas*. Sin embargo, en todos ellos aparece parte de la imaginaria y simbología de *La marcha de 150.000.000*.

De esta manera, *El día que me llamé Pushkin* (1992), el primero de sus libros, anterior, por tanto, a *La marcha...*, contiene ya algunos poemas que apuntan formalmente hacia esa obra, en una clara búsqueda de su singular estilo.

Por otro lado, *AUTT* mantiene la tensión de *La marcha...* en piezas mucho más breves, al igual que su registro fragmentado, y presenta una voz tortuosa que busca expresarse entre la locura, distorsionada por el dolor hasta el punto de quebrarse.

Por su parte, tanto *Amonal y otros poemas* –un “libro escrito contra los mecanismos fragmentación de la conciencia detectables durante los 8 años de gobierno ‘popular’ sobre la vida de un ‘barrio de acción preferente’ (sic) en el extrarradio de la ciudad de Valencia” (2007b: 285)–

como *Taberna roja y otros poemas* –anunciado como *Codeína* previamente (2005: 9); un título muy representativo y quizá más ajustado al contenido que el definitivo, y que emplea el autor para denominar a una de las secciones del poemario (2009b: 37-51)– corresponden a una trilogía abierta, consciente desde la primera de sus entregas, cuyo último volumen provisionalmente tiene previsto titularse *Porción del enemigo* (2008: 87; 2009b: 104). En ellos, se aprecia un cambio en la enunciación. No en vano, Borra y Giordani han señalado que “en *Taberna roja* persisten las huellas de unas luchas sociales y políticas e incluso la 'cifra del hombre', pero hay un cambio tonal: la estructura sálmica es desplazada –que no eliminada– por una estructura más asamblearia” (2009: 185). Sin embargo, hay que señalar que Falcón recupera poemas ya publicados en estos volúmenes en la última versión de *La marcha de 150.000.000*; los cantos XXXIV (179-180) y XLI (201-202).

12. Con todo ello, se puede sintetizar que Enrique Falcón lleva adelante una práctica literaria que apuesta por “escribir un poema en mitad de la tormenta” (2009b: 51), asumiendo la crisis de la sociedad a través de poner en crisis las herramientas comunicativas. Se trata, en suma, de una de las propuestas poéticas más interesantes, no sólo de la “poesía de la conciencia crítica”, tendencia poética en la cual debe insertarse su obra, sino de toda la poesía hispánica actual, por esa formulación de un lenguaje desarticulado, lleno de memorables imágenes, como resultado de una búsqueda de enunciación del conflicto socioeconómico de un mundo cruel, violento y descompuesto de manera abiertamente combativa.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Borra, Arturo y Laura Giordani (2009), “Notas para un proyecto político; la poesía de Enrique Falcón”, *Youkali: Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 7, junio de 2009, pp. 178-186.
- Crespo Massieu, Antonio (2006), “Un poema azul enorme. Enrique Falcón (Valencia, 1968)”, *Viento Sur*, 89, noviembre de 2006, p. 105.
- Falcón, Enrique (1992), *El día que me llamé Pushkin*, Sevilla, Ayuntamiento.
- (1994), *La marcha de 150.000.000: 'El Saqueo'*, Madrid, Rialp.

- (1998), *La marcha de 150.000.000: 'El Saqueo' y 'Los Otros Pobladores'*, Alzira, 7 i Mig.
- (1999), “Ciento cincuenta millones: Maiakovski en la frontera de dos siglos [una relectura descuidada desde Enrique Falcónbolchevique]”, <http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/falcon/maiako.pdf> (18-2-2012).
- (2002), *AUTT*, Ayamonte, Crecida.
- (2004), “Cuatro tesis de mayo”, en Enrique Falcón, *Las prácticas literarias del conflicto: Registro de incidencias 1991-2010*, Torrejón de Ardoz, La Oveja Roja, pp. 133-145.
- (2005), *Amonal y otros poemas*, Tenerife, Idea.
- (2006), *El amor, la ira: escritos políticos sobre poesía*, Logroño, 4 de Agosto.
- (2007a), “Introducción”, en Enrique Falcón (coord.), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Baile del Sol, pp. 9-13.
- (2007b), “Epílogo: No doblar las rodillas: 1991-2006”, en Enrique Falcón (coord.), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Baile del Sol, pp. 243-295.
- (2008), *Para un tiempo herido*, Madrid, Amargord.
- (2009a), *La marcha de 150.000.000*, Zaragoza, Eclipsados.
- (2009b), *Taberna roja y otros poemas*, Tenerife, Baile del Sol.
- (2010), *Las prácticas literarias del conflicto: Registro de incidencias 1991-2010*, Torrejón de Ardoz, La Oveja Roja.
- Iravedra, Araceli (2002), “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 671/672, noviembre/diciembre de 2002, pp. 2-8.
- Maiakovsky, Vladimir (1930), *Poesía y revolución*, Barcelona, Península, 1974.
- Tortosa, Virgilio (2009), “Lírica en tiempos de consumo”, en Virgilio Tortosa (ed.), *Mercado y consumo de ideas: De industria a negocio cultural*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 181-203.
- De Vicente Hernando, César (2001), “La poesía de Antonio Orihuela o la experiencia de los límites”, en Antonio Orihuela, *Piedra, corazón del mundo (Antología personal, 1995-2000)*, Alzira, Germanía, pp. 7-17.
- VV.AA. (2002), “Encuesta a poetas, críticos y editores”, *Ínsula. Revista de ciencias y letras humanas*, 671/672, noviembre/diciembre de 2002, pp. 21-35.