

“Trinxeres en la Foscor”: poelítica en la región Este-Nordeste de la península Ibérica del siglo XXI



Jaime Oliveros García¹

Universidad de Huelva
jaime.oliveros@alu.uhu.es

Fecha de recepción: 28/5/2020.
Fecha de aceptación: 24/10/2020.

Resumen

En este artículo se estudiará la noción de poelítica en poemas y canciones del marco cronotópico de la región Este-Nordeste de la península ibérica del siglo XXI, tanto en valenciano como en castellano, para sugerir que esta prominencia de producciones poelíticas en esta zona se presenta con unas claves comunes que permiten una definición abierta que permita a la entidad lectora o a la audiencia identificarlo como tal, entre ellas la presencia de una dimensión pública del acto poelítico. En definitiva, la poelítica como noción teórica habilita el estudio de obras contemporáneas de este cronotopo que no han recibido la atención crítica requerida para su análisis. Para la producción de este artículo, por tanto, primero se presentará una propuesta sobre lo que se puede sintetizar de las múltiples corrientes clasificatorias de la poelítica puestas a debate, para después situarlas cronotópicamente mediante el análisis de obras que aquí se han considerado poelíticas. Así, se pretende situar la definición en un contexto sociopolítico en el que se da para aclararla y darle una aplicación práctica.

Palabras clave: poelítica; poesía política; región este-nordeste; Península Ibérica; música.

¹ Jaime Oliveros es doctorando en el programa de estudios interdisciplinarios de género, Línea de Género, Historia y Producción cultural. Además, es profesor visitante en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

"Trenches in the Darkness": poelitics from the East-Northeast region of the 21st Century Spanish Peninsula

Abstract

This article will study the notion of poelitics and apply it to poems and songs from the East-Northeastern regions of the Spanish Peninsula during the 21st Century, both in Valencian and in Spanish. to suggest that these share some keys with which the audience and/or reader may grasp what will be considered here as poelitics, even when there is not a clear definition of it. In short, poelitics as a theoretic notion allows the study of contemporary cultural productions that have not received the required critical attention. In this article, therefore, a proposal of what poelitics could be will be done through synthesizing multiple definitions that have been given of it. Afterwards, the article will apply such synthesis to cultural productions from the proposed chronotope in order to situate the "definition" within a socio-political context in which poelitics appear, which will help to clarify the notion and suggest a practical application.

Keywords: poelitics; politic poetry; East-Northeast regions; Spanish Peninsula; music.

En este artículo se hablará de una tendencia en el mundo de la poesía que aparece, de manera prominente, en la región Este-Nordeste de España, específicamente en el País Valencià y Barcelona. Esta tendencia, de corte político fuertemente arraigado y explícito, se presenta tanto en contenido como en forma (si es que estas, alguna vez, han sido entidades diferentes), mostrando no solo los límites socioculturales de sus cronotopos sino, también, los límites formales de la poesía de inicios del siglo XXI. En aras de la concisión, este artículo se centrará en exclusiva en ocho productos culturales que, en mi opinión, reflejan con claridad la presencia de esta poética combativa y explícitamente litigante con temas políticos actuales en el mundo de inicios del siglo XXI.

La primera de estas referencias culturales será la producción de Iris Almenara, "soprano y poeta" (Sánchez, 2017), de la que se estudiarán los poemas "Daños colaterales" y "Refugios", del poemario *Ombbligo, Mundo y Raíz* (2017). La segunda será Gabriela Pavinski, de la que se estudiarán sus poemas "Censura" (2017) y "Olvido" (2017). A continuación se estudiará el álbum de El Niño de Elche, *Voces del Extremo* (2015), en particular las versiones musicales de los poemas "Que os follen", de José Luis Checa y "Miénteme", de Antonio Orihuela. La última sección del artículo se dedicará a Aspencat y a Txarango, en particular a sus álbumes *Tot es Àra* (2015) y *El Cor de la Terra* (2017), y a los temas "Música Naix de la Ràbia" y "Som foc" contenidos, respectivamente, en estos. Los poemas y las letras de las canciones se pueden encontrar tras la sección bibliografía, como anexos. Esta selección se realiza especialmente atendiendo a criterios de amplitud, representativos del cronotopo al que se hace referencia en este artículo. Si bien es cierto que el artículo solo trata ocho piezas, también es cierto que estas son amplias en la manera de manifestar lo político e ideológico, en el registro lingüístico y musicológico en el que se construyen y en el formato en el que estas obras

aparecen. A la vez, estas obras presentan marcos espaciotemporales similares, así como raíces comunes que les vinculan a la región.

El método que este artículo utiliza se fundamenta en una estructura sencilla de estudio y aplicación. Comenzará este con una revisión terminológica de términos como se les conoce hoy en día, sin entrar –de nuevo, en aras de la concisión– en el componente histórico de los mismos. Sin embargo, sería lógico pensar que la interdisciplinariedad, por la que este artículo necesariamente pasa, requiere de una explicación clara y aceptable de términos relacionados con campos no filológicos y más relacionados con la musicología, tales como “acorde”, “puente” y demás. En este artículo, sin embargo, también se entiende como tácita la implicación (llámese influenciante) política de un acto público como es cualquier producto cultural, en tanto que está destinada a una audiencia que construye su propio texto (Oliveros, en prensa) en base a lo que escucha o lee.

En definitiva, lo que este artículo trata de argumentar es que mucha de la poesía que se da, especialmente, en la región Este-Nordeste de España, hoy en día y tomando las tan variadas formas que toma, no solo se pretende o se instrumentaliza como herramienta discursiva de introducción a un discurso legitimizado, sino también como una herramienta política de transgresión y combate.

Marco Teórico: la Poelítica y el Cronotopo del Este-Nordeste peninsular

Si ya resulta difícil mantener una definición válida en el tiempo de un cronotopo (cf. Bemong *et al.*, 2010), su categorización y el hacer explícito algo tan (necesariamente) vivido mediante el lenguaje escrito es, prácticamente, inefable, incluso si se trata de hacer resaltando las diferencias entre este y otros cronotopos. Sin embargo, resulta plausible hablar de un cronotopo, de la experiencia de la fusión entre espacio y tiempo que Bajtín acuñó y de la que Skorgen hace eco (2012: 186), existente en el este peninsular que se comparte, especialmente, entre el País Valencià y Catalunya. Una posible diferencia, no única pero sí necesaria, entre este cronotopo y otros es aquella que apunta Martínez: la resistencia cultural (2016). Esta resistencia cultural, seña de una lucha por la identidad, se manifiesta en muchas capas sociales tanto del País Valencià como de Catalunya, permeando muchos de los recientes conflictos, tales como los relacionados con la declaración unilateral de independencia de Catalunya. Si bien es cierto que esta resistencia cultural (con la que no todos los habitantes del cronotopo están, necesariamente, de acuerdo) no es única de estas dos regiones, sí es algo que entre ambas comparten, igual que la lengua. El principal motivo por el que este artículo se centra en esta región más que en cualquier otra no es que las características de las que se habla sean exclusivas de la región en su sentido más estricto, sino porque este cronotopo es uno de los más activos en la producción de este tipo de obras: no es tanto que, por ejemplo, Iris Almenara sea producto de su cronotopo (y por tanto exclusiva del mismo), sino que existen más ejemplos de poelítica en estas

dos regiones que en otras, sin que esto, por supuesto, desmerezca el trabajo de ninguna de las poetas y bandas que aquí se estudian.

Es posible que la mejor manera de empezar la revisión bibliográfica del término "poelítica" comience con un poema. Aróstegui Unzueta presenta, en un extenso poema, una definición en verso de lo que él considera poesía política, o poelítica, como la llama él (2013). Quizá la clave del análisis metapoético que hace Aróstegui sea el verso que habla de la "sucua poesía, puta poesía, poesía sin sentido" (2013). La poesía política, para él, es una poesía que desafía los cánones estéticos mediante la manipulación del cuidado estético, la corrupción temática y la estructuración ilustrada y que, supuestamente, no tiende a la universalización, sino a presentarse "solo para ti / y para algunos otros seres imaginarios" (2013). La poesía política, la poelítica, nace entonces como un desafío unipersonal necesariamente público como muestra revolucionaria en contra del canon (más que contra un sistema político), y se presenta también como una herramienta docente. De aquí el apelativo de "puta", al no servir como un ejercicio estético sin más - "Art for Art's sake", como decían en el siglo XIX, época que Aróstegui recuerda con el concepto de lo sublime de "ser tú mismo" (2013)-, sino que, de hecho, el aspecto artístico se somete bajo el contenido social e ideológico de la obra. Es la poelítica, por tanto, en general, para Aróstegui una poesía ideológica que existe al límite entre panfleto político y ejercicio literario.

García Montero, en un extenso artículo, matiza cinco puntos necesarios para aproximar la poesía al acto político, es decir, para conectar el ejercicio estético con el acto público y reivindicativo.² Lo primero que indica es la "Diferencia necesaria entre poema e información" (2012). El poeta distingue los dos como dos objetos que, en la poesía política, suelen solaparse, aunque no por ello requieren el mismo trato ni deben confundirse. Información, para García Montero, representaría el conocimiento epistemológico que *origina* el poema. Dicho de otra manera, la información es de lo que se nutre el autor para elaborar, sobre ella, el poema, el yo poético. Recordemos aquí que García Montero defiende la poesía de la experiencia, y que no considera que la poesía sea, sin más, un ejercicio abstracto (Gadea, 2016), sino que sugiere que parte de la huella autoral queda plasmada en cada poema. En aras de mantener una perspectiva de síntesis, acordemos que la diferenciación existe, pero que la información no tiene por qué ser el origen del ejercicio estético.

El segundo asunto que trata el poeta es más peliagudo. Si bien es cierto que, como él dice, la poesía implica una autoevaluación y un "acto de presencia y de borrado del *propio yo*" (2016, su énfasis), este "*propio yo*" puede ser más absoluto que lo que el poeta sugiere. ¿Hasta qué punto la poesía transhumana (cf. Martínez 2013), emergente, o una poesía no occidental, está borrando y a la vez haciendo presente

² La elección de este crítico y no otros como principales para el análisis de la poesía política viene, esencialmente, motivado por el impacto y visibilidad que este tiene en referencia al tema. Si bien es cierto que otros colectivos (como Alicia Bajo Cero, del que se hablará más adelante) también estudian este fenómeno, es importante resaltar que García Montero sale como segundo resultado asociado a las palabras clave «*poesía política*», por delante de otros nombres señeros como Nicanor Parra, Sandra Vías o José María Valverde. Sin que esto quiera decir que su análisis sea mejor o peor que otros, lo que sí indica es que estas ideas necesitan incluirse como referencia dado su impacto, accesibilidad y gratuidad.

un yo? ¿La poesía automática muestra algún yo? ¿Podría existir una poesía política que no surja de la experiencia? Pinos también rechaza este postulado, y sugiere que «Una poesía política debería plantearse, en primer término, como una relación, siempre compleja o problematizadora, entre lenguaje y experiencia» (2007), para luego plantear el papel del autor en su propia poesía. Como García Montero, Pinos sugiere que el papel de la voz poética como experimentadora de la política que evoca es no solo necesaria, sino central para la interpretación de un poema.

La tercera característica que analiza García Montero es la cuestión del «pudor poético»: «Conectar con la naturalidad de los lectores exige una elaboración particular de lo natural en la que puede adquirir un tono fraudulento o innecesario el consenso retórico, que pertenece más a las convenciones sociales que a la meditación moral íntima» (2012). Este análisis de la poesía política centrada en la voz poética y en la autoría del mismo se fundamenta, esencialmente, en una perspectiva tan estructuralista como problemática en el diálogo con la lectora. De acuerdo con el análisis realizado, existen, en este punto, tres posibles análisis de la poesía política. Si entendemos poesía política como aquella que pretende sugerir un mensaje de crítica social (o adhesión al régimen), sin caer en la falacia de la intencionalidad, es necesario un análisis histórico y sociocultural diacrónico de la obra. Si, por otro lado, lo centramos en su recepción, quien analice la obra tendrá que estudiar el diálogo de la obra con su recepción para realizar un estudio sociocultural sincrónico. Por último, se podría considerar poesía política aquella que *explícitamente* hace crítica social, para lo que sería necesario realizar un análisis temático y estructural de las obras, y un estudio histórico-pragmático (¿qué diferencia hay entre la noción de Régimen antes y después de 1978?).

Este aspecto que menciona García Montero, el «pudor poético» aparece también sugerido en el estudio que hace Fernández Mallo de lo que él denomina Postpoesía (2015). Dado que la poesía política requiere de referencias culturales presentes y reivindicativas, ya sea reivindicando de manera positiva o criticando un sistema, no solo se requiere un análisis temático e histórico-pragmático del poema, sino también un análisis técnico y epistemológico (una idea que deriva del planteamiento modernista de que la poesía no es sino una forma de conocimiento, de perspectivizar una realidad intrínsecamente a la vez objetiva e inalcanzable más que por la suma de los millones de perspectivas que la observan) en el que la técnica poética refleja la manera de obtener conocimiento de nuestra sociedad. En su análisis, Fernández Mallo explica que el fragmentarismo ha formado parte de la historia poética de los últimos setenta años con un papel principal (2015). Sin embargo, el autor nos propone aquí la paradoja del pensamiento presente:

Pero, ¿quiere decir esto como vivimos en hoy en una realidad fragmentada y, por lo tanto, por necesidad los textos que emitimos al mundo también han de serlo? La duda es pertinente pues toda apariencia nos indica que los modos de recibir, y diríamos que también de abordar la realidad hoy nos son dados a través de trozos, una suerte de inputs y outputs de entre los cuales sólo una pequeña fracción pasará a la cadena perceptiva del cerebro en forma de información útil, materia susceptible de ser convertida en conocimiento u obras que el escritor emite. Dejando aparte el hecho, habitualmente pasado por alto, de que en una

sociedad compleja, como lo es la del siglo XXI, la información ya es en sí misma conocimiento, toda esa aparente fragmentación de las obras y de la propia cotidianidad entra en contradicción con otro hecho que también cada día, y simultáneamente al anterior, se nos repite: vivimos en un mundo hiperconectado. Dicho de otro modo, ¿cómo es posible que una realidad, o en nuestro caso una obra literaria, sea fragmentada y al mismo tiempo adopte la forma de mundo hiperconectado? ¿Cómo posible que algo fragmentado pueda estar al mismo tiempo totalmente conectado entre sí? (2015).

En resumen, Fernández Mallo, extrayendo de la anterior cita, discute con el postulado de García Montero: si la poesía es conocimiento, y hay que distinguirla de la información, pero en nuestra sociedad la información es conocimiento, ¿existe alguna diferencia entre información y conocimiento? Además, y precisamente por esto mismo, ¿puede existir una propuesta poética no universal en el mundo occidental? Fernández Mallo anula esa posibilidad (de ahí su definición de post-poesía), pero ¿es aplicable esto a la Poesía política? Si entendemos que toda poesía actual es post-poesía en tanto que no diferencia información de conocimiento, y por tanto no es capaz de presentarse como algo diferente a una prosa informativa (en términos de conocimiento/información), sino que tan solo se defiende la premisa de la forma, entonces una definición de poesía (y sus subgéneros) se torna innecesaria: la diferencia entre un artículo periodístico político y una poesía política es, esencialmente, una cuestión de forma. A su vez, si la distinción forma/contenido se difumina en pos de una consideración holística del poema (la forma es contenido y el contenido es forma), de nuevo nos hallamos con una definición tautológica: todo es todo.

Y, sin embargo, este planteamiento resulta poco intuitivo. Es precisamente por esto por lo que es tan difícil definir la poesía política y es necesario adherirse a convenciones no filosóficas, sino formales, para aproximarse a este fenómeno. Ya no es una cuestión sobre si hay poesía política o no, sino de cómo definir a la poesía que es más política que el resto. Resultaría difícil, incluso, hablar de poesía política como aquella que transmite un mensaje político unívoco, pero tal propuesta no soportaría un análisis profundo: no sería ya solo el cronotopo lo que se tendría que tener en cuenta, sino también, o bien la intención del autor (falaz siempre) o bien un número extremadamente reducido de personas en comparación con quienes lo leen, el "target" editorial.

Por tanto, a la hora de definir la poesía política como algo separado de otros tipos de poesía, sugiero aquí centrarnos en aspectos temático-estéticos. Y precisamente eso es lo que hace García Montero en su estudio. El cuarto aspecto que García Montero explora es la forma del poema. Para ello, argumenta que el poema no debe buscar versos contruidos con palabras eufónicas: «No se piensa en una colección de buenos versos, sino en la unidad del poema, en la planificación de una pieza que, para ser eficaz, necesita preparar desde el principio el desenlace de los últimos versos» (2012). Si bien es cierto que esta presentación de la poesía política como unitarista podría resultar problemática en tanto que podría generar contradicciones no excepcionales, esta presentación del poema como algo no bello sí que es llamativo. Entendiéndose lo bello como lo canónicamente

aceptado como tal, lo que presenta una serie de cualidades eufónicas y *eutemáticas*, el poema político se presenta, especialmente en el cronotopo estudiado aquí, de manera habitual, como una muestra de rebeldía, de mostrarse precisamente, contra aquello que se privilegia sobre otras cosas. Así, el poema político (sin ser por ello el único que lo hace) utiliza palabras consideradas malsonantes, y los temas que, siendo desagradables, se pretenden universalizar, exigiendo de la lectora una empatía y una abnormalización de los pilares sobre los que se construye.

Finalmente, García Montero habla de un interés estético-ideológico con relación a esta poesía. Para García Montero,

El rigor de la lengua, la precisión, la búsqueda del matiz son prioridades en el conocimiento minucioso de la realidad y en la elaboración de una mirada personal. La desviación lingüística supone creación de sentido en el texto, un perfil en la mirada del personaje. Deben, pues, controlarse los matices, tanto a la hora de la búsqueda, como en el intento de evitar confusiones (2012).

Para el autor, por tanto, la poesía política requiere, aún más, de un ejercicio racional cuidadoso en el que la selección de palabras ha de ser incluso más concienzuda que en otros tipos de poesía. Entrando en pleno combate con Aróstegui, García Montero sugiere por tanto que la poesía política es no solo esencialmente racional, sino, en la práctica, carente de una subjetividad modernista en la que la realidad es objetiva, pero su percepción no necesariamente, y precisamente por esto mismo, la poesía política debe intentar ser epistemológicamente valiosa.

Si bien esta es la perspectiva de García Montero, existen otros grupos críticos que no solo tienen otra definición de poesía política, sino que abiertamente rechazan parte de sus postulados. Quizá el ejemplo más directo de esto sea el colectivo valenciano Alicia Bajo Cero (Iravedra, 2003; Méndez Rubio, 2003), del que forman parte nombres como Enrique Falcón o Antonio Méndez. El principal debate contra García Montero radica en la problemática de los mecanismos mediante los cuales se pretende alcanzar ese valor epistemológico: la tendencia hacia un lenguaje normalizado se podría considerar como "una amenaza de estandarización, de adaptación y no-resistencia a la integración en los parámetros sociales instaurados como hegemónicos [...] [que] acarrearía la consolidación del discurso establecido, la afirmación y legitimación de lo mayoritariamente aceptado, y [...] no sería más que 'una estrategia básica del discurso del poder en su proceso de reproducción ideológica'" (Iravedra, 2003, p. 7). Esta crítica nace de la resistencia hacia un lenguaje realista que limita el poder discursivo de la poesía como herramienta de resistencia: en pluma de Méndez Rubio, limitándose a la crítica política, solo se está tocando "la punta del iceberg" (2003, p. 15), incidiendo, necesariamente, en que las claves no realistas, las que fuerzan la relación entre significado y significante, pueden ser incluso más políticas que las que se explicitan, como podría sugerir la poética de Iris Almenara.

Tras la revisión bibliográfica, internamente beligerante, conviene aquí detenerse a establecer, por tanto, las claves de lo que se considerará en este artículo poesía

política. Poesía política, se considera aquí como aquel trabajo poético que trata de transmitir una realidad política de la que la lectora puede ser consciente o no, que se sugiere como tema principal de la obra, y que se sugiere como una perspectiva en la que la voz poética no es tan importante como el compromiso social que sostiene.

Los dos pilares en los que se fundamenta la poesía política serían la conexión empática del poema con la lectora y la abnormalización del tema poético, lo que provoca, esto último, el condicionamiento estético que se tiene en cuenta para la transmisión del texto –la construcción psicológica que la lectora recibe de lo que ha leído–.

La abnormalización del tema poético es lo que trata de hacer que el poema se universalice. Dándole una forma estéticamente preocupada (ya sea mediante la versificación, el añadirle música o el puro uso de la sintaxis y la semántica), en la que se pretende llegar a un número de personas diferente al de la comunicación diaria entre seres humanos, la poeta se está deteniendo explícitamente en una descripción esencialmente contextual (es decir, codependiente del lugar donde se originó) de una realidad (potencialmente) no compartida con la lectora, para transmitir una idea que conecte ambas realidades. De manera muy similar a la fantasía o a cualquier narrativa que (explícitamente) trate de presentar un conocimiento epistemológico enfocado en el cronotopo particular del poema, pero con la sugestión de invocar un cronotopo "real", la poesía política utiliza la forma estética para conectar lectora y poema. De ahí el enlace empático entre una y el otro: la forma, sea canción, rap, poesía o prosa poética, indica a la lectora que el contenido requiere de una aceptación tácita de un conocimiento epistemológico que se presupone como cierto, amén de presentarse como un postulado político en sí mismo, sea de aproximación o de denuncia, como veremos más adelante.

Por último, pese a que resulte interesante para los objetivos de este artículo, tener que hablar a estas alturas de la convivencia entre poesía y música resulta, cuando menos, sorprendente. Sin embargo, pocas veces se ha hablado de la influencia de la música de una obra en el ritmo interno de la letra de esta, pese a ser tan crucial como el verso corto de Creeley o el eterno de Ginsberg. Y, sin embargo, el debate viene de lejos. Ya existía durante el siglo XIX la discusión sobre la influencia de la música en la vida. Ciertos estetas musicales, entre los que se puede incluir a Johannes Brahms defendían la pureza de la música en contra de la evocación temática directa entre esta y fenómenos atmosféricos (como las Estaciones de Vivaldi), proponiéndola como un ejercicio puramente estético –de ahí que las obras de Brahms carezcan de un título evocador–. Sin embargo, la corriente que imperó fue precisamente la que Brahms rechazaba, la de la música programática (Grout y Palisca, 2005, p. 734 y 735) y hoy en día se sigue afirmando que la variación de modos y ritmos «representa» una determinada idea - cosa que Offenbach parodia en su *Galop Infernal* - y después Saint-Saëns en el *Carnaval de los Animales*.

La conexión que establece Kristeva (citada por –no es baladí para el corpus analizado– Méndez Rubio), mencionando que «la música funcionaría como un genotexto (más poético que propiamente signico ni lingüístico) y no tanto como

un 'fenotexto' obediente a las reglas de la comunicación» (Kristeva, 1974, p. 83 y 84 en Méndez Rubio, 2016, p. 23) quizá podría reforzar los planteamientos que aquí se sugerirán, incidiendo en que, en los temas que se estudiarán, la música no mantiene una relación de 1:1 con elementos literalmente comunicativos, sino que refuerzan o sugieren elementos explicitados en la obra escrita.

Sin entrar en influencias modales con respecto al tono del poema (culturalmente no transmite lo mismo, musicalmente, un modo mayor que un modo menor en igualdad de tempos), la inflexión vocálica y los acentos se ven modificados por la música que lo acompaña, máxime si se hace explícitamente. Un ejemplo claro sería la adaptación de Joan Manuel Serrat de poemas de Machado o Alberti. La separación en tres melodías distintas (una introductoria, una que hace de puente y una versión más rítmica de la primera) en *Cantares* separa la estructura en tres y confiere una solemnidad musical y neutralidad recitativa al "Cantar XXIX" del poeta (brevemente rota en los dos últimos versos de conexión). Si bien es cierto que la letra de los mismos no cambia, el texto que se sugiere no es el mismo dada la comunicación no verbal de la que la música hace gala.

Esta conexión entre música y poesía será importante para la segunda parte de este artículo, ya que, pese a, quizá, resaltar menos como instrumento reivindicativo, la música, al menos la que se va a estudiar en este artículo, refuerza el mensaje poelítico que estas obras presentan, y, en la Región Este-Nordeste entronca con tres tradiciones artísticas. Por un lado, una tradición de debate político desde la poesía de la que no se ha hablado, pero que subyace latente, representada en el grupo poético de Alicia Bajo Cero (esto es, un debate poético vinculado ideología y política teórica). Por otro lado, la tradición de Voces del Extremo, que ya ha sido musicalizada (como veremos más adelante) y que ha sido bien recibida en la región Este-Nordeste de la península, como atestigua la cantidad de poetas que han participado en el encuentro compartiendo su experiencia poética, no solo Iris Almenara y Gabriela Pavinski. Además de estas dos tradiciones, por último, se añade una tercera tradición, la de la Nova Cançó, muy ligada a la identidad del cronotopo por su impacto mediático y cultural, que ha usado además la lengua con interés reivindicativo y que comparte muchos temas con los poetas analizados aquí.

Voces del Extremo

Voces del Extremo es un festival de poesía anual en el que, una vez seleccionado un tema, se escoge a una serie de poetas que, tras compartir su experiencia poética, serán antologados. Aunque no exclusivamente, muchas voces de la región Este-Nordeste participan, y, tanto estas como otras, suelen ser voces (relativamente) desconocidas que recitan sobre el tema de una manera nominalmente no canónica y definitivamente comprometida socialmente. De esta manera, *Voces del Extremo* es un punto de contacto de la poesía crítica española, gracias a estos encuentros, que se han celebrado por toda España, incluyendo las islas. Los temas que se han

tratado en sus últimas ediciones incluyen "Poesía y Ética" (2005), "Poesía y Capitalismo" (2008), "Poesía y Resistencia" (2013) o "Poesía y Control" (2014). Este último año, en Valencia, se celebró una edición de este festival en el que, de manera llamativa, el foco de atención se centró más en la experiencia de la obra poética: al contrario que otros festivales o recitales, en los que se vincula explícitamente a la autora con su obra, en este último se recitaban poemas que no eran propios (de ahí su nombre, "Poesía y escucha"), además de trabajar con colectivos, tendiendo, por tanto, a una mayor horizontalidad. En un artículo profundamente estético-elitista, García Martín define estas antologías como un grupo de antologías que "reúne autores que critican el neoliberalismo desde presupuestos marxistas, que vienen de la marginación personal o que luchan exasperadamente por hacerse un sitio en la sociedad literaria", y matiza que «su interés, en casi todos los casos, y dado lo exiguo de la selección poética, es más sociológico que estrictamente literario" (2000). Si bien es cierto que se puede hablar de una problemática en agrupar criterios de forma y contenido con criterios de ideología (¿hasta qué punto hay corte rebelde y extremo en poéticas neonazis como las de Batallón de Castigo?), lo que se esconde aquí es la problemática constante de la disección de la literatura en sus diversos componentes sin prestar atención a la holística de una antología: no es solo poesía, no es solo discurso, no es solo objeto cultural (y por tanto de interés y objetivo público), sino también el conjunto de estas tres cosas, en las que matizar ideologías es más que necesario. Esto es, el corte estético-ideológico que estas antologías siguen responde tanto a lo estético e ideológico de una obra como a su aspecto editorial. *Voces del Extremo* no es (solo) reseñable por lo que presenta, sino por el hecho de presentarlo.

Consideremos un primer caso de la poesía que *Voces del Extremo* defiende. Iris Almenara, «Daños colaterales» (Orihuela, 2017). Este primer poema ha sido escogido específicamente porque presenta con claridad la disrupción entre una poesía lírica (más o menos) prototípica y la poesía política. Mientras el poema (del que se ha respetado la disposición con la que se publicó en el blog de *Voces del Extremo*) se desarrolla, se sugiere la génesis de la poesía política de la que se ha hablado en la sección teórica. La voz sugiere, temáticamente, que la poesía lírica introspectiva –"Neruda"– es incapaz de satisfacer las necesidades emocionales de un yo-un tú "que yo he generado / y ya es hora de que desaparezcas" –que pasa del individuo al plural– "Tenemos [...] la humanidad [...] los payasos [...] los mimos" –hasta el punto de sacrificarse– "engullir hasta la última bala" (2017). Precisamente en estos dos últimos versos es donde la voz alza temáticamente el tono y se sitúa cronotópicamente de una manera crítica: la muerte del yo es un "daño colateral/ de [la imposición de/cuyo agente principal es] un estado basado en liberalismo económico" (2017). De esta manera, el poema, que evoca una lírica desgarrada en la que una voz está dispuesta a matarse (incluso interpretando el tú como la persona deseada ajena al yo) se transforma en una herramienta de crítica contra el cronotopo en el que se sitúa, sugiriendo que allí donde vive, el estado considera la muerte de un ser humano un daño colateral.

"Refugios", el segundo poema de Iris Almenara que se va a analizar aquí se presenta como si fuera un resorte opuesto al de "Daños colaterales", empezando

precisamente desde la crítica social para evolucionar hasta una lírica desgarrada. No obstante, basta con leerlo con detenimiento para observar ese entremezclado interpretativo entre la lírica introspectiva y la crítica social, de la misma manera que funde el amor familiar con el amor desgarrado de la voz poética hacia quien recibe su amor (2017).

Es interesante aquí resaltar la crítica que la voz poelítica hace –“no me gusta la gente que habla / con indiferencia del amor / como si fuese una señal de tráfico” (2017)–. Esta crítica no solo es relevante en su exponente crítico, esto es, la crítica a un tipo de lírica que convierte en mundano el amor, o, alternativamente, que convierte dicho sentimiento en aquello que (re)dirige el camino de las voces poéticas que así lo pronuncian, siendo esta la palabra clave. La retórica del amor es un debate que lleva manteniéndose en la poesía desde hace varios siglos. A la vez, la voz poética establece una conexión entre lo privado y lo público, desintimiizando el amor (aunque para reivindicarlo) y convirtiéndolo en una imagen que el mundo occidental reconoce al margen de lo abstracto. Lo mismo hace durante el resto del poema, transformando el amor en «comida [...] / que se disuelve en la boca» o en “cómo juntar migas de pan / y que duren una semana más” (2017). Con esta conexión, y a la vez reivindicando una lucha contra el statu quo, expresada especialmente en la segunda estrofa del poema, la voz poelítica convierte este amor maltrecho y sufrido en un medio para sobrevivir “a la prima de riesgo / y al aspartamo” (2017). La poesía lírica, el amor que refleja el poema, se convierten en armas (o, más bien, armaduras) reivindicativas a través de la voz, que protegen en la guerra que la voz poelítica reclama como cierta.

Es así, por tanto, no un resorte opuesto en términos combativos, sino en su propuesta poética. De esta manera, se produce un tándem entre ambos poemas en el que la voz de Iris Almenara equilibra el balance entre política y poesía (sus dos componentes) sugiriendo que, mientras ambas estén en un poema, el orden de los factores no altera el producto.

La segunda voz poelítica que se va a estudiar de aquellas personas adscritas a *Voces del Extremo* es la de Gabriela Pavinski. Lo primero que llama la atención de su poelítica es su contextualización de cada poema, explicando, como si fueran acotaciones, la voz poelítica que toma, y la situación que lleva a dicha voz a escribir un poema. Al contrario que la voz de Iris Almenara las voces poelíticas de Gabriela Pavinski suelen presentarse en forma de monólogo interno más coloquial, con menos condensación de significado y a favor de una expresión larga. Además, la poesía de estas voces suele estar más entroncada en el cronotopo Este-Nordeste en el que viven, mundanalizándolo. Empecemos analizando el primer ejemplo, “Censura” (2017a).

El tema del poema, abiertamente sociocultural, presenta al comediante que introduce la acotación inicial como una voz rebelde que critica dos tipos de censura. En el cronotopo en el que se enmarca, la voz hace referencia primero a la censura estatal, legitimada por la ley, una censura a la que la propia voz se adscribe. El caso más llamativo de la situación cronotópica de esta censura es el de la censura

lingüística que impone el estado sobre determinados temas, por lo cual la voz poelítica la realiza de manera sutil -léase la mención sutil a los chistes de @kira_95, cuyo nombre de usuario es Cassandra, por los que ha sido condenada a prisión (Pinheiro, 2017). El poema, al ser un producto lingüístico público, y publicado en internet, está también sujeto a las leyes del estado. No obstante, la acotación previa, típica de teatro, sugiere ficcionalidad. A su vez, gracias a esta acotación, la lectora sabe que el poema es consciente de su propia metateatralidad o metaficcionalidad. El poema deja claro (y hace constar) que es un poema, y que la voz poética no es Gabriela Pavinski, sino un humorista anónimo. A la vez, el poema presenta un cronotopo que rompe la barrera de la ficción sin presentarse salvo por sus productos (la censura, el astronauta y la ley Mordaza). Al hacerlo de esta manera, se abre una reflexión en la que dialogan poema y lectora sobre la identificación de producto con autoría en dos capas: ¿Conocemos al humorista por su poema como conocemos el cronotopo por sus productos? Y, más importante: ¿es el humorista la autora como la España ficcional es a la España real, un reflejo o un sesgo de la lectora esa interpretación? El poema no da una respuesta clara, y deja que sea quien lo lea quien determine las respuestas a las preguntas que le lanza. Es gracias a la acotación, que separa entre narrador extradiegético y autor/personaje/cómico que estas dos preguntas aparecen sucintamente planteadas en la obra. También resulta llamativa la crítica que hace a la censura del pezón (femenino), o a la ley mordaza, que ha sancionado a 197947 personas (Bayona, 2017).

La segunda censura a la que hace referencia el poema y a la que le dedica varias estrofas (en forma de listado), es la censura social: aquellas censuras que no se imponen por ley, sino que el pueblo (al que el comediante apela, no sin ciertas dudas) impone a base de crítica. El cómico, quizá de manera irónica, utiliza la crítica para atacar al pensamiento crítico, tildando de "manía" el querer tener la «verdad verdadera» sobre el de al lado. Y al hacerlo, continúa situando el cronotopo, esta vez el pensamiento epistemológico que ciertos individuos, sugiere el cómico, de esta sociedad plantean. El relativismo, o una suerte de posmodernidad nihilista que rompe con el objetivismo y con el posestructuralismo Foucaultiano (para qué reconstruir si nada significa nada), queda reducido a una manía para esta voz, y se configura en paralelo a la censura estatal, sugiriendo complicidad entre ambos tipos de censura.

De entre la censura social que aparece en el poema, resulta igual de llamativa que la estatal en torno al caso de Cassandra la manera que tiene de hacer crítica a la censura lingüística que no se impone desde la ley: la lingüística que se critica en torno al género y al feminismo. Esta discusión lleva manteniéndose en la España (real) desde hace al menos cinco años (si no más). La principal discusión es acerca de la inclusión del género femenino en lo que se llama "masculino genérico", que históricamente ha existido en el español desde hace varios siglos. Con la introducción filosófica del feminismo en España, se ha producido una disociación entre lenguaje y pensamiento en muchos casos, dándose la circunstancia de gente que se sentía incapaz de expresar una realidad social en su lengua materna, amén de legitimar una ideología con la que no estaban de acuerdo o abiertamente combaten.

Las varias síntesis entre una postura y otra, presentes, entre otros sitios, en manuales de estilo con sugerencias para evitar el masculino genérico en pos de palabras que hagan referencia de manera más inclusiva a una realidad social similar –por ejemplo “el profesorado” frente a “los profesores”– o la ruptura con las reglas lingüísticas tradicionales en cuestión de derivación, creando morfemas de género nuevos –la x o la @, como hace la voz poelítica, que refuerza así el arraigo cronotópico, como se ha intuido antes, especialmente en términos de lucha de representación lingüística del género– parecen ser fallidos si su intención es terminar con la disputa dialéctica, pese a que se sigan usando. Además, de la misma manera que ocurre en el cronotopo reflejo, esta discusión lingüística también refleja esa crítica al feminismo que lo permea. El paréntesis que el cómico utiliza sugiere un contacto constante con esta pugna dialéctica que, pareciera, se adscribe además al planteamiento de que ideología y lenguaje van mano a mano, y que resulta imposible esgrimir uno sin estar infiriendo el otro. El miedo que sugiere esta voz la posiciona entre aquellas personas que tratan de visibilizar e incluir a cuantas más personas mejor en su discurso, dando paso a la universalización del mensaje poelítico. De esta manera, el poema de Pavinski plantea la universalización del concepto además de la del cronotopo. El enlace empático con la audiencia no solo se propone desde estrategias formales (como el fragmentarismo-conexión del que Fernández Mallo hablaba al principio del artículo y que, si aplicamos al poema, ofrece una explicación a la mezcla de discursos y temáticas en sus muchas líneas), sino que el propio mensaje es en sí mismo inclusivista.

El segundo poema que presenta Gabriela Pavinski en su blog se llama “Olvido”. Llama la atención la apelación directa a la persona lectora en las acotaciones, así como la reflexión metapoética de las mismas (2017b). En este sentido, los poemas de Pavinski no solo juegan con la poelítica, sino que la forma del poema también manifiesta una rebeldía, una sensación de no encajar y de reivindicar un espacio tan público como es el teatro en un formato tradicionalmente (y explícitamente en la poesía de Pavinski) asociado al interior y a lo individual. Pavinski, por tanto, muestra, en los versos que componen su obra poelítica, una exteriorización y conquista del espacio público mediante el uso de la hibridez de formato.

Resulta llamativa la nota irónica que transforma la (posible) ominosidad de la voz que recita la última estrofa en una suerte de payasa trágica. La acotación sugiere entender a la señora como una «profeta ida» (2017b), contrastando con claridad con el materialismo que permea estos poemas, plagadas de referencias cronotópicas específicas que podrían dar pie a pensar en que es necesario conocer el cronotopo para entender el poema, o esperar hasta el final para entender la situación. Sin embargo, la figura del payaso trágico, la Ofelia mezclada con Feste, suele ser también, especialmente en drama, la figura con mayor comentario social de la obra, y aquella que predice las desgracias de las figuras protagonistas, precisamente porque son capaces de distinguir, entre la maleza descriptiva, los problemas que arraigan y conectan los cronotopos literarios con los conflictos sociales del mismo. En este sentido, “Olvido” podría funcionar como una manera alternativa de entender “Refugios”: una figura femenina situada en un cronotopo aparentemente vano esconde otro más profundo, cargado de sacrificio y esfuerzo.

El payaso amargo es una figura que se repite en ambos poemas de Pavinski. Y en ambos parece que ocupa una posición de crítica social sucinta. Sin entrar en detalles específicos, en ambos poemas se plantea la situación sociopolítica de un occidente que, si bien no está claramente especificado –salvo en, quizá, el verso que habla del «primer astronauta» (2017a, web) en el primer poema y los nombres que utiliza la voz de la segunda para referirse a esas pintadas que quedarán “en esa dimensión abstracta” (2017b)–, queda claro que es, si no en la región Este-Nordeste, sí en España.

De manera similar a Almenara, la reivindicación de lo interno como herramienta pública sugieren esta reivindicación y tendencia a la universalización, ambas mediante la empatía (em)patética, el primero conmoviendo y en el segundo sugiriendo la presentación de un cronotopo encarnado en las voces comunes que lo ocupan. Así, donde Almenara presenta la exteriorización de un individuo víctima de un sistema descarnado o descorazonado, Pavinski muestra un mensaje poelítico más sinuoso y más difícil de ver (pero no por ello mejor o más efectivo): mostrando a voces comunes (sean o no afines a la realidad política que les rodea, pero, a efectos, parte de ella), el poder poelítico recae exclusivamente en la persona lectora. En otras palabras, mientras Pavinski sitúa cronotópicamente a la lectora y espera que esta configure la crítica (presentando un lenguaje menos condensado, más fácil de asimilar), Almenara presenta con claridad temática dicha crítica, y la construye con ironía con las herramientas que el propio sistema (lírico, interiorizado, íntimo) le ofrece.

Voces del Extremo: El Niño de Elche

El Niño de Elche es una agrupación musical de flamenco ilicitano con tintes políticos muy marcados, especialmente en su álbum *Voces del Extremo* (2015), en el que adapta musicalmente los poemas de esta colección. Este álbum, como se desarrollará a continuación, es un trabajo poelítico, que parte de un cronotopo interno presentado musicalmente (la rabia, el miedo), para exponerlo al público con el que crea un enlace empático reforzado por la música (simple, poderosa, fuertemente influenciada por la batería) que maneja un mensaje abiertamente político en el que las esferas de lo público y lo privado se funden para dar paso a un planteamiento poético - interno - de la política - externo.

El primer ejemplo que se va a estudiar de esta formación es “Que os follen” (2015, Pista 2). Musicalmente, El Niño de Elche presenta unas bases sencillas sobre las que construye la recitación poética de uno de los poemas de *Voces del Extremo*. Estas bases no suelen ser armónicamente profundas, mientras que los ritmos varían más a lo largo del disco. Esto favorece a la letra sobre la música, muy similar a lo que pasa en el Rap, que esta última queda relegada a un estado de acompañamiento, como modificador modal de la obra. Esto es, la música, funcionando como parte de la recitación, casi letánica, de El Niño de Elche, modifica el poema.

Sobre esta recitación y base, El Niño de Elche adorna las canciones con melodías vocales monofónicas, rítmicas y moduladas artificialmente para producir efectos específicos. En "Que os Follen", el principal efecto que El Niño de Elche utiliza es el del *hall reverb* (forzar el sonido para que parezca que se está emitiendo desde el centro de un gran salón) y el *explosive echo* (un eco creado artificialmente para hacer énfasis sonoros en determinadas palabras o sonidos). De esta manera, la voz de El Niño de Elche se utiliza, en esta canción, tanto como elemento de ritmo como de melodía y emisora de la lírica. En otros términos (aunque habitualmente no se le apliquen), El Niño hace tanto de MC (Master of Ceremonies) como de (*Music*)*Boxer*.

La recitación letánica cumple una doble función: por un lado, como se ha especificado antes, permite a la voz poelítica darle un énfasis particular a determinadas palabras y potenciar el mensaje de una manera sencilla. Por otra, el hecho de que un cantaor utilice una base tan sencilla sugiere la misma subversión que se deja ver explícitamente en la letra. Comúnmente, ese tipo de voz acompaña música virtuosística y rítmicamente compleja que se entrelaza con la letra de manera que la audiencia sea capaz de transicionar de una a otra con facilidad. Sin embargo, El Niño de Elche refuerza la parte oral de esta pieza (y de todo el álbum, podría decirse). Así, se sugiere una superposición del mensaje poelítico sobre el mensaje estético, lo que refuerza la conexión entre la audiencia y el contenido de la obra. De la misma manera, la letra trata de universalizar el mensaje saliendo de un posicionamiento ideológico dentro del eje político y adentrándose en la propia crítica del eje, usando una voz universalista capaz de aunar la ansiedad de la gente contra todas las representaciones ideológicas presentes en el cronotopo en el que se sitúa la obra (de nuevo, posible reflejo de España, especialmente manifiesto en el puño y la rosa, y las gaviotas, símbolos históricos del partido Popular y del PSOE) de manera oficial. Esta ansiedad podría sugerirse también a través de la música que acompaña a la obra, por ejemplo, en el uso de una batería sencilla que va aumentando el tempo de la obra poco a poco. Esta alteración rítmica, sencilla pero funcional, sugiere una alteración en la manera de recitar (entendiendo la música como un lenguaje acoplado al verbal) que induce a pensar en una alteración del estado de ánimo tanto de quien recita como de quien lo recibe. Esta importancia que se le da al ritmo no debe separarse de la plausible asociación de su sencillez con la batería prototípica de un género famoso por su energía y rabia: el Rock and Roll. Comprendiendo el lenguaje verbal, podría entenderse con facilidad que dicha alteración del estado de ánimo está relacionada con el sentimiento de reivindicación poelítica que la obra destila.

La segunda obra que se estudiará de El Niño de Elche es "Miénteme" (Pista 3). Igual que "Que os follen", "Miénteme", se presenta en una base armónica sencilla sobre la que se construye la melodía monofónica. Sin embargo, al contrario que la primera obra, la crítica no se realiza desde una universalización de la clase política en general, sino que se critica específicamente a la cabeza de esa clase política, el gobierno. En esta obra, la ira y la rabia contra la clase política que presentaba en la primera pieza se transforman en una voz poelítica que pide

ser mentido. Con la misma violencia, pero con menos ira, la voz poelítica ruega a quienes tienen el poder (el gobierno, quienes son capaces de realizar todas las acciones que se listan en los últimos versos) que vuelvan a una situación que ella misma conoce como un cronotopo en el que es violada, mentida y corrompida, presumiblemente porque el cronotopo actual es peor. El tono del poema se refuerza por la música que lo acompaña, en el que la percusión toma un papel principal, rápido y rítmico, en contraposición a la melodía letánica de *El Niño* o de la base armónica, sugiriendo hacer las veces de un corazón desbocado. Resulta llamativo el final de la obra, utilizando un *Fade out* en el que lo último que se entiende es «anestésime» hasta que la base armónica es lo único que se escucha en una suerte de coro provocado por un eco artificial. Este cambio entre lo escrito y lo cantado refuerza la idea de que la batería, una vez anestesiada, deja de latir con tanta fuerza. Gracias a esto, a la versión cantada, el cronotopo interno se integra en el cuerpo del que sale la voz poelítica, reforzando la idea de que la poelítica presenta un cronotopo interno de manera pública, amén de reforzar el mensaje que la propia obra deja patente («anestésime») de un gobierno que miente y viola, y una voz poética que desea alejarse de ese cronotopo en el que vive, apagarlo.

Antes de lanzarnos a las conclusiones, conviene detenerse en otras voces políticas en la región Este – Nordeste que, mezclando también música y poesía, sugieren un mensaje político universalista con ciertas implicaciones cronotópicas y con cierto interés formal más allá de la escritura en verso. Ejemplos de esto los podemos encontrar en múltiples grupos, tanto los citados antes como La Gossa Sorda, Orxata Sound system, VaDeBo, Smoking Souls, Auxili, o Mafalda, por mencionar unos pocos. El primer ejemplo que aquí se estudiará es “Música Naix de la Ràbia”, del grupo xaloner Aspencat (2015, Pista 1), de quien también se obtiene la cita que da nombre a este artículo, “Trinxeres en la foscor” (Pista 8).

La estructura armónica que acompaña a estos versos está en Fa menor con un desarrollo relativamente común (Fam, LabM RebM DoM, o, por sus funciones en la tonalidad, i-III-VI-IV) en armonías del siglo XXI, que sin embargo ha sido transportada al modo menor.³ Sin embargo, la presencia de esta estructura armónica en modo menor –si bien no única, sí poco común en comparación con su equivalente mayor– añadido a la letra sugiere una subversión también a nivel musical contra aquellas canciones que, de una manera u otra, no combaten explícitamente –en sus letras, por ejemplo– contra el sistema capitalista. Especialmente llamativo para justificar esto es la sección “canviar-ho tot amb cançons” (Pista 1) del verso 43, que reflexiona sobre el poder político que la música (el discurso musical) posee: si la música es una herramienta discursiva, el poder performativo/político de la obra poética, “Acompanyat de la mètrica, de l’alfabet i aritmètica, / òmplíc els fulls d’esta quadern, i ho convertisc en fonètica” (Pista 1), siendo en este caso dicha fonética el aspecto musical de la misma, queda patente en la letra del tema.

³ Ejemplos del modo mayor de esta misma armonía podrían ser “Someone Like You” de Adele (2011), o “So What” de P!nk (2008). De la península podríamos citar a David Bisbal y su “Todo es posible”, que aparece en la banda sonora de *Tadeo Jones 2* (2017).

Hablando de la letra, este tema entronca con la historia política. La mayoría de sus versos hablan de figuras o eventos asociadas con la revolución, así como de espacios utópicos –“Arcadia” (Pista 1) y fenómenos naturales violentos. Sin embargo, resulta llamativa la sugerencia a la internalización de esto no solo de manera intelectual o sentimental, sino también somática. En una suerte de psicosisomático, las cosas que la voz poética quiere ser se interiorizan como deseos y, más interesante, como parte de los fluidos corporales del cuerpo al que la voz increpa. Todo el tema gira en torno a los deseos de una voz descorporeizada que increpa a un cuerpo a caminar e imaginar. Además, tanto en el estribillo como en la última estrofa, la voz pasa a referirse a la primera persona del plural. Si bien un desdoblamiento interno podría ser más debatible, lo que sí que parece más enunciable es que en el tema se sugiere una conexión entre la audiencia (apelada directamente) y la voz poelítica (recordemos que, tanto en poemas como en canciones la audiencia es una realidad voyeurística – cuando menos – que existe en el producto final). De esta manera, se intuye esa conexión empática entre voz emisora y entidad receptora: al contar sus secretos, la emisora trata de establecer un vínculo empático entre dos entes, ella y el receptor explícito del puente –“Un cop més, tanca els ulls imagina” (Pista 1)–, que se explicita en el estribillo y en la última estrofa: no hay un tú ni un yo, sino un nosotros.

Es importante destacar la lengua en el que la letra está escrita. El uso del valenciano para transmitir el cronotopo al que la letra hace referencia no es arbitrario. Por el contrario, se utiliza a la vez de reivindicación lingüística y de elemento situacional e interiorizado. Siendo una lengua hablada en su mayoría en el País Valencià, su uso sugiere un espacio específico en el que se desarrolla la letra. Además, se subvierte la idea de que la universalización del mensaje pasa por usar un lenguaje estandarizado o con más audiencia. Esta propuesta antiglobalizadora en la que “Música Naix de la Ràbia” se enmarca presenta así una paradoja poelítica: si la intención es partir de un cronotopo específico para llegar a un universal, sería lógico pensar en usar una lengua más amplia para llegar a cuanta más audiencia mejor. Sin embargo, el propio cronotopo y la propia intimidad de la letra lo impiden. La clave para resolver esta paradoja –la tendencia a lo universal mientras se intenta ser lo más específico posible– la encontramos en el Aróstegui que hemos mencionado al principio: el sometimiento de lo estético por lo abiertamente político requiere de esa reivindicación lingüística que Aspencat (junto con otros muchos grupos, como Obrint Pas o Zoo) realiza. Alternativamente, podemos pensar en un argumento García-Monteresco en el que se justifica la precisión poética, la selección exacta de palabras, para referirse a ese cronotopo, y por tanto se requiere del valenciano porque así es como el cronotopo interno de la voz poelítica es.⁴

De esta manera, y entendiendo la poesía política como se ha sugerido antes, “Música naix de la ràbia” forma parte del género, presentando de manera explícita

4 Cabe destacar sin embargo que esta manifestación cronotópica no pasa necesariamente por el uso del valenciano. Día Sexto, La Raíz y otros tantos no enarbolan la bandera lingüística como principal para su política, sino que, en su caso, abogan por una mayor universalización del cronotopo que, en su caso, pasa por traducirlo al castellano.

temas políticos que se desenvuelven en un cronotopo interiorizado por la voz poelítica y dirigido a su audiencia, con lo que establece un enlace empático entre ambas entidades que explicita en el uso de la primera persona del plural.

El segundo ejemplo que se va a utilizar pertenece a Txarango, grupo Barcelonés.⁵ "Som foc" es un trabajo colaborativo entre esta banda y la australiana The Cat Empire, y se publicó en 2017 (Pista 4). Si en "Música naix de la rabia" el lenguaje es importante, en "Som Foc" se hace patente dicha reclamación lingüística con la mezcla entre ambos lenguajes. De esta manera, el inglés funciona como un puente hacia el estribillo en el que colabora vocalmente The Cat Empire, grupo australiano de ska y jazz. De esta manera, no solo se sugiere a la audiencia que se fijan en el idioma en el que están escuchando (o leyendo), reforzando el poder fonético y temático de cada uno de ellos, sino que, además, se propone la universalización del mensaje poelítico mediante el uso de dos lenguas en una misma pieza. De esta manera, se refuerza, mediante este mismo recurso, la construcción de una dimensión cronotópica específica en la que el mensaje poelítico se sitúa, utilizando una lengua oprimida durante el Franquismo y, si no asociada directamente con lo rebelde, al menos sí reivindicada como una muestra de la pluralidad sociocultural de la península ibérica - contra la idea de que es una lengua «inútil», y por tanto es preferible aprender inglés, como dijera en su momento Javier Berasaluce en la Diputació de València (Raquel Andrés Durá 2016, web), como sugiere Zoo en su tema "Dilo en Castellano" (2017). Además, también se refuerza la universalización del lenguaje: es irrelevante si el valenciano es útil o no, porque lo importante (sugiere esta mezcla de lenguas) es que refleja el cronotopo específico (en este caso, la Región Este-Nordeste, asentado en una situación espaciotemporal particular, y que es, además, transmisora de un mensaje poelítico ("La llibertat és la nostra única bandera [...] cantem per probar de refer el camí dels pobles") y al que el inglés solo accede parafraseando lo que ya se ha dicho. No es útil, sino político.

La música que acompaña a las estrofas cantadas en valenciano sigue la misma estructura armónica que en «Música Naix de la Rabia» (aunque en este caso en modo mayor en la tonalidad de La) y cambian en puente A (el que lleva al estribillo), estribillo, y estribillo musical⁶. El puente A, cantado en inglés, presenta una estructura estrictamente modal, revisando todos los grados modales de la escala (II, IV y VI), que preparan la serie armónica del estribillo (I IV vi V), y que lleva al estribillo musical en el que todas las líneas armónicas se funden -I IV iii vi (ii iii IV I) V-, que se revela importante a la luz de lo expuesto anteriormente: de la misma manera que entre el inglés y el valenciano, existe una complicidad

5 Si bien pudiera sorprender que este sea el único ejemplo de fuera del País Valencià, su inclusión aquí no solo se justifica en que comparta manager (Ixent Sampietro) con Aspencat (que ya sería motivo suficiente), sino que, además, como éste dice, «En estos últimos años se ha sincronizado el momento político catalán con la naturaleza de la música en valenciano» (Solé 2017, web). Esto sugiere que, como bien se puede comprobar con las pruebas líricas que aquí se aportan, pese a que como dice Andreu Ferre, bajista de El Diluvi, "Las letras en València son directas, buscamos a un enemigo y le golpeamos" (2017), y las de Catalunya tienen una "estética más popera" (2017), según Isern, de Vibra, tanto Txarango como el resto de grupos analizados aquí entroncan con la Nova Cançó de Raimon o Al Tall (2017).

6 Con la excepción de una serie de acordes entre el segundo y el tercer estribillo que hace las veces de sujeto-un sintagma musical integrada entre una serie de sintagmas que forman una sección u "oración".

musical que refuerza la idea de universalización del mensaje poelítico que Txarango lanza. Además, incluso musicalmente se tiene en cuenta la diferencia lingüística en la paráfrasis. En la última estrofa cantada por los australianos, la estructura armónica es la misma salvo en el último acorde, que se desdobra mostrando el modo mayor y el menor del grado IV (subdominante), antes de volver al estribillo de nuevo.

De esta manera, podemos considerar "Som Foc" (así como muchas otras obras de Txarango) como una pieza poelítica porque presenta un cronotopo no universal de manera universalizada gracias a la mezcla de lenguas reforzada por la hibridación armónica. Además, la crítica social está presente de manera explícita (o, más bien, la reivindicación política), y desnormalizada.

Conclusiones

Si bien ocho obras pueden parecer pocas para especular acerca de una tendencia poética de sesgo político potente en el Levante, no hay que olvidar que esta ha sido una breve aproximación interdisciplinar a un fenómeno que podría permitirse un monográfico entero. El Levante de la península está plagado de voces poelíticas que manifiestan reivindicaciones y críticas que traspasan la barrera de lo privado, en lo que se ha tenido a bien de llamar Poesía de la Conciencia – término que se ha evitado usar en este estudio, ya que no todos los ejemplos de lo que se ha presentado aquí tienen carácter moralista-. Hay que recordar otras menciones poelíticas que por cuestiones de concisión se han preferido dejar para futuras investigaciones, como, en el campo musical, La Raíz, Zoo, la Pegatina u Obrint Pas, las obras de performance poética como las de David Trashumante, la poelítica de múltiples autorías recopiladas en Voces del Extremo, y, como mención especial, el rap poelítico de voces como la de Toni el Sucio o Arkano.

En definitiva, esta propuesta se presenta como una categorización transversal que, simplemente por su naturaleza interdisciplinar, se opone a un planteamiento estético-formal como límite del estudio filológico y propone, en cambio, que entendamos la poesía (y más particularmente la poelítica) no como lo que está plasmado en el papel, sino como lo que recibe la audiencia, siendo experiencias distintas, y, por tanto, textos distintos los que la audiencia o la entidad lectora recibe y reconstruye mentalmente. La poelítica, por tanto, es aquella poesía que es consciente de que tiene una dimensión pública, y utiliza su forma estética para universalizar el mensaje y crear un enlace empático entre obra y lectora. Esto es, la poelítica es, en esencia, poesía explícitamente consciente de su cronotopo con el que, más veces que no, manifiesta su disconformidad de la manera que se considera la más adecuada, a la espera de que la lectora ofrezca las soluciones a las dudas que plantea. Esto es poelítica.

Bibliografía

- » Adele. (2011). *Someone like you*. 21 [CD]. California: Jim Abiss.
- » Andrés Durà, R. (2016). Un diputado del PP en València "Me cuesta seguir el valenciano, prefiero aprender inglés porque es una lengua práctica". *La Vanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/local/valencia/20160720/403353677712/javier-berasaluce-pp-diputacion-valencia-valenciano-castellano.html> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Aróstegui Unzueto, J. (2013). Poelítica al Pedo. *La política*. <https://lapoelítica.wordpress.com/?s=poel%C3%ADtica&search=lr> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Aspenat. (2015). *Tot és ara* [CD]. Barcelona: Halley Records.
- » Bayona, E. (2017). Las 200.000 víctimas de la Ley Mordaza. *CTXT*. <https://ctxt.es/es/20170628/Politica/13621/ctxt-ley-mordaza-ammnistia-internacional-multas.htm> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Bemong, N., et al. (eds.). (2010). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gante: Academia Press.
- » Bisbal, D. y T. Stoessel. (2017). Todo es Posible. *Tadeo Jones 2 Original Soundtrack* [CD]. Mediaset & Universal Music.
- » El Niño de Elche. (2015). *Voces del extremo* [CD]. Sevilla, Berlín: Daniel Alonso.
- » Fernández Mallo, A. (2015). Seminario: Noves Práctiques poétiques? *David Trashumante*. <http://davidtrashumante.blogspot.com.es/p/seminario-noves-practiques-poetiques.html> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Gadea, S. (2016). La llamada "poesía de la experiencia". *Letra de palo*. <https://letradepalo.es/la-llamada-poesia-de-la-experiencia/> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » García Martín, J. (2000). Voces del Extremo. *El Cultural*. <https://elcultural.com/Voces-del-extremo> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » García Montero, L. (2012). La política y la poesía. *La Estafeta del Viento*. <http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/la-politica-y-la-poesia> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Grout, D. y Palisca, C. (2005) *Historia de la música occidental, 2* (trad. de León Mamés). Madrid: Alianza Editorial.
- » Iravedra, A. (2003). Radicales marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la "poesía de la experiencia"). *Anales de la literatura española contemporánea* 31(1), 119-138.
- » Martínez, F. (2016). *Prensa valencianista: Repressió, resistència cultural i represa democràtica (1958-1987)*. Valencia, Barcelona: Universitat de València, Universitat Autònoma de Barcelona.
- » Martínez, Y. (2013). Locura, Ciencia-Ficción o Realidad. *Indiecolors*. <http://www.indiecolors.com/blog/arte/transhumanismo-en-el-arte/> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Méndez Rubio, A. (2016). Política del ruido. En los límites de la comunicación musical. *methaodos. revista de ciencias sociales*, 3(1), 21-35.
- » Méndez Rubio, A. (2003). Otra poesía es posible. *Zurgai, Poesía de la Conciencia*: 11-17.

- » Orihuela, A. (2017). 6 poemas de Ombligo, Mundo, Raíz, de Iris Almenara. *Voces del Extremo Poesía*. <http://vocesdelextremopoesia.blogspot.com.es/2017/05/6-poemas-de-ombligo-mundo-raiz-de-iris.html> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Orihuela, A. (ed.). (2014). *Voces del Extremo: Poesía y Control*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- » Orihuela, A. (ed.). (2013). *Voces del Extremo: Poesía y Resistencia*. Madrid: Amargord.
- » Orihuela, A. (ed.). (2008). *Voces del Extremo: Poesía y Capitalismo*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- » Orihuela, A. (ed.). (2005). *Voces del Extremo: Poesía y Ética*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- » Oliveros, J. Conectando Identidad y Narratología Cognitiva. *Jornadas de Iniciación a la Investigación UCM*. (En prensa).
- » Pavinski, G. (2017a). Censura. *Gabriela Pavinski*. <http://gabrielapavinski.blogspot.com.es/2017/10/censura.html> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Pavinski, G. (2017b). Olvido. *Gabriela Pavinski*. <http://gabrielapavinski.blogspot.com.es/2017/10/olvido.html> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » P!nk. (2008). *So What*. *Funhouse* [CD]. Atlanta: LaFace records.
- » Pinheiro, M. (2017). La Audiencia Nacional condena a un año de cárcel a Cassandra por los tuits sobre Carrero Blanco. *Eldiario.es*. http://www.eldiario.es/politica/Audiencia-Nacional-condena-tuitera-Cassandra_o_627487833.html (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Pinos, J. (2007). La poesía como política. *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. https://www.festivaldepoesiamedellin.org/es/Diario/14_14_10_o8.html (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Sánchez, Ó. (2017). Iris Almenara: "Concibo la poesía como un desahogo pero también como una lucha". *Revista Poémame*. <http://revista.poemame.com/2017/03/21/iris-almenara-concibo-la-poesia-como-un-desahogo-pero-tambien-como-una-lucha/> (Acceso: 15 de mayo de 2020).
- » Serrat, J. M. (1969). *Cantares. Dedicado a Antonio Machado, poeta* [CD]. Madrid: Novola.
- » Skorgen, T. (2012) Mozart's Opera *The Abduction from the Seraglio* and Bakhtin's Border Poetics. En Skorgen T., Holm H. y Læg Reid S. (eds.), *The Borders of Europe: Hegemony, Aesthetics and Border Poetics* (pp. 181-194). Aarhus N: Aarhus University Press.
- » Txarango. (2017). *El cor de la terra* [CD]. Barcelona: Discmedi.
- » Zoo. (2017). *Dilo en Castellano. Raval* [CD]. Barcelona: Propaganda pel fet!

Anexos

Iris Almenara

"Daños Colaterales" (Orihuela, 2017)

Hoy no he muerto como de costumbre,
elevo los párpados hasta la incertidumbre.

Pañuelo de papel arrugado, necesito tu mano.

Neruda llora en mi cuarto
con versos en los párpados colgados del techo,
que no dejan de bramar histéricos un sollozo ensordecedor.

La madurez no existe, son los padres.

La supervivencia es crucial.
Y tú no vas a ser un obstáculo.
Porque solo eres algo que yo he generado
Y ya es hora de que desaparezcas.

Tenemos que renunciar a ciertas cosas
para dejar de estar y empezar a ser.

La radio se apaga y la humanidad envejece.
Lloran los payasos, gritan los mimos.
La cuchara está vacía,
y a mí se me ocurre engullir hasta la última bala,
para convertirme en daños colaterales
de un estado basado en liberalismo económico.

"Refugios" (Orihuela, 2017)

El mejor refugio antiaéreo es tu boca,
Porque hay días en los que sobrevivimos
a la prima de riesgo
y al aspartamo.

Cuánto le cuesta a occidente respirar
bajo toneladas de ofertas sin iva.
Y no se dan cuenta.

Si pienso en mi madre
pienso en rebeldía
pienso en cómo juntar migas de pan
y que duren una semana más.

Pienso en ternura y fortaleza
en gritos histéricos desde la cocina
en comida hecha de amor
que se disuelve en la boca
hasta convertirse

en el sacrificio
de toda una vida.

No me gusta la gente que habla
con indiferencia del amor,
como si fuese una señal de tráfico.

El tiempo tiene las alas cortadas,
cuando se cansa fuma hachís
y se duerme en tus párpados rotos de dolor.

Besar tus labios como si fuesen agujas,
amputamos al amor fatuo.

Gabriela Pavinski

"Censura" (2017a)

UN CÓMICO, UN POCO TONTO, HA SIDO CENSURADO Y LE HA REPATEADO
TANTO QUE HA ESCRITO UN POEMA PARA EXPULSARLO TODO.

Hoy en día,
la censura es una burbuja,
del tamaño de la luna,
camuflada en un mar en calma
en el que crees que uno puede nadar sin preocupaciones
a crol
o de espaldas.

Hay una verdad consabida,
de que la censura
es algo a lo que ya dieron sepultura,
e iremos,
sacando bien fuera las garras,
a golpe de teclado y sentadas
por lo de la ley mordaza,
los pezones,
o ahora por los chistes tan cachondos
de nuestro primer astronauta.

Pero lo que cierta gente
no entiende,
es que ellos mismos
son verdugos de la sociedad
con la intención de:
-¡Que no quede ni uno, chi@s!-
(Espero que @ suene terminado en
"O",
neutro inclusivo,
porque si no
la he jodido.)

¡Qué manía con censurar!
que si eso es leche de vaca,
que si esas ideas no son adecuadas,
que si eso es demasiado explícito
y es malo para los niños,

que si eso no es falocorrecto,
que si hay que quemar ese autobús,
con esa gente dentro.

Qué manía con tener siempre
la verdadera verdad.
Con lo lógico que parece
que cada uno tenga la suya
¡y que la promueva si quiere!
y que proteste,
por Dios que proteste
por lo que no es coherente,
pero dejando en paz a los demás
y permita que la gente
elija y piense,
de manera independiente.

Confiad en el pueblo más.
Aunque bueno,
viendo lo que pasó
en Jesucristo Superstar,
no sabría qué esperar.

En fin, que digo yo,
que si algunos de esos llegara a gobernar
¿No harían lo mismo?
pero respaldado por la ley
y con la posibilidad de cadena perpetua,
pena de muerte
(que hemos visto muchas pelis malas)
y cárceles donde dejar
que se pudra su parte menos favorita
de la sociedad.

Aunque quizá.
sea yo
el que tenga que confiar más.

"Olvido" (2017b)

UNA SEÑORA DE CIERTA EDAD, QUE ANTES SE LLAMABA JUAN Y AHORA SE LLAMA MARINA, ESTABA VIENDO UN DÍA "VEN A CENAR CONMIGO" MIENTRAS IBA UN POCO FINA Y POR COSAS DE LA DROGÁINA EMPIEZA CRITICANDO A LA GENTE DEL PROGRAMA CON UN POEMA PERO DE VEZ EN CUANDO CAMBIA DE TEMA DICIÉNDOSE <<¡COÑO! QUE ES QUE SE ME OLVIDA>>. PD: HAY QUE LEERLO COMO UN PROFETA IDO.

¡Y un día!
Todas esas casas,
tan opacas,
simétricas,
estereostiradas
frías
calculadas
milimetradas

molde y pieza
pieza y molde
calcadas del catálogo de rebajas
y tan tan blancas
serán pasto de las décadas,
de la chusma
de las drogas,
"los otros"
"las otras"
y las pintadas tipo
"Yoli te amo"
"Nayara, yo es que sin ti no soy nada"
o "Yonatan, como te vea, te parto la cara";
caerán en esa dimensión abstracta
transparente y envenenada
y vino un día una tipa
lágrimas con iva
azabache camuflado en policromía vestida
perfume apelmazado
repleta de reclamos y mentiras
¡y me tocó la pilila!
¡Y cuando me fui a Pisa!...

Joder espera,
que de esto no iba,
¡Coño, es que
se me olvida!
Bueno, lo que os decía:

¡Y ese día!
sabrán lo que es el olvido
y el paso del tiempo
como un cómputo
de todo lo que no han vivido
y se retorcerán sobre su asfalto querido
y todo su cosmopolitismo inducido
recostados en su riñón chaise longue
que ahora no tiene filtro
y están TODOS amarillos
¡y esperó!.

Esperé,
a que me quisiera su sonrisa
electrificada de lápiz y tinta
y a que nos llevara la brisa
por montañas,
luceros del alba,
selvas negras,
sueños,
secretos
y malvas....

Se me ha vuelto a ir.
El caso es,
que no me cambio ni a la de tres
por todo ese esfuerzo innecesario
para total,

acabar siendo grietas huecas
sentados en el sillón
viendo toda su posesión marchita
enganchados a un respirador
sin ningún tipo de morbo,
sintiéndose un estorbo
cuando fueron triunfadores natos en la vida.
para total acabar siendo polvo,
para total,
acabar siendo olvido.

El Niño de Elche

"Que os Follen" (2015, pista 2)

Con una pasión / desmesurada
de ley / pero injusta
Con el mango / de la hoz y el martillo.
Con una rosa de púas como escarpías
Que os metan / una gaviota
con las alas abiertas por el culo. / Que os follen! / Sí.

Que sintáis lo que / a nosotros nos duelen
las violaciones repetidas de las leyes
Leyes inventadas e impuestas
por el poder democrático / de vuestros símbolos.
iiiiiiQue os follen!!!!!(x6) / Ah, Ah, Ah

"Miénteme" (2015, pista 3)

Miénteme, dime
Que no ponga resistencia
Que me deje llevar

Pero miénteme, dime
Que no estamos al borde del precipicio
Que este no es el principio del fin
Miénteme dime que todos lo estamos pasando mal
Que la crisis es pasajera
Que la prosperidad está a la vuelta de la esquina
Pero miénteme
Miénteme, dime que todos tenemos las mismas oportunidades
Que el desastre ecológico no sucederá
Dime que somos libres
Pero miénteme
Que no me preocupe por nada, que tú lo arreglaras
Que lo único que tengo que hacer es votar
Votar por ti
Pero miénteme
Pero miénteme
Miénteme
Miénteme

Miénteme
Miénteme
Miénteme

Aspenca

"Música naix de la ràbia" (2015, pista 1)

Vull il·luminar com un fanal i amplificar cada senyal
De la contracultura que naix des de baix i és silenciada
Jo vull fer la barricada amb l'Ovidi i Víctor Jara
I trencar l'apatia creixent amb guitarres al vent de matinada

Vull ser l'altaveu, i desfer les cortines de fum del poder
Vull ser allò que no es veu, l'alegria dels pobles que s'alcen valents
Vull ser l'altaveu, no oblide les bombes a casa Fuster
Vull més, m'esmole les dents, Mandela i Allende com a referents

Un cop més, tanca els ulls i imagina
I anem a sortir de la rutina
Un cop més, tanca els ulls i camina
Per les venes corre adrenalina

Música naix de la ràbia
Sona la freqüència per fugir d'aquesta gàbia
Som com un as en la baralla
Som com el dimoni que camina entre la flama

Soterre les penes, jo sé que avance a base de contradiccions
A mi em mouen les passions, el bombo i la caixa i les seues pulsions
Vinc seguint a Gramsci, que la història no és més que una guerra
Per l'hegemonia de les posicions
I en el meu camp de batalla jo tinc les cançons

Vull ser l'altaveu, que rebente la norma i el llibres d'estil
Vull ser allò que no es veu i la mare que trau endavant als seus fills
Vull ser l'altaveu, del xiquet que somia en un món ple d'amics
Vull ser Malcom X, tinc la paraula, tremolen els rics

Un cop més tanca els ulls i imagina
I anem a sortir de la rutina
Un cop més tanca els ulls i camina
Per les venes corre adrenalina

Música naix de la ràbia
Sona la freqüència per fugir d'aquesta gàbia
Som com un as en la baralla
Som com el dimoni que camina entre la flama

Música naix de la ràbia
Sona la freqüència per fugir d'aquesta gàbia
Som com un as en la baralla
Som com el dimoni que camina entre la flama

No és qüestió de genètica, és de simple ètica
Obrir els ulls, veure l'infern, saber que res és etern
Acompanyat de la mètrica, de l'alfabet i aritmètica

Òbric els fulls d'este quadern, ho convertisc en fonètica

Sonen les notes de ràbia, hem de sortir d'esta gàbia
Som la tempesta d'arena que va convertir esta terra en Arcàdia
Trencar barreres amb sons, canviar-ho tot amb cançons
En este desert on no queda verd nosaltres serem el monzó

Música naix de la ràbia
Sona la freqüència per fugir d'aquesta gàbia
Som com un as en la baralla
Som com el dimoni que camina entre la flama

Música naix de la ràbia
Sona la freqüència per fugir d'aquesta gàbia
Som com un as en la baralla
Som com el dimoni que camina entre la flama

Txarango

"Som foc" (2017, pista 4)

Som foc tots dos i encara crema.
Portem a dins el crit d'un món que desespera.
Portem cançons, desitjos nobles.
Cantem per provar de refer el camí dels pobles.

Som foc tots dos i encara crema.
La llibertat és la nostra única bandera.
Portem cançons, desitjos nobles.
Cantem per provar de refer el camí dels pobles.

And now where all out here tonight.
There's something burning
There's something bright.

Si cau la nit aquí
Seguirem sense pressa
Cantant les nostres cançons
Explicant batalles, somiant un altre món.

Si cau la nit aquí
Ballarem la tristesa
Lluny dels problemes del món.
Un món que balla avui és un món millor.

Som foc tots dos i encara crema.
La llibertat és la nostra única bandera.
Portem cançons, desitjos nobles.
Cantem per provar de refer el camí dels pobles.

And now where all out here tonight.
There's something burning
There's something bright.

Si cau la nit aquí
Seguirem sense pressa
Cantant les nostres cançons
Explicant batalles, somiant un altre món.

Si cau la nit aquí
Ballarem la tristesa
Lluny dels problemes del món.
Un món que balla avui és un món millor.

Som foc tots dos i encara crema.
La llibertat és la nostra única bandera.
Portem cançons, desitjos nobles.
Cantem per provar de refer el camí dels pobles.

And now where all out here tonight.
There's something burning
There's something bright.

Si cau la nit aquí
Seguirem sense pressa
Cantant les nostres cançons
Explicant batalles, somiant un altre món.

Si cau la nit aquí
Ballarem la tristesa
Lluny dels problemes del món.
Un món que balla avui és un món millor.

You've gone away.
You've gone away.
You shooting star.
But I'll follow you out there
And I'll get to where you are
Si cau la nit aquí
Seguirem sense pressa
Cantant les nostres cançons
Explicant batalles, somiant un altre món
Si cau la nit aquí
Ballarem la tristesa
Lluny dels problemes del món
Un món que balla avui és un món millor