



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA  
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
DOTTORATO DI RICERCA IN  
LETTERATURE STRANIERE E SCIENZE DELLA LETTERATURA

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
EL VEINTISIETE DESDE HOY EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA (LA EDAD DE PLATA)

*“Mírame aquí, viajero sin espera”  
Javier Egea en el contexto de la poesía española  
contemporánea*

Tesis doctoral realizada en régimen de cotutela por

**ELISA SARTOR**

**Directores:**

Profa. Paola Ambrosi (Università degli Studi di Verona)

Prof. Álvaro Salvador Jofre (Universidad de Granada)

*Paola Ambrosi*  
*ALSAJ*

**Doctoranda:**

Elisa Sartor

*Elisa Sartor*

Verona – Granada 2011/2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Elisa Sartor  
D.L.: GR 583-2013  
ISBN: 978-84-9028-390-5



La doctoranda Elisa Sartor y los directores de la tesis profa. Paola Ambrosi y prof. Álvaro Salvador garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Verona, 20 de agosto de 2012

Directores de la Tesis

Doctoranda

Profa. Paola Ambrosi

Fdo.: 

Elisa Sartor

Fdo.: 

Prof. Álvaro Salvador

Fdo.: 



## RESUMEN

Este trabajo se centra en la obra de Javier Egea (1952-1999), poeta granadino que fue entre los fundadores del grupo "La otra sentimentalidad".

La tesis se articula en cinco apartados más un apéndice. El primero de estos detalla el panorama cultural y literario en España a partir de 1962, que bajo el Noveno Gobierno de la Dictadura se caracterizaba por una paulatina apertura hacia el extranjero; el segundo trata la misma época en el ámbito local de la ciudad de Granada y desarrolla un análisis de la poética y de los logros de "La otra sentimentalidad" como conjunto y su posterior dilución en la poesía de la experiencia.

A partir del tercer capítulo la tesis está enfocada en la biografía de Javier Egea y en un comentario pormenorizado de su producción poética, tanto de los libros publicados como de los poemas sueltos o inéditos. El cuarto capítulo procura realizar un análisis transversal a la obra de Egea en su totalidad, según ejes específicos: temas y motivos, intertextualidad, construcción del sujeto poético, uso de la métrica y estructura unitaria de los libros. El último capítulo ofrece un recorrido por las aproximaciones críticas vigentes y proporciona nuestra propuesta para una lectura de la obra de Egea que sea más amplia que la materialista y recoja sugerencias provenientes de otros ámbitos, como por ejemplo la investigación psicoanalítica y el estudio de la tradición hispánica, y que tenga en cuenta, sobre todo, los aspectos más propiamente literarios y estilísticos de su poesía. Además, se intenta proporcionar un balance del desarrollo de la poética egeiana dentro de la estética literaria del último tercio del siglo XX.

Finalmente, el apéndice reúne las transcripciones de las entrevistas realizadas por la autora de la tesis a los compañeros generacionales de Javier Egea, con los cuales creó la poética renovadora de "La otra sentimentalidad", es decir, Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador y Luis García Montero.



Este trabajo no se habría podido realizar en la forma en la que aparece sin la amistosa colaboración de la familia Egea Martínez (en particular de Marí Carmen, Bauto y José Manuel), de la Asociación del Diente de Oro (Javier Benítez, Alfonso Salazar, Marta Badía y Andrea Perciaccante), de Nely Carmona, de Luis García Montero, de Juan Carlos Rodríguez, de Horacio Rébora, de Juan Vida, de Mariano Maresca y de Susana Oviedo, a quienes dirigimos nuestras gracias. Un agradecimiento especial a Javier Gijón Manzano por su atenta revisión lingüística, a Fernando Guzmán por las referencias bibliográficas y a mis directores de tesis, Paola Ambrosi y Álvaro Salvador, por su ayuda y su paciencia.



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. DE LA GENERACIÓN DEL 68 A LA GENERACIÓN DE LOS 80 ..	7
1.1 <i>Marco histórico</i> .....	7
1.2 <i>El concepto de generación</i> .....	15
1.3 <i>La generación del 68</i> .....	18
1.4 <i>La generación de los 80</i> .....	27
1.5 <i>Tendencias de los años 90</i> .....	38
2. LA OTRA SENTIMENTALIDAD .....	41
2.1 <i>Los antecedentes literarios en los años 60</i> .....	41
2.2 <i>Los antecedentes literarios en los años 70</i> .....	47
2.3 <i>Los antecedentes literarios en los años 80</i> .....	53
2.4 <i>“La otra sentimentalidad”:</i> <i>pautas estilísticas y referentes literarios</i> .....	55
2.4.1 <i>Premisas teóricas del grupo</i> .....	56
2.4.2 <i>El manifiesto de 1983</i> .....	62
2.4.3 <i>El grupo alargado de “La otra sentimentalidad”</i> .....	72
2.4.4 <i>Convergencias temáticas</i> .....	79
2.4.5 <i>Disolución de “La otra sentimentalidad”</i> <i>en la poesía de la experiencia</i> .....	83

3.	JAVIER EGEA .....	93
3.1	<i>Biografía</i> .....	93
3.2	<i>Obras</i> .....	103
3.2.1	<i>Primeros poemarios</i> .....	103
3.2.1.1	Serena luz del viento .....	103
3.2.1.2	A boca de parir .....	113
3.2.2	<i>“La otra sentimentalidad”</i> .....	119
3.2.2.1	Troppo mare .....	120
3.2.2.2	Paseo de los tristes .....	128
3.2.2.3	Réquiem y Argentina 78.....	154
3.2.3	<i>Nuevos caminos</i> .....	163
3.2.3.1	Raro de luna .....	165
3.2.3.2	Sonetos del diente de oro .....	174
3.2.4	<i>Proyectos con otros autores</i> .....	181
3.2.4.1	<i>Poemas y prosas publicados en revistas</i> .....	200
3.2.5	<i>Inéditos</i> .....	207
4.	ANÁLISIS TEMÁTICO Y ESTILÍSTICO.....	215
4.1	<i>Temas y motivos</i> .....	216
4.1.1	<i>El tema primario: la relación sentimental</i> <i>en “este tiempo burgués del exterminio”</i> .....	220
4.1.2	<i>Algunos temas secundarios:</i> <i>la muerte, el mar, la ciudad, el flâneur, el vampiro</i> .....	224
4.1.3	<i>Algunos motivos:</i> <i>el agua, la luz, los anillos, la serpiente</i> .....	237
4.2	<i>Intertextualidad</i> .....	247
4.2.1	<i>La biblioteca de Javier Egea</i> .....	263

4.3	<i>Sujeto poemático</i> .....	269
4.4	<i>El poemario como unidad de música y paisaje</i> .....	282
4.5	<i>Observaciones métricas</i> .....	286
5.	<b>EVALUACIÓN DE LA POESIA DE JAVIER EGEEA</b> .....	295
5.1	<i>Aproximaciones críticas</i> .....	295
5.1.1	<i>Lectura materialista</i> .....	296
5.1.2	<i>Hacia una lectura nueva</i> .....	303
5.2	<i>Recuperación de la tradición en clave no posmoderna</i> .....	305
5.3	<i>Evaluación en el contexto de la poesía nacional</i> <i>de los años 70-80-90</i> .....	315
5.4	<i>Anticipación de tendencias del nuevo milenio</i> .....	318
	<b>CONCLUSIONES</b> .....	331
	<b>APÉNDICE</b> .....	337
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	367
	<i>Obras de Javier Egea</i> .....	367
	<i>Bibliografía de referencia</i> .....	379
	<i>Multimedia</i> .....	417
	<i>Entrevistas realizadas por Elisa Sartor</i> .....	419



## INTRODUCCIÓN

Este trabajo es el resultado de una investigación llevada a cabo gracias a una beca de doctorado de la Universidad de Verona, en régimen de cotutela con la Universidad de Granada, lo que nos ha permitido pasar largas temporadas en esta ciudad recogiendo y organizando el material que se ha utilizado para redactar los cinco capítulos que siguen. En realidad, nuestro interés por la poesía de Egea había surgido hacia 2007 y, a la hora de enfrentarnos con el tema, ya disponíamos de algunos datos para acotar preliminarmente el campo de estudio.

En concreto, la primera fase de investigación se ha centrado en la recopilación de una bibliografía lo más completa posible sobre Javier Egea; con este objetivo hemos rastreado los fondos de la Asociación del Diente de Oro, de la hemeroteca Casa de los Tiros, de la biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y hemos consultado el legado de Egea conservado en la Fundación Alberti en El Puerto de Santa María (Cádiz). En paralelo, hemos empezado a trabajar en otras direcciones: en primer lugar, en la reconstrucción del marco cultural y literario de Granada a partir de los años 60 a través de las revistas locales de la época y de estudios previos publicados por otros investigadores; en segundo lugar, hemos intentado sistematizar las noticias biográficas sobre el autor, lo que ha sido posible gracias a la amabilidad de la familia Egea Martínez y de los amigos y compañeros, según se ha adelantado en los agradecimientos preliminares.

La segunda etapa del trabajo se ha centrado en el panorama literario a nivel nacional desde los años 60 hasta finales del siglo XX y se ha realizado no solo a través de monografías sobre el tema, sino también cotejando los prólogos de las antologías de poesía publicadas en la época que nos interesa, además del estudio de revistas de literatura de difusión nacional en las que hemos podido seguir el desarrollo de los debates sobre estéticas y poéticas que han marcado especialmente las décadas de los 70 y de los 80. A este

proceso de investigación se ha acompañado un estudio de teoría de la crítica y de literatura comparada que nos ha permitido afinar las herramientas para el análisis de la obra de Egea, que constituye la parte central de nuestro trabajo.

El objetivo de la tesis consiste en devolver la obra de Javier Egea a la dimensión propiamente literaria, sacándola de una interpretación crítica que a menudo parece privilegiar el ámbito político e ideológico respecto al estético y que desemboca a veces en comentarios de pertinencia dudosa y de escasa eficacia crítica. De ahí que nuestro trabajo haga hincapié en el estudio temático y estilístico de los textos de Egea, y especialmente en la red de relaciones intertextuales que estos establecen con la obra de otros autores. Además, se ha otorgado una importancia considerable a aproximaciones técnicas que, sin embargo, están hoy algo demodé. Nos referimos, por ejemplo, al estudio de la métrica o a la investigación acerca de la construcción del sujeto poemático en la poesía de Egea; indudablemente, se trata de lecturas que, en esta época en la que en muchos ámbitos priman los estudios culturales, a veces son marginadas por la crítica. Sin embargo, son cuestiones que estaban muy presentes en el proceso creativo de Egea y que resultan centrales a la hora de descifrar y apreciar sus textos en calidad de receptores, esto es, de lectores. Al fin y al cabo, creemos que lo que nos puede ayudar en penetrar la belleza de un verso sigue siendo la comprensión de cómo aquel verso fue construido por su autor; asimismo, lo que incrementa el disfrute estético es entrar en el taller del poeta y percatarse justamente de aquellos detalles que el autor pudo haber diseminado intencionalmente en su obra para que un lector atento los notase. Esto, en nuestra opinión, vale más que cualquier acercamiento basado en enfoques supuestamente afines a los planteamientos políticos e ideológicos del autor.

Ahora bien, habrá que detallar sumariamente el contenido de nuestro trabajo, que se divide en cinco capítulos más un apéndice. El primero se centra en el contexto histórico y literario a nivel nacional desde 1962 hasta la

primera década del siglo XXI. Hemos elegido el año 1962 como fecha *a quo* por ser el comienzo de una época de liberalización económica y cultural dentro de la dictadura franquista, marcada por la entrada de Manuel Fraga Iribarne en el gobierno como Ministro de Información y Turismo, lo que conllevará una paulatina abertura hacia el exterior. Antes de empezar a tratar las generaciones poéticas se abordan las cuestiones de generación y de canon literario, intentando mediar entre los excesos polémicos. Los tres apartados siguientes pretenden trazar el tránsito de la generación del 68 a la de los 80, esbozando finalmente las tendencias de los años entre los dos siglos.

El segundo capítulo, en cambio, analiza el contexto granadino y ofrece un recorrido por el ámbito cultural y literario a nivel local desde los años 60, pasando por la Transición y profundizando en la poética de “La otra sentimentalidad”, tendencia esta última de especial relevancia por el argumento que nos atañe. En concreto, se presenta el manifiesto generacional del grupo granadino, además de sus premisas teóricas y de sus resultados artísticos, considerando también a los poetas que de hecho adhirieron a aquella propuesta estética innovadora sin subscribir el manifiesto. Por último, intentaremos arrojar nueva luz sobre el cambio que intervino en las tendencias nacionales y que facilitaron la disolución de “La otra sentimentalidad” en el cauce más amplio de la poesía de la experiencia.

En el tercer capítulo se presenta la biografía de Javier Egea y un comentario pormenorizado de sus poemarios. La división en los distintos apartados es propedéutica a la lectura crítica que se propone: los primeros dos poemarios, *Serena luz del viento* (1974) y *A boca de parir* (1976), se agrupan bajo el mismo rótulo, por ser libros de aprendizaje el primero y de búsqueda de una nueva modalidad expresiva el segundo. El segundo bloque incluye los poemarios concebidos en el ámbito de “La otra sentimentalidad”, a saber: *Troppo mare* (1984), *Paseo de los tristes* (1982), *Argentina 78* (1983) y *Réquiem* (inédito). La tercera parte del capítulo, en cambio, examina los últimos dos libros de Egea, *Raro de luna* (1990) y *Sonetos del diente de oro*

(2006, póstumo), obras que se alejan de la estética del grupo granadino, recuperando el primero una poética neovanguardista y persiguiendo el segundo la escritura de una novela negra en verso. Los apartados finales se centran, respectivamente, en las colaboraciones con otros autores y en los poemas inéditos.

Tras la detallada exposición de cada uno de los libros del autor, el cuarto capítulo ofrece un análisis transversal a los poemarios, desarrollado según ejes críticos distintos: se empieza por un estudio de los temas y motivos presentes a lo largo de la producción literaria de Egea, buscando los símbolos a través de los cuales el autor construye su universo poético; en segundo lugar, nos detenemos en la noción de intertextualidad y la aplicamos a la obra del poeta granadino a dos niveles, es decir, como estrategia conscientemente empleada por Egea como autor, y como red de relaciones detectada por él en el papel de lector. Un tercer foco de interés es representado por la construcción del sujeto poemático, ámbito crucial en el intento de realizar una poesía materialista en la que el yo lírico superase las angustias del confesionalismo autobiográfico para disolverse en un sujeto colectivo. Los apartados cuarto y quinto hacen hincapié respectivamente en la unidad conceptual de cada libro publicado por Egea y en los recursos métricos utilizados a lo largo de su producción literaria.

Finalmente, el último capítulo intenta proporcionar una lectura crítica novedosa sobre la poesía de Egea: por un lado se debaten los méritos de la aproximación materialista intentada por ciertos sectores de la crítica, por otro se pretende ofrecer una lectura que hemos dado en llamar “conciliadora”. Un aspecto central de este capítulo es la posición de Egea con respecto a la posmodernidad, debido a su reivindicación de la tradición. Para concluir nos encaramos con el tema del posicionamiento de Egea dentro del panorama nacional contemporáneo y de su influencia en las generaciones sucesivas.

El apéndice recoge, en cambio, la transcripción de tres de las diez entrevistas grabadas en otoño de 2007, en concreto las realizadas con Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Se trata de material inédito que aporta nuevos datos sobre Javier Egea y “La otra sentimentalidad”, además de proporcionar algunas reflexiones críticas originales a través de las palabras de los que fueron sus compañeros generacionales.



# 1. DE LA GENERACIÓN DEL 68 A LA GENERACIÓN DE LOS 80

El objetivo de este primer capítulo es el de esbozar el marco histórico y literario a nivel nacional en el cual se desarrolla la trayectoria existencial y artística de Javier Egea. Considerado el amplio número de publicaciones sobre el tema y la variedad de lecturas historiográficas que se ha realizado en ellas, seguiremos principalmente las perspectivas propuestas por Santos Juliá *et al.* en *La España del siglo XX*<sup>1</sup> y José Carlos Mainer en *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*.<sup>2</sup> Por lo que se refiere al panorama poético nacional nuestras referencias principales serán los trabajos de Juan José Lanz<sup>3</sup> (su tesis doctoral sobre la Generación de 68 y publicaciones posteriores, que utilizaremos en la definición del marco histórico también) y de Araceli Iravedra<sup>4</sup> sobre la poesía de la experiencia.

## 1.1 Marco histórico

Hemos decidido empezar el tratamiento del contexto histórico por el año 1962, en el cual se implanta el Noveno Gobierno de la Dictadura con Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo, a partir del cual se definen unas tendencias aperturistas dentro del régimen, que se irán manifestando durante los cinco años sucesivos. De hecho, según Lanz<sup>5</sup> es preciso hablar de liberalización por lo menos en tres sentidos, a saber, a nivel político, económico y cultural. En primer lugar, se intenta avanzar en el plan

---

<sup>1</sup> S. JULIÁ, J.L GARCÍA DELGADO, J.C. JIMÉNEZ, J.P. FUSI, *La España de siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

<sup>2</sup> J.C. MAINER, S. JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

<sup>3</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992-1993 (en CD-ROM).

<sup>4</sup> A. IRAVEDRA (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.

<sup>5</sup> Cfr. J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., pp. 64-81.

de integración con las instituciones de los demás países europeos, lo que culminará con la carta enviada por el Ministro de Asuntos Exteriores solicitando de forma oficial admisión a la CEE (9 febrero de 1962).<sup>6</sup> En segundo lugar, se impulsa el desarrollo económico sobre una base capitalista, con el objetivo de sacar el país de su autárquico aislamiento. Y, por último, se ponen en marcha una serie de reformas que llevarán a la masificación de la Universidad y a la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, propulsada por el propio Fraga, que en principio abolía la censura previa.

Por lo que concierne las relaciones con el exterior, estas mejoraron paulatinamente debido a factores tanto externos (la Guerra Fría, por ejemplo) como internos, gracias al trabajo diplomático de Fernando María de Castiella y Maíz, Ministro de Asuntos Exteriores durante cuatro gobiernos de 1957 a 1969. Sin embargo, nunca hubo una aceptación plena del régimen por parte de Europa, como subraya Santos Juliá: “Normalización en la relaciones económicas y diplomáticas, sí; pero exclusión en las instituciones políticas: ése fue el trato que una Europa en expansión concedió a la Dictadura hasta el fin de sus días”.<sup>7</sup>

La política desarrollista fue impulsada por los ministros del Opus Dei (los llamados tecnócratas) que empezaron a instalarse en el gobierno a partir de 1957. Esta política trajo consecuencias sociales notables, entre las cuales destaca el ensanchamiento de la clase media en su franja inferior y el crecimiento de su nivel de vida,<sup>8</sup> con lo cual se cumplió, según Lanz, uno de los objetivos del capitalismo internacional: el aburguesamiento de la clase obrera y su pérdida de potencial desestabilizador para el *status quo*. Paradójicamente, como señala el mismo estudioso, se produjo el efecto contrario pasados unos pocos años, con el acceso masivo a la universidad de los hijos de la clase media que alimentarían las protestas estudiantiles de los

---

<sup>6</sup> Cfr. S. JULIÁ, J.L. GARCÍA DELGADO, J.C. JIMÉNEZ, J.P. FUSI, *La España de siglo XX*, cit., p. 191.

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> Cfr. J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., pp. 71-74.

últimos años sesenta y primeros setenta.<sup>9</sup>

El tercer aspecto mencionado anteriormente, la liberalización cultural, se concretó en la publicación de nuevas revistas (*Cuadernos para el diálogo*, *Atlántida*, *Revista del pensamiento actual*, *Triunfo*) y de obras literarias que apuntaban hacia el formalismo y enlazaban con las tendencias europeas en boga en aquella época (*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo).<sup>10</sup>

El año 1962 también es llamativo por ser la fecha en que se celebró la reunión de Munich, en la cual se integraron la oposición en el exterior con la del interior, excluyendo señaladamente al PCE y a los representantes del régimen del proceso de reconstrucción democrática. El texto sobre el cual los asistentes lograron un acuerdo fue sumamente general, puesto que eligieron centrarse sobre unos cuantos objetivos mínimos comunes: derechos de las personas, reconocimiento de las comunidades naturales, libertad sindical y de organización de partidos políticos. En palabras de Santos Juliá:

Los reunidos evitaron debatir lo mucho que les separaba y decidieron plasmar en el texto lo que les unía. “La instauración de instituciones auténticamente representativas y democráticas que garanticen que el gobierno se basa en el consentimiento de los gobernados” fue la hábil fórmula en la que todos estuvieron de acuerdo porque evitaba hablar de república o monarquía.<sup>11</sup>

Durante la década de los 60 la oposición en el interior se iba reorganizando incluyendo nuevas fuerzas sacadas de tres ámbitos: las universidades, las fábricas y la Iglesia post Concilio Vaticano II, gracias a la figura del cura obrero y a la nueva orientación de Acción Católica, que “en lugar de vivero de políticos al servicio de régimen, se [convirtió] en fábricas

---

<sup>9</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 75.

<sup>10</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 77-81.

<sup>11</sup> S. JULIÁ, J.L. GARCÍA DELGADO, J.C. JIMÉNEZ, J.P. FUSI, *La España de siglo XX*, cit., p. 210.

de oposición”.<sup>12</sup> Sin embargo, como subraya Juliá, la oposición contribuyó a delegitimar el régimen sin conseguir plantear su derrumbamiento: “La pregunta que la mayoría de la sociedad se planteaba no era qué hacer contra Franco, sino, más bien: después de Franco, qué”.<sup>13</sup>

La política desarrollista que, como hemos visto, determinó el crecimiento del número de universitarios, los cuales se convertirían en el motor de la protesta a partir de 1965, tuvo otra gran repercusión en el mundo laboral. Si bien el desarrollismo produjo un aburguesamiento de la clase obrera, por otro lado la industrialización causó una migración interna de cuatro millones y medio de españoles, de los cuales más de la mitad se mudaron a una provincia distinta de la que nacieron. Este éxodo rural sin precedentes se dirigió no solo hacia los destinos migratorios tradicionales de Madrid, Barcelona y Bilbao, sino también hacia aquellas ciudades de más reciente industrialización, es decir Valladolid, Zaragoza, Valencia y Sevilla.<sup>14</sup>

La consecuencia más directa de la creación de una fuerza laboral de tal tamaño fue la consolidación de los sindicatos ilegales como Comisiones Obreras, que tuvo un papel importante en la negociación de los convenios colectivos laborales y en la organización de huelgas a la hora de la ruptura de los acuerdos. A las huelgas se sumaron las protestas estudiantiles, que cobraron fuerza a partir de 1965-66 en Madrid y Barcelona tras el intento de fundar sindicatos universitarios independientes y se transmitieron a todo el país. En 1969 fue declarado el Estado de Excepción.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 196-208. La migración hacia el exterior fue otro fenómeno masivo, que contribuyó, gracias al envío de divisa extranjera a los hogares de procedencia, a financiar el déficit comercial de España. Sobre el fenómeno de la migración hacia el exterior, nos parece oportuno recordar estas palabras de Jaime Gil de Biedma que, en *El pie de la letra* (1965), comentaba el cambio de mentalidad ocurrido hacia 1962, cuando cundió la sospecha de que el dictador moriría en su cama, sin que hubiera revoluciones previas: “¿Quién va a entrometerse en una agrupación política clandestina, cuando se puede meter en un tren? ¿Quién se va a tirar al monte, cuando se puede ir a Alemania?”, en J. GIL DE BIEDMA, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 201.

Desde un punto de vista político, cabe destacar los logros de los ministros del Opus Dei en la tarea de consolidar las instituciones del régimen, que desembocó en dos importantes leyes: la Ley Orgánica del Estado de 1967, que definió la relación entre los órganos del estado sin suponer ninguna democratización, y la designación de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco en 1969.<sup>15</sup>

A partir de 1969, según Juliá,<sup>16</sup> el declive del régimen se hace patente e irreversible: en 1969 estalla el escándalo MATESA que, hábilmente manipulado por Fraga y Carrero Blanco con finalidades opuestas, llevará a este último a implantar un gobierno monocolor que prescinde de las diversas corrientes que animaban las distintas “familias”<sup>17</sup> franquistas, dando lugar a una nueva crisis de gobierno. El nuevo gobierno formado en 1973 será presidido por el propio Carrero Blanco, con la notable consecuencia de que, por primera vez, la jefatura del estado y del gobierno se desdoblan en cargos distintos.

El asesinato de Carrero Blanco en noviembre de 1973 por ETA supuso, según Lanz, el “descabezamiento político [del régimen], pues en él se veía al mantenedor del ideal franquista más allá de la vida del dictador”,<sup>18</sup> mientras que la crisis del petróleo del mismo año representó el desmoronamiento de la base económica sobre la cual el desarrollismo se regía, provocando en España un profundo estancamiento laboral que reavivó las protestas obreras.

Las propuestas de aperturismo por parte del gobierno de Arias Navarro desencadenaron reacciones contrarias en las distintas “familias” franquistas, que ocasionaron crispación entre las facciones del búnker y de los reformistas y con la Iglesia Católica, y acabaron por desembocar en otra crisis ministerial. Asimismo, no se olvide que, pese a las tímidas reformas del

---

<sup>15</sup> Cfr. S. JULIÁ, J.L. GARCÍA DELGADO, J.C. JIMÉNEZ, J.P. FUSI, *La España de siglo XX*, cit., pp. 193-195.

<sup>16</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 214-217.

<sup>17</sup> Utilizamos el término en el sentido que le da Lanz en su trabajo.

<sup>18</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., p. 91.

gobierno Arias, en 1974 fueron ejecutados los anarquistas Salvador Puig Antich y Heinz Chez; además, en septiembre de 1975 cinco miembros de la lucha armada (dos de ETA y tres del FRAP) fueron fusilados, no obstante las peticiones de clemencia de varios jefes de estado.

A raíz del fracaso de la maniobra aperturista intentada por Arias Navarro y ante la evidencia de la enfermedad del dictador, nacieron dos agrupaciones con el objetivo de facilitar el tránsito a un gobierno democrático: en 1974 se constituyó la Junta Democrática, en la que participaban el PCE de Santiago Carrillo, el Partido del Trabajo de Nazario Aguado, el Partido Socialista Popular de Enrique Tierno Galván, los carlistas de Carlos Hugo de Borbón y Comisiones Obreras, además de varias personalidades independientes; y en 1975 surgió la Plataforma de Convergencia Democrática, propulsada por el PSOE y a la que se adhirieron el Partido Nacionalista Vasco, Izquierda Democrática, Unión Social Demócrata de Dionisio Ridruejo y algunos partidos regionales.<sup>19</sup> Sin embargo, la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 precipitó las iniciativas del proceso que las dos agrupaciones conjuntamente pretendían llevar a cabo en los meses siguientes. El 22 de noviembre de 1975 el Consejo de Regencia proclamó a Don Juan Carlos de Borbón Rey de España.

El año del asesinato de Carrero Blanco es la fecha que también José-Carlos Mainer señala como inicio de la Transición, un periodo complejo durante el cual se cumple el difícil tránsito por vías legales de la Dictadura a la Democracia. Protagonista de la fase preconstitucional es Alfonso Suárez, nombrado presidente del gobierno en 1976 con la tarea de llevar a cabo las reformas políticas necesarias para abrir paso a las elecciones, entre ellas la legalización de los partidos (incluso el PCE). Mientras tanto, sigue la violencia debida a los enfrentamientos de las facciones de ETA y de los movimientos obrero y estudiantil. Las elecciones de 1977, la primeras desde varias décadas, premiaron la prudencia centrista de Suárez y de su Unión de

---

<sup>19</sup> Cfr. S. JULIÁ, J.L. GARCÍA DELGADO, J.C. JIMÉNEZ, J.P. FUSI, *La España de siglo XX*, cit., pp. 221-222.

Centro Democrático; las Cortes serán constituyentes y la Constitución elaborada por ellas será promulgada en 1978, dejando para las Cortes formadas con las elecciones de 1979 la tarea de redactar los estatutos autonómicos de Cataluña y País Vasco. Recordemos el intento de golpe de estado de Tejero del 23 de febrero de 1981, durante las votaciones para nombrar presidente del gobierno UCD a Calvo-Sotelo. El cambio de orientación política acontece finalmente en 1982 con la victoria del PSOE de Felipe González.

Varios estudiosos consideran cerrada la Transición con la subida al poder de los socialistas, sin embargo historiadores como Santos Juliá y José-Carlos Mainer prefieren extender este periodo hasta 1986, año en el cual España entra oficialmente en la entonces llamada Comunidad Económica Europea. Mucho se ha escrito sobre la Transición, así que nos limitaremos a recordar algunos temas que han sido tratados por Mainer en su ensayo *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986* y que nos parecen relevantes en vista de los capítulos que siguen.

El primer lugar, en su tratamiento del marco histórico, Juliá intenta acotar la cuestión del “pacto del olvido”, y defiende la decisión de aprobar una amnistía como medida para facilitar la reconciliación:

Lo que se hizo durante la transición no consistió en extender una amnesia sobre la conciencia colectiva: de la guerra se habló y se escribió más que nunca; sino llevar hasta una imprevista consecuencia el principio de amnistía general y renunciar a represalias [...] como exigencia de la apertura de un proceso constituyente.<sup>20</sup>

Además, el estudioso subraya que el cambio de régimen no podía plantearse en términos de elección entre monarquía y república, sino que tuvo que reformularse como la elección entre dictadura y democracia, de acuerdo con un largo proceso de cambio que se abrió camino entre las clases obreras a

---

<sup>20</sup> J.C. MAINER, S. JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, cit., p. 48.

través de la negociaciones de los convenios colectivos durante los años del desarrollismo franquista.<sup>21</sup>

En segundo lugar, Juliá menciona el fenómeno del desencanto, que empieza a manifestarse después de las elecciones de 1977 y de la promulgación de la Constitución de 1978 y se concreta en un crecimiento del abstencionismo en las elecciones del 1979 de más de 10 puntos porcentuales. La reflexión crítica sobre el desencanto se produce en las revistas<sup>22</sup> de la época y, según Juliá, se agudiza en el año 1980:

por la evidente ineficacia gubernamental ante el deterioro de la situación económica y la ofensiva terrorista, y [de ello] nadie volvió a hablar en 1982 cuando el triunfo socialista fue interpretado como una especie de consolidación plebiscitaria del nuevo sistema político.<sup>23</sup>

Una consecuencia cierta de la llegada de los socialistas al poder (en 1982 el PSOE había ganado las elecciones por primera vez desde 1936) fue el fomento de la cultura a través de subvenciones a las artes y la institución de premios,<sup>24</sup> tanto a nivel nacional como a nivel autonómico. De hecho, se debió sobre todo a las subvenciones autonómicas<sup>25</sup> a las artes el que, a partir de los años 80, Madrid y Barcelona perdieran en parte su papel de centros culturales hegemónicos; se llegó dentro de pocos años a hablar de Estado Cultural<sup>26</sup> para referirse a la relación no siempre independiente entre la política (protagonizada por la generación del 68, firmemente instalada en el poder) y el mundo de la cultura (en el cual se asomaba ya la generación de los 80), que de alguna forma fue sustentada por el sector editorial también, en

---

<sup>21</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 37-39.

<sup>22</sup> Cfr. VV.AA., “Debate: sobre el desencanto”, *El Ciervo*, 347, 1980, pp. 27-32.

<sup>23</sup> Cfr. J.C. MAINER, S. JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, cit., p. 72. Juan José Lanz adscribe el desencanto al “fracaso del movimiento contracultural y, en última instancia, al divorcio político acaecido entre la izquierda radical revolucionaria y la izquierda moderada pactista”. J.J. LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007, p. 107.

<sup>24</sup> Cfr. J.C. MAINER, S. JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, cit., pp. 182-186.

<sup>25</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 174-182.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 88.

particular por *El País*.<sup>27</sup> Volveremos sobre este asunto en los capítulos sucesivos.

Entre los acontecimientos más destacados de la Transición, hay que mencionar el Premio Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre en 1977 y el retorno del exilio de muchos intelectuales, políticos y artistas, entre ellos de poetas como Rafael Alberti, que regresó a Cádiz en 1977.<sup>28</sup> Por lo que concierne al reconocimiento de las instituciones europeas y mundiales, cabe señalar el ingreso de España en la OTAN en 1981, en la UNESCO en 1984 y en la Comunidad Europea en 1986. Siempre en el marco internacional, hay que destacar la caída del muro de Berlín en 1989 y el derrumbamiento de los regímenes comunistas en Europa, con la consiguiente pérdida de un horizonte ideológico que seguía vigente para muchos españoles.

Desde el punto de vista político, no podemos dejar de mencionar el fracasado golpe de estado de Tejero de 23 de febrero de 1981, que acabó por incrementar el respeto hacia la figura del rey y el sentido de legitimidad de la democracia, la cual salió fortalecida de la prueba.<sup>29</sup> Desde 1982 los socialistas se mantendrán en el poder hasta 1996, fecha en que el Partido Popular de José María Aznar gana las elecciones. Los populares serán reconfirmados en 2000, sin embargo dejarán el paso al PSOE otra vez en 2004, a raíz de su pésima gerencia de los atentados de Madrid del 11-M, causados por la participación de España en la guerra de Irak (2003), participación que será revocada inmediatamente al instalarse en la Moncloa el nuevo presidente del gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero.

## 1.2 *El concepto de generación*

Antes de empezar a tratar las generaciones del 68 y de los 80, es preciso aclarar el sentido en el que emplearemos estos términos. El método

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 212. Para profundizar en este tema véase también J.J. LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, cit., p. 101.

<sup>28</sup> Cfr. J.C. MAINER, S. JULIÁ, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, cit., pp. 160-164.

<sup>29</sup> Cfr. J.J. LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, cit., p. 103.

generacional, según Juan José Lanz, estaba algo desprestigiado ya en los años 60 y 70; sin embargo el estudioso vasco se declara partidario de un enfoque crítico que tenga en consideración tanto el aspecto generacional como el textual:

Sólo un método de estudio que combine ambos modos de aproximación a la creación literaria [aproximación histórica y aproximación textual] podrá resolverse como efectivo en tal estudio, extrayendo aquello que de peculiar tiene la creación literaria y aquello que debe a las circunstancias y al momento histórico de su aparición.<sup>30</sup>

Lanz, en su planteamiento crítico, se apoya en la teoría iniciada por Ortega y Gasset<sup>31</sup> y desarrollada por Julián Marías,<sup>32</sup> según la cual una generación se extiende por un período de quince años, de modo que en cualquier momento histórico existirían seis generaciones a la vez (superviviente, augustea, cesárea, ascendente, juvenil e infantil). Sin embargo, Lanz acoge las aportaciones de Carlos Bousoño<sup>33</sup> al método generacional que este había elaborado a partir de unas consideraciones de Ramón Menéndez Pidal, con la importante consecuencia de matizar la rigidez de los lindes generacionales y dotar de mayor flexibilidad y dinamicidad a la estructura:

Esta dinamicidad de la generación, la falta de unidad completa, de coherencia absoluta en su desarrollo histórico, aunque con el mantenimiento de unos caracteres constantes, no sólo depende del proceso histórico de los acontecimientos, sino también de la fecha de nacimiento dentro de la común edad generacional.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., p. 116.

<sup>31</sup> Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*, Madrid, Espasa Calpe, 1965 (1933).

<sup>32</sup> Cfr. J. MARÍAS, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

<sup>33</sup> Cfr. C. BOUSOÑO, *Época literarias y evolución. (Edad media, Romanticismo y Época Contemporánea)*, Madrid, Gredos, t. I, 1981.

<sup>34</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., p. 124. Destacamos otro desarrollo importante del enfoque generacional en la teoría poética de Bousoño, quien en su séptima edición y versión definitiva de *Teoría de la expresión poética*

Cabe señalar que la teoría generacional de Ortega fue duramente atacada por Andrés Soria Olmedo, quien en un estudio de 1980 declaró su falacia debido a su derivación hegeliana, en el sentido de que

es la Idea la que preside las manifestaciones espirituales –y literarias– de la sociedad, dotándolas de un barniz homogéneo, que abole las posibles contradicciones que estas manifestaciones pudieran presentar: la obra literaria no tiene más determinación histórica que la de pertenecer el espíritu de una época determinada, esquematizado en sus rasgos principales por la características generacionales.<sup>35</sup>

A esta lectura idealista el catedrático granadino opone una visión histórica de la literatura que radica en la filosofía de Louis Althusser:

Pretendemos sostenernos en la difícil posición de afirmar la historicidad radical de la obra literaria y esto quiere decir que ésta, aunque goce de una autonomía específica, se encuentra determinada por la Historia. Precisemos. La obra literaria se encuentra incardinada dentro del todo social, el cual definimos, siguiendo al filósofo francés Louis Althusser como un todo complejo, estructurado por la interrelación de varios campos (económico, jurídico-político, ideológico, etc.) de los cuales el dominante en última instancia será el económico. El discurso literario se producirá dentro del campo ideológico, y se diferenciará, con rasgos específicos, de los discursos científicos, filosóficos, jurídicos, etc.<sup>36</sup>

Teniendo en cuenta todas las objeciones expuestas, pretendemos utilizar el método generacional como una herramienta útil en la determinación de etapas literarias, pero con la elasticidad que el estudio de la posmodernidad requiere. El caso de Javier Egea, nacido en 1952, es

---

(1985), declara: “En principio, ni los viejos influyen en los jóvenes, ni los jóvenes en los viejos. Las novedades surgen como espontáneas reacciones de cada individuo, mozo o maduro, a un estado previo de literatura y sociedad; y sólo secundariamente entrarán en el juego también contagios e imitaciones de toda índole y de toda dirección; de abajo arriba y de arriba abajo, y, asimismo, en sentido horizontal. Tal es lo que quizás como nunca estamos ahora en condiciones de percibir”. C. BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985, t. II, pp. 413-414.

<sup>35</sup> A. SORIA OLMEDO, “¿Generación del 27?”, en VV.AA., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, 1980, p. 90.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pp. 89-90.

sintomático: su fecha de nacimiento le coloca en la generación del 68 (que incluye a los nacidos entre 1939 y 1953); sin embargo, las pautas estilísticas de producción literaria de su madurez artística le sitúan plenamente en la generación de los 80 y, además, su obra publicada en los años 70 se aleja radicalmente de las poéticas en boga por aquellas fechas.

### 1.3 *La generación del 68*

La periodización de una época tan compleja como la contemporánea es tarea difícil y necesariamente imperfecta. Sin embargo, hay que abordar unas cuestiones preliminares que nos permitan enfocar el tema correctamente. En primer lugar, cabe recordar que el canon, lejos de ser atemporal e indeleblemente fijado, cambia con las generaciones de lectores y que “cada generación, en su lectura de la tradición, se lee a sí misma”.<sup>37</sup> Esta precisión es necesaria puesto que durante las décadas que nos interesan el canon oficial era aquel apoyado por el régimen, como se puede comprobar leyendo cualquier número de la revista *La estafeta literaria*, dirigida por Luis Ponce de León a partir de 1962.<sup>38</sup>

A la luz de estas consideraciones resulta algo artificial tratar las polémicas literarias que nos son familiares, puesto que muchos poemarios se imprimían en el exterior (*Moralidades* de Jaime Gil de Biedma se publicó en Méjico en 1966 y *Blanco Spirituals* de Félix Grande en Cuba al año siguiente) y alcanzaban una circulación muy limitada. Así mismo, los poetas galardonados por premios nacionales durante la dictadura solían ser, en mayor o menor medida, coautores del *status quo* –Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Alfonso Canales– con muy pocas excepciones,

---

<sup>37</sup> J.J. LANZ, “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review*, 3, 1998, p. 261.

<sup>38</sup> En cambio, la voz alternativa dentro de crítica literaria era la de *Triunfo*, revista publicada entre 1962 y 1982. Para profundizar en este tema léase P. BELLOMI, *Periodismo cultural y compromiso político. Las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2011.

por ejemplo Pere Gimferrer en 1966 por *Arde el mar*.

Es cierto que la lectura de la tradición que se ha hecho *a posteriori* en la democracia ha puesto de relieve la crispación entre novísimos y poetas sociales, poesía como comunicación o conocimiento, cuando en su día eran cuestiones importantes sí, pero que se quedaban en los márgenes del discurso literario dominante, que era monopolizado por Madrid, único centro de producción literaria.<sup>39</sup> Por contra, bien hace Juan José Lanz en su tesis doctoral<sup>40</sup> en subrayar el papel de las revistas que desde la periferia intentaban dar voz a los poetas emergentes, procurando quebrantar el monopolio cultural de Madrid como centro de producción literaria: *Claraboya* en León, *Artesa* en Burgos, *Antorcha de paja* en Córdoba, *Poesía 70* en Granada (con *Tragaluz*, como veremos *infra*), *Fablas* en Canarias, *Camp de l'arpa* en Barcelona entre otras.

Claro está que no es nuestra intención reescribir la historia de la literatura de posguerra, estando nuestra labor investigadora centrada sobre la poesía de Javier Egea; por consiguiente, hechas estas puntualizaciones iniciales, seguiremos preferiblemente a Lanz en su brillante exposición.

En su trabajo, Juan José Lanz define a la generación del 68 como la que comprende a los nacidos entre 1939 y 1953, y en ella identifica tres grupos:<sup>41</sup> los nacidos entre 1939 y 1942 (Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, Jesús Munárriz, José María Álvarez, Juan Luis Panero, etc.), cuya poética enlazaría con la generación de los cincuenta, y en concreto con los más jóvenes poetas de aquella promoción; los nacidos entre 1943 y 1949 (Félix de Azúa, Aníbal Núñez, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Jenaro Talens, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, etc.),

---

<sup>39</sup> Esta afirmación no quiere restar mérito a labor editorial y crítica de Carlos Barral y J.M. Castellet, que lograron aglutinar a su alrededor a la llamada por la crítica Escuela de Barcelona, a la cual se fueron incorporando otros poetas no catalanes de la misma generación (J.M. Caballero Bonald, Á. González). Sin embargo hay que reconocer que, de alguna forma, a nivel nacional la plena afirmación de la generación de los 50 se logrará a partir de la Transición y de su posterior recuperación por la generación de los 80.

<sup>40</sup> Cfr. J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., pp. 1239 y ss.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, pp. 132-134.

que constituyen el núcleo generacional del 68 y cuyos presupuestos artísticos son claramente nuevos y distintos respecto a la generación anterior; y los nacidos entre 1950 y 1953 (Ana Rossetti, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Jon Juaristi, Luis Antonio de Villena, Andrés Trapiello, Justo Navarro, Álvaro Salvador, Javier Egea, etc.), autores que enlazan con la promoción de los ochenta.<sup>42</sup>

En su exposición, sigue Lanz defendiendo la elección del año 1968 como marbete de esta generación por ser el de su madurez expresiva y también por ser el de la aparición de acontecimientos mundiales (la primavera de Praga, el mayo francés) que influirán sobre los jóvenes españoles coevos, frente a definiciones más parciales que apuntan a rasgos estilísticos (generación del lenguaje, novísimos, venecianos, etc.). La vocación de ruptura consciente con lo anterior es uno de los presupuestos de la generación que Lanz, con Bousoño, llama “polémica”.<sup>43</sup> De hecho la voluntad rupturista se manifiesta abiertamente en los prólogos, por ejemplo en el firmado por Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*:

Por el contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés. En todo caso, ha podido verse, después, que dichos planteamientos son sólo parcialmente nuevos, por cuanto en algunos aspectos consisten, precisamente, en una tentativa de revivir ciertas concepciones de la poesía –incluso contradictorias entre sí– que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Dos miembros del grupo poético que nos interesa, “La otra sentimentalidad”, pertenecen por fecha de nacimiento a la generación del 68, es decir Álvaro Salvador (1950) y Javier Egea (1952-1999), mientras que el tercero, Luis García Montero, se inserta plenamente en la generación de los ochenta (1958), así como lo hacen los rasgos de la producción del grupo en su conjunto que publicará su manifiesto en 1983: J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.

<sup>43</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., p. 138.

<sup>44</sup> J.M. CASTELLET (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001, pp. 15-16. Citamos por la reedición de 2001 en la que se han corregido las erratas de la célebre

Lanz coincide en este aspecto con Castellet, recordando la nómina de poetas rescatados del olvido por la nueva generación:

Es es caso de Pablo García Baena y el grupo de la revista *Cántico*, al que Guillermo Carnero rendiría un temprano homenaje en un extenso estudio antológico, por una parte, y de Carlos Edmundo Ory, a quien Pere Gimferrer llamaría en 1971 heterodoxo, y el Postismo por otra.<sup>45</sup>

Por su parte, Prieto de Paula matiza la dirección de las influencias que se produjeron entre la generación del 68 y la anterior:

La corriente esteticista, que había dado importante frutos en los cuarenta y cincuenta, estuvo circuida, y casi aplastada, por el testimonialismo dominante, y el desaliento [...] les llevó a abandonar la escritura [...] o al menos la publicación de sus obras, hacia finales de los cincuenta. [...] Así se mantuvo la situación hasta que los jóvenes sacaron del desván la estética arrumbada, convirtiendo a sus practicantes [...] en poetas “actuales”. [...] Los jóvenes fueron, al tiempo que receptores de influencias estéticas, generadores de un clima literario que permitió que muchos poetas mayores y preteridos pudieran, al fin, ser escuchados.<sup>46</sup>

Según la opinión de Prieto de Paula, el cambio en la estética dominante se hizo patente hacia 1965, cuando la poesía social empezó a sufrir un decaimiento definitivo, debido a una extenuación de los temas y a la difusión que alcanzó a través de los cantautores. Por lo que se refiere al primer punto, hay que señalar, con De Paula, que

en 1964 se puso en marcha el Primer Plan de Desarrollo, y cuatro años más tarde el segundo. El sistema franquista, con el que habían transigido las potencias democráticas tras 1945, dejaba su puesto de enemigo prioritario a los nuevos “enemigos” (capitalismo internacional,

---

edición Barral de 1970 y se han restituido pasajes en aquel entonces suprimidos por la censura.

<sup>45</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., p. 140.

<sup>46</sup> A.L. PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 35, 37.

Estados Unidos de América...), y los asuntos nacionales eran desplazados por los escenarios de Cuba, Praga o Vietnam.<sup>47</sup>

De hecho, las mejores condiciones económicas de los españoles supusieron el fin de la esperanza en un cambio político radical; por su parte, la canción de autor restó a la poesía social su razón de ser logrando la propagación que esta nunca obtuvo.<sup>48</sup>

Entonces, a partir de 1963-1966 se publican poemarios que empiezan a distanciarse de las pautas estilísticas de la poesía social: la primera muestra de Pere Gimferrer, *El mensaje del tetrarca* (1963), *Libros de las nuevas herramientas* de José María Álvarez (1964), *El silencio* de Agustín Delgado (1965), *Un humano poder* de José Miguel Ullán (1966) entre otros; a los cuales se sumarán dentro de pocos años *Arde el mar* de Pere Gimferrer (1966), *Dibujo de la muerte* de Carnero (1967) *Cepo para nutrias* de Félix de Azua (1968), *Tigres en el jardín* de Antonio Carvajal (1968); asimismo se darán a conocer autores más jóvenes como Antonio Colinas con *Preludios a una noche total* (1969), Jaime Siles con *Génesis de la luz* (1969), Jenaro Talens con *Víspera de la destrucción* (1970),<sup>49</sup> Leopoldo María Panero con *Así se fundó Carnaby Street* (1970), Luis Alberto de Cuenca con *Los retratos* (1971), Luis Antonio de Villena con *Sublime solarium* (1971), Miguel D'Ors con *Del amor, del olvido* (1972) y un largo etcétera.<sup>50</sup>

La aparición de una nueva sensibilidad estética se pudo entrever también en la antología de Batlló publicada en 1968, *Antología de la nueva poesía española*,<sup>51</sup> en la cual, junto a poetas de la generación del 50 como Barral, Brines, Caballero Bonald, Gil de Biedma, González, J.A. Goytisolo,

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>48</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 26-27.

<sup>49</sup> Si bien es cierto que Jenaro Talens alcanzó la notoriedad con *Víspera de la destrucción*, hay que recordar que se dio a conocer con dos poemarios publicados en la editorial granadina Colección Veleta al Sur: *En el umbral del hombre* (1964) y *Los ámbitos* (1965). Su tercer poemario, *Una perenne aurora*, fue publicado por la editorial El Guadalhorce en Málaga en 1969.

<sup>50</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 40-41.

<sup>51</sup> J. BATLLÓ, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968.

Rodríguez, Sahagún y Valente, aparecieron también poemas de tres jóvenes autores: Pere Gimferrer, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán. Para recopilar su antología Batlló utilizó el método de la consulta, sin embargo formuló la pregunta de la siguiente manera: “[poetas] que hayan aportado una mayor renovación, o sean capaces de aportarla a nuestra poesía”.<sup>52</sup> Reproducimos un fragmento de un célebre poema de *Arde el mar* (1966) de Gimferrer que se incluyó en la antología por ser un claro ejemplo de la nueva estética preciosista que iba perfilándose con el cambio de década y cuyo título, “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, contribuyó a forjar la etiqueta de “venecianos” para los novísimos:

Asciende una marea, rosas equilibristas  
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia  
aquel año de mi adolescencia perdida,  
mármol en la Dogana como observaba Pound  
y la masa de un féretro en los densos canales.  
Id más allá, muy lejos aún, hondo en la noche,  
sobre el tapiz del Dux, sombras entretejidas,  
príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.<sup>53</sup>

Por otro lado, dos años más tarde se publicó la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, que pretendía romper definitivamente con la “pesadilla estética”<sup>54</sup> en que se había convertido la poesía social. El crítico enumera en su prólogo algunos de los rasgos de la nueva sensibilidad: gusto por lo *camp*, por lo irracional, por la artificiosidad y el *collage*,<sup>55</sup> al cual añadiremos una tendencia cultista y esteticista.

Por lo que concierne la sensibilidad *camp*, hay que citar el célebre ensayo de la estudiosa norteamericana Susan Sontag (*Notes on Camp*, 1964, traducido al español en 1969), donde encontramos la siguiente definición: “Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a

---

<sup>52</sup> J.J. LANZ, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, cit., p. 580.

<sup>53</sup> J. BATLLÓ, *Antología de la nueva poesía española*, cit., p. 115.

<sup>54</sup> J.M. CASTELLET (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, cit., p. 21.

<sup>55</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 26-47.

victory of «style» over «content», «aesthetics» over «morality», of irony over tragedy”.<sup>56</sup> Castellet en su prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles* señala las dos distintas modalidades de relacionarse con esta concepción que los poetas antologados manifiestan:

La que acepta el *camp* por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media* –Vázquez Montalbán– y la que, más que aceptarlo, participa en él con toda autenticidad, pero por lo que el *camp* representa de innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas – Gimferrer.<sup>57</sup>

Montalbán y Gimferrer fueron los dos únicos poetas antologados por Batlló que además aparecieron en *Nueve novísimos*: el primero fue incluido entre los “senior” con Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez, mientras que el segundo fue encasillado por Castellet en la “coqueluche” con Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. En el poema de Montalbán que copiamos entero, “Nunca desayunaré en Tiffany...”, resulta patente la modalidad *camp* llevada a cabo por el autor, que utiliza referencias de la película *Breakfast at Tiffany's* (1961) entremezcladas con citas auténticas de Domenico Modugno; a estos elementos *pop* se superponen citas cultas derivadas de versos de “Canción del jinete” de Federico García Lorca fusionados con fragmentos de “Ítaca” de Konstantinos Kavafis:

---

<sup>56</sup> S. SONTAG, *Against interpretation and other essays*, New York, Farrar Straus & Girroux, 1986, p. 287.

<sup>57</sup> J.M. CASTELLET (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, cit., p. 29.

Nunca desayunaré en Tiffany  
 ese licor fresa en ese vaso  
 Modigliani como tu garganta  
nunca  
 aunque sepa los caminos  
llegaré  
 a ese lugar del que nunca quiera  
 regresar  
  
 una fotografía, quizá  
  
 una sonrisa enorme como una ciudad  
 atardecida, malva en el asfalto, aire  
 que viene del mar  
  
y el barman  
 nos sirve un ángel blanco, aunque  
 sepa los caminos nunca encontraré  
 esa barra infinita de Tiffany  
el juke-box  
 donde late el último Modugno ad  
 un attimo d'amore che mai più ritornerà...  
  
 y quizá todo sea mejor así, esperado  
  
 porque al llegar no puedes volver  
 a Ítaca, lejana y sola, ya no tan sola,  
 ya paisaje que hablas y usurpas  
nunca,  
 nunca quiero desayunar en Tiffany, nunca  
 quiero llegar a Ítaca aunque sepa los caminos  
  
 lejana y sola.<sup>58</sup>

La antología de Castellet desató numerosas polémicas en su día, que todavía no se han aplacado;<sup>59</sup> Lanz en un artículo<sup>60</sup> de 2001 analiza

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*, pp. 63-64.

<sup>59</sup> Para profundizar en esto véase la excelente exposición que hace Lanz en su tesis doctoral. Recordamos además un poema paródico de uno de los mayores detractores de los novísimos, Ángel González, "Oda a los nuevos bardos", publicado en *Muestra, corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* de 1977, en Á. GONZÁLEZ, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2008 (2004), pp. 334-335, así como su artículo de 1980: Á. GONZÁLEZ, "Poesía española contemporánea", *Los cuadernos del norte*, 3, 1980, pp. 4-7. Sobre ambos léase el comentario del crítico vasco en J.J. LANZ, "Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima", *Zurgai*, 7, 2005, pp. 72-78.

nuevamente la eclosión de los novísimos desde un distanciamiento de treinta años y concluye afirmando que:

En primer lugar, parece que, en efecto, varios de los textos poéticos se hicieron expresamente para ser incluidos en la antología, respondiendo a la propuesta estética realizada por Castellet; en otros casos, los propios autores consideraron posteriormente la circunstancialidad de algunos poemas (bastante alta en algunos autores) que surgieron de una estética que en ciertos rasgos (no en todos) resultó pasajera: seguramente el agotamiento de lo *camp* (también de las referencias mediáticas) como sistema secundario de referencias, dando paso a la búsqueda de sistemas referenciales culturales más amplios, fue uno de los elementos que marcó una evolución (vista como “deserción” por algunos) más evidente; el progresivo alejamiento de algunos poetas de la dicción de raíz más decididamente surrealista, integrando una dimensión más reflexiva en sus textos, fue otro de los elementos que apuntó una rápida evolución dentro de la archiestética novísima.<sup>61</sup>

De todas formas, al apagarse el fenómeno de los novísimos, se delinearon nuevas pautas estilísticas en el panorama nacional, gracias a la incorporación a la generación del 68 de los poetas más jóvenes –los nacidos entre 1950 y 1953–, que empezaron a publicar sus primeros textos hacia finales de los 70.<sup>62</sup> Jaime Siles los denomina “novísimos otros” o “tercera mutación”, y subraya su alejamiento de los excesos preciosistas y culturalistas anteriores a la vez que el uso del monólogo interior y la propensión hacia los matices de emoción, factores que enlazan con las poéticas de Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma y anticipan rasgos de la generación de los 80: “La poesía y los poetas del 50 ocupan un lugar preferente: ellos serán, para los poetas del 80, lo mismo que los del 27 fueron para los novísimos: un modelo a imitar –y un modelo que, como Biedma dice

---

<sup>60</sup> Cfr. J.J. LANZ, “Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después”, *Ínsula*, 652, 2001, pp. 13-20.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>62</sup> Cfr. J. SILES, “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, en B. CIPLIJAUSKAITÉ (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1991, pp. 141-167.

de Cernuda, «no influye: enseña»”.<sup>63</sup> En este caso también, el cambio se dio a conocer a partir de una antología: *Las voces y los ecos* de José Luis García Martín (1980), que recogía poemas de Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Luis Antonio de Villena, Miguel D'Ors, Carlos Clementson, José A. Ramírez Lozano, Andrés Sánchez Robayna, José Gutiérrez, Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Manuel Neila, Víctor Botas, Abelardo Linares, Julio Alonso Llamazares.

Sin embargo, nos parece oportuno matizar la afirmación de Jaime Siles, con una cita de Lanz que va en el sentido contrario a la polarización generacional propuesta más arriba:

Pero la coincidencia de los poetas de la más joven generación con algunos aspectos de la estética de la generación del 50 no implica que deba establecerse, tal como parecen intuir Siles y Prieto de Paula, un eje de oposiciones *generación de los ochenta-generación del 50 / generación del 68-generación del 27*, que supondría la oposición de dos líneas estéticas coherentes manifiestas cada una de ellas en dos momentos generacionales diferentes que también se opondrían entre sí. Más bien habría que suponer en todos ellos un intento consecutivo de enlazar con la generación del 27 como momento culminante de la creación poética española de este siglo, desde distintas perspectivas y voluntades estéticas.<sup>64</sup>

Queda clara la dirección conciliadora de la propuesta de Lanz, que en estas líneas apuesta por la superación del antiguo esquema de contraposición generacional.

#### 1.4 *La generación de los 80*

El primer indicio de un cambio generacional se manifestó con el artículo de Luis García Montero, “La otra sentimentalidad”, publicado en *El País* el 8 de enero de 1983, del cual reproducimos un fragmento muy conocido:

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>64</sup> J.J. LANZ, *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, cit., p. 133.

En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: "Detrás de cada poesía hay un embuste". Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, *El juego de hacer versos*. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria. [...] Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida. [...] Y no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. [...] Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida.<sup>65</sup>

Estas reflexiones, las reseñas favorables a los poemarios publicados por Javier Egea, Álvaro Salvador y García Montero en aquellos mismos años, los premios literarios otorgados a los tres granadinos, la repercusión de su manifiesto *La otra sentimentalidad* (véase *infra* cap. 2), fueron los factores que lograron captar la atención de la crítica, en particular de Aurora de Albornoz, Emilio Miró<sup>66</sup> y Enrique Molina Campos, quienes publicaron los primeros artículos sobre "La otra sentimentalidad" entre 1981 y 1983. Luego, en 1983 José Luis García Martín editó una antología con la que pretendía seleccionar las nuevas tendencias de la poesía española;<sup>67</sup> en la sección "Una nueva generación", García Martín recoge a Julio Llamazares, César Antonio Molina, Miguel Ramos, J.A. Ramírez Lozano, Javier Egea, Álvaro Montero (pseudónimo que Álvaro Salvador y García Montero utilizaron para su poemario a cuatro manos *Tristia*), Luis García Montero, Fernando Beltrán, Juan Barja, Andrés Tapiello, Blanca Andreu, Emilio Barón, Pedro Provencio, José Carlos Cataño y Berndt Dietz.

Pese a no ser enteramente favorable, la crítica de García Martín sí

---

<sup>65</sup> L. GARCÍA MONTERO, "La otra sentimentalidad", *El País*, 08/01/1983, pp. 7-8. El artículo se volvió a publicar en J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.

<sup>66</sup> Cfr. E. MIRÓ, "Dos poetas de Granada y «la otra sentimentalidad»", *Ínsula*, 443, 1983, pp. 6-7.

<sup>67</sup> Cfr. J.L. GARCÍA MARTÍN, *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983, pp. 111-115.

recoge algunos rasgos que nos parece oportuno subrayar, por ser distintivos del cambio poético propugnado por “La otra sentimentalidad”: en el comentario a *Paseo de los tristes* escribe el estudioso

Bajo el magisterio teórico de Juan Carlos Rodríguez, un cohesionado grupo de escritores intenta desde Granada una renovación de la poesía española. [...] Estos poetas no tratan de negar o de disimular su pertenencia a un grupo. La recuperación de la sentimentalidad y su utilización en la lucha de clases, en el confrontamiento de las ideologías, constituye, un poco simplistamente formulada, la doctrina central de la nueva escuela. Se trata de volver a poner en pie la poesía comprometida, tan denostada por los novísimos, aunque desde presupuestos distintos a los de la poesía social. Ya en la generación del cincuenta hubo un intento renovador de la poesía social, una matización y un enriquecimiento de la protesta con el añadido de elementos autocríticos. Jaime Gil de Biedma es el más destacado representante de esta renovación, continuada ahora, con bastante menor novedad de lo que ellos suponen, por los poetas granadinos de la “nueva sentimentalidad” [sic].<sup>68</sup>

Se pueden apreciar en estas pocas líneas algunas de las pautas estilísticas de “La otra sentimentalidad” que adelantan el giro hacia la renovación estética que vivirá el panorama nacional en los años siguientes y se conocerá bajo la etiqueta de “poesía de la experiencia”: entre ellas la vuelta a la tradición y especialmente a la generación del 50 con Gil de Biedma como poeta de cabecera, y un retorno al compromiso, aun matizado, que sin embargo marca un distanciamiento de la generación de los novísimos.

Al publicarse en 1986 la antología de Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*, el cambio generacional llevaba ya tres años gestándose y el crítico, a pesar de describirlo *a posteriori*, incluye en su nómina a muchos poetas cuyas estéticas perderían vigencia en los años siguientes (de hecho, casi todos excepto Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes y Jorge Riechmann). Por otra parte, dos de los poetas antologados, José Gutiérrez y Julio Llamazares, ya habían aparecido en otro trabajo anterior de García

---

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 111.

Martín, *Las voces y los ecos*. Declara Villena en su prólogo:

Los *postnovísimos* se caracterizan por una gran variedad de opciones literarias (el *cajón de sastre*, también es signo postmoderno) sin que ninguna llegue a ser *estética dominante* en sentido estricto. Pero sí hay acaso por comunión, que no influjo, con los poetas anteriores –dos líneas básicas: una es el *uso personalizado de la tradición clásica*, otra la que por mal nombre se ha denominado *poesía del silencio*, y que debería llamarse, mejor, *poesía minimalista* o *tradición* (aunque a veces desde ángulos mentales diversos) *de la poesía pura*.<sup>69</sup>

Sin embargo, en su estudio de 1991 Jaime Siles matiza esta última afirmación,<sup>70</sup> puesto que la “poética del silencio” sufrió un paulatino agotamiento en la segunda mitad de los ochenta, atestiguado también por Amparo Amorós,<sup>71</sup> en su doble papel de crítica y de poeta que se reconoció en aquella tendencia.

Amorós en el mismo artículo proporciona una reseña de las principales corrientes vigentes en España durante la década de los ochenta: “La otra sentimentalidad” granadina, la poesía de la experiencia (a la cual pertenecerían algunas muestras de “La otra sentimentalidad” también), la nueva épica, la poesía “de los mundos cerrados”, la poesía de la intrahistoria y la poética del silencio.<sup>72</sup>

Siles por su parte intenta redactar un elenco de los acontecimientos poéticos de la década:

---

<sup>69</sup> L.A. VILLENA, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, pp. 18-19.

<sup>70</sup> Cfr. J. SILES, “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, cit., p. 147.

<sup>71</sup> Cfr. A. AMORÓS, “¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta”, *Ínsula*, 512-513, 1989, p. 66.

<sup>72</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 63-67.

1. declive de la estética novísima;
2. recuperación de los poetas del 50;
3. relectura de la tradición y revisión de las nóminas generacionales;
4. importancia de la poesía escrita por mujeres, que son quienes modifican el sistema referencial de la última década;
5. acuñación de un nuevo paradigma que, pese a su pluralidad, se polariza y cuyos rasgos más visibles son:
  - a- la vuelta a la métrica, a la rima y a la estrofa;
  - b- el uso del lenguaje coloquial y el empleo de términos del ámbito cotidiano;
  - c- la readaptación de la épica;
  - d- el interés por la elegía;
  - e- la reintroducción del humor, el pastiche y la parodia;
  - f- la temática urbana;
  - g- el sentimiento de lo íntimo y lo individual;
  - h- un énfasis mayor en el sistema perceptivo que en el representativo;
  - i- la presencia, casi como denominador común, en las poéticas, de tres palabras-clave que imantan en núcleo generador de los distintos discursos: *emoción, percepción y experiencia*;
  - j- un cambio en el sistema referencial.<sup>73</sup>

En cambio, en su antología de 1988 José Luis García Martín se centra en los factores políticos que han facilitado la afirmación de la nueva promoción, primero entre ellos el apoyo económico a la cultura por parte de los gobiernos autonómicos y, en segundo lugar, la creación de premios y colecciones literarias.<sup>74</sup> Algunas de las pautas estilísticas que García Martín va inventariando se superponen a las que citará Siles (pluralidad, pastiche, ironía, elegía, épica); además, García Martín hace hincapié en el neosurrealismo definiéndolo, sin embargo, en términos negativos por lo que se refiere a su uso por parte de muchos jóvenes poetas que, en sus primeros trabajos, lograrían disimular su inexperiencia bajo esta estética.

Con todo y con eso, hay que reconocer a este crítico el hecho de haber sido el primero en percatarse del cambio de estética que se iba perfilando entre sus antologados de 1980 en *Las voces y los ecos* y en los de 1988; estos ya

---

<sup>73</sup> J. SILES, “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, cit., p. 142.

<sup>74</sup> Cfr. J.L. GARCÍA MARTÍN, *La generación de los ochenta*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988, pp. 10-17. Este trabajo pretende ser una continuación y puesta al día del anterior *Las voces y los ecos* (1980).

no son una mutación de la generación anterior, sino que se pueden identificar con su propio marbete “generación de los 80”.<sup>75</sup> En cambio, la denominación “poesía de la experiencia” con referencia a la generación de los 80 llega por mano de Enrique Molina Campos, que define a esta tendencia como “un ejercicio pudoroso de reflexión distanciada sobre la vida que confía el distanciamiento a procedimientos como la ironía o el monólogo dramático”,<sup>76</sup> describiéndola como una poesía arraigada en el ámbito urbano que utiliza un lenguaje parco y que “descansa en una tradición tradicional”.<sup>77</sup> Explica así Molina Campos su juego de palabras:

Frente a la tradición de la *modernidad*, “hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo” (según Paz), esta tradición corresponde al concepto, no precisamente moderno, de depósito y transmisión —entre generaciones sucesivas— de ideas y estilos. La “poesía de la experiencia” rompe con la ruptura “novísima” y restablece la continuidad de una tradición secular; no se trata de un *revival* somero y mimético, sino de un entronque profundo y original.<sup>78</sup>

Sigue Molina Campos en su análisis enlazando los nombres de esta tradición que se extiende desde Catulo, el Barroco español e inglés de Andrada, Aldana y John Donne, el romanticismo inglés y alemán de Wordsworth, Keats, Blake, Hölderlin y Novalis —y en menor medida Bécquer—, hasta llegar a Manuel Machado, Pound, Eliot, Auden, Cavafis, Pessoa, Cernuda, y en fin a Gil de Biedma, Brines y Juan Luis Panero.<sup>79</sup> Por lo que se refiere a la métrica, reconoce Molina Campos el uso de

---

<sup>75</sup> Cfr. A. IRAVEDRA, “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, *Poesía de la experiencia*, cit., pp. 12-13.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>78</sup> E. MOLINA CAMPOS, “La poesía de la experiencia y su tradición”, *Hora de poesía*, 59-60, 1988, p. 46. Nos parece interesante resumir la distinción de Molina Campos entre los poetas románticos y los de la experiencia: “[Aquellos] *exhibían su vida* ante un público, real o ideal, en un acto de efusión [...] que apuntaba a una glorificación; [estos] *reflexionan sobre su vida* en medio de un público-masa que ellos saben ignaro o desentendido y del cual no esperan nada”. *Ibíd.*, pp. 42-43.

<sup>79</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 46-47.

una métrica heredada, usual, que abarca desde el verso libre con apoyaturas rítmicas hasta la estrofa de abolengo (sextina, soneto, silva..) pasando por la combinación discrecional de alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos sin rima (y sin una escanciación rigurosa, lo cual evita el énfasis y el sonsonete).<sup>80</sup>

La tendencia se verá confirmada en 1992 por la antología *Fin de siglo* de Luis Antonio de Villena,<sup>81</sup> en la que el antólogo denomina “poesía de sesgo clásico” a la poesía de la experiencia y, además, por unas jornadas de estudio que se celebraron en Granada el 12, 13 y 14 de noviembre de 1992 y cuyas actas se recogieron en un volumen editado por Luis Muñoz en 1994.<sup>82</sup> En dicho congreso Villena profundizó en el tema de la tradición clásica en los poetas de los 80, que para él consiste no tanto en el uso de citas cultas a la manera de los poetas de la generación del 68 (y en algunos casos de la generación anterior también), sino en la vuelta a las formas clásicas, es decir el endecasílabo, heptasílabo y alejandrino.<sup>83</sup>

Durante las jornadas de estudio se intentó señalar los rasgos comunes generacionales, que Miguel García-Posada resumió así:

Puede decirse que estamos ante una *poesía urbana* caracterizada por la tendencia a la *ficcionalización* del yo poético. Es también una poesía narrativa. Y se define a sí misma por la *tematización del desencanto* (el desencanto convertido en tema poético). Es una poesía definida mayoritariamente por el *formalismo métrico*. Está basada en la *relectura de la tradición* y en la práctica de la imitación. Es además una poesía definida por un *cierto retorno*, y creo que cada vez más acusado, a los temas que podemos llamar, entre comillas, “realistas”. Y es una poesía sobre la que influyen de manera muy precisa una serie de modelos

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>81</sup> L.A. VILLENNA, *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor, 1992.

<sup>82</sup> L. MUÑOZ (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1994.

<sup>83</sup> Cfr. L.A. VILLENNA, “La tradición clásica en la poesía española de los ochenta”, en L. MUÑOZ (ed.), *El lugar de la poesía*, cit., pp. 62-63.

literarios: dos poetas modernistas básicamente (Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado); también algunos autores del 27 y algunos líricos de la promoción del sesenta, además de otras referencias foráneas.<sup>84</sup>

En este sentido cabe destacar la importancia de otra intervención en el debate teórico que se llevó a cabo en 1992, como es la conferencia de Luis García Montero “Los argumentos de la realidad”,<sup>85</sup> en la que el granadino, apelando a la estética machadiana, apostó por una poesía en la que “se intenta que los poemas parezcan verosímiles, hechos de palabras comunes para contar lo que pasa en la calle, o mejor, lo que pasa en el corazón de la gente que pasa por la calle”.<sup>86</sup> En su ponencia, Montero hermanó la poesía de la experiencia con la literatura ilustrada, debido a que las dos “han surgido de dos voluntades de desacralización, la puesta en duda de las supersticiones sobrenaturales por un lado, y por otro la distancia crítica ante una subjetividad divinizada en la crisis romántica”.<sup>87</sup> Resume con estas palabras García Montero los rasgos de la poética de la experiencia, que identifica con la propia:

No se trata de utilizar los poemas como medio de transporte de ideales anteriores, sino de ser capaces de crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de un modo verosímil para complicar el ánimo del lector y hacerlo cómplice, si es posible, de lo que ocurre en el texto; algo que pasa a través de las palabras, pero con la apariencia de que está pasando en la calle.<sup>88</sup>

En el amplio estudio introductorio en su antología *La poesía de la experiencia*, Araceli Iravedra da cuenta de la gestación del término que define la estética dominante de los años 80 que, como es bien sabido, tomó su rótulo

---

<sup>84</sup> M. GARCÍA-POSADA, “Del culturalismo a la vida”, en L. MUÑOZ (ed.), *El lugar de la poesía*, cit., p. 21.

<sup>85</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Los argumentos de la realidad”, *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1993, pp. 229-239.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 233.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 237.

del estudio del inglés Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*.<sup>89</sup> Fue Jaime Gil de Biedma quien lo utilizó en relación a la formulación de su propia poética en su colección de ensayos *El pie de la letra*:

El monólogo dramático, según Robert Langbaum en su admirable libro *The Poetry of Experience*, no es sino una variante específica de la poesía de la experiencia –cuya iniciación él sitúa en Wordsworth y en Coleridge–, de la que no difiere esencialmente ni en su estructura ni en su funcionamiento interno. Y la poesía de la experiencia es la genuina y característica poesía moderna, en la que se mantiene vigente hasta nuestros días, incluso para los poetas que reaccionan contra el romanticismo –como los victorianos en el siglo pasado, como Eliot y Pound en el nuestro–, la idea o supuesto fundamental que dio forma a la poesía romántica: “la idea de que la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática”. Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad –lo que los clásicos llamaban imitación de la naturaleza–, sino en el simulacro de una experiencia real. [...] Se trata de dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que dice, sino de lo que en él está ocurriendo. Resulta muy curioso –para mí es el pasaje más interesante en *Historial de un libro*– saber cómo Cernuda llegó por su cuenta a conclusiones similares.<sup>90</sup>

De hecho, los compañeros de generación del poeta catalán y las promociones siguientes se familiarizarán con las tesis de Langbaum a través de los ensayos de Biedma, puesto que *The Poetry of Experience* fue traducido al español por primera vez en 1996.<sup>91</sup>

Entonces, habrá que detallar los temas que la promoción del 80 recupera de la lección de Langbaum a través de Biedma y que luego reelabora incorporándolos en su poética. En palabras de Iravedra:

---

<sup>89</sup> R. LANGBAUM, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House, 1957.

<sup>90</sup> J. GIL DE BIEDMA, “Como en sí mismo, al fin”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, cit., pp. 341-342.

<sup>91</sup> R. LANGBAUM, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, trad. de J. JIMÉNEZ, Granada, Comares, 1996.

Lo que Langbaum, via Gil de Biedma, trasladó a las últimas generaciones fue un procedimiento de elaboración poética, asociado a la conciencia del divorcio entre la realidad y la construcción ideal del poema, que lleva a poner en práctica, con palabras del teórico, “una forma de conocer a través de juegos de identificación dramática”.<sup>92</sup>

Estos “juegos”, sin embargo, serán ejecutados por la generación del 80 no tanto en la forma

del monólogo dramático al estilo de las impersonaciones [sic] de Browning estudiadas por Langbaum (tras de las que el autor desaparece completamente), sino, como subraya Genara Pulido, “el uso de técnicas cercanas, no menos importantes, y dirigidas al mismo fin, como son la ficcionalización del sujeto, el uso de máscaras o la creación de uno o varios personajes poemáticos, formas todas ellas emparentadas con lo que Eliot teorizara como correlato objetivo y con el procedimiento de ascendencia brechtiana y de claro compromiso marxista de distanciamiento”.<sup>93</sup>

El distanciamiento entre autor y yo poético destaca como rasgo primario de la poesía de la experiencia, en la que asistimos a un retorno de la primera persona singular en el poema; el elemento autobiográfico puede ser el punto de partida para un poema, pero “la sustancia vital es recreada poéticamente y la señalada ficcionalización del yo nos previene contra toda «falacia biográfica»”.<sup>94</sup> Sin embargo, nos recuerda Irujo, se puede distinguir entre diversos grados de actuación de este procedimiento, desde el “grado cero” aplicado por Miguel D'Ors, quien provocativamente afirma que el yo de sus poemas es justamente el poeta mismo, hasta posturas más radicales, como es el caso de Felipe Benítez Reyes, quien defiende la alteridad y multiplicidad del yo respecto al poeta.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> A. Irujo, “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, cit., p. 34.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>95</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 42-44.

Por consiguiente, el rasgo definitorio de la estética de los años 80, aun teniendo en cuenta las diferencias entre las poéticas individuales, resulta ser la verosimilitud: “La poesía de la experiencia se desentiende así de la vieja superstición de la sinceridad como origen del poema para aspirar a la conquista de la verdad como efecto, que no otra cosa es la verosimilitud”.<sup>96</sup> Este concepto, según Iravedra está estrechamente vinculado a la idea de espacio poético como “lugar de encuentro y diálogo entre poeta y lector”,<sup>97</sup> entre los cuales se establece una “complicidad”, otra palabra clave de la poesía de la experiencia. En este sentido habla García Montero de “poesía para los seres normales”,<sup>98</sup> refiriéndose a una modalidad con la cual el lector pueda conectarse:

La poesía de la experiencia, en busca de un artificio cómplice capaz de seducir al lector contemporáneo, no puede participar de la concepción del arte como desvío y ruptura del lenguaje, de la imagen del poeta como sujeto maldito o del protagonista lírico como héroe marginal enfrentado a la sociedad. Por el contrario, las piezas del engranaje de relojería que es el poema están destinadas a producir, en todos los órdenes, una ilusión de normalidad. [...] Y este propósito, que implica el intento de fabricación de experiencias verosímiles –las que pueden ser compartidas–, interviene de manera definitiva tanto en la configuración del personaje que habla en los poemas [...] como en la elección del lenguaje y tono expresivo [...].<sup>99</sup>

Lenguaje que, de todas formas tiene solo la apariencia de sencillez, por ser cuidadosamente trabado con el objetivo de cumplir con el precepto maireniano de contar “lo que pasa en la calle”. Retorno al realismo, superación de las vanguardias, enlace con la tradición en el sentido de imitación de los clásicos –por ejemplo las “Coplas a la muerte de un colega”,

---

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>98</sup> L. GARCÍA MONTERO, “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, en L. GARCÍA MONTERO, A. MUÑOZ MOLINA, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, p. 37.

<sup>99</sup> A. IRAVEDRA, “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, *cit.*, pp. 55-56.

que se colocan en el sesgo posmoderno del pastiche—, estos son los rasgos que Iravedra también considera centrales en la poética de los 80, y que García Montero y Jon Juaristi también confirmarán posteriormente.<sup>100</sup>

### 1.5 Tendencias de los años 90

La poesía de la experiencia fue objeto de críticas muy duras por parte de sus detractores, como Suñén y el Colectivo Alicia Bajo Cero: el primero centró su juicio despectivo en la falta de originalidad y de investigación lingüística en la poesía de la experiencia, así como en el desgaste de los temas poéticos cristalizados en unos pocos tópicos (“A juzgar por las recientes y no tan recientes antologías de poesía última o postúltima, parece que experiencia y vida sean poco más que salir de noche, oír jazz, beber y sufrir amores”);<sup>101</sup> sin embargo, la polémica más áspera fue la desatada por el segundo grupo mencionado, el Colectivo Alicia Bajo Cero que, en su manifiesto de 1994 *Poesía y poder*, “recela de lo que Luis García Montero ha llamado una «poética de los seres normales», al percibir en esta propuesta una amenaza de estandarización, de adaptación y no-resistencia a la integración en los parámetros sociales instaurados como hegemónicos”.<sup>102</sup> Aun más, el Colectivo califica los argumentos de Montero “una bisagra entre el simple conservadurismo colaboracionista y la puesta de la primera piedra a partir de la cual construir un modelo de cultura neo-fascista”.<sup>103</sup> Resulta evidente que la crítica del Colectivo se origina desde un contexto puramente ideológico que carece de todo matiz estético y, además, no aporta ninguna propuesta poética concreta.

---

<sup>100</sup> Cfr. L. GARCÍA MONTERO, “Una musa vestida con vaqueros”, *Ínsula*, 565, 1994, pp. 24-25 y J. JUARISTI, “El pacto realista”, *Ínsula*, 565, 1994, pp. 25-26.

<sup>101</sup> J.C. SUÑÉN, “¿Crítica militante? Problemas de la poesía al fin del milenio”, *Diablotexto*, 1, 1994, pp. 13-27, *apud* A. IRAVEDRA, “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, cit., p. 113.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>103</sup> COLECTIVO ALICIA BAJO CERO, *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, p. 116.

Nuevas opciones poéticas han brotado en los últimos años, como se puede notar a partir de las antologías editadas por Isla Correyero<sup>104</sup> y por el colectivo Voces del extremo,<sup>105</sup> que reúne a los poetas que no se reconocen en la estética marcada por la poesía de la experiencia. Entre las nuevas propuestas de finales de la década, nos parece oportuno resaltar la figura de dos poetas, Roger Wolfe, quien prolonga la poesía de la experiencia en el llamado “realismo sucio”, y Jorge Riechmann, seguramente el más interesante de los dos, para el estudio de los cuales remitimos al excelente tratamiento que hace Luis Bagué Quílez en su tesis doctoral recientemente publicada.<sup>106</sup> Asimismo, señalamos también la labor poética y teórica de Fernando Beltrán, que practica una poesía *desde* la experiencia y radicada en el compromiso. En la opinión de Iravedra, las tendencias de finales de los 90 parecen converger hacia un tono más meditativo y metafísico, según lo que coinciden en señalar Antonio de Villena y Lanz, dando lugar a una estética que se puede compendiar en la de Carlos Marzal, por ejemplo.<sup>107</sup>

Entre los poetas que se han dado a conocer a finales de los años 90, nos parece oportuno mencionar a Juan Antonio González Iglesias por su reelaboración original de los modelos experienciales,<sup>108</sup> así como Manuel Vilas,<sup>109</sup> cuya evolución última desde la poesía de la experiencia ha llevado la crítica a definir su estética “realismo expresionista” o “realismo antilírico”. En la opinión de Antonio Jiménez Millán “Manuel Vilas ha optado por una libertad de expresión sin trabas, tanto en los contenidos como en los procedimientos formales: de ahí su preferencia por el versículo o el poema en

---

<sup>104</sup> I. CORREYERO, *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos*, Barcelona, DVD, 1998.

<sup>105</sup> VV.AA., *Voces del extremo. Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999 y VV.AA., *Voces del extremo: poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

<sup>106</sup> L. BAGUÉ QUÍLEZ, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso en el tercer milenio*, Valencia, Pre-textos, 2006.

<sup>107</sup> Cfr. A. IRAVEDRA, “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, cit., pp. 152-156.

<sup>108</sup> Cfr. R. MORALES BARBA, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 257-277.

<sup>109</sup> Cfr. M. VILAS, *Amor. Poesía reunida, 1998-2010*, Madrid, Visor, 2010.

prosa”.<sup>110</sup> Los temas tratados son a menudo los de la marginación y de la pobreza, retratados como en la pintura hiperrealista, sin descuentos ni comentarios. Así resume Rafael Morales la poética de Vilas:

Manuel Vilas denuncia esa miseria moral y la real de los pobres, en un viaje sin salida, que pugna entre el amor y la falta de sentido, o el nihilismo atroz y desesperanzado de quien identifica su ciclotimia con él mismo, que *es el fin del mundo*. Un abandonado o un miserable en un espacio psicofísico de ausencias. Morales o físicas, toponímicas, y sentidas desesperadamente.<sup>111</sup>

Entre las entregas de poesía última señalamos también la producción de Karmelo C. Iribarren, cuya obra más conocida es la antología<sup>112</sup> publicada por la editorial sevillana Renacimiento. Citamos además el granadino Luis Melgarejo, premio Hiperión *ex aequo* en el año 2000 con su poemario *Libro del cepo*,<sup>113</sup> por parecernos su poesía una de las más destacadas propuestas surgidas del ámbito de “La otra sentimentalidad”; en 2005 fue galardonado con el segundo Premio Zaidín de poesía “Javier Egea” por su libro *Poemas del bloqueo*.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Poesía hispánica peninsular [1980-2005]*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 232.

<sup>111</sup> R. MORALES BARBA, “La poesía social de Manuel Vilas o el nuevo realismo expresionista”, *Turia*, 99, 2011, p. 44

<sup>112</sup> K.C. IRIBARREN, *La ciudad. (Antología 1985-2001)*, Sevilla, Renacimiento, 2002. La antología se volvió a publicar ampliada en la misma editorial en 2008.

<sup>113</sup> L. MELGAREJO, *Libro del cepo*, Madrid, Hiperión, 2000.

<sup>114</sup> L. MELGAREJO, *Los poemas del bloqueo*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2005.

## 2. LA OTRA SENTIMENTALIDAD

En el presente capítulo se da cuenta del ambiente cultural de la ciudad de Granada con el propósito de enfocar el paso de la generación del 68 a la de los 80 a nivel local. La primera parte se centrará en las revistas granadinas publicadas entre 1968 y 1970, con referencia a un poeta, Pablo del Águila, que de alguna forma marcó a sus compañeros de generación y cuya influencia se extendió a las décadas siguientes, mientras que el segundo apartado esbozará el panorama cultural de Granada en los años 70, especialmente en lo que se refiere al homenaje a Federico García Lorca en 1976 y a dos revistas publicadas hacia finales de la década. El tercer apartado, en cambio, tratará el tema de las revistas de los años 80 y de los poetas que se agruparon bajo el marbete de “La otra sentimentalidad”, intentando proporcionar un balance crítico de esta y de su posterior disolución en la poesía de la experiencia a nivel nacional.

Las referencias bibliográficas que nos proponemos seguir serán los trabajos de Fernando Guzmán Simón por lo que se refiere a las revistas de los años 60, 70 y 80, Francisco Díaz de Castro, Araceli Iravedra y Luis García Montero en lo concerniente la década siguiente, sin olvidar el volumen de Andrés Soria Olmedo *Literatura en Granada (1898-1998)*.

### 2.1 *Los antecedentes literarios en los años 60*

Granada en la década de los 60 ofrecía un ambiente cultural sin duda provinciano, a pesar de que muchas de las experiencias literarias que se llevaron a cabo en la ciudad eran tan apreciables e innovadoras como las de los novísimos; sin embargo, el *establishment* privilegiaba una visión centralizada de la cultura, con la única excepción de Barcelona que, gracias a la labor editorial de Carlos Barral y crítica de José María Castellet, entre

otros, logró imponerse como segundo polo cultural del país.<sup>1</sup> Por contra, las demás entidades locales, empezaron a ganar visibilidad desde la Transición con el consecuente descentramiento político y administrativo (cfr. *supra*), a partir del cual pudieron competir con Madrid y Barcelona en el campo artístico y literario, gracias a los recursos invertidos en fomento de la cultura por los gobiernos autonómicos.

No obstante, se produjeron en Granada logros poéticos muy elevados, como los de Elena Martín Vivaldi (1907-1998), Rafael Guillén (1933) y José G. Ladrón de Guevara (1929) y de los demás autores procedentes del ámbito de la colección de poesía Veleta al Sur (1957-1966).<sup>2</sup> Además, en 1967 se estrenó el programa radiofónico *Poesía 70*, dirigido por Juan de Loxa, que continuó ininterrumpidamente hasta 1993, ganando el Premio Ondas en 1982. *Poesía 70*, transmitido el sábado por la tarde desde las frecuencias de Radio Popular, se convirtió pronto en una referencia imprescindible en el panorama poético de Granada. Las voces de Elodia Campra, Juan Galera y Miki Valdivia, entre otros, se alternaban en la lectura de poemas de autores contemporáneos intercalados por música de la más variada –rock psicodélico, cante jondo, blues, etc.– conjugando experimentalismo, humor e innovación. A veces eran los mismos poetas quienes leían sus propios versos y otros de los demás autores. Véase este comentario de Juan de Loxa acerca del programa:

Aquél espacio radiofónico significó un huracán de aire fresco y puro en el emponzoñado ambiente cultural que el régimen autoritario y su fiel escudero, la censura, habían creado a lo largo de tres décadas. La poesía entró en la radio, pero también la vida: la poesía como forma de vida y de lucha contra la opresión.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Piénsese por ejemplo en el rótulo “Escuela de Barcelona”, acuñado por Carme Riera para aquellos poetas de la generación del 50 que gravitaban en torno a la capital catalana (Gil de Biedma, J.A. Goytisolo, el mismo Barral), o en el impacto de las antologías manifiesto de Castellet publicadas en la editorial Barral (*Veinte años de poesía española* de 1960, *Un cuarto de siglo de poesía española* de 1966 y *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970).

<sup>2</sup> Cfr. M. GALLEGO ROCA, “La ciudad y sus poetas”, *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, Caja general de ahorros y Monte de piedad de Granada, 1990, pp. 12-16.

<sup>3</sup> F. GONZÁLEZ LUCINI, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Madrid,

También como forma de lucha contra la opresión centralizadora franquista ha de leerse la valoración de lo andaluz, tanto en la poesía como en la música: de este feliz connubio nació *Manifiesto Canción del Sur*, un colectivo de artistas, entre los cuales destacaron los cantautores Carlos Cano y Antonio Mata, que se dedicaron a musicalizar poemas de García Lorca, del propio Juan de Loxa y de otros poetas andaluces. Se trató de una extraordinaria sintonía con las reivindicaciones del Mayo Francés, que en Andalucía planteaba una recuperación de las raíces de la identidad local en contra de la opresión nacionalista de la dictadura.

En este ambiente efervescente se produjeron varios *happenings* poéticos literarios, como por ejemplo la salida de un grupo de escritores en la estación de ferrocarril de Granada en abril de 1968 para darle la bienvenida a la Primavera, que iba a llegar en tren, acontecimiento que fue grabado e incluso retransmitido en el programa radiofónico.<sup>4</sup> No es extraño que a partir de diciembre de 1968 Juan de Loxa lanzara el número cero de la revista homónima, con poemas de Justo Navarro, Félix Grande, Pablo del Águila, José G. Ladrón de Guevara, José Heredia Maya, Julio Miranda, Fanny Rubio, etc.<sup>5</sup>

La revista de Juan de Loxa tuvo que enfrentarse desde el principio con problemas de censura, pese a que la Ley de Prensa e Imprenta promulgada por Fraga en 1966 aboliera la censura previa: de hecho, a los editores de *Poesía 70* las autoridades granadinas les pedían que sometieran la revista a una supervisión previa y voluntaria. Según relata González Lucini, en el número 1 de la revista un poema autógrafo de Luis Eduardo Aute con

---

Junta de Andalucía, Iberautor Promociones Culturales, 2004, p. 95.

<sup>4</sup> Para profundizar en este tema, léase el prólogo de F. GUZMÁN, “Léame antes de usar. Manual de instrucciones de los *Juegos reunidos* de Juan de Loxa”, en J. LOXA, *Juegos reunidos*, Granada, Editorial Alhulia, 2009, pp. 11-28. Las grabaciones del programa radiofónico *Poesía 70* han sido digitalizadas en el Centro de Documentación Musical de Andalucía utilizando el archivo personal de Juan de Loxa.

<sup>5</sup> La cuestión de la revista *Poesía 70* ha sido analizada por F. GUZMÁN en su excelente estudio *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)*, Granada, Comares, 2010, al cual remitimos. Por el mismo estudioso, véase también “*Poesía 70 (1968-1970): una poesía camp en Granada*”, en M.J. RAMOS ORTEGA (ed.), *Revistas literaria españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. 3, pp. 103-134.

un dibujo de una mujer desnuda realizado por el mismo autor originó una multa por “atentado contra la moralidad”; el 2-3 salió a la venta mutilado de algunos versos, que el editor decidió sustituir con “etcétera”; el 4 no llegó a publicarse debido a que la cantidad de intervenciones de los censores había desvirtuado el número de la revista.<sup>6</sup> Colaboraron con *Poesía 70* autores ilustres, como Vicente Aleixandre y José Lezama Lima,<sup>7</sup> además de jóvenes poetas cuya presencia en el panorama nacional se consolidaría dentro de poco tiempo, como en el caso de Antonio Carvajal, Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina, etc.

Sin embargo, hay que mencionar otra revista literaria cuya aparición precedió en pocos meses la publicación de *Poesía 70*. Nos referimos a *Tragaluz*,<sup>8</sup> dirigida por Álvaro Salvador y Antonio García Rodríguez y vinculada al ambiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. En los cuatro números editados entre 1968 y 1970 se publicaron poemas de autores andaluces ya consagrados, como Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén, y de jóvenes que no tardarían en darse a conocer a un público más amplio; es el caso de Joaquín Sabina, el mismo director Salvador, Antonio Carvajal, Justo Navarro o Javier Egea,<sup>9</sup> entre otros. Del mismo modo que *Poesía 70*, *Tragaluz* se caracterizó por su afán renovador en línea con las tendencias de la generación del 68 a nivel nacional (cfr. *supra*): referencias a lo *pop*, actitud *camp*, desplazamiento del eje de la protesta desde la dictadura hacia el exterior, es decir, capitalismo internacional, imperialismo norteamericano, guerra de Vietnam, Cuba. Esta consideración trae a colación la figura de Pablo del Águila (1946-1968), poeta granadino

---

<sup>6</sup> Cfr. F. GÓNZALEZ LUCINI, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, cit., pp. 88-89.

<sup>7</sup> Rafael Alberti habría participado en el número 4, que fue suprimido.

<sup>8</sup> En este caso también remitimos al artículo de F. GUZMÁN, “Entre el tedio y el asco: la revista *Tragaluz* (1968-1970) de Granada”, en M.J. RAMOS ORTEGA (ed.), *Revistas literaria españolas del siglo XX (1919-1975)*, cit., pp. 75-102 y al reciente volumen del mismo autor, cfr. F. GUZMÁN, *De Tragaluz a Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la Transición en Granada (1968-1978)*, Granada, Universidad de Granada, 2011.

<sup>9</sup> J. EGEEA, “...Si supieras la noche que me llena”, *Tragaluz*, 4, 1969-1970, p. 18. Es este el primer poema de Egea que se publicó en una revista.

que tipificó estas preocupaciones en su obra y que de alguna forma constituyó el eslabón de enlace entre la generación del 68 y la de los 80 en el contexto local que estamos esbozando. Del Águila,<sup>10</sup> a raíz de su encuentro con Félix Grande en Madrid en 1967 y de la lectura de *Blanco Spirituals* (1967), madura un interés por lo contemporáneo que se refleja en su obra:

Oh libertad oh freedom y quien te inventaría  
recuérdome también del pobre Malcom  
la pena es que nosotros oh hijos de San Luis  
jamás en paz podremos descansar nuestros huesos  
vuelve ¡oh, vuelve! papá, mi papaíto,  
doc querido,  
vuelve que aún quedan pobres por matar mi negro  
y puede ser que vengan otros cien mil bastardos made in CIA  
a defender tu trono sonrosado.<sup>11</sup>

Los poemas de Pablo del Águila no llegaron a publicarse durante la breve vida de su autor,<sup>12</sup> sin embargo circulaban en forma manuscrita en el entorno granadino, como atestigua Miguel Gallego Roca:

Pablo del Águila, muerto en plena juventud, que por entonces representaba uno de los caracteres más interesantes de la poesía granadina, y no precisamente por su obra publicada, sino por la difusión, casi manuscrita, de sus poemas entre los jóvenes poetas que tuvieron contacto con él, a los que debió contagiar sus preocupaciones.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Para profundizar en el tema de la poesía de Pablo del Águila, remitimos a nuestro trabajo anterior: E. SARTOR, "La poesía de Pablo del Águila", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 189-213.

<sup>11</sup> P. ÁGUILA, *Poesía reunida (1964-1968)*, Granada, Silene, 1989, p. 166.

<sup>12</sup> Dos poemas aparecieron en *Poesía 70* y *Tragaluz* respectivamente en diciembre 1968 y a principios de 1969. Una edición de sus versos escritos en 1968 fue editada por Juan de Loxa en 1973 bajo el título de *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar* y la obra completa se publicó en 1989. Al respecto véase el apartado bibliográfico.

<sup>13</sup> M. GALLEGO ROCA, "La ciudad y sus poetas", *Antología de la joven poesía granadina*, cit., p. 18.

En efecto, varios de los poetas que publicaban en *Tragaluz* y *Poesía 70* compartían rasgos con la obra de Pablo del Águila, lo que probablemente se debió no solo a una trasmisión por “contagio”, sino a una sensibilidad común que, lejos de ser prerrogativa de los novísimos, se hallaba entre los poetas de los círculos granadinos también: en efecto, abundan las citas de canciones *pop* (“el transistor machaca una canción / «she loves you yé» que escapa”),<sup>14</sup> las referencias al cine y al estilo de vida norteamericano,<sup>15</sup> las menciones a guerras imperialistas (“pero / infundía respeto / el solitario entierro / de un soldado negro / en Vietnam”).<sup>16</sup>

La obra de Pablo del Águila, además de dejar una huella profunda entre sus contemporáneos, marcó la dirección en la que la poesía granadina se desarrollaría, como nos recuerda Gallego Roca a continuación:

En el único poemario publicado hasta la fecha de Pablo del Águila, *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar* [...] podemos encontrar muchas claves que constituyen la educación sentimental e ideológica de gran parte de los miembros de la promoción nacida en la década de los 50.<sup>17</sup>

Tendremos que reanudar este discurso más adelante, pero nos parece oportuno comentar esta cita, puesto que resume perfectamente el traspaso generacional que nos interesa. ¿Cuáles fueron, entonces, las claves que menciona Gallego Roca? En primer lugar habría que señalar el uso de lo cotidiano como material poético; en segundo lugar el distanciamiento entre autor y sujeto poemático a través de la ironía; y, en tercer lugar, el interés hacia los acontecimientos políticos y sociales del exterior.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> J. SABINA, “Todas la tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados”, *Poesía 70*, 1, 1969, p. 12.

<sup>15</sup> Cfr. E. SARTOR, “La poesía de Pablo del Águila”, cit., pp. 206-208.

<sup>16</sup> J.A. FORTES, “Canción dolorosa”, *Tragaluz*, 4, 1970, p. s/núm.

<sup>17</sup> M. GALLEGO ROCA, “La ciudad y sus poetas”, cit., p. 19.

<sup>18</sup> Cfr. E. SARTOR, “La poesía de Pablo del Águila”, cit., p. 208.

## 2.2 *Los antecedentes literarios en los años 70*

La Transición en Granada estuvo marcada por un acto público al que asistieron miles de personas y que, sin embargo, duró apenas treinta minutos y fue atentamente vigilado por la guardia civil: nos referimos a “El cinco a las cinco con Federico”, el primer homenaje oficial a Federico García Lorca que se celebró en su propia ciudad el 5 de junio de 1976 a las cinco de la tarde.<sup>19</sup> La iniciativa surgió el 7 de octubre del año anterior en la Peña del Realejo y se extendió a una comisión organizadora, denominada Comisión de los treinta y tres,<sup>20</sup> que empezó a planear una estrategia para obtener el permiso necesario para el acto. Fue resolutivo el planteamiento de celebrar la fecha de nacimiento y no de muerte del poeta, así que se promulgó un manifiesto que lanzaba la convocatoria para el 5 de junio de 1976 en la plaza de Fuente Vaqueros y que recibió la autorización solicitada para los textos, que tuvieron que ser sometidos a escrutinio previo.

A pesar del intento del gobierno local de vaciar de significado el evento, organizando un contrahomenaje oficial el mes anterior, y gracias al apoyo de la familia de Lorca que declaró su adhesión al acto organizado por los Treinta y tres, la jornada<sup>21</sup> fue todo un éxito: más de diez mil personas acudieron a la convocatoria para escuchar la voz grabada de Rafael Alberti leyendo “Balada del que nunca fue a Granada” desde Roma, poemas del propio Lorca; al final, cuando ya la media hora otorgada estaba a punto de

---

<sup>19</sup> Además de varios actos privados que se oficiaron en España, cabe destacar el homenaje de 1972 organizado en la UNESCO en París. Cfr. A. RAMOS ESPEJO, *El cinco a las cinco con Federico*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, pp. 39-41. Este texto ha sido esencial para reconstruir los acontecimientos resumidos *infra*.

<sup>20</sup> Formaban parte de la Comisión de los treinta y tres intelectuales, artistas, escritores, periodistas y profesores de la Universidad de Granada, muchos de los cuales ya han sido mencionados en este trabajo o lo serán en los próximos capítulos: Rafael Guillén, José Heredia Maya, Antonio Jiménez Millán, José G. Ladrón de Guevara, Juan Jesús León, Juan de Loxa, Mariano Maresca, Enrique Morón, Justo Navarro, Antonio Ramos Espejo, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Andrés Soria Olmedo entre otros.

<sup>21</sup> Hay que aclarar que, de hecho, las jornadas fueron dos, puesto que el día anterior se inauguró la exposición de “La Barraca” en el Hospital Real de Granada, con lectura de poemas, entre los cuales se escuchó la grabación hecha por el mismo Alberti de “Balada del que nunca fue a Granada”.

acabarse y Blas de Otero había terminado su lectura, intervino José Agustín Goytisolo, quien recitó “Libertad es más que una palabra” dedicando el poema al anarquista Salvador Puig Antich, que había sido ejecutado hacía poco; para rematar el acto, Juan Antonio Rivas leyó un comunicado de marcada orientación política escrito por Coordinación Democrática. Sin embargo, la respuesta de las autoridades no tardó en llegar: Goytisolo y Rivas recibieron una multa de 200.000 pesetas cada uno, por apartarse de las lecturas que habían sido aprobadas por el gobierno local, y Juan de Loxa de 10.000 pesetas por criticar a las instituciones en una ponencia que dio el 2 de junio; la represión en Granada no acabó con la muerte de Franco, sino que el proceso de reconquista de las libertades tardó en afianzarse.

Fue necesario esperar hasta 1978 para que el entorno fuera propicio a la aparición de una nueva publicación de sesgo señaladamente *underground*, *El Despeñaperro Andaluz*, dirigida por Juan de Loxa y diseñada por Julio Espadafor. La revista destacaba por los *collages* y la gráfica inspirada en el *pop art* que, como subraya Fernando Guzmán, lejos de tener una función meramente decorativa, formaban parte del texto mismo: “El diseño gráfico de la revista no era únicamente un soporte ambiental del texto, sino un auténtico elemento comunicativo cuyo código interfería en el sentido global del texto”.<sup>22</sup> En las páginas de *El Despeñaperro* aparecen un poema de Pablo del Águila<sup>23</sup> y uno de Javier Egea, “Spain is different”, que nos resulta sumamente interesante por expresar una crítica directa a la Andalucía folclórica promovida por el gobierno franquista en los años 70:

---

<sup>22</sup> Cfr. F. GUZMÁN, “La rebelión de los centauros. La cultura *underground* en la revista granadina *El Despeñaperro Andaluz* (1978)”, *Salina: revista de lletres*, 23, 2009, pp. 153-164.

<sup>23</sup> Véase bibliografía.

Decían: En España  
vivirán la aventura que no soñaron nunca,  
les abrirán las puertas de sus casas,  
les arderá en los labios la desnudez del vino,  
verán hombres,  
caballos,  
guitarras,  
toros bravos,  
la tierra de la doma,  
paraíso del Sur,  
las hembras ancestrales y morenas.  
[...]  
Pero tampoco es cierto lo que dicen.  
No lo vendimos todo.  
Pasen, señores, pasen:  
Aún quedan andaluces en el mercado negro.<sup>24</sup>

Aunque de la revista salió solo un número,<sup>25</sup> según Fernando Guzmán su aportación en el panorama cultural granadino fue considerable:

De ahí que, elementos tan distintos como la estética subversiva del rock, el “destape” y el desarrollo del feminismo impregnaron la dinámica cultural de la instauración de la democracia en 1978. Todos estos cambios sociales son observables en la revista *El Despeñaperro Andaluz*, donde el tono desenfadado y corrosivo con el mundo de la política mostraba, por un lado, el final de una época de autocensura, y por otro, el inicio de una nueva etapa marcada por el grado de desencanto de la juventud creadora al final de la década de los setenta.<sup>26</sup>

En el mismo año, poco antes que *El Despeñaperro*, se empezó a publicar otra revista que marcaría el ambiente de Granada y que abrió la pista para prolíficas entregas periódicas en las décadas siguientes, es decir

---

<sup>24</sup> J. EGEA, “Spain is different”, *El Despeñaperro Andaluz*, 1, 1978, p. 45.

<sup>25</sup> La revista se publicó en un número único probablemente no por falta de recursos sino más bien por intención de su coordinador, quien quiso por un lado crear un fanzine que correspondiese a un ideal estético *pop*, y por otro lado proporcionar su propia respuesta a una nueva revista que se empezó a editar en aquella temporada, esto es, *Letras del sur*.

<sup>26</sup> F. GUZMÁN, “La rebelión de los centauros. La cultura *underground* en la revista granadina *El Despeñaperro Andaluz* (1978)”, cit., p. 163.

*Letras del Sur*,<sup>27</sup> de la cual salieron cuatro números a lo largo del año – aunque el último número, que era doble, apareció ya entrado el año 1979– repartidos por temas: “La literatura de la República”, “Mayo del 68. Décimo aniversario”, “Andalucía Arte Literatura” y el último “Erotismo y literatura”. Se inauguraba en Granada un formato en el que convivían reflexiones históricas, crítica literaria, reseñas, entrevistas, traducciones, poemas y cuentos inéditos. Muchos de los editores y colaboradores estaban vinculados a la Universidad de Granada, por ejemplo Juan Carlos Rodríguez, Álvaro Salvador, Andrés Soria Olmedo, Antonio Jiménez Millán, Pepe Heredia Maya, Antonio Carvajal, etc.; destaca la colaboración de José Manuel Caballero Bonald, de Félix Grande, del “Colectivo 77” y de Javier Egea, que publica otro poema inédito.<sup>28</sup> La revista, que estaba a punto de alcanzar distribución nacional, dejó de publicarse por falta de ayudas públicas.<sup>29</sup>

“Colectivo 77” fue una agrupación activa en Granada en la segunda mitad de los años 70; reproducimos la definición que el propio grupo dio de sus finalidades:

*Colectivo 77* es un grupo de trabajo cuyos objetivos son impulsar la cultura joven andaluza y declarar la guerra abierta a los centralismos tiralevitismos compadrerismos chaqueterismos estúpidos mediocrismos y demás malas hierbas que crecen en el triste páramo del arte y las culturas españolas. *Colectivo 77* es un grupo abierto a todas las alternativas culturales, comprometido en la lucha por la cultura, pero que no está dispuesto a sentirse limitado por alguna línea política excluyente o partidista, aunque respeta la militancia personal de sus componentes. *Colectivo 77* agrupa a trabajadores andaluces del teatro, de la escritura, de la pintura, de las artes plásticas, de la música.<sup>30</sup>

En lo que se refiere a la poesía, el “Colectivo 77” publicó la antología *La poesía más transparente* en 1976, con poemas de Manuel Salinas, Antonio

---

<sup>27</sup> Para profundizar en este tema véase F. GUZMÁN SIMÓN, *De Tragaluz a Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la Transición en Granada (1968-1978)*, cit.

<sup>28</sup> J. EGEEA, “Desde tu nombre”, *Letras del Sur*, 5-6, 1978, p. 55.

<sup>29</sup> Cfr. E. CASTRO, “*Letras del Sur* no recibirá subvención oficial”, *El País*, 02/05/1979.

<sup>30</sup> E. MOLINA CAMPOS, “Poesía del colectivo 77”, *Hora de poesía*, 7, 1980, p. 4.

García Rodríguez, José Carlos Gallegos, Álvaro Salvador, Joaquín Lobato y Antonio Jiménez Millán, encabezados por un prólogo titulado “Introdutorio rollo y mucha miga”, en el cual los autores anunciaban su poética beligerante en contra de “cuarenta años de ignominia cultural”.<sup>31</sup>

Ahora bien, no hay que olvidar que el ambiente político y cultural granadino cambiaba paulatinamente, pero no siempre los dos ámbitos iban de la mano. Por ejemplo, en lo que se refiere a la política, cabe señalar que el alcalde que gobernaba la ciudad a finales de los 70, Antonio Morales Souvirón (1976-1979), no fue elegido democráticamente; sin embargo, sus sucesores sí. Habrá que esperar hasta 1979 para que se celebren las primeras elecciones locales en Granada, ganadas por Antonio Camacho García (PSOE) que, sin embargo, fue alcalde durante solo seis meses; cedió el mando al segundo de la lista, Juan Tapia Sánchez (PSOE), que dimitió inmediatamente; finalmente se eligió a Antonio Jara Andréu (PSOE), que fue alcalde durante tres legislaturas, de 1979 a 1991.

En cambio, en 1976 la Universidad de Granada, especialmente la Facultad de Letras

en el Hospital Real, se convierte en un cuartel de clandestinidad, en un espacio sagrado para la oposición bajo la responsabilidad de un hombre singular: el decano Jesús Lens. En aquellos largos y espaciosos pasillos en los que se montan espectáculos musicales, con la participación de Carlos Cano, o Manuel Gerena, o Menese, o la presentación del libro *Jondo seis* con el albañil y trovero Miguel Burgos Única, Francisco Javier Egea, J.G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, José Heredia Maya y Juan de Loxa; se representa *Los palos*, del grupo La Cuadra, de Salvador Távora, o una exposición de Juan Vida, se muestran las nuevas tendencias de diseño de Mariano Maresca o Julio Juste, los primeros poemas de Luis García Montero, se ve desfilar a estudiantes y obreros, que corean el nombre del decano “¡Lens, amigo, estamos contigo!”.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>32</sup> A. RAMOS ESPEJO, E. CASTRO, F. ROMACHO, J. MELLADO, P. JULIÁ, *Crónica de un sueño. Memoria de la Transición Democrática en Granada (1973-83)*, Granada, Comunicación y

De aquí que fuera posible en 1976 celebrar actos tan llamativos en el Hospital Real como la primera jornada del homenaje a Federico García Lorca (cfr. *supra*), precedido en pocos meses por una ponencia a cargo del filósofo francés Louis Althusser, invitado a Granada por su discípulo Juan Carlos Rodríguez.

El profesor Rodríguez Gómez, catedrático de Sociología de la Literatura en la misma facultad, había publicado en 1974 un ensayo que influyó de manera radical sobre una generación de poetas y que empezaba, parafrasando la célebre cita de Lenin, con estas palabras “La literatura no ha existido siempre”.<sup>33</sup> La propuesta crítica de Rodríguez radica en la firme historicidad de la producción literaria, que empieza a darse solo a partir del momento en que el sujeto se afirma en cuanto producto de la ideología burguesa dominante, a raíz de la constitución de una clase mercantil y capitalista: “El «sujeto pleno» del XVIII inglés o la «individualidad libre» del XVI italiano no son más que imágenes o nociones a través de las cuales se transparenta la ideología burguesa correspondiente a cada una de esas fases”.<sup>34</sup> Según el planteamiento del crítico granadino, el sujeto no solo es una invención de la matriz ideológica burguesa sino que “ésta a) lo traslada a todas la épocas; b) trata de hacerlo pasar por una realidad tanto a nivel político o económico como a nivel «eidético» o «espiritual» (para emplear los términos que tal ideología usa) al hablar, por ejemplo, del sujeto jurídico o del sujeto literario [...]”<sup>35</sup> y, además, “[los] discursos literarios están siempre –y únicamente– segregados desde (y determinados por) las necesidades específicas de una matriz ideológica históricamente dada”.<sup>36</sup>

---

Turismo S.L., 2002, p. 90. A este respecto, nos parece oportuno rectificar en parte la afirmación de los autores del texto que acabamos de citar, puesto que en 1976 Luis García Montero estaba a punto de empezar la carrera (tenía dieciocho años entonces) y todavía no había publicado ningún poema.

<sup>33</sup> J.C. RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990 (1974), p. 5.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pp. 14-15.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 15.

### 2.3 *Los antecedentes literarios en los años 80*

Los años ochenta representan una época de gran transformación social y cultural en Granada, en la que muchas de las premisas estéticas de las décadas anteriores van cuajando. Hay que tener en cuenta lo que se ha expuesto hasta aquí, es decir las condiciones extra literarias que han fomentado la producción artística. En primer lugar, la distribución de recursos económicos a los gobiernos autonómicos y el consiguiente estímulo a la cultura local; en segundo lugar, un alcalde progresista de 1979 a 1991, Antonio Jara Andréu del PSOE; en tercer lugar, el papel de la Universidad como centro de producción artística y crítica y como factor de aglutinación cultural.

En lo que se refiere a las revistas, señalamos la publicación de *Olvidos de Granada*, dirigida por Mariano Maresca, con la colaboración de Juan Manuel Azpitarte, Luis García Montero, Antonio Muñoz Molina y Horacio Rébora en su primera temporada “independiente” (1982-1983, dos números); en cambio, la segunda temporada bajo el patrocinio de la Diputación de Granada (1984-1987) vio la presencia en el consejo de redacción de Antonio Martín Olid, Presidente del Área de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Granada, lo que seguramente permitió que la revista, gracias a las subvenciones provinciales, alcanzara una vida editorial más larga de lo habitual, que se concretó en dieciséis entregas.

Entre los nombres de los colaboradores presentes en el consejo editorial figuran muchos que ya han sido mencionados anteriormente, por ejemplo Luis García Montero, José Carlos Rosales, Álvaro Salvador, Andrés Soria Olmedo, Juan Carlos Rodríguez, y Rubén Garrido como diseñador gráfico. Entre los números editados durante la segunda temporada, todos de altísimo nivel y con una amplísima gama de temas (de la literatura al urbanismo, del reportaje fotográfico al cine) destaca el número monográfico “Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación

del 50”,<sup>37</sup> que se publicó a raíz de “Encuentros”, un congreso sobre los autores del medio siglo que fue organizado por la propia revista con el patrocinio de la Diputación Provincial y que se celebró en Granada en diciembre de 1985.

Al dar por terminada la publicación de *Olvidos de Granada*, Mariano Maresca emprendió otra iniciativa editorial que, en su planteamiento monográfico, seguía la pautas de *Letras del Sur: La fábrica del Sur*, que salió en tres entregas monográficas de diseño exquisito entre finales de 1989 y 1990, “Barroco”, “La realidad y la vanguardia” y “Oriente en occidente”. Los colaboradores son nombres conocidos de la literatura nacional y de la universidad de Granada: Luis García Montero, Andrés Soria Olmedo, Antonio Jiménez Millán, José Carlos Rosales, Felipe Benítez Reyes, Justo Navarro, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González, Dionisio Cañas, Luis Muñoz, Rafael Juárez.

Hay que señalar otra publicación granadina muy curiosa, de la cual trataremos con más detenimiento al analizar la obra de Javier Egea: *Granada en mano*, semanal de ocio dirigido por Ángel Collado que se editó en 1984 con la colaboración de Álvaro Salvador, Antonio Muñoz Molina, Luis García Montero, Juan Mata, Eduardo Castro, José Carlos Rosales y varios autores más. La revista, además de proporcionar carteleras de cine, radio y TV, reseñas de exposiciones, conciertos, libros y discos, tebeos (por Rubén Garrido), horóscopo, sección de viajes, etc., publicaba cada semana un poema inédito de Javier Egea que –a menudo a través de un yo poético juglaresco– ofrecía un comentario político, una reflexión satírica o una composición burlesca, encabezados siempre por el lema “Dale un canuto mujer, / que no hay en la vida nada / como la dicha de ser / ciego en Granada” (un guiño a los célebres versos del poeta mejicano Francisco de Asís de Icaza y Beña).<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> VV.AA., *Olvidos de Granada*, “Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50”, 13, 1986.

<sup>38</sup> Cfr. J.L. KASTIYO, “Dale limosna, mujer”, *El Ideal*, 26/06/2007.

Otro acontecimiento fundamental en el panorama granadino que vamos esbozando fue la inauguración del bar La Tertulia en la primavera de 1980. Situado en la calle Pintor López Mezquita y dirigido por el argentino Horacio Rébora, el bar no tardó en convertirse en un hervidero de autores e ideas en el cual se organizaban recitales de poesía, concursos de tango,<sup>39</sup> encuentros con autores (baste con recordar que en La Tertulia se celebró un homenaje a Rafael Alberti en ocasión de su llegada a Granada),<sup>40</sup> conciertos, etc.; Javier Egea trabajó en dicho establecimiento hacia el año 1985, como muchos más poetas granadinos en los años anteriores (José Gutiérrez, por ejemplo) y siguientes (Javier Benítez, Alfonso Salazar, Milena Rodríguez, Daniel Rodríguez Moya entre otros). Además, La Tertulia ha desarrollado una actividad editorial importante y, en los años ochenta, fue el lugar de reunión del CLAS, Comité Latinoamericano de Solidaridad.<sup>41</sup>

#### 2.4 “La otra sentimentalidad”: pautas estilísticas y referentes literarios

El objetivo de este apartado es el de proporcionar una breve historia y comentario del grupo poético “La otra sentimentalidad”, a partir de los estudios que ya se han realizado en los últimos años, en particular la antología de Francisco Díaz de Castro<sup>42</sup> y los trabajos de Sultana Whanón<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Es de 1981 el concurso de letra para tango que ganó Egea con su magnífico poema “Noche canalla”, del cual hablaremos en el capítulo 3. Cfr. J. EGEEA, “Noche canalla”, en VV.AA., *Granada / Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, Ediciones Códice, 1982, p. 27.

<sup>40</sup> Cfr. J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1982. Reeditado —, *El manifiesto albertista*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.

<sup>41</sup> El bar La Tertulia ha sido un hito en la historia cultural de Granada. Para profundizar en este tema léase H. RÉBORA, *La Tertulia. Memoria coral 1980-2010*, Granada, Almed-Asociación Cultural La Tertulia, 2010.

<sup>42</sup> F. DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2003.

<sup>43</sup> S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, en R. MORALES RAYA (ed.), *Homenaje a la profesora M<sup>a</sup> Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510.

y de Concha González-Badia Fraga.<sup>44</sup> La primera parte se centrará en el manifiesto *La otra sentimentalidad*, la segunda intentará dar cuenta de los demás poetas cuya obra se fraguó dentro del entorno estético del grupo granadino, y la tercera procurará redactar un balance crítico en relación a la poesía de la experiencia en el ámbito nacional.

#### 2.4.1 Premisas teóricas del grupo

Fue en La Tertulia donde la estética de “La otra sentimentalidad” cuajó y fue afinada en el manifiesto poético<sup>45</sup> de 1983 firmado por Javier Egea (1952-1999), Luis García Montero (1958) y Álvaro Salvador (1950). De hecho, los tres autores se conocían desde antes, Egea y Salvador por lo menos desde que el primero publicó un poema en *Tragaluz*,<sup>46</sup> revista dirigida por el segundo, quien relata esta anécdota en su prólogo a *Por eso fui cazador*:

Conocí formalmente a Javier Egea en la primavera de 1969, cuando me entregó unos poemas para que se los publicara en la revista *Tragaluz*. [...] Javier Egea hasta ese momento apenas había sido el hermano menor de Mari Carmen Egea, amiga de mi pandilla, con la que sí había salido yo varias veces. Sólo el hermanillo de Mari Carmen Egea, que últimamente se había convertido en un muchacho algo solemne, tocado con pañuelo al cuello y gafas negras, frecuentador de gente mayor y un tanto tabernaria. [...] Desde entonces, Javier y yo nos vimos multitudes de veces y colaboramos en bastante cosas, unas literarias y otras políticas. Durante años no tuvimos una amistad muy estrecha. En los años de la transición, Javier y yo estrechamos nuestra amistad. No sólo coincidimos en muchos lugares, sino que gracias a un maestro y a un discípulo, supimos ver la cantidad de inquietudes que teníamos en común, así como la proximidad de nuestras creencias vitales y de nuestra preocupaciones intelectuales. El maestro fue Juan Carlos

---

<sup>44</sup> C. GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, *Siervos con sangre diferente. Relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

<sup>45</sup> J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit. El manifiesto se compone de dos partes: la primera consiste en tres declaraciones de poética, a cargo respectivamente de Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea. Los dos primeros firmantes proponen artículos que ya se habían publicado a principios de 1983, mientras que Egea expresa su estética en un poema inédito titulado “Poética”, que reescribe el conocido poema V de “Eternidades” de Juan Ramón Jiménez. La segunda parte es una breve antología de poemas de los tres firmantes.

<sup>46</sup> J. EGEEA, “...Si supieras la noche que me llena”, cit., p. 18.

Rodríguez, que nos mostró el camino para intentar dar una vuelta de tuerca al discurso poético, y el discípulo –muy pronto transformado en maestro– Luis García Montero, que renovó la frescura de nuestras ilusiones juveniles.<sup>47</sup>

García Montero fue un alumno de Salvador, ocho años mayor, en un curso de literatura que este impartía en la Facultad de Filosofía y Letras; Montero y Egea, en cambio, se conocieron por primera vez en la Tertulia en 1980, con ocasión de un recital de poesía de este.<sup>48</sup> Además, los tres ya conocían de manera independiente a Juan Carlos Rodríguez: Salvador fue alumno de Rodríguez, y pronto se convirtió en profesor becario y ayudante de este en la Facultad de Filosofía y Letras, además de colaborar los dos en publicaciones como *Letras del sur*; Rodríguez conoció a Egea al preparar la edición de una antología de poetas granadinos de posguerra a finales de los años 70;<sup>49</sup> Rodríguez y Montero profundizaron su amistad gracias a la librería Teoría a partir de 1978, como afirma Antonio Jiménez Millán:

En la primavera de 1978, siendo aún estudiante de severas disciplinas filológicas en la Universidad de Granada, trabajaba Luis en una librería que había montado otro partidario del riesgo, Juan Manuel Azpitarte, y que servía como lugar de encuentro y conversación para muchos amigos, inmediatamente antes de que nos dedicáramos a visitar los bares –por cierto, muy numerosos– de los alrededores. Allí solía venir Juan Carlos Rodríguez, por entonces director de mi tesis doctoral, como lo sería poco después de la de Luis. Su influencia no sólo orientó una línea de investigación sobre la literatura basada en el sentido histórico de las ideologías, sino también una nueva forma de plantearse la escritura con notable desconfianza en las “verdades eternas” y una relativa ambición teórica que, de algún modo, se deja notar en libros como *La mala crianza* (1974) de Álvaro Salvador, en mi *Último recurso*

---

<sup>47</sup> Á. SALVADOR, “Palabras previas”, en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 9-10.

<sup>48</sup> Luis García Montero relata la anécdota correspondiente en la entrevista recogida en apéndice a este trabajo.

<sup>49</sup> También Juan Carlos Rodríguez rememora el acontecimiento en la entrevista recogida en apéndice a este trabajo.

(1976) e incluso en el primer poemario de Luis, premio “García Lorca” en 1979, que llevaba el sonoro título *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*.<sup>50</sup>

Además, muy pronto Montero estrechó su vinculación con el departamento de Literatura de la Facultad de Letras, siendo becario antes y profesor más tarde.

Es cierto que los tres poetas venían trabajando sus propias estéticas desde antes, y que su encuentro catalizó tendencias ya en proceso. Salvador ya tenía varios poemarios publicados: *Y...* (premio Federico García Lorca en 1970),<sup>51</sup> *La mala crianza*,<sup>52</sup> *De la palabra y otras alucinaciones*<sup>53</sup> y *Los cantos de Ilíberis*.<sup>54</sup> Por su parte, Javier Egea también llevaba dos poemarios publicados, *Serena luz del viento* (accésit al premio Federico García Lorca en 1972)<sup>55</sup> y *A boca de parir*.<sup>56</sup> Luis García Montero, el más joven de los tres, había ganado el premio Federico García Lorca en 1979 con su poemario *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*,<sup>57</sup> como ya ha quedado dicho.

Cabe señalar que en sus entregas anteriores los tres firmantes venían de caminos distintos: resumiendo lo que se ha dicho anteriormente, Álvaro Salvador a finales de los años 60 había estrenado una poética neovanguardista en línea con las premisas generacionales del 68, mientras que Egea, como veremos en el capítulo tercero, parecía totalmente desconectado de la estética dominante en la década de los 70. ¿Cuál fue, entonces, el factor que dio un giro tan marcado a sus poéticas? Sin duda el trabajo teórico de Juan Carlos Rodríguez fue lo que influyó de manera determinante en los postulados de “La otra sentimentalidad” y, en el caso de

---

<sup>50</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Poesía hispánica peninsular: 1980-2005*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 187-188.

<sup>51</sup> Á. SALVADOR, *Y...*, Granada, Universidad de Granada, Colección Monográfica, 1971.

<sup>52</sup> Á. SALVADOR, *La mala crianza*, Málaga, El Guadalhorce, 1974.

<sup>53</sup> Á. SALVADOR, *De la palabra y otras alucinaciones*, Veléz Málaga, Arte y Cultura, 1975.

<sup>54</sup> Á. SALVADOR, *Los cantos de Ilíberis*, Jaén, El Olivo, 1976.

<sup>55</sup> J. EGEEA, *Serena luz del viento*, Granada, Universidad de Granada, 1974.

<sup>56</sup> J. EGEEA, *A boca de parir*, Granada, Colección Zumaya, Universidad de Granada, 1976.

<sup>57</sup> L. GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, Granada, Colección Zumaya, Universidad de Granada, 1980.

Egea, especialmente su ensayo de 1974 *Teoría e historia de la producción ideológica*. De hecho, García Montero y Salvador por su formación universitaria, antes como alumnos y luego como becarios y profesores, se beneficiaron de un conocimiento más extenso y completo de la teoría de Rodríguez, sobre todo en lo que se refiere a la literatura contemporánea.

Los planteamientos de Rodríguez ponían en tela de juicio la idea tradicional de literatura como lenguaje de la sinceridad, según la cual un sujeto libre posee una intimidad que se expresa a través de la poesía en una verdad interior ahistórica. El concepto de sujeto libre, resultando una formulación derivada de la matriz ideológica burguesa en un momento histórico determinado en contraposición al sujeto feudal, carecía de vigencia y desmentía la supuesta eternidad de la verdad artística. En palabras de Concha González-Badía Fraga:

Paradójicamente, esta noción supuestamente eterna e inmutable del sujeto surgida de la necesidad de la burguesía de fundamentar su sistema en una base sólida tal que asegurara su continuidad a través de los siglos, no hizo sino reforzar el carácter ideológico que le subyacía y sirvió, primero, a Juan Carlos Rodríguez, para demostrar la radical historicidad de la literatura; y posteriormente a los componentes de “La otra sentimentalidad” para rechazar el concepto unívoco de poesía legado por la tradición moderna, según el cual había de ser “la confesión de los agobiados sentimientos” [cfr. García Montero] de un autor.<sup>58</sup>

Rodríguez en su formulación del materialismo desarrolla el pensamiento de Althusser haciendo hincapié en la *coupure* entre Marx y Hegel, afirmando que se trató no solo de una ruptura epistemológica, sino más bien de una ruptura global: “La base de ruptura de Marx no es ya con Hegel ni con ningún sistema filosófico plausible. El pensamiento «desde la explotación» es ya otra cosa”.<sup>59</sup> Además, Rodríguez intenta acercarse a una

---

<sup>58</sup> C. GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, *Siervos con sangre diferente*, cit., p. 15.

<sup>59</sup> J.C. RODRÍGUEZ, *Althusser: blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, Granada, I&CILE, 2002, p. 32.

noción gramsciana de la historia y enfatiza los elementos en los escritos del filósofo francés que, de alguna forma, le permitan consolidar su teoría, pese a que el propio Althusser se hubiese resistido a tratar el historicismo para no caer en las aporías del evolucionismo hegeliano.<sup>60</sup> En efecto, en su célebre artículo “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat”, Althusser afirma que la ideología no tiene historia y es eterna:

L'idéologie n'a pas d'histoire, peut y doit [...] être mise en rapport direct avec la proposition de Freud que *l'inconscient est éternel*, c'est-à-dire n'a pas d'histoire. Si éternel veut dire, non pas transcendant à toute histoire (temporelle), mais omniprésent, transhistorique, donc immuable en sa forme dans toute l'étendue de l'histoire, je reprendrai mot pour mot l'expression de Freud et j'écrirai: *l'idéologie est éternelle*, tout comme l'inconscient. Et j'ajouterai que ce rapprochement me paraît théoriquement justifié par le fait que l'éternité de l'inconscient n'est pas sans rapport avec l'éternité de la idéologie en general.<sup>61</sup>

De ahí que Rodríguez subraye la estrecha relación entre la ideología y el inconsciente al hablar de “inconsciente ideológico”, pero matizando la afirmación del filósofo francés en la dirección de una marcada historicidad de la ideología, que para el granadino siempre es el producto de un proceso histórico.

Rodríguez trabaja sobre el texto de la conferencia de Amiens de 1975 y hace referencia al proceso de individualización a partir de la infraestructura económica y de la superestructura ideológica

es decir (añadiríamos por nuestra parte) la *construcción de la propia individualidad en cada formación social*. El *yo soy* amo o esclavo, el *yo soy* señor o siervo, el *yo soy* sujeto libre para explotar o sujeto libre para ser explotado.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Cfr. *Ibíd.*, pp. 26-30.

<sup>61</sup> L. ALTHUSSER, “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat”, *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 113-114.

<sup>62</sup> J.C. RODRÍGUEZ, *Althusser: blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, cit., p. 41.

En lo que se refiere a la célebre conferencia de Althusser en Granada (1976), Juan Carlos Rodríguez destaca el “verdadero legado indiscutible de Althusser”:

La necesidad de inventarse una nueva práctica de la política y una nueva práctica de la filosofía. Nuevas formas de existir para contribuir al libre ejercicio de las prácticas sociales y de las ideas humanas. [...] Se trata de plantear el marxismo como un pensamiento distinto, una teoría y una piel distinta: el inconsciente/consciente de la no-explotación.<sup>63</sup>

La conferencia de Althusser en Granada será mencionada en otro escrito clave de Rodríguez de 1999 sobre “La otra sentimentalidad”, en la que el profesor granadino resume de forma contundente su contribución teórica a la labor poética del grupo, que copiamos casi íntegramente, pese a su extensión, por ser muy pertinente:

1º) Nada se escribe sino a través de la individualidad, pero la individualidad está construida por un inconsciente ideológico –y un inconsciente libidinal– que son anteriores a ella, que la producen, y que se inscriben, por tanto, en sus normas de escritura; 2º) La escritura, a su vez, tiene su propia objetividad y su propia potencia inmanente: no es que no esté impregnada por el “tono” y la “voz” del poeta, es que su “discurso discurre”, es decir, se mueve por su propia fuerza (esto estaba, por un lado, en Spinoza, en Marx, en Althusser, y por otro en *La interpretación de los sueños*, de Freud. Inevitablemente había que aproximarse, con otro lenguaje, a la correlación entre marxismo y psicoanálisis); 3º) No existe un lenguaje sino textos poéticos. La poesía no porta valor en sí misma sino el valor que, en cada conyuntura histórica, le da el inconsciente ideológico/literario, al que la poesía aporta, a su vez, un valor específico. 4º) A partir del hecho de que el lenguaje poético no existe más que como ideología consciente/inconsciente, ello implica de inmediato una nueva relación del poeta con el lenguaje, con su mundo de metáforas e imágenes, con su técnica, retórica y métrica, y, sobre todo, con la asunción del lenguaje de la calle. No ha habido jamás manera de establecer un lenguaje “puro” porque todo ha estado siempre marcado por los signos del mercado y del poder en cuyos entresijos se ha movido siempre la poesía. No ha habido lengua poética que no fuera lenguaje callejero o,

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 51.

peor aún, signo/símbolo de la ideología dominante; 5º) Se trataría, pues, de establecer una nueva relación del poeta con el lenguaje, a través del inconsciente y de la inmanencia, transformando la ideologización de la supuesta excelsitud de la palabra poética en un discurso literalmente cotidiano y materialista (en cierto modo –pero sólo en cierto modo–, como Althusser, decíamos, había hablado de la necesidad de la transformación del discurso de la filosofía, precisamente en su conferencia en Granada en 1976); 6º) El planteamiento de una escritura ideológica e inmanente o materialista creaba de inmediato nuevos problemas. Por un lado había que dejar claro que no se entendía por ideología ni las meras ideas políticas (aunque también), ni la imagen de la falsa consciencia (aunque también). Muy al contrario: el inconsciente ideológico se segregaba desde las relaciones sociales, y se engastaba en ellas, creando, como decimos, a cada tipo de individualidad histórica engrasando y untando el funcionamiento de esas relaciones sociales y esas individualidades, de una manera a la vez objetiva y subjetiva (de modo paralelo al inconsciente freudiano). 7º) Ello, a la vez, implicaba que una escritura materialista e inmanente no podría ser sin abolir la diferencia supuesta (y establecida por la burguesía desde el XVI-XVII) entre razón y sensibilidad, por una parte [...] y por otra parte a la diferencia entre pureza e impureza [...]. O de otra forma: la diferencia entre la poesía sublime o bella vs. la prosa y la fealdad de la vida cotidiana, con su trasfondo básico de hecho: la diferencia, repito, entre razón y sensibilidad. Romper este esquematismo (razón vs. sensibilidad; puro vs. impuro) fue lo que en el límite de todo llevó a acuñar el término de *otra sentimentalidad* (o sea, una fusión de vida y escritura que, además, pretendía romper con la diferencia entre *lo privado* y *lo público*). “Otra sentimentalidad” en lugar de “otra sensibilidad” o “nueva sensibilidad” [...] suponía inevitablemente afilar la hoja del cuchillo de la teoría y de la práctica. Puesto que la imagen de la nueva u otra sensibilidad estaba demasiado impregnada de neokantismo, y había que matizar al máximo.<sup>64</sup>

#### 2.4.2 *El manifiesto de 1983*

Queda ahora por analizar cómo los planteamientos teóricos de Juan Carlos Rodríguez fueron traducidos en una propuesta estética por el grupo “La otra sentimentalidad”, que incorporó a su reflexión poética el *Juan de Mairena* de Antonio Machado y los textos de Jaime Gil de Biedma. De

---

<sup>64</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Prólogo. Acerca del origen de este libro o *This Side of Paradise*”, *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 39-41.

Antonio Machado, Álvaro Salvador, en la sección de manifiesto que le compete, cita las siguientes líneas:

Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen, o son substituidos por otros. [...] Algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos. ¿Cuántos siglos durará todavía el sentimiento de la patria? ¿Y el sentimiento de la paternidad? [...] Nada es tan voluble como el sentimiento. Esto deberían aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos.<sup>65</sup>

Queda terminalmente claro con esta cita que los sentimientos radican en la historia y tienen vigencia solo en épocas determinadas, lo que lleva Salvador a afirmar que

Cuando la vida y sus relaciones no sólo se “entienden” de *otra* manera, sino que también se “viven” de *otra* manera, cuando el sentimiento de patria no sólo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucho ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un discurso abstracto al final del cual nos aguarda la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de otra poesía.<sup>66</sup>

En cambio, el aporte teórico de García Montero hace hincapié en la verosimilitud del discurso poético, con referencia a Diderot y Jaime Gil de Biedma:

---

<sup>65</sup> A. MACHADO, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, edición de O. MACRÌ, Madrid, Espasa Calpe, 1988, t. IV, p. 1957, citado en J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., pp. 20, 21 y 23.

<sup>66</sup> J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., pp. 22-23.

Veamos pues: en principio en preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste”. Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, *El juego de hacer versos*. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria.<sup>67</sup>

Así glosa Concha González-Badía Fraga las declaraciones de Montero:

En palabras de Diderot, “detrás de cada poesía hay un embuste”. A través de su obra *Paradoja acerca del comediante*, concebida originalmente como un tratado artístico sobre la actividad escénica, se planteaban dos cuestiones fundamentales: la naturaleza ficcional del arte y los medios de producción artística, sus presupuestos y fines. [...] Para ello se imponía el distanciamiento: no bastaba con sentir la emoción o experiencia que se narraba, sino que el poeta estaba obligado a distanciarse de dicha emoción para plasmarla con toda profundidad en el texto y así lograr que aquella se repitiera en el lector a través de las sensaciones y movimientos del modelo ideal, o lo que Gil de Biedma dio en llamar “personaje poético”. El fin perseguido no era otro que el de la verosimilitud, a la que solo se podría llegar a través de la medida y corrección de los medios utilizados.<sup>68</sup>

Como ya hemos adelantado en el capítulo anterior, la aportación de Biedma a la poesía de la experiencia, a través de la lectura del ensayo *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum, consiste en el cambio de perspectiva que se produce dentro de la recepción del poema, en el sentido de que la experiencia aludida no es la del poeta, sino la que le corresponde al lector, como nos recuerda James Valender en su prólogo a *Las personas del verbo*:

Así pues, lo que importa no es lo que el poema dice sino la experiencia que produce: se trata de ver el poema como una nueva realidad, como una nueva experiencia, una nueva perspectiva que modifica las demás. [...] En muchas ocasiones, el poema no es más que la articulación de lo

---

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>68</sup> C. GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, *Siervos con sangre diferente*, cit., p. 16.

que el poeta conoce sólo de forma intuitiva e imperfecta. El poema de la experiencia no es una narración de lo que siente el poeta, sino una fórmula que le ayuda a descubrir lo que siente.<sup>69</sup>

De ahí que la estética de “La otra sentimentalidad” siga las pautas de la ficcionalización del yo poético y acentúe el distanciamiento entre autor y personaje, como resultará evidente leyendo cualquiera de los textos incluidos en el manifiesto de 1983.

Ahora bien, establecidas estas premisas, nos queda por ver en qué se diferencia en concreto la propuesta estética de “La otra sentimentalidad” de la poesía de la experiencia que hemos tratado anteriormente; con ese objetivo nos parece oportuno traer a colación el poema que sirvió a Javier Egea de poética:

## POÉTICA

*A Aurora de Albornoz*

*“Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía.”  
(Juan Ramón Jiménez)*

Vino primero frívola –yo niño con ojeras–  
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza  
o alguna perversión: sus velos y su danza  
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras  
porque también manchase su ropa en la tardanza  
de luz y libertad: esa tierna venganza  
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,  
mas se fue desnudando, y yo le sonreía  
con la sonrisa nueva de la complicidad.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos  
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,  
pequeño pueblo en armas contra la soledad.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> J. VALENDER, “La poesía de Jaime Gil de Biedma”, en J. GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006, pp. 20-21.

<sup>70</sup> J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., p. 25.

Además del guiño transparente a la declaración poética contenida en el poema V de *Eternidades* de Juan Ramón Jiménez, queda patente la dirección hacia la cual apunta la estética de Egea, es decir la del compromiso social y político; nótese el sutil juego de pronombres, el uso indistinto del yo y el nosotros, que manifiesta la dimensión pública de lo privado, y el tuteo final con la poesía cuando esta se afirma en su faceta colectiva. Es justamente allí donde la enseñanza de Juan Carlos Rodríguez caló mas honda, en el sentido de explicitar el inconsciente ideológico desde el cual el sujeto produce poesía. Leamos un comentario de Álvaro Salvador de 1980:

La ideología no son un conjunto de ideas bélicas que se oponen a otras ideas bélicas en una lucha teórica o práctica de clases. La ideología, como señalaron Althusser y Lacan, es una episteme, un dominio superestructural que se superpone a la totalidad de la estructura social, la ideología es inconsciente y, de ningún modo, controlable directamente. *La ideología, hoy por hoy, es la ideología burguesa* y todas la demás son variantes ideológicas, incluida la posible variante ideológica del proletariado. La obra literaria es directamente ideología y, como tal, inconsciente, no controlable. De ahí que la obra de arte, la obra literaria “se desplace”, retroceda o avance hacia posiciones no directamente controladas por la infraestructura social, económica o política. De ahí que la obra literaria pueda romper con la estructura social que la propicia, pueda romper con el proyecto ideológico de su autor. De ahí que la obra literaria tome su propia vida como texto en sí mismo, fuera de los condicionamientos que la originaron.<sup>71</sup>

El gran paso hacia adelante los poetas granadinos lo dieron explicitando el inconsciente ideológico que produce al sujeto literario, y por consiguiente intentando hacer una poesía no solo nueva sino “otra”: para su formulación, puesto que los sentimientos son históricamente determinados, pretendieron reemplazar los que estuviesen obsoletos con otros que expresasen el sentir de la época. De hecho, la poesía comprometida para estos autores no se vehicula solo a través de poemas de lucha y de protesta, sino también a través de poemas de amor, que pueden ser revolucionarios con

---

<sup>71</sup> Á. SALVADOR, “La poética de la culpa”, en VV.AA., *Lecturas del 27*, cit., pp. 314-315.

tal de que se plantee de forma diferente el sentimiento subyacente.<sup>72</sup> La novedad con respecto a la poesía comprometida de posguerra radica precisamente en el énfasis sobre el papel de los sentimientos, y no es casual que lo remarquen García Montero (“La ternura también puede ser una forma de rebeldía”)<sup>73</sup> y Salvador (“Un modo de enfrentarse al mundo con mucha ternura”).<sup>74</sup>

En su exposición, Álvaro Salvador deja muy claras las referencias literarias y culturales de su propuesta poética:

...profundizando en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura, de la mano de Brecht, de A. Gramsci y de poetas como el propio Machado, Pasolini, Alberti o Jaime Gil de Biedma, es desde donde puede hablarse de *otra sentimentalidad* y de *otra poesía*.<sup>75</sup>

La nómina de autores que influyeron directa o indirectamente sobre “La otra sentimentalidad” es mucho más larga que la aducida por Salvador e intentaremos explicitarla a la vez que trataremos poemas específicos, sin embargo baste con citar a Cesare Pavese, que fue conocido en España con precocidad respecto a otros poetas italianos de la posguerra gracias a Jaime Salinas (hijo del poeta de la generación del 27), que dirigía la editorial Alianza. Por lo que se refiere a Pier Paolo Pasolini, habrá que mencionar la traducción al español de “Le ceneri di Gramsci”<sup>76</sup> publicada en la *Gaceta Literaria* en 1973; Rafael Alberti, por otro lado, fue el tema de la tesis doctoral de Montero, y a partir de 1982 su presencia fue frecuente en Granada.

---

<sup>72</sup> Cfr. S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, cit., p. 496.

<sup>73</sup> J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., p. 15. Para profundizar en el tema de la ternura véase la entrevista a Luis García Montero recogida en el apéndice de este trabajo.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>76</sup> P.P. PASOLINI, “Las cenizas de Gramsci”, *La Gaceta Literaria*, 1, 1973, pp. 171-184. La traducción al español fue realizada por la redacción de la revista, en concreto por María Esther Benítez con casi con toda seguridad. El consejo asesor de *La Gaceta Literaria* estaba formado por Xesús Alonso Montero, Juan Antonio Méndez Borra, Alberto Méndez Borra, Juan Carlos Rodríguez y Montserrat Roig.

No es fácil proporcionar coordenadas cronológicas a “La otra sentimentalidad”, debido a que los tres firmantes llegaban de caminos individuales que reanudaron posteriormente; sin embargo, se puede fijar como fecha *a quo* el 1980, por ser el año en que los tres empezaron a reunirse en La Tertulia, a pesar de conocerse ya entre sí desde finales de los años 60 y 70, como hemos visto. En cambio, la fecha de disolución resulta de más difícil determinación: Juan Carlos Rodríguez<sup>77</sup> se inclina hacia 1983, fecha de la publicación del manifiesto, mientras que Salvador,<sup>78</sup> por ejemplo, sugiere 1987 (año de publicación de *1917 versos* de Benjamín Prado) como posible momento a partir del cual el grupo empieza a deshilacharse y a confluir en la poesía de la experiencia, por lo menos en términos de percepción pública.

Aurora de Albornoz indica en el año 1982 el *annus mirabilis* de “La otra sentimentalidad”:

... Álvaro Salvador y Luis García Montero, bajo el seudónimo de Álvaro Montero, reúnen poemas en el libro *Tristia*, que obtiene el Premio Ciudad de Melilla de 1982. En el mismo año Luis García Montero se convierte en el último Adonáis con *El jardín extranjero*. Javier Egea, tras el Juan Ramón Jiménez será Premio Provincia de León por un libro creado muy poco antes de *Paseo de los tristes: Troppo mare*. Los premios literarios ni suman ni restan calidad a un escritor, a una obra – de sobra lo sabemos– pero, sin duda, es llamativo el hecho de que en un año cuatro premios de poesía, prestigiosos, hayan recaído sobre tres poetas jóvenes, provincianos, alejados de las clásicas capillas y centralismos editoriales que giran en torno a Barcelona y Madrid.<sup>79</sup>

Para que quede mas clara la vinculación ideológica entre los autores y Juan Carlos Rodríguez, baste con comentar que *El jardín extranjero*, cuyo título deriva del segundo verso de “Le ceneri di Gramsci” (“Non è di maggio

---

<sup>77</sup> Cfr. J.C. RODRÍGUEZ, “Prólogo. Acerca del origen de este libro o *This Side of Paradise*”, cit., pp. 41-42.

<sup>78</sup> Véase en el apéndice la transcripción de la entrevista realizada el 17/10/2007.

<sup>79</sup> A. ALBORNOZ, “Relectura de *Paseo de los tristes*. Prólogo a la segunda edición”, in J. EGEEA, *Paseo de los tristes*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1999, p. 20. Hay que matizar la afirmación de Albornoz, puesto que el poemario *Tristia* consiguió el accésit al Premio Ciudad de Melilla.

questa impura aria / che il buio giardino straniero / fa ancora più buio, o l'abbaglia")<sup>80</sup> es encabezado por la cita "La literatura no ha existido siempre". *Troppo mare* de Egea, además de estar enteramente dedicado a Juan Carlos Rodríguez y llevar la cita de Pasolini "No es de mayo este aire impuro", debe su título a una feliz intuición del mismo profesor que, horrorizado por aquel propuesto por el autor, le sugirió que utilizara el incipit del poema "Gente spaesata" de Cesare Pavese: "Troppo mare. Ne abbiamo veduto abbastanza di mare. / Alla sera, che l'acqua si stende slavata / e sfumata nel nulla, l'amico la fissa / e io fisso l'amico e non parla nessuno".<sup>81</sup> La permeabilidad entre los tres poetas en aquellos años era máxima, como demuestra también el hecho de que dos de ellos, Salvador y García Montero, pudiesen presentar a un jurado un poemario conteniendo poemas de ambos bajo el nombre ficticio de Álvaro Montero.

Nos parece oportuno destacar otros dos acontecimientos que tuvieron bastante eco en los primeros años 80: el concurso de letras de tango organizado por La Tertulia en abril de 1981 y el homenaje a Rafael Alberti de mayo de 1982. El primero fue una convocatoria lanzada por el mismo bar cuya fecha límite para las entregas de los poemas era el 1 de mayo de 1981; numerosas fueron las letras enviadas por varios de los poetas hasta aquí mencionados: Javier Egea, que resultó ganador con el tango "Noche canalla", Claudio Sánchez Muros, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, José Gutiérrez, Juan de Loxa, José Largomarsino. Del evento surgió un libro<sup>82</sup> que fue publicado por La Tertulia y que recoge todos los textos que participaron en el concurso, además de tangos clásicos argentinos, precedidos estos últimos por un ensayo sobre el tango de Juan Carlos Rodríguez y cuyo diseño y portada estuvieron al cargo de Juan Vida.

---

<sup>80</sup> P.P. PASOLINI, "Le ceneri di Gramsci", *Tutte le poesie*, edición de W. SITI, Milán, Mondadori, 2003, t. I, p. 815.

<sup>81</sup> C. PAVESE, "Gente spaesata", *Le poesie*, edición de M. MASOERO, Turín, Einaudi, 1998, p. 13.

<sup>82</sup> VV.AA., *Granada / Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, cit.

El homenaje a Alberti tuvo lugar el año siguiente, al margen de las celebraciones oficiales para la llegada del poeta a Granada. La noche del 12 de mayo, el gaditano fue homenajeado en La Tertulia con un discurso al alimón recitado por Javier Egea y Luis García Montero, que retomaba el célebre homenaje tributado a Rubén Darío por Federico García Lorca y Pablo Neruda.<sup>83</sup> También este fue recogido en una *plaquette*<sup>84</sup> editada por La Tertulia que contenía, además, un prólogo de Álvaro Salvador y un epílogo de Antonio Sánchez Trigueros.

Por lo que concierne a las publicaciones conjuntas, hay que recordar la ya mencionada revista semanal de ocio *Granada en mano* y la antología *1917 versos*<sup>85</sup> publicada en 1987, que contiene poemas de Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, Álvaro Salvador y Javier Salvago, con un número total de versos que corresponde a 1917 (en realidad 1914, contando la cita inicial de Rafael Alberti). El prólogo, escrito por Benjamín Prado, reafirma las premisas teóricas de “La otra sentimentalidad”, citando el manifiesto de 1983 y enunciando: “Queremos una sentimentalidad que contribuya a destruir nuestras miserias, otra sentimentalidad”.<sup>86</sup> De todos modos, el prólogo de Benjamín Prado difiere ya sutilmente de los planteamientos originarios de “La otra sentimentalidad” por su énfasis en la ficcionalidad del personaje literario que, como veremos más adelante, será el enlace que facilitará la disolución del grupo en el cauce más amplio de la poesía de la experiencia:

Es necesario [...] hacer de ese personaje literario que funciona dentro de los poemas, como en un pequeño teatro, representando el papel que le ha sido asignado en la obra y que suele consistir en interpretarse a sí mismo, una fabulación de la estatura de los hombres reales.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Cfr. P. NERUDA, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral-Austral, 2010, pp. 131-134.

<sup>84</sup> J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista*, cit.

<sup>85</sup> J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, A. JIMÉNEZ MILLÁN, B. PRADO, Á. SALVADOR, J. SALVAGO, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>87</sup> *Ibíd.*

Además, este escrito de Prado anticipa algunos elementos que serán plenamente desarrollados por García Montero en sus textos posteriores, es decir la necesidad de una poesía “normal” que pueda encontrar la complicidad del lector:

Y es que quien busca sólo la originalidad, corre el riesgo de estar cayendo constantemente, sin apenas darse cuenta de ello, en una de las trampas menos frágiles de las sociedad burguesas. [...] Hablar de la vida, entre tanto expolio y asesinato legalizado, en un tono mitad confesional y mitad cómplice, tiene, desde luego, sus ventajas: así, el receptor de la obra construida desde una intimidad ideológicamente explícita, al mismo tiempo dentro y al margen de la vida aquella, donde no se levante excesivamente la voz, podrá, quizás, reconocerse en ella, participar de ella como quien mantiene una conversación íntima, tiernamente subversiva.<sup>88</sup>

Entre los factores que propiciaron el acercamiento de “La otra sentimentalidad” a la poesía de la experiencia, señalamos también la creación de la colección Maillot Amarillo, diseñada por Juan Vida y dirigida por Luis García Montero y Juan Manuel Azpitarte, que, en opinión de Díaz de Castro,<sup>89</sup> aproximó la poética de los granadinos a la de los demás poetas experienciales que componen en las distintas lenguas del país: en castellano (Felipe Benítez Reyes, Justo Navarro, Vicente Gallego, Carlos Marzal, Fanny Rubio, Rafael Juárez, José Ramón Ripoll, Francisco Bejarano...), en catalán (Álex Susanna, Joan Margarit, Pere Rovira) y en gallego (destacamos, por ejemplo, el número 23 de la colección,<sup>90</sup> en el que se publicaron poemas de Xavier R. Baxeiras, Xosé María Álvarez Cáccamo, Xulio L. Valcárcel, Pilar Pallarés, Miguel Anxo Fernán Vello y Ramiro Fonte).

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>89</sup> Cfr. F. DÍAZ DE CASTRO, “Presentación”, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, cit., pp. 16-17

<sup>90</sup> L. RODRÍGUEZ, *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1995. Cabe añadir que la Colección Maillot Amarillo había publicado una antología de Ramiro Fonte, *Escolma poética*, en 1991, con selección y traducción al castellano a cargo de César Antonio Molina, de María del Carmen Pallarés y del propio autor.

### 2.4.3 *El grupo alargado de “La otra sentimentalidad”*

Un estudio sobre “La otra sentimentalidad”, por breve que sea, quedaría incompleto si no nombrara a los demás poetas que, aunque no firmaron el manifiesto de lanzamiento del grupo, sin embargo publicaron bajo el mismo concepto estético.<sup>91</sup> Para empezar, habrá que mencionar a Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, José Carlos Rosales, Teresa Gómez, Ángeles Mora e Inmaculada Mengíbar. Según comenta Sultana Whanón, especialmente estas últimas

representaron, dentro del grupo, esa otra voz femenina que venía a hacer aún más compleja la fórmula de la “otra sentimentalidad”. [...] Aquí no se trataba de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina que, de algún modo, quizás seguía impregnando los poemas de sus compañeros de viaje.<sup>92</sup>

Empezaremos entonces la breve reseña de las obras más significativas del grupo alargado de “La otra sentimentalidad” por la poesía escrita por las representantes femeninas del grupo.

La primera autora cuya obra se dio a conocer en los años 80 fue Ángeles Mora (1952) con su poemario de 1982, *Pensando que el camino iba derecho*,<sup>93</sup> que, en palabras de Luis Muñoz “inaugura el mundo poético de Ángeles Mora con un corte clásico y con intuiciones asociativas, con roces felices de palabras, con las chispas de la expresividad y los gozos de la abstracción”.<sup>94</sup> Sin embargo, es en su segundo libro de 1985, *La canción del*

---

<sup>91</sup> Quedarán excluidos de esta reseña del grupo alargado de “La otra sentimentalidad” los dos otros firmantes del manifiesto, Álvaro Salvador y Luis García Montero, por no formar parte del grupo alargado propiamente dicho sino del núcleo original. Además, mucho se ha escrito sobre sus obras y trayectorias artísticas, así que remitimos a los ensayos citados en bibliografía.

<sup>92</sup> S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, cit., p. 499.

<sup>93</sup> Á. MORA, *Pensando que el camino iba derecho*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1982.

<sup>94</sup> L. MUÑOZ, “Prólogo”, en Á. MORA, *Antología poética (1982-1995)*, Granada, Colección

*olvido*,<sup>95</sup> donde “encontramos ya una reflexión claramente situada en la historia”.<sup>96</sup> Antonio Jiménez Millán subraya la complicidad que Mora logra establecer en sus poemas con el lector situando la voz poética de su protagonista “conscientemente en los márgenes [...]; una voz que asume lo que significa ser mujer (es decir, el riesgo de una doble explotación) y tal vez por eso sabe apreciar mejor lo que queda de un día cualquiera o de una de esas noches no necesariamente excepcionales”.<sup>97</sup> La poesía de Mora trata de la condición de la mujer con lúcido desengaño desmitificador, como podrá comprobarse leyendo el siguiente poema:

No fue un príncipe azul,  
aquél que un asombrado beso  
deshojara  
sobre la pura línea de sus labios.

No fue un príncipe azul,  
aquél que descubriera  
su hermosura  
bajo la eterna mirada  
y complicidad de los planetas.

No fue un príncipe azul.  
Y ella por siempre esperará dormida.  
Y nunca llegará un caballo blanco.<sup>98</sup>

Su tercer poemario, *La guerra de los treinta años*,<sup>99</sup> y sobre todo el cuarto, *La dama errante*,<sup>100</sup> ambos de 1990, afianzan el carácter narrativo de la voz poética y llevarán a Juan Carlos Rodríguez a definir su poética como una “escritura nómada” en el prólogo a una de sus entregas más recientes, *Contradicciones, pajaros* galardonado con el XXII Premio Ciudad de Melilla

---

Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1995, p. 10.

<sup>95</sup> Á. MORA, *La canción del olvido*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985.

<sup>96</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Poesía hispánica peninsular [1980-2005]*, cit., p. 160.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>98</sup> Á. MORA, *Antología poética (1982-1995)*, cit., p. 29.

<sup>99</sup> Á. MORA, *La guerra de los treinta años*, Granada, I&CILE Ediciones, 2003.

<sup>100</sup> Á. MORA, *La dama errante*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada y Monte de Piedad, 1990.

en 2001: “Ángeles Mora establece su pensar poético a través de una serie de metáforas o imágenes que giran en torno a esos dos ejes clave: la búsqueda del yo relacional y la práctica del nomadismo en escritura”.<sup>101</sup> Resume muy acertadamente Miguel Ángel García el reto dúplice de escribir desde un inconsciente ideológico femenino:

Por un lado, surge la “existencia” como mujer contra el límite de sociedad y amoralidad que dibuja la ideología dominante; por otro lado, surge la simple existencia –o “subsistencia”– como persona, el temblor por el frío, la derrota o el engaño.<sup>102</sup>

Entre los poemarios recientes de Ángeles Mora destacamos *Cámara subjetiva*<sup>103</sup> de 1996 y *Bajo la alfombra*<sup>104</sup> de 2008, en el cual se encuentran preocupaciones metapoéticas que añaden nuevos matices a su poesía. En su conjunto, la obra de Mora destaca como una de las propuestas más sugestivas y acabadas surgidas del ámbito de “La otra sentimentalidad”; nos parece muy pertinente el comentario de Luis Muñoz en su prólogo de 1995:

Utilizando el imaginario cultural femenino es capaz de librarse de sus anclajes y darle vuelo, y las vueltas que requiera la solución de cada verso: las mismas que le dicte su propia conciencia interiorizada, las que imponga la percepción diáfana de una experiencia intensiva, iluminadora.<sup>105</sup>

En cambio, la producción literaria de Teresa Gómez (1960) y de Inmaculada Mengíbar (1962) ha sido más escasa. De la primera autora señalamos *Plaza de abastos*, poemario de 1985 que nunca se llegó a publicar, y

---

<sup>101</sup> J.C. RODRÍQUEZ, “Ángeles Mora o la poética nómada”, en Á. MORA, *Contradicciones, pajaros*, Madrid, Visor, 2001, pp. 12-13.

<sup>102</sup> M.Á. GARCÍA, “Sobre ángeles (o el verbo de las personas)”, en Á. MORA, *¿Las mujeres son mágicas?*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2000, p. iii.

<sup>103</sup> Á. MORA, *Cámara subjetiva*, Palma de Mallorca, Monograma, 1996.

<sup>104</sup> Á. MORA, *Bajo la alfombra*, Madrid, Visor, 2008.

<sup>105</sup> L. MUÑOZ, “Prólogo”, en Á. MORA, *Antología poética (1982-1995)*, cit., p. 15.

*Subasta en mi ventana*.<sup>106</sup>

De Inmaculada Mengíbar tenemos noticia de dos poemarios publicados: el primero, *Los días laborales*,<sup>107</sup> fue finalista del premio de poesía Hiperión en 1988. Se trata de una obra de aprendizaje en la cual la voz poética todavía no ha logrado su madurez artística: no siempre consigue Mengíbar encontrar la tonalidad exacta que parece ir buscando ni acertar el ritmo del verso. Además, se encuentran en su poesía rastros de las huellas muy hondas que debió de dejar la lectura de Javier Egea y, aunque de forma menos acentuada, de García Montero y que Mengíbar no consiguió reelaborar en dirección autónoma. Sin embargo, su segundo poemario, *Pantalones blancos de franela*<sup>108</sup> de 1994, Premio Jaén del mismo año, muestra cambios importantes: se asiste a la creación de un personaje poético más maduro y creíble que, además, despliega una ironía ausente en la primera entrega.<sup>109</sup> La voz poética se hace más atrevida y resuelta, dando vida a poemas como “Cosas de mujeres”:

Pero seamos realistas:  
Penélope, cosiéndole,  
no era más feliz que yo  
ahora mismo rompiéndole  
la cremallera.<sup>110</sup>

Resulta difícil esbozar un perfil de Antonio Jiménez Millán (1954), autor muy prolífico, que empezó a publicar sus primeras muestras poéticas como militante del Colectivo 77. De su producción juvenil señalamos *Último recurso*<sup>111</sup> de 1977, tras el cual “la atención y la intensidad del poeta se van

---

<sup>106</sup> T. GÓMEZ, *Subasta en mi ventana*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2000.

<sup>107</sup> I. MENGÍBAR, *Los días laborales*, Madrid, Hiperión, 1988.

<sup>108</sup> I. MENGÍBAR, *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión, 1994.

<sup>109</sup> Cfr. C. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, “El pensamiento de la diferencia. *Pantalones blancos de franela* de Inmaculada Mengíbar”, *Clarín*, 52, 2004, p. 21.

<sup>110</sup> I. MENGÍBAR, *Pantalones blancos de franela*, cit., p. 29.

<sup>111</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Último recurso*, Granada, Universidad de Granada, 1977.

desplazando desde el compromiso hacia la intimidad”.<sup>112</sup> En su prólogo a la antología de 1987 (reeditada en 2000), Francisco Díaz de Castro resume en pocas líneas, que copiamos abajo, las inquietudes y la trayectoria poética de Jiménez Millán:

Se configuran así, en los primeros libros los ámbitos básicos de toda la obra posterior de Jiménez Millán: la sobria reflexión sobre la escritura que va modulando la vigilancia del poeta sobre su retórica [...]; la ciudad como ámbito conflictivo del deseo y del tedio; las calles crepusculares en que la soledad se enfrenta a viejas presencias sentimentales; los interiores destartalados; las habitaciones prestadas por una horas; la luminosidad difusa y ambigua del recuerdo o del sueño; la militancia, en fin, a la vez necesaria y gratificante, que forma la trama, visible sólo lo necesario, de la aventura individual.<sup>113</sup>

En los poemarios de la madurez artística, *De iconografía*<sup>114</sup> y *Restos de niebla*,<sup>115</sup> el poeta recurre al uso de citas y al monólogo dramático, en el primero, y a un énfasis sobre la narración, en el segundo, que, en opinión de Díaz de Castro, reflejan plenamente los presupuestos de “La otra sentimentalidad”. De *Restos de niebla* es oportuno destacar el poema “Jardín inglés”, dedicado a Javier Egea cuando se reeditó en *plquette*,<sup>116</sup> por evocar el poema de este, “Paseo de los tristes”, a la vez que al Pasolini de *Le ceneri di Gramsci*, aludido en la cita que precede al poema; de ahí que Millán se inserte plenamente en el juego de referencias intertextuales practicado por los granadinos entre sí y con sus poetas de cabecera.

---

<sup>112</sup> E. MOLINA CAMPOS, “Sobre una primera antología de Antonio Jiménez Millán”, en A. JIMÉNEZ MILLÁN, *La mirada infiel. Antología poética (1975-1998)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2000, p. 167.

<sup>113</sup> F. DÍAZ DE CASTRO, “Prólogo”, en A. JIMÉNEZ MILLÁN, *La mirada infiel. Antología poética (1975-1998)*, cit., p. 17.

<sup>114</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *De iconografía*, Málaga, El Guadalhorce, 1982.

<sup>115</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Restos de niebla*, Málaga, III suplemento de Litoral, El Guadalhorce, 1982.

<sup>116</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Jardín inglés*, Málaga, Ediciones Litoral, 1983.

Cabe mencionar el poemario *Ventanas sobre el bosque*,<sup>117</sup> galardonado con el IV Premio Rey Juan Carlos de Poesía en 1986, y *Casa invadida*.<sup>118</sup> Sobre este último apunta apropiadamente Díaz de Castro:

Se trata de una recuperación, por lo demás, en la que se cuestionan los viejos mitos del sentimiento y del compromiso sin sustituirlos por otros: a veces brilla la ironía o el humor, pero siempre prevalece, entre el desengaño y el vitalismo, la inquietud por la coherencia teórica, problematizando, al mismo tiempo que se constatan, la lucidez y la ideología, el sentimiento y el deseo.<sup>119</sup>

Benjamin Prado (1961) es uno de los poetas más jóvenes del grupo alargado de “La otra sentimentalidad”. Su primera entrega fue un libro publicado en la colección Maillot Amarillo en 1986, *Un caso sencillo*,<sup>120</sup> seguida por *El corazón azul del alumbrado*<sup>121</sup> y *Asuntos personales*,<sup>122</sup> ambos de 1991. El primer poemario especialmente, en opinión de Jiménez Millán, se acerca a los presupuestos de “La otra sentimentalidad”, ya que por la elección de “los escenarios urbanos como referencia inmediata de la memoria y del análisis de los sentimientos [...] solicita al lector cómplice desde una intimidad ideológicamente explícita”.<sup>123</sup> No se olvide que Prado fue también el autor del prólogo de *1917 versos*,<sup>124</sup> trabajo que se puede considerar el último texto teórico del grupo, aunque con los matices tratados en el apartado anterior; no extraña entonces que en *Un caso sencillo* se hallen citas de Jaime Gil de Biedma, Alberti, Luis García Montero, además de Bob Dylan, Ernesto Cardenal, Oscar Wilde y versos tan heterosentimentales como estos:

---

<sup>117</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Ventanas sobre el bosque*, Madrid, Visor, 1987.

<sup>118</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Casa invadida*, Madrid, Hiperión, 1995.

<sup>119</sup> F. DÍAZ DE CASTRO, “Prólogo”, en A. JIMÉNEZ MILLÁN, *La mirada infiel. Antología poética (1975-1998)*, cit., p. 46.

<sup>120</sup> B. PRADO, *Un caso sencillo*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1986.

<sup>121</sup> B. PRADO, *El corazón azul del alumbrado*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.

<sup>122</sup> B. PRADO, *Asuntos personales*, Granada, Colección Literaria de la General, 1991.

<sup>123</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Poesía hispánica peninsular [1980-2005]*, cit., pp. 218-219.

<sup>124</sup> Cfr. J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, A. JIMÉNEZ MILLÁN, B. PRADO, Á. SALVADOR, J. SALVAGO, *1917 versos*, cit.

Ella vino más tarde  
con la ciudad calcada en sus botas de marzo,  
un guante arrebuñado el diario atrasado  
donde mirar la lista  
de cines de reestreno.<sup>125</sup>

De los dos libros de 1991, Jiménez Millán subraya la progresiva ficcionalización y desdoblamiento del personaje poético así como la condensación del elemento anecdótico cada vez más acentuada, hasta desembocar en el haiku, además de la estrecha relación intertextual con la tradición.<sup>126</sup> Entre sus poemarios recientes señalamos *Cobijo contra la tormenta*,<sup>127</sup> Premio Hiperión en 1995, y *Marea humana*,<sup>128</sup> Premio Internacional de Poesía Generación del 27 en 2005.

Justo Navarro (1953) publicó su primera muestra de poesía, *Serie negra*,<sup>129</sup> en 1976 en la revista *Antorcha de paja*. Son poemas inspirados en la novela negra y caracterizados por un versolibrismo neovanguardista muy distinto del de las entregas posteriores. Señalamos la lectura precoz por parte de Navarro de Cesare Pavese, cuyo poemario de 1951 está citado de forma transparente en el verso “Reina de las Sirenas ¿Vendrá la muerte?: tendrá tus ojos”.<sup>130</sup> En cambio, los dos poemarios producidos dentro de la órbita de “La otra sentimentalidad” demuestran una divergencia estilística considerable: a partir de *Los nadadores*,<sup>131</sup> y aún más en *Un aviador prevé su muerte*,<sup>132</sup> se aprecia la atención a la forma por parte del autor, que se explicita en el uso de la rima consonante, del verso y de la estrofa regulares, en la predilección por el soneto (sobre todo en *Los nadadores*), hasta recurrir a la lira garcilasiana en *Un aviador prevé su muerte*. Abundan las referencias

---

<sup>125</sup> B. PRADO, “Un caso sencillo”, *Un caso sencillo*, cit., p. 49.

<sup>126</sup> Cfr. A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Poesía hispánica peninsular [1980-2005]*, cit., 220-226.

<sup>127</sup> B. PRADO, *Cobijo contra la tormenta*, Madrid, Hiperión, 1995.

<sup>128</sup> B. PRADO, *Marea humana*, Madrid, Visor, 2006.

<sup>129</sup> J. NAVARRO, *Serie negra*, Córdoba, separata de *La antorcha de paja*, n. 9, 1976.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. s/núm.

<sup>131</sup> J. NAVARRO, *Los nadadores*, Córdoba, Colección La antorcha de paja, vol. 7, 1985.

<sup>132</sup> J. NAVARRO, *Un aviador prevé su muerte*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1986.

intertextuales a poetas de la tradición culta, además de los del siglo XX. En su comentario subraya Antonio Jiménez Millán que

[sus] investigaciones acerca del lenguaje parten de la conciencia de que es imposible separar técnica e ideología, de que el discurso poético moderno corre paralelo a la escisión de la subjetividad, y sólo un distanciamiento adecuado permite superar las tradicionales fisuras entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público.<sup>133</sup>

Si por un lado los planteamientos teóricos de Justo Navarro quedan perfectamente dentro de los presupuestos de “La otra sentimentalidad”, por otro lado su estilo más formal se aleja del efecto de lenguaje coloquial, aunque en realidad cuidadosamente trabado, que los granadinos procuraban producir en sus poemas.

#### 2.4.4 *Convergencias temáticas*

En lo que se refiere a “La otra sentimentalidad” como grupo, nos parece oportuno subrayar la comunión de temas, por ejemplo la fascinación por la novela negra que desembocará en varios textos escritos a lo largo de más de dos décadas por los autores que nos atañen: *Serie negra* de Justo Navarro (1976), *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*<sup>134</sup> de Luis García Montero (1980), los *Sonetos del diente de oro*<sup>135</sup> de Egea (1993-95, póstumo), además del estudio de Juan Carlos Rodríguez, “Triste, solitario y final: *El largo adiós* o la novela de las cicatrices”.<sup>136</sup> Estos vínculos son reforzados por la citas que establecen referencias intertextuales entre las obras; el caso de Raymond Chandler, autor de la novela *The Long Goodbye* estudiada por Rodríguez, es emblemático: citas sacadas de sus obras

---

<sup>133</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, *Poesía hispánica peninsular [1980-2005]*, cit., pp.185-186.

<sup>134</sup> L. GARCÍA MONTERO, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, cit., 1980.

<sup>135</sup> J. EGEEA, *Sonetos del diente de oro*, edición de J.A. FORTES, Granada, I&CILE, 2006.

<sup>136</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Triste, solitario y final: *El largo adiós* o la novela de las cicatrices”, *La norma literaria*, Madrid, Editorial Debates, 2001, pp. 351-376.

encabezan varios de los poemas en prosa de la entrega juvenil de Montero y al mismo Chandler dedica Egea una sección de su poemario *Paseo de los tristes* (1982).

Es evidente que esta superposición de temas no se desarrolla a causa de una voluntad consciente de emulación, sino a partir de intereses comunes y lecturas compartidas que abarcan veinticinco años de amistad literaria, desde la militancia en la célula Gramsci hasta el nuevo milenio. A pesar de que el grupo “La otra sentimentalidad” se diluyó a finales de los 80, se podrían incluso detectar rasgos comunes en la producción poética posterior de muchos de ellos: en efecto, la atracción de Egea por la novela negra nació dentro de ese entorno literario y amistoso de los 80 y, sin embargo, dio sus frutos años más tarde en los *Sonetos del diente de oro*; asimismo, el rasgo de narratividad es común a la producción de todos estos autores, como apropiadamente señaló Jiménez Millán en un artículo<sup>137</sup> de 1994: incluso y especialmente de la última entrega de Egea, no mencionada en el ensayo de Millán por ser entonces casi completamente inédita.

Si un análisis detenido de los *Sonetos del diente de oro* de Egea revela afinidades con *Los nadadores* de Navarro, esto se debe a que durante muchos años hubo una relación muy estrecha entre los participantes del grupo, a partir de su formación literaria impregnada de militancia en los años de la Transición, forjada en la tradición, y afianzada a través de lecturas compartidas, lo que fomentó un desarrollo de sus respectivas poéticas según líneas comunes.

Esta característica es aún más evidente en los primeros años 80, en los que el intento de crear una poesía colectiva se explicitó en un poemario como *Tristia*,<sup>138</sup> obra a cuatro manos escrita por Álvaro Salvador y Luis García Montero con el seudónimo Álvaro Montero a la que ya se ha aludido; además, el juego de referencias cruzadas en los títulos de los poemarios y las

---

<sup>137</sup> Cfr. A. JIMÉNEZ MILLÁN, “Un engaño menor: las generaciones literarias”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 18-26.

<sup>138</sup> Á. MONTERO, *Tristia*, Melilla, Rusadir, 1982.

dedicatorias mutuas revelan la voluntad de trabajar como grupo. Por lo que se refiere a las dedicatorias baste con mencionar que, entre los poemarios de Egea, *Paseo de los tristes* (1982) está dedicado a “Luis García Montero y a todos los que trabajan para ese tiempo diferente”, en *Tropo mare* (1984) la sección homónima lleva una dedicatoria a Juan Carlos Rodríguez, “El estrago” a Mariano Maresca y “Córám pópulo” a Juan Vida; hojeando *El jardín extranjero* de Luis García Montero destacan los nombres de Javier Egea, Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez a los que están dedicadas partes del poemario, además de ser los autores de los versos que aparecen en algunos de los epígrafes que encabezan los poemas; asimismo, dos secciones de *Las flores del frío* llevan dedicatorias a Antonio Jiménez Millán y a Juan Vida respectivamente.

Si el hecho de trabajar juntos llevó a estos autores a reconocerse mutuamente como un grupo y a buscar la complicidad recíproca, también les llevó a intentar producir poemas en la misma línea, tal como pueden considerarse “Paseo de los tristes”<sup>139</sup> de Egea (1982), “Suenan una música”<sup>140</sup> de Salvador (1983) y “Sonata triste para la luna de Granada”<sup>141</sup> de Montero (1981-82). Estos poemas se escribieron en fechas cercanas y tratan la ciudad de Granada como tema poético; los paralelismos entre los tres poemas son considerables: además de la longitud, estos poemas comparten otros rasgos, por ejemplo en los tres la voz poética aborda la relación con la ciudad bajo el eje de historia personal vs. historia pública, y en ellos se hallan motivos (raíces, garras, luna, cadáver/río) y palabras clave (soledad, gente) que los relacionan de manera muy estrecha. Compárese por ejemplo el incipit de “Suenan una música” y de “Sonata triste para la luna de Granada”: “Esta

---

<sup>139</sup> J. EGEEA, “Paseo de los tristes”, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., pp. 311-325.

<sup>140</sup> Á. SALVADOR, “Suenan una música”, *El agua de noviembre*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1985, pp. 49-56. Publicado también en Á. SALVADOR, *Suenan una música [Antología 1971-2007]*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 101-108.

<sup>141</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Sonata triste para la luna de Granada”, *El jardín extranjero*, Madrid, Hiperión, 1999 (1989), pp. 67-71.

ciudad que miras no es la tuya”<sup>142</sup> y “Esta ciudad me mira con tus ojos”<sup>143</sup> respectivamente; o estos dos versos de Egea

Ahora,  
cuando uno ya es menos dogmático<sup>144</sup>

con estos dos de Montero

Ahora  
cuando el destino ya no es una excusa.<sup>145</sup>

Estos ejemplos transparentan la voluntad por parte de sus autores de crear poemas de alguna forma intercambiables, como lo eran los de *Tristia*, que se podían adscribir a uno cualquiera de sus autores; son poemas construidos a partir de estímulos idénticos, posiblemente surgidos dentro de un contexto de justa literaria privada entre Egea, Salvador y Montero.

Esta actitud parece responder a la exigencia de superar la contradicción implícita entre el afán de originalidad y el trabajo colectivo apostando por este último; se trata de una concepción de la poesía que encaja con los presupuestos marxistas subyacentes a “La otra sentimentalidad”, en el sentido de que a partir de una idea o de un tema común los poetas desarrollan sus propuestas personales. Cabe señalar que no solo los poemas de *Tristia* escritos por Salvador y Montero resultan intercambiables, sino también los poemas de la primera parte de *Paseo de los tristes* de Egea comparten temas y atmósferas con los poemas breves de *Diario cómplice* de Montero, hasta resultar superponibles. Otra vez, esto parece apuntar hacia

---

<sup>142</sup> Á. SALVADOR, “Suena una música”, *Suena una música [Antología 1971-2007]*, cit., p. 101.

<sup>143</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Sonata triste para la luna de Granada”, *El jardín extranjero*, cit., p. 67.

<sup>144</sup> J. EGEA, “Paseo de los tristes”, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., p. 319.

<sup>145</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Sonata triste para la luna de Granada”, *El jardín extranjero*, cit., p. 69.

una colaboración estrecha y consciente entre sus autores.

En fin, nos parece oportuno recordar el papel que Mariano Maresca (1945) y Juan Vida (1955) desempeñaron en “La otra sentimentalidad”. El primero, catedrático de Derecho en la Universidad de Granada, gran conocedor de la literatura italiana del siglo XX,<sup>146</sup> compartió sus inquietudes intelectuales con el grupo, sugiriendo lecturas e influyendo en el gusto de una promoción; fue impulsor y coordinador de importantes proyectos literarios como las ya mencionadas revistas *Olvidos de Granada*, *Fábrica del sur* y la colección Romper el Cerco. El segundo es un pintor vinculado por lazos artísticos y de amistad con los demás participantes de “La otra sentimentalidad”: ilustró carteles, *plaquettes* y libros de los demás poetas contribuyendo con su estilo personal a crear la imagen gráfica del grupo. Nos parece oportuno destacar por lo menos dos colaboraciones entre Juan Vida y Javier Egea publicadas en la citada colección Romper el Cerco, en concreto la hermosa carpeta en metacrilato verde *Sombra del agua*,<sup>147</sup> que recogió los sonetos inspirados en el Generalife, y *El viajero*,<sup>148</sup> que por lo visto se imprimió con los colores en negativo respecto a las intenciones de sus autores y, sin embargo, resultó aún más sugestiva.

#### 2.4.5 *Disolución de “La otra sentimentalidad” en la poesía de la experiencia*

En su brillante artículo,<sup>149</sup> Sultana Whanón destaca el papel que tuvieron los poetas de “La otra sentimentalidad”, sobre todo García Montero y Salvador con sus trabajos teóricos, en enlazar la poética de los autores de la generación del 50 con el concepto de poesía de la experiencia tal como lo

---

<sup>146</sup> Recordamos que Maresca fue director del congreso sobre Pasolini que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid de 3 a 6 de octubre 2005, cfr. VV.AA., *Pier Paolo Pasolini. Palabra de corsario*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005 y M. MARESCA (ed.), *Visiones de Pasolini*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006

<sup>147</sup> J. EGEA, J. VIDA, *Sombra del agua*, Granada, Colección Romper el Cerco, 1984.

<sup>148</sup> J. EGEA, *El viajero*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, 1981.

<sup>149</sup> Cfr. S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, cit., pp. 506-510.

defendía Langbaum en 1957. En efecto, Luis García Montero fue el primero en dedicar un artículo a Gil de Biedma en que profundizaba en el distanciamiento entre el autor y el sujeto poemático, que titularía “Jaime Gil de Biedma, o el juego de hacer versos”<sup>150</sup> y que se publicó en la prensa local en 1982. Por su parte, Álvaro Salvador había llevado a cabo una lectura precoz de la obra del catalán a principios de los años 70, y de hecho hay alusiones a ella en su poemario de 1974, *La mala crianza*.

Al artículo inicial de 1982 siguió un número monográfico de la revista *Litoral* sobre Jaime Gil de Biedma, *El juego de hacer versos*, editado por Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador. Declaran los tres editores sus intenciones en sus palabras previas:

Es un homenaje parcialmente interesado. Cuando todo es año nuevo en la literatura española de hoy, los más jóvenes han buscado en los poemas de Gil de Biedma un destello de referencias. Sucede a veces que ciertas páginas alcanzan la intimidad de los espejos, y lo que empieza siendo una mirada apasionante sobre lo ajeno se convierte en tarea de reflexión personal. Probablemente, los autores jóvenes que colaboran en este número hablan a un tiempo de Gil de Biedma y de sí mismos.<sup>151</sup>

El número monográfico, además de reeditar varios poemas de Biedma y de publicar cartas de la correspondencia inédita entre el poeta y Carlos Barral, contiene artículos de algunos de sus compañeros generacionales –Juan Ferraté, Juan Marsé, Juan Goytisolo– y, lo que nos parece más interesante todavía, expone las reflexiones de los “jóvenes” mencionados anteriormente: Andrés Soria Olmedo, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Pere Rovira, Felipe Benítez Reyes, Álvaro Salvador y Álex Susana, así como un poema de Javier Egea.

---

<sup>150</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Jaime Gil de Biedma, o el juego de hacer versos”, *Diario de Granada*, 12/09/1982. Recogido en L. GARCÍA MONTERO, *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1993, pp. 119-122. Sin embargo, hay que puntualizar que en *Confesiones poéticas* el artículo se titula “Impresión de Jaime Gil de Biedma”.

<sup>151</sup> L. GARCÍA MONTERO, A. JIMÉNEZ MILLÁN, Á. SALVADOR, “Aviso para lectores de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, p. 7.

Ahora bien, tendremos que subrayar unos cuantos fragmentos en que los poetas más jóvenes cumplen con su advertencia de hablar de Biedma y de sí mismos a la vez. Nos parece significativo este comentario de Jiménez Millán sobre la ciudad que, como es sabido, es el espacio por excelencia de la nueva tendencia poética: “la ciudad se convierte en algo próximo y a la vez distante, un espacio donde se confunden los dominios de la subjetividad, pero también se clarifican las evocaciones del pasado”,<sup>152</sup> por estar referido al conocido poema “Barcelona ya no és bona, o mi paseo solitario en primavera” y por resultar perfectamente aplicable al poema largo de Egea “Paseo de los tristes” que, como veremos en el capítulo 3, tiene una vinculación bastante estrecha con el del catalán.

El poema de Egea publicado en el monográfico de *Litoral* no era inédito, había aparecido en la revista *Granada en mano*.<sup>153</sup> Sin embargo, en *Litoral* aparece provisto de título (“La casada infiel”) y encabezado por una cita de Biedma, “con la pasión que da el conocimiento”: se trata de un hermoso romance en el que el juglar ciego que protagoniza el poema añora a su amada y concluye su queja con una petición, a la que Egea incorpora el conocido verso “como dicen que mueren los que han amado mucho” de “Pandémica y celeste”:

Por hoy cesa la romanza,  
perdónele su clientela.  
Él es un juglar de esos  
que a veces rompen las cuerdas,  
de los que han amado tanto,  
como diría Gil de Biedma.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, “La ciudad en el tiempo”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, p. 104.

<sup>153</sup> J. EGEEA, “Hoy está triste el juglar”, *Granada en mano*, 6, 1984, p. 8.

<sup>154</sup> J. EGEEA, “La casada infiel”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 111-112. Esta versión del poema se volvió a publicar en J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, A. JIMÉNEZ MILLÁN, B. PRADO, Á. SALVADOR, J. SALVAGO, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987, p. 18

García Montero, por su parte, se centra en Gil de Biedma como lector de poesía y analiza los procedimientos mediante los cuales el catalán lleva a cabo la intensa práctica intertextual que es propia de su producción literaria. Volveremos sobre esto en el capítulo 4 al tratar de la intertextualidad en la obra de Egea. Montero profundiza también en otro aspecto de la poética de Biedma que se convertirá en un fundamento de la suya propia:

El poema no está concebido como un lazo de comunión entre dos sujetos (dos hombres sin más), sino entre un lector y un autor, quiero decir, dos posiciones artificiales y premeditadas en una cadena de relaciones poco espontáneas de la que se tiene siempre absoluta conciencia. [...] Si el simulacro se convirtió en verdad al descubrir que era simulacro, la verdad se hizo simulacro para descubrirse como verdad.<sup>155</sup>

Comenta Felipe Benítez Reyes la calidad del personaje poético que protagoniza los versos de Biedma, valorando positivamente su actitud autoirónica y su plena aceptación de sí mismo.<sup>156</sup>

En cambio, Salvador en su artículo ofrece un análisis riguroso de la poética de Biedma basándose en los escritos teóricos del catalán recogidos en *El pie de la letra*. En concreto, subraya que

Se trata de construir un discurso poético en el que el poema funcione como un objeto sagrado, es decir, en el que el poema sea capaz de devolver una “imagen completa e inteligible de quien lo ha escrito”. No del poeta, el poeta es el personaje que camina por el poema, el sujeto de la acción que transcurre en el poema, sino más bien del “hijo de vecino”. Es por lo tanto un *proyecto moral*. Y no hay que confundirlo con esta moralidad pequeño-burguesa de “chico rico con mala conciencia” que señalan los críticos pequeño-burgueses con eterna mala conciencia.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> L. GARCÍA MONTERO, “El juego de leer versos”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 118-119.

<sup>156</sup> Cfr. F. BENÍTEZ REYES, “Sobre Jaime Gil de Biedma”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 126-128.

<sup>157</sup> Á. SALVADOR, “Para leer a Gil de Biedma”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 153.

La vinculación con la generación del 50 será explicitada aún más en artículos posteriores, por el mismo Montero y por Salvador, quien, en “Ángel González o la poética del pudor”<sup>158</sup> enumera los procedimientos estilísticos empleados por el asturiano para lograr la creación de un personaje bien distinto del autor: uso del correlato objetivo, de la ironía, del monólogo dramático; en palabras de Whanón

los poetas de la otra sentimentalidad fueron, desde muy pronto, perfectamente conscientes del vínculo que existía entre la poética del 50, a la que ellos mismos habían elegido como modelo, y esa poética mucho más universal a la que Langbaum había dado el nombre de “poesía de la experiencia”.<sup>159</sup>

No fue casualidad que los granadinos organizaran por aquellas fechas el congreso sobre la generación del 50 y la publicación del número monográfico de *Olvidos de Granada* “Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50” (cfr. *supra*).

Cita la autora a Miguel D'Ors, probablemente uno de los primeros en percatarse en 1994 de la confluencia de “La otra sentimentalidad” “en el cauce más amplio de la poesía de la experiencia”.<sup>160</sup> En opinión de Whanón esto se debió a que el grupo granadino fue paulatinamente enfatizando la ficcionalidad del yo poético en perjuicio de la otra tesis fundadora de su propuesta poética, es decir, la historicidad de los sentimientos, y no porque fuese una cuestión secundaria, sino porque esta resultaba de más inmediata comprensión a un público lector, mientras que aquella representaba un cambio radical de perspectiva estética, y por consiguiente mucho más difícil de aceptar:

---

<sup>158</sup> Á. SALVADOR, “Ángel González o la poética del pudor”, *Olvidos de Granada*, 13, 1986, pp. 74-78.

<sup>159</sup> S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, cit., p. 508.

<sup>160</sup> M. D'ORS, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Imprendisur, 1994, p. 59, *apud* S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, cit., p. 509.

Al adscribirse con plena consciencia a la poesía de la experiencia, la otra sentimentalidad parecía asumir que lo más importante y revolucionario de su poética era aquello que tenía en común con la llamada poesía de la experiencia, es decir, la reivindicación de la poética del 50 y la consecuente definición de la lírica como género de ficción.<sup>161</sup>

En relación a esta cuestión nos parece oportuno sacar a colación la ya citada conferencia de Luis García Montero “Los argumentos de la realidad”, en la que el poeta apuesta por una poética experiencial que enlaza con la tradición ilustrada, como vimos en el capítulo 1:

No en vano la literatura ilustrada y la poesía de la experiencia han surgido de dos voluntades de desacralización, la puesta en duda de las supersticiones sobrenaturales por un lado, y por otro la distancia crítica ante una subjetividad divinizada en la crisis romántica. El deseo de hacer una poesía escrita en lengua marginal y orgullosa, completamente diferenciada de los usos comunes de la vida y el lenguaje, tienen aquí su origen. [...] Como la sociedad no se interesa por la poesía, la poesía se desvincula de la sociedad. Se vuelve extraña, irritada, fugaz en la consumición de sus propias novedades, que llegan a hacerse notables y valoradas más por el simple hecho de ser novedades que por la posible calidad de su realización.<sup>162</sup>

De estas líneas se infiere el intento de Montero de interpretar la poesía de la experiencia como una continuación de la Ilustración, frente a una derivación de las vanguardias, herederas del Romanticismo, con todas las connotaciones negativas de marginalidad rebelde y enajenación que este supone. Este escrito se configura como la tentativa teórica por parte de Montero de encauzar su propia poesía en el álveo de la poesía de la experiencia, arraigándola firmemente en la tradición ilustrada.

Álvaro Salvador expresa en cambio una opinión discordante en el debate crítico con su artículo “La experiencia de la poesía” (1996), en el que avanza una valoración positiva del Romanticismo:

---

<sup>161</sup> S. WHANÓN, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, cit., p. 510.

<sup>162</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Los argumentos de la realidad”, cit., p. 234.

Como demuestra muy bien Langbaum la irracionalidad está ya inscrita en la Ilustración misma, y la diferencia a favor del romántico es que éste *puede elegir libremente por primera vez*, sin dogmatismos racionalistas, a qué tradición se adscribe, derecho del que precisamente los poetas actuales presumen sin cesar.<sup>163</sup>

De todas formas, matiza Salvador su posición en relación el proceso de “normalización” de la poesía, que él define como “poesía en la socialdemocracia”, con estas palabras:

Mi propia práctica poética se inscribe en esta línea [la de la “normalización”], lo que no impide que me esfuerce por señalar los límites, las aporías, las contradicciones y los excesos de una tendencia poética con la que, por otra parte y a grandes rasgos, me identifico plenamente, aunque desde la posición abierta que acaba de señalar Carlos Marzal.<sup>164</sup>

He aquí la cita de Marzal a la que se refiere Salvador en su estudio de 1996:

Nadie es un buen poeta o deja de serlo por adscribirse a la tradición de la tradición o a la tradición de la ruptura. Mientras que no se demuestre lo contrario, un buen poeta es un tipo que escribe buenos poemas de vez en cuando.<sup>165</sup>

Además, identifica el crítico granadino dos amplios caminos que han confluido en la “poesía de la experiencia normalizadora”, por un lado reconoce una vía que “es heredera de lo que podríamos llamar la «moral estética» tradicional”,<sup>166</sup> en el sentido de la autosuficiencia del hecho artístico, que halla en sí mismo su propia justificación; por otro, señala una segunda tendencia que consiste en la poética de “La otra sentimentalidad”, que advoca una utilidad social de la poesía, cuyo alcance resume muy bien la

---

<sup>163</sup> Á. SALVADOR, “La experiencia de la poesía”, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003., p. 231.

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 230.

<sup>165</sup> *Ibíd.*

<sup>166</sup> *Ibíd.*, p. 235.

cita de la conocida conferencia de Luis García Montero “¿Por qué no es útil la poesía?” que Salvador ha elegido como conclusión de su prólogo:

La poesía será útil si sabe participar en la elaboración de la respuesta (al fracaso de los contratos sociales, tanto al de las democracias occidentales, como al de las utopías comunistas), y no simplemente como sermonario o panfleto de ideas sociales, sino como plasmación adecuada de una experiencia estética adecuada.

Cabe señalar que, tras el giro hacia la recuperación de la tradición ilustrada impulsado por Montero, la producción poética de Salvador sufrió un alto. Concretamente, el autor abandonó la escritura de poesía durante casi diez años, es decir desde 1992, fecha en que publicó *La condición del personaje*,<sup>167</sup> hasta 2001, cuando se editó *Ahora, todavía*.<sup>168</sup>

Resulta interesante plantearse cuál fue la posición de Javier Egea respecto a estas cuestiones teóricas.<sup>169</sup> Hay que recordar que él nunca publicó textos de crítica literaria o poética sino siempre y solo de poesía (y ocasionalmente unas prosas sueltas, como veremos en el capítulo 3). De hecho, Egea no tenía una formación académica oficial, ni pareció interesarse a los debates teóricos que se desarrollaron en su día, quedando al margen de las polémicas de la crítica.<sup>170</sup> Lo que es cierto es que, desde un punto de vista de práctica poética, Egea decidió ignorar la vuelta a la Ilustración propugnada por Montero y, en aquellos mismos años en los que se formulaba el debate teórico que acabamos de señalar, él se volcó en un proyecto que iba en la dirección de una recuperación de la vanguardia surrealista y que, en este sentido, chocaba con los planteamientos de sus compañeros de generación. En efecto, *Raro de luna* (1990), no encontró el éxito de público y

---

<sup>167</sup> Á. SALVADOR, *La condición del personaje*, Granada, Colección literaria de la Caja de Ahorros de Granada, 1992.

<sup>168</sup> Á. SALVADOR, *Ahora, todavía*, Sevilla, Renacimiento, 2001.

<sup>169</sup> Puede que los diarios que están a punto de publicarse en la Editorial Bartleby arrojen nueva luz sobre el asunto, revelando opiniones personales del poeta.

<sup>170</sup> Para profundizar en este tema véase la entrevista a Luis García Montero en el apéndice de este trabajo.

crítica esperado por su autor porque, en opinión de Álvaro Salvador,<sup>171</sup> fue perjudicado por el poema largo de corte surrealista del mismo título, que, pese a su calidad literaria, no encajaba con las tendencias estéticas que empezaban a afirmarse con el cambio de década.

---

<sup>171</sup> En este respecto véase la entrevista a Á. Salvador recogida en el apéndice.



### 3. JAVIER EGEA

#### 3.1 Biografía

Francisco Javier Egea Martínez<sup>1</sup> nació en Granada el 29 de abril de 1952 en el seno de una familia acomodada. Su padre, dermatólogo, era uno de los médicos más apreciados de la ciudad y su madre pertenecía a la adinerada burguesía granadina. Como todos sus hermanos, Egea recibió una educación en escuelas religiosas, estudiando en el colegio de los Hermanos Maristas hasta 1962 y luego terminando el curriculum preuniversitario en un instituto dirigido por los salesianos. Se presentó con la primera promoción que cursó la carrera de Biblioteconomía, sin embargo lo suspendieron; luego, se matriculó en la facultad de Filosofía y Letras con los amigos Juan Jesús León y Enrique Morón y abandonó la carrera en seguida, según cuenta el mismo Morón en su biografía:

Él, por su innata indisciplina, estuvo pocos meses en la facultad y no volvió a ir, me decía, desde que su profesor de filosofía comentaba un día en clase: “Porque la esencia de la cabra es su cabrez; la esencia del gato es su gateg.” Quisquete empezó a ponerse tan nervioso que se levanta, y cuando se va yendo le pregunta el profesor: “¿A dónde va usted?” Y él le responde: “A beberme un vaso de vino en el primer bar que me encuentre”.<sup>2</sup>

No obstante, Egea siguió escuchando clases en la facultad de vez en cuando, por lo menos las que impartía Juan Carlos Rodríguez, al que había conocido en la segunda mitad de la década de los 70 y que, por entonces, ya era

---

<sup>1</sup> La redacción del presente capítulo ha sido posible gracias a la amabilidad de la familia (sobre todo de los hermanos Bauto, Mari Carmen y José Manuel), de los amigos (en particular Juan Vida) y de Susana Oviedo, quienes nos proporcionaron documentos, fotos y recuerdos, y a los cuales dirigimos nuestros agradecimientos.

<sup>2</sup> E. MORÓN, *El bronce de los días*, Granada, Port Royal, 2003, p. 198.

profesor de literatura. Además, siempre fue Egea un lector autodidacta.

Posteriormente, en 1979 empezó a trabajar como administrativo en una oficina de Asistencia Médica, bajo la dirección de su mismo padre, hasta que se vio obligado a dejar el empleo en 1980. A partir de aquel momento no logró mantener una ocupación estable: alrededor del 1985 trabajó de camarero en el bar La Tertulia y en el bienio 1995-96 fue empleado como guía en la casa-museo Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente.

El día 10 de marzo de 1989 se casó con la actriz argentina Susana Oviedo, con la cual había emprendido una colaboración no solo sentimental, sino también poético-laboral, puesto que la pareja dio numerosos recitales de poesía en España y en el exterior.<sup>3</sup> El matrimonio se divorció en los años 90 y Egea empezó una relación con Helena Capetillo, que resultó ser su última compañera sentimental –y heredera– cuando este decidió suicidarse el día 29 de julio de 1999, en el culmen de una depresión agravada por la dependencia del alcohol.

La relación de Egea con el alcohol empezó en la adolescencia, como confirma la entrada biográfica que el quiso proporcionar para un ciclo de lecturas poéticas en el Colegio Mayor San Jerónimo el 15 de mayo de 1973, tal y cómo puede leerse en el catálogo que se editó para la ocasión: “Nací en Granada, el 29 de Abril de 1952. Se me puede encontrar en las tabernas”.<sup>4</sup> La situación se hizo más difícil a lo largo de los años, hasta desembocar en una enfermedad. Los padres se dieron cuenta de la seriedad del problema al sufrir Egea su primer ataque de *delirium tremens* hacia los veinte años, puesto que hasta entonces había logrado disimularlo.

En 1975 estuvo ingresado por primera vez en el Hospital Virgen de la Nieves (de 13 de febrero a 10 de marzo) para desintoxicarse del alcohol; a esta terapia siguieron otras en el Hospital San Cecilio en 1979, 1980, 1984, en

---

<sup>3</sup> Señalamos el recital *Memoria de la melancolía*, sobre Rafael Alberti y María Teresa León, que fue llevado de gira hasta Cuba en 1999, donde la pareja actuó en presencia de Aitana Alberti.

<sup>4</sup> J. EGEA, A. ENRIQUE, J. LOXA, Á. SALVADOR, *Poesía en Granada* 3, Granada, Colegio Mayor San Jerónimo, Universidad de Granada, 1973, p. s/núm.

diciembre de 1986 y a comienzos de los noventa. En 1997 fue ingresado por segunda vez en el Hospital Virgen de la Nieves y en 1998 y 1999 en la unidad de Salud Mental del Hospital de Baza entre los pacientes agudos. Nos parece oportuno subrayar las fechas de los ingresos de Egea en los varios hospitales, ya que los llamados “diques secos”, en los que el poeta no bebía –también gracias a unos implantes subcutáneos que su hermano José Manuel, médico traumatólogo, le practicaba hasta que el tratamiento dejó de ser legal en España– corresponden perfectamente a las temporadas de gestación de sus poemarios mayores. Esta aclaración es relevante a fin de refutar la idea según la cual la afición de Egea por el alcohol se mantenía por debajo de los límites de lo patológico y que su consumo era puramente recreativo, social, y posiblemente, propicio a la labor poética.

Todo lo contrario, Javier Egea era un enfermo cuyo alcoholismo y depresión se alimentaban mutuamente y que alcanzó sus máximos logros literarios en las temporadas en las que se desintoxicaba y recobraba su salud, tanto física como mentalmente. Las recaídas en el alcohol podían durar semanas o meses, y a menudo durante ellas el poeta se encerraba en casa, especialmente en los últimos años de su vida; estos períodos se alternaban con temporadas de recuperación, en las que Egea se dedicaba a la poesía, al deporte, a la caza, y llevaba una vida aparentemente normal, visitando a los amigos en bicicleta, por ejemplo.

Juan Bautista y José Manuel, hermanos de Javier Egea, médico dermatólogo como el padre, el primero, y médico traumatólogo, el segundo, tienden a atribuir su alcoholismo a varios factores, entre ellos el malestar juvenil de Javier, criado en una sociedad represiva y conservadora y, además, en una familia religiosa y austera, en la que por la noche se rezaba el rosario y los domésticos trataban de usted a los niños. Otro elemento que pudo influir en el desarrollo del joven Javier puede haber sido la misma figura inflexible del padre, hombre de severa integridad y dermatólogo muy respetado en Granada, entre otras cosas por haber sido ser el primero en

acercarse al Sacromonte para tratar la lepra a los gitanos, según recuerda José Manuel.

La relación del poeta con el padre fue siempre conflictiva por representar este todo aquello en contra de lo que Egea se rebelaba, es decir la burguesía y la dictadura. En efecto, el padre, procedente de una familia propietaria de grandes latifundios en Alomartes, había luchado en el bando de los vencedores durante la Guerra civil. Además, Egea, a causa de su condición de alcohólico nunca logró independizarse económicamente de su familia, a pesar de ganar varios premios literarios en metálico. Durante un largo período de su vida tuvo que aceptar la ayuda financiera de aquel padre al que aborrecía, y que representaba a sus ojos el fascismo que había matado a Federico García Lorca y que seguía sofocando las aspiraciones de los jóvenes y el anhelo de libertad de una nación entera. Puede que esta patente contradicción, nunca solucionada del todo, entre su deseo de rebelarse contra la familia y su dependencia económica de ella, de alguna forma avivara su adicción al alcohol, llevándole a vivir una vida inconformista dentro de una clase privilegiada.

En cambio, la relación con la madre, lejos de ser conflictiva como la del padre, fue especialmente afectuosa, tal como demuestran los poemas que le dedicó y que destacaremos en los comentarios de textos. Se trató de una relación que rozaba lo edípico, como los amigos íntimos sospechaban y como confirmaron la sesiones de psicoanálisis a las que se sometió Egea aprovechando el dinero heredado tras la muerte del padre en 1986. El fallecimiento de la madre, acaecido en 1979, marcó a Javier Egea, dejándole desamparado.

Egea empezó a escribir versos desde muy joven; Enrique Morón en el libro de memorias citado anteriormente recuerda que “siempre llevaba una carpeta bajo el brazo con sus poemas, que ya denotaban un estilo inusual para su edad”.<sup>5</sup> En 1969 consiguió por primera vez que se publicara un

---

<sup>5</sup> E. MORÓN, *El bronce de los días*, cit., p. 197.

poema suyo en una revista literaria<sup>6</sup> y en 1972 su primer poemario, *Serena luz del viento*,<sup>7</sup> ganó el accésit del premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada. Se trata de una obra escrita entre 1969 y 1972, cuya perfección formal revela el dominio precoz de la métrica clásica por el joven Egea.

Sin embargo, el poeta considerará su verdadero poemario de iniciación el segundo, *A boca de parir*,<sup>8</sup> publicado en 1976, año central en el proceso de transición a la democracia, según hemos visto en los capítulos anteriores, tanto a nivel nacional como en Granada.<sup>9</sup> En aquellos años, Egea desarrolló una gran actividad en su ciudad, participando, por ejemplo, en una agrupación político-cultural clandestina dependiente del Partido Comunista, llamada “Célula Gramsci”, a la que pertenecían también Juan Carlos Rodríguez, Juan Vida, Justo Navarro y otros varios. En los mismos años, cabe señalar también la colaboración con varias revistas en las que Egea publicó poemas sueltos, *El Despeñaperro Andaluz*,<sup>10</sup> *Letras del Sur*,<sup>11</sup> así como con diversos periódicos<sup>12</sup> y en fin con *Granada en mano*.

El año 1980 sella el comienzo de una temporada muy intensa y creativa para Javier Egea,<sup>13</sup> en la que una actividad casi febril le lleva a publicar uno tras otro los poemarios que tendrán más éxito en términos de crítica y público lector, y cuyo marco cronológico corresponde *grosso modo* a la producción literaria de “La otra sentimentalidad” como grupo. Se suele fechar en 1980 el arranque del proyecto de renovación poética llevado a cabo

---

<sup>6</sup> J. EGEA, “...Si supieras la noche que me llena”, cit. Se trata de un soneto que denota una influencia lorquiana considerable.

<sup>7</sup> J. EGEA, *Serena luz del viento*, Granada, Universidad de Granada, 1974.

<sup>8</sup> J. EGEA, *A boca de parir*, Granada, Colección Zumaya, Universidad de Granada, 1976.

<sup>9</sup> Nos parece oportuno recordar que 1976 fue el año del homenaje a Lorca “El cinco a las cinco con Federico” y de la ponencia de Louis Althusser en el Hospital Real.

<sup>10</sup> J. EGEA, “Spain is different”, *El Despeñaperros Andaluz*, 1, 1978, pp. 44-45.

<sup>11</sup> J. EGEA, “Desde tu nombre”, *Letras del Sur*, 5-6, 1978, p. 55.

<sup>12</sup> J. EGEA, “Rima viva”, *Patria. Diario de Granada*, 12/04/1981, p. 18.

<sup>13</sup> El giro nuevo que da Egea a su poética a partir de 1980 está marcado por la decisión de abandonar su nombre Francisco y utilizar solo Javier Egea. Se nota a veces una oscilación entre Francisco Javier y Javier en la firma en los poemas mecanografiados hasta bien entrada la década de los 80, sin embargo en todas las obras publicadas, sean poemas sueltos o poemario completos, siempre aparece el nombre más breve.

por los tres firmantes del manifiesto *La otra sentimentalidad*, a pesar de que se conocieran desde antes, como hemos adelantado en el capítulo 2. Es cierto que Egea venía elaborando de manera autónoma una reflexión en dirección a una poética marxista –o mejor dicho, en compañía de Juan Carlos Rodríguez– que ya había brotado en el poemario de 1976, como veremos en el apartado correspondiente. De momento nos conformamos con citar unos pocos versos del poema “Hacia otro mar” de *A boca de parir*:

Es ahora el principio.  
Cuando las palabras cruzan el pez,  
cuando mi frente rompe hacia otra lucha nueva  
un nuevo leningrado de palabras.<sup>14</sup>

En julio de 1980 Egea emprendió un viaje al Cabo de Gata del cual surgirían las dos primeras partes de *Tropo mare*, viaje que ha quedado envuelto en un halo de leyenda; fue su hermano Bautista quien lo llevó a La Isleta del Moro, cruzando las Alpujarras y el desierto de Almería. El hermano mayor le pagó el hotel y lo dejó solo, sin cambio de ropa ni alcohol. La semana siguiente fue a visitarlo, y viéndolo sobrio y en buenas condiciones le dejó dinero y una maleta que había traído consigo. Javier permaneció en La Isleta del Moro varias semanas más, y al regresar a Granada presentó los nuevos poemas en una lectura pública que se celebró en la Madraza en noviembre de 1980 dentro de la programación del Aula de Poesía de la Universidad de Granada, y que Juan Carlos Rodríguez presentó con estas palabras:

---

<sup>14</sup> J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, edición de J.L. ALCÁNTARA, J.A. HERNÁNDEZ GARCÍA, Madrid, Bartleby Editores, 2011, p. 128. A partir de ahora todas las citas de *Serena luz del viento*, *A boca de parir*, *Tropo mare*, *Paseo de los tristes*, *Argentina 78*, *Raro de luna* y *Sonetos del diente de oro* han de entenderse sacadas de esta edición y el número de las páginas será indicado entre paréntesis en el texto.

... Ustedes van a escuchar hoy a “otro poeta”. No un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado sino una cosa completa, radicalmente distinta. No evolución sino ruptura. Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta “otro”. Que no se mueve ya en la ideología de la palabra poética, sino que se mueve en la consciencia de que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y muerte.<sup>15</sup>

La tercera parte de *Tropo mare*, la sección “El viajero”,<sup>16</sup> fue escrita en agosto en Granada y se publicó en 1981 con diseño e ilustraciones de Juan Vida; el poemario completo fue galardonado en 1982 con el premio Antonio González de Lama de la Diputación de León y se editó en 1984. En el verano de 1981 Egea empezó a trabajar en otro libro que se quedó inédito, *Réquiem*,<sup>17</sup> de tema próximo a *Argentina 78*,<sup>18</sup> un alegato contra el dictador Videla que se publicó en 1983. Además, en 1981, aprovechando su energía creativa escribe *Paseo de los tristes*, poemario que recibirá el premio Juan Ramón Jiménez de la Diputación de Huelva en 1982. El filólogo José Rienda Polo relata en un artículo<sup>19</sup> que, por caer los dos premios separados por pocas semanas, hubo dudas de que se concedieran a la misma obra.

Según hemos adelantado en el capítulo anterior, la primera mitad de

---

<sup>15</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Como si os contara una historia”, en *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, cit., pp. 155-156.

<sup>16</sup> J. EGEEA, *El viajero*, cit.

<sup>17</sup> Los poemas fechados indican un periodo de composición entre 18 de junio y 15 de julio de 1981. Para profundizar en este tema véase E. SARTOR, “*Réquiem*, un poemario inédito de Javier Egea”, *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*, 7, 2011, pp. 125-137.

<sup>18</sup> J. EGEEA, *Argentina 78*, Granada, La Tertulia, 1983. La fecha de composición de *Argentina 78* sigue siendo problemática: en nuestra opinión la fecha *a quo* es la primavera de 1980, en que abrió el bar La Tertulia, por ser el poemario una colaboración entre Egea y el pintor Ricardo Carpani, argentino exiliado en España, que pudiera haber surgido en el ámbito del CLAS. Sin embargo hemos encontrado una referencia a *Argentina 78* en una nota biográfica sobre Javier Egea que precede cinco sonetos del autor publicados en un periódico local, *Patria. Diario de Granada* el día 12 de abril de 1981: “Pero quizá lo mejor de su producción esté contenido en dos libros de próxima aparición: *Argentina 78* y *Tropo Mare*” (J. EGEEA, “Rima viva”, *Patria. Diario de Granada*, cit.). De ahí que los poemas de *Argentina 78* sean anteriores a los de *Réquiem*, por tenerse noticia de ellos en abril de 1981, unos tres meses antes de que Egea comenzara a trabajar en el borrador inacabado.

<sup>19</sup> J. RIENDA POLO, “Itinerario al mar: La poética de Javier Egea”, *Ficciones*, sin/n., 1999-2000, p. 29.

los años 80 fue la más activa para el grupo “La otra sentimentalidad”, del cual Egea fue un impulsor infatigable: reuniones trasnochadas en La Tertulia, el concurso de letras de tango, el homenaje a Rafael Alberti, la promoción del manifiesto poético, los recitales de poesía, la revista *Granada en mano*, etc. Sin embargo, a partir de 1985 se nota un estancamiento en las actividades del grupo, en cuanto conjunto, que le llevará a deshilacharse cada día más, por razones prácticas y por divergencias de intereses también: en efecto, Luis García Montero fue nombrado Vicedecano de actividades culturales y alumnado en la facultad de Filosofía y Letras, lo que le ocupaba mucho tiempo, junto con la redacción de su tesis doctoral; Álvaro Salvador en el bienio 1986-87 viajó a EE.UU. en calidad de profesor visitante. Además, los dos poetas-profesores vinculados con la Universidad de Granada, se volcaron en una labor teórica de investigación sobre la generación del 50 que desembocaría en las jornadas de estudio “Encuentros” y en artículos publicados en *Olvidos de Granada* (cfr. *supra*), en la que no nos consta que Egea hubiese participado con algún trabajo. Por su parte, en 1987 Egea decidió emprender un camino de psicoanálisis en Málaga aprovechando el dinero que había heredado tras la muerte del padre:

Ayer hablé por teléfono con un doctor malagueño, Hilario Cid Vives, quien me dio cita para hoy a las 17.30. Hablé también con Antonio Jiménez Millán, quien me alojará esta noche en su casa de Málaga. Lluve. Escribo ahora desde una cafetería cercana a la estación de autobuses. [...] Estuve en la consulta del psicoanalista. [...] Si la terapia es muy larga va a ser bastante gravoso para mi economía. Tres mil pesetas por sesión, más el coste del autobús, ida y vuelta. Esta noche me quedaré a dormir en casa de A.J.M. Espero localizarle por teléfono. He visto el mar; no ha dado señales de reconocermelo. 17.2.87.<sup>20</sup>

La segunda mitad de los 80 parece ser el tiempo de una renovada búsqueda personal y artística para Egea: por primera vez publica prosas

---

<sup>20</sup> J. EGEA, “Escritos inéditos”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 51. La anunciada publicación de los diarios de Egea en la editorial Bartleby (tercer tomo de la obra completa) quizá arroje nueva luz sobre estos años.

breves, “El disparo...”<sup>21</sup> y “Tres sueños”;<sup>22</sup> además, empieza a trabajar sobre *Raro de luna*,<sup>23</sup> un poemario publicado en 1990 e influido, de alguna forma, por las inquietudes de la investigación psicoanalítica. Desafortunadamente, el libro no tuvo el éxito esperado, debido a las atmósferas surrealistas de las que estaba impregnado y que resultaban algo discordantes con la estética en boga en aquel principio de década.

En los años 90 la depresión del poeta granadino y su dependencia del alcohol se agravaron, probablemente también a causa de la escasa recepción de *Raro de luna*, contribuyendo a su sentido de fracaso y exclusión social; además, hay que tener en cuenta lo mucho que lo afectó la caída del Muro de Berlín y de la Unión Soviética, con la consiguiente pérdida del horizonte ideológico comunista que había estado vigente para él, como para muchos otros, durante décadas. Como hemos visto, sus ingresos en el hospital se hicieron más frecuentes y su producción literaria más exigua: se limitó a recoger algunos poemas en una antología, *Gris perla*,<sup>24</sup> y emprendió un proyecto que no logró acabar, un poemario *noir* que, según la intención del autor, tenía que estar compuesto de cien sonetos. Solo completó diez, algunos de los cuales se publicaron en revistas, “No supo nadie...”<sup>25</sup> y “Alguien huye desnudo por los fríos pasillos”,<sup>26</sup> “Al fin todos se fueron...”,<sup>27</sup> antes de ser editados póstumos con el título<sup>28</sup> de *Sonetos del diente de oro* indicado por el propio autor en su cuaderno de trabajo.

Durante los 90 Egea se dedicó en cambio a los recitales que llevaba de gira con Susana Oviedo dentro y fuera de España y dio lecturas de poesía en colegios e institutos. A este respecto, cabe señalar la participación de Egea en el proyecto “Juan de Mairena” de la Junta de Andalucía, de la que queda

---

<sup>21</sup> J. EGEA, “El disparo...”, *Olvidos de Granada*, 15, 1987, p. 58.

<sup>22</sup> J. EGEA, “Tres sueños”, *Olvidos de Granada*, 16, 1987, pp. 54-55.

<sup>23</sup> J. EGEA, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990.

<sup>24</sup> J. EGEA, *Gris perla*, Málaga, Colección Tediría, 1991.

<sup>25</sup> J. EGEA, “No supo nadie...”, *Aurora roja*, 3, 1993.

<sup>26</sup> J. EGEA, “Alguien huye desnudo por los fríos pasillos”, *Hélice*, 3, 1994.

<sup>27</sup> J. EGEA, “Al fin todos se fueron...”, en VV.AA., *Cuadernos del Vigía. Número cero*, Granada, dip–Contemporánea Centro de Arte, 0, 1997, p. 17.

<sup>28</sup> J. EGEA, *Sonetos del diente de oro*, cit.

constancia en una publicación de finales de los años 80.<sup>29</sup> En concreto, se trató de un programa de recitales realizados por poetas andaluces en distintos institutos de la comunidad, durante los cuales los alumnos se relacionaban a los poemas que oían (y que habían leído y trabajado previamente en clase) y reaccionaban a ellos a través de las artes plásticas, de la música o de la poesía misma.

Inmediatamente después del suicidio de Javier Egea, salió el número de verano del fanzine granadino *Tiempos modernos*, para el cual él había escrito un poema con ocasión de la fiesta del primer aniversario de la revista, que se celebró en La Tertulia en primavera:

Me desperté de nuevo  
entre dos sombras.  
No quedan palabras  
en mi memoria.

Con los dedos, a tientas,  
las fui palpando:  
sus ojos enemigos,  
sus secos labios.

El mapa señalado,  
los hondos cráteres,  
corazones escritos  
con soledades.

A su fiel prisionero  
siempre velando  
mis compañeras sombras  
de tantos años.

Ellas, que me robaron  
la luz de un sueño,  
ya no piden rescate  
por mi secuestro.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> J. EGEA, “Cuando recibí la propuesta...”, *Poetas en el aula. Proyecto Juan de Mairena*, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Educación y Ciencia, 1989, p. 213.

<sup>30</sup> Sucesivamente la poesía se editó en *plquette*: J. EGEA, *Me desperté de nuevo*, Colección Contra Tiempo, Granada, La Tertulia, 2001. El poema fue musicado posteriormente por el

## 3.2 Obras

La organización estructural de los apartados de este capítulo refleja la trayectoria conceptual que hemos advertido en la obra de Javier Egea y que nos servirá de base para emprender el análisis crítico de sus poemarios individuales y de su producción poética como conjunto. La primera parte tratará dos poemarios juveniles, en los que la voz del poeta todavía sigue buscando el timbre que le será propio; el bloque central analizará los poemarios de la madurez, es decir los que se pueden adscribir a la estética de “La otra sentimentalidad”; en cambio, el tercer grupo investigará los nuevos caminos que la poesía de Egea intentó abrir tras el *impasse* poético en la que se halló el poeta con la disolución de “La otra sentimentalidad” en la poesía de la experiencia; en fin, el último apartado recogerá poemas sueltos, inéditos y prosas, con el objetivo de proporcionar un cuadro lo más amplio y completo posible de la producción de Javier Egea.

### 3.2.1 Primeros poemarios

#### 3.2.1.1 Serena luz del viento

*Serena luz del viento* es el primer poemario de Javier Egea, mejor dicho, de Francisco Javier Egea, puesto que por aquel entonces todavía firmaba con su nombre completo.<sup>31</sup> El libro, que contiene poemas escritos entre 1969 y 1972, ganó el accésit al premio Federico García Lorca en 1972 y fue publicado en 1974 con ilustraciones de Juan Jesús León. A pesar de la juventud del autor, el poemario destaca por su pericia formal. Se compone de dos partes, la primera consta principalmente de sonetos en alejandrinos o en endecasílabos, mientras que la segunda, más breve, contiene canciones y otras composiciones polimétricas en endecasílabos, heptasílabos y

---

célebre *cantaor* granadino, recién fallecido, Enrique Morente.

<sup>31</sup> En cambio, no nos consta que utilizara nunca su segundo apellido en su actividad poética.

alejandrinos. Las dos partes están precedidas por una dedicatoria a Enrique Vázquez de Sola y por el soneto “Luminoso de estrellas en tu frente”, que sirve para establecer el tono del poemario y delinear el campo semántico de los poemas a través de palabras claves “viento”, “mece”, “verso”, “ausente”, que orientan las expectativas del lector hacia una poesía erótica en la que afloran matices metapoéticos, como en el ejemplo siguiente:

Subiendo por tu cuerpo la senda del costado  
me llego hasta tus senos donde apasiono el vuelo,  
lanzo el ancla a tus labios, me enredo por tu pelo  
y vienen, van los besos, en un vaivén callado.

Con qué pasión se vence tu cuerpo enamorado  
cuando grito mis versos, te beso y me consuelo;  
con qué pasión de amor, con qué dulce desvelo  
pasas las lentas noches quemándote a mi lado.

Y cuando llego al punto más cálido, en el lecho,  
me desbordo de versos, de besos, trecho a trecho,  
y hago brotar el canto más bello y más alado.

Para tu boca tengo los labios más amantes,  
para tus labios tengo los besos más quemantes,  
para tus besos tengo mi verso enamorado (p. 104).

Este soneto, que contiene casi todos los *topoi* de la poesía erótica (senos, labios, pelo, boca, besos), está construido a partir de la correspondencia versos/besos hasta identificar el gozo amoroso con la poesía misma en el primer terceto; nótese la estructura perfectamente rematada en el segundo terceto, que reanuda las correspondencias boca/labios, labios/besos, besos/verso.

Nos parece interesante reproducir el comentario de Juan Jesús León:

*Serena luz del viento* es una obra intimista que canta el gozo del amor concebido en toda su amplia realidad sensual, sexual y sentimental, ajena a la ramplona idealización sensiblera o a la hipócrita interpretación espiritual. Esta visión del sentimiento amoroso chocaba con la moral católica, impuesta entonces, que rechaza toda versión heterodoxa o pagana del amor, tiene una obsesión enfermediza por todo lo tocante al sexto mandamiento y abomina el placer -ajeno- de la vida. La publicación en 1974 de *Serena luz del viento* trajo aire fresco al agobiante ambiente literario nacional de plañideras calandrias y desesperados ruiseñores, con su sincera expresión de la ternura, su positiva visión del mundo y del amor, y su alegría de vivir y de gozar de la vida. *Serena luz del viento* también revaloró la forma literaria frente al prosaísmo reinante y enriqueció el lenguaje poético ante la paupérrima dicción, casi panfletaria, herencia perdurable, a finales de los años sesenta, de la poesía social que será definitivamente exterminada por la revalorización estética de la lírica surgida de estos años.<sup>32</sup>

La vuelta al lenguaje poético y al formalismo métrico en *Serena luz del viento* procede de la lectura de Miguel Hernández, cuya influencia es visible en esta etapa juvenil de Egea. No se olvide que en 1972 el cantautor Joan Manuel Serrat dedicó un disco al poeta de Orihuela, en el que grabó versiones musicalizadas de algunos de sus poemas más célebres (“Nana de la cebolla”, entre otros) que cantaba en sus recitales públicos. A pesar de la censura impuesta por la dictadura, los poemarios de Hernández publicados en Buenos Aires por la editorial Losada circulaban entre los poetas granadinos, y su huella es detectable en muchos de los poemas de Rafael Guillén, Antonio Carvajal, Álvaro Salvador, José Heredia Maya, Enrique Vázquez de Sola, etc. de finales de los 60 y comienzos de los 70. En el caso del primer poemario de Egea el magisterio de Hernández es evidente, como se podrá comprobar comparando este soneto de *El rayo que no cesa*

---

<sup>32</sup> J.J. LEÓN, “*Serena luz del viento*”, *El Fingidor*, 6, 1999. Publicado también en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, cit., pp. 90-91.

Al derramar tu voz su mansedumbre  
de miel bocal, y al puro bamboleo,  
en mis terrestres manos el deseo  
sus rosas pone al fuego de costumbre.

Exasperado llego hasta la cumbre  
de tu pecho de isla, y lo rodeo  
de un ambicioso mar y pataleo  
de exasperados pétalos de lumbre.

Pero tú te defiendes con murallas  
de mis alteraciones codiciosas  
de sumergirte en tierras y océanos.

Por piedra pura, indiferente, callas:  
callar de piedra, que otra y otras rosas  
me pones y me pones en las manos<sup>33</sup>

con este de *Serena luz del viento*

Ya nos separa el quicio redondo de la nieve  
entre tus rojos labios, amor, y mi batalla;  
nos separa la orilla, la frente de una playa  
que nunca nos acoda ni traza en su relieve.

Este sexo caliente donde la sangre llueve  
cataratas de labios y manos, donde estalla  
todo el fuego más bello en una roja malla  
para formar el lago donde el amor abreve.

Y tú guardas tu sexo para la sombra muda  
en oscuras vitrinas de blindados cristales  
donde no lleguen vientos ni mares ni caricias.

Y ves vano el encanto de sentirte desnuda  
pulsando los aromas de tus rojos rosales  
bajo un cielo que besa... Jardín de las delicias! (p. 97).

Además de ser un ejemplo del lenguaje explícito del “gozo de amor” mencionado por León en el comentario que hemos reproducido más arriba, este poema nos sirve para presentar otra característica de *Serena luz del*

---

<sup>33</sup> M. HERNÁNDEZ, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 227.

*viento*, como es el uso no disimulado de la retórica por parte de Egea: en efecto, el poeta, a pesar de su juventud, posee una indudable pericia técnica y disfruta al desplegar todos los recursos que ha adquirido en su aprendizaje poético. Si nos fijamos en el segundo cuarteto y en el primer terceto, por ejemplo, podremos notar que los campos semánticos de las dos estrofas están estrechamente vinculados con las realizaciones sonoras: en el cuarteto el fonosimbolismo en /l/ alude al elemento líquido asociado con el calor, reforzado además por los encabalgamientos muy marcados que subrayan la idea de impetuosidad, hasta producirse un desgarramiento gramatical por el uso transitivo de un verbo que no lo es (la sangre llueve / cataratas); en cambio, el fonosimbolismo en /i/ en el terceto se usa para insistir en la frigididad y en la privación, con una triple negación final para enfatizar la esterilidad.

Los poemas de la segunda parte del libro, en cambio, prescinden de la rigidez de la estructura estrófica, si bien mantienen la medida de la familia del endecasílabo y la complejidad del tejido semántico ya estrenado en la primera parte. Veamos por ejemplo el poema “Paisaje de mujer con viento y fondo de colinas”:

Fue sonido espiral,  
fue caracola de luz para tus manos  
y sonata  
de débiles violines...

Desnudos,  
largos valeses, ya bordaban  
su voz en tu vestido  
y un vuelo de abanicos  
y un aire  
de palomas  
y un roce de colinas.

Fue de entonces el mar,  
amor, de entonces el color  
y la caricia (p. 113).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Este poema está inspirado en la madre de Javier Egea, amante de la música y lograda

Este poema contiene un entramado de campos semánticos relacionados con los sentidos: el oído (“sonido”, “sonata”, “débiles violines”, “vales”, “voz”), la vista (“luz”, “color”), el tacto (“manos”, “roce”, “caricia”), a los cuales se superponen elementos vinculados con la mujer (“bordaban”, “vestido”, “abanicos”) y el paisaje (“aire”, “palomas”, “colinas”, “mar”). Nótese cómo la asociación libre de estos componentes produce un efecto parecido al de un remolino, sensación anticipada y reforzada por “espiral” y “caracola” en los dos primeros versos, donde “espiral” se junta con el sentido del oído y “caracola”, que también suele asociarse al oído, por lo menos en el sentido marino, en este verso se fusiona con el elemento visual “luz”. La urdimbre de pinceladas impresionistas que componen este poema se sostiene a nivel formal en la repetición anafórica (“fue”, “y”, “de”) que proporciona coherencia estructural al conjunto.

El título del poemario está presente en “Paisaje de mujer con viento y fondo de colinas” a través de una mención directa (“caracola de luz”) y de una alusión (“aire” como sinónimo de “viento”), confirmando una tendencia manifiesta en todo el libro: en efecto, los términos “luz” y “viento” se repiten a lo largo del poemario con una amplia gama de sinónimos (“brisa”, “rozar”, “mecer”) y antónimos (“oscuro”, “sombra”) que confieren cohesión semántica a la obra.<sup>35</sup>

La novedad incontestable de *Serena luz del viento*, dentro del panorama literario español de la primera mitad de los años 70, consiste precisamente en el hecho de que se coloca fuera de las tendencias en boga a nivel nacional en aquellos años, como acertadamente señala Jairo García Jaramillo:

Si tenemos en cuenta que en el periodo en que estos poemas fueron escritos la poesía mayoritariamente oscilaba entre el amaneramiento

---

pianista ella misma.

<sup>35</sup> Las palabras “cal”, “fuentes”, “caracolas”, “ausente”, “abanicos” son otros ejemplos del recurso empleado por Egea para lograr una coherencia semántica dentro del poemario. Por lo que se refiere en concreto a “Paisaje de mujer con viento y fondos de colinas”, queremos señalar la aparición del mar, un tópico en la obra de Egea, así como el uso de “entonces”, adverbio predilecto de este poeta.

culturalista y el coloquialista, y que para ser moderno entonces un poeta tenía que escribir siguiendo una de estas dos líneas y, más que nada, ser urbano, hoy puede resultar más que curioso observar cómo este joven Francisco Javier Egea funciona extrañamente en los ambientes literarios granadinos de disidencia política y estética moderna, no sólo no practicando poesía “social”, sino escribiendo sonetos de amor sobre paisajes rurales<sup>36</sup>.

Sin embargo, hay que matizar la afirmación de Jaramillo, puesto que al principio de los años 70 ya nadie escribía poesía social en España, como vimos en los capítulos anteriores; las tendencias en auge en la década oscilaban entre lo culturalista y lo experimental, dado que la losa sobre la poesía social la selló Leopoldo de Luis con su antología *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, libro que pretendía ser la celebración de dicha tendencia y resultó ser su epitafio, como escribió Julia Uceda en 1967: “La antología [de Leopoldo de Luis] ha sido el primer monumento levantado a la poesía social”.<sup>37</sup>

En su ensayo, Jaramillo destaca la rebeldía intencional de Egea en tratar el tema amoroso de manera sensual y hasta impúdica:

En realidad, el ansia de rebeldía se mostrará, en este primer momento, sobre todo en que, una vez elegido el tema del amor para esa confesión sentimental –tema tradicionalmente prioritario dentro de la esfera de lo privado– Egea hará de él un tratamiento erótico, que intenta dar protagonismo más al cuerpo.<sup>38</sup>

En este caso también hay que rectificar las aserciones de García Jaramillo, puesto que en los círculos literarios de Granada esto no representaba novedad alguna. Veamos por ejemplo un fragmento de un poema de José Heredia

---

<sup>36</sup> J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CILE Ediciones, 2005, p. 23. La segunda edición corregida y aumentada se ha editado con el título *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011. Cabe destacar que en esta segunda edición la bibliografía sobre Javier Egea ha sido actualizada por el autor y resulta ahora muy completa y provechosa.

<sup>37</sup> J. UCEDA, “La traición de los poetas sociales”, *Ínsula*, 242, 1967, p. 1.

<sup>38</sup> J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., p. 19.

Maya publicado en 1974:

Y si además y sobre todo  
procuramos buscar  
el origen del grito hasta encontrarlo  
y  
dosificando su postura  
conseguimos un grato  
recurso que estallar hiciese  
la esfera de dolor que acumulamos  
esfera de dolor que nos circunda...

Entonces,  
entonces es posible  
que el hambre material  
y Dios no nos rindieran

que tú y yo fuésemos amantes símbolos  
de la tierra y la ceniza  
vencidos por la gana del espasmo.<sup>39</sup>

En efecto, el mismo tratamiento sensual del tema erótico es muy visible en Antonio Carvajal, quien en *Tigres en el jardín* (publicado en 1968 en la colección “El Bardo”) incluyó el siguiente soneto:

Con estos mismos labios que han de comer la tierra,  
te beso limpiamente los mínimos cabellos  
que hacen anillos de ébano, minúsculos y bellos,  
en tu cuello, lo mismo que el pinar de la sierra.

Te muerdo con los dientes, te hiero en esta guerra  
de amor en que enloquezco. Sangras. Y pongo sellos  
a las heridas tibias con besos, besos... Ellos  
que han de quedar comidos, mordidos por la tierra.

Tal ímpetu me come las entrañas, que sorbo  
tu carne palmo a palmo, cerco de llama el sexo,  
te devoro a caricias, y a besos, y a mordiscos.

Ni la muerte, ni el ansia, ni el tiempo son estorbo.  
El abrazo es el mismo si cóncavo o convexo,  
y yo soy un cordero que trisca en tus apriscos.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> J. HEREDIA MAYA, *Penar ocono*, Granada, Universidad de Granada, 1974, p. 28.

Asimismo la temática sensual se puede apreciar en varios de los poemas de Álvaro Salvador, cuya estética personal en los mismos años se alejaba totalmente de la de Carvajal, enlazando con las tendencias más neovanguardistas de lo *beat*, que tratamos en el capítulo anterior en relación con la poesía de Pablo del Águila y de las revistas granadinas *Tragaluz* y *Poesía 70*. He aquí un ejemplo de *La mala crianza*, poemario que se publicó en 1974 pero fue escrito, según declara su autor en el prólogo, entre 1969 y 1972:

no volaba ya mar la mar ardía  
tercer acto que ronda y desfallece  
rumoroso temblor de sangre escuece  
sargazo y alga juntos escogía

el cansancio y hundidos parecía  
suelta la mano fría la mano empiece  
muslos o labio fuerte y enderece  
que la carne a la carne se venía

ronco furor combate sin futuro  
amárralo por do restañe mito  
sáltalo vuelve agarra la mordida

y tan deshechos un galón un muro  
supe supimos dos a dos musito  
un tercer acto pudo nuestra vida<sup>41</sup>

La convergencia en el tratamiento voluptuoso del tema erótico que hemos podido detectar en la producción poética granadina de finales de los 60 y principios de los 70, tanto en la línea clasicista, representada por Carvajal y Egea y que tendría a Rafael Guillén<sup>42</sup> como ascendencia más próxima, como en la línea más rupturista de Salvador, que sigue en las

---

<sup>40</sup> A. CARVAJAL, "Pasión", *Tigres en el jardín. Casi una fantasía*, Madrid, Hiperión, 2001, p. 50.

<sup>41</sup> Á. SALVADOR, "Tercer acto", *La mala crianza*, Málaga, El Guadalhorce, 1974, p. 65.

<sup>42</sup> A este respecto, cabe señalar que también Jaramillo detecta una ascendencia común entre Guillén, Carvajal y Egea, aunque no se detenga lo suficiente en ello. Cfr. J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., pp. 40-41.

pautas de la poesía *beat* con clara conexión con la poesía de Pablo del Águila, se debe a una raíz común y reside en la obra de Miguel Hernández que, según vimos antes, circulaba ampliamente en el entorno granadino. De hecho, las dos ramas, la neovanguardista y la clasicista, estaban intentando llevar a cabo una renovación de la poesía según la estética que les era propia, pero partiendo de una herencia común, la poesía de Hernández.

De Rafael Guillén, poeta que le llevaba casi veinte años y al que valoraba mucho, Egea admiraba en particular los sonetos de *Pronuncio amor*, libro que fue compuesto entre 1956 y 1957. Veamos un ejemplo de la segunda parte de este poemario, sección que, además, está encabezada por la siguiente cita Miguel Hernández, “y sin dormir estás, celosamente, / vigilando mi boca ¡con qué cuidado!”.<sup>43</sup> Leamos a continuación el soneto de Guillén:

Lloviendo estás, amor, sobre mi frente,  
agua de ti, tu lluvia más temprana,  
y es un milagro más en la mañana  
la mojada ilusión del sol naciente.

Arando va mi sed alegremente  
tu jugosa frescura de manzana;  
abriendo un surco más en mi besana  
tu olor a tierra húmeda y caliente.

Gris de la nube, pasmo de la rosa,  
semilla de la juncia y del espliego,  
planto mi grito en ti mientras diluvia.

Y es una gota más esta olorosa,  
reverdecida entrega en que me entrego,  
mojado de tus besos y tu lluvia.<sup>44</sup>

En su ensayo, Jaramillo subraya la dualidad subyacente a *Serena luz del viento*, que se concreta en los polos luz/amada y sombra/poeta, enlazando

---

<sup>43</sup> Este verso pertenece al soneto 11 de *El rayo que no cesa*. Cfr. M. HERNÁNDEZ, *Obras completas*, cit., p. 219.

<sup>44</sup> R. GUILLÉN, “Temprana lluvia”, *Obras completas*, Granada, Almed, 2010, t. I, p. 159.

con la tradición renacentista inaugurada por Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera<sup>45</sup> –los primeros ejemplos de literatura burguesa, según la lectura materialista impulsada por Juan Carlos Rodríguez. Además, el crítico hace hincapié en el tono confesional de este poemario, debido a “la noción de transparencia de la verdad del sujeto”,<sup>46</sup> contra la cual arremeterá el mismo Egea en el ámbito de la poética surgida de “La otra sentimentalidad” en los años 80. Sin embargo, estas consideraciones nos parecen más adecuadas para el análisis de unos poemas de Egea de 1981 inéditos en libro e inspirados en sonetos de Garcilaso, sobre los cuales nos detendremos en el capítulo 4, utilizando como herramientas teóricas el ensayo de Rodríguez al que se refiere Jaramillo.

### 3.2.1.2 A boca de parir

En 1976 Francisco Javier Egea publicó su segundo libro, *A boca de parir*, obra que él mismo consideraba el comienzo auténtico de su poesía. En efecto, el título estaría relacionado con el cante jondo, derivando de una expresión que alude al momento en que el *cantaor* está a punto de romper a cantar. Además, la portada de la edición Zumaya lleva el dibujo estilizado de un sexo femenino del cual caen gotas de sangre, otra alusión al parto.<sup>47</sup> El poemario se divide en tres secciones, “Las nubes vencidas”, “Memoria de una huella” y “El ascua en el timón”, introducidas por una cita de Gabriel García Márquez la primera, una de Marcel Proust la segunda, y dos respectivamente de Federico García Lorca y Cesare Pavese la tercera.

La intención de ruptura con el poemario anterior se manifiesta claramente desde el primer poema “Aquellos peces”, que constituye una reflexión metapoética sobre *Serena luz del viento* y sobre los cambios estéticos que intervinieron en su poética desde entonces:

---

<sup>45</sup> Cfr. J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., pp. 19-20.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>47</sup> La portada de *A boca de parir* fue realizada por Antonio Salvador, uno de los ilustradores que colaboraban con las revistas *Tragaluz* y *Letras del sur* y con el Colectivo 77.

Aquellos peces míos de otro tiempo  
con la boca de azúcar,  
el ojo de papel  
y un inocente brillo en las palabras  
como si batalla no les fuera al centro de las branquias  
o se durmiera el grito en las escamas,  
ajenos a los surcos de la tierra,  
distante de las manos de los hombres.

Aquellos peces míos de otro tiempo.

Desarbolando el cielo me tropecé la herida.  
Se me sube el timón a la garganta.  
Hay sangre por las velas.

En este mar que nace no quiero que navegues:  
naufagarás sin nombre,  
lejana nave mía,  
distante barco azul (p. 127).

Nos parece oportuno ofrecer un breve análisis de este poema, puesto que nos ayudará a comprender los mecanismos compositivos empleados por el poeta. Los “peces”, es decir, los poemas juveniles de Egea constituyen un primer campo semántico (“peces”, “boca”, “ojo”, “palabras”, “branquias”, “escamas”) y son calificados de sentimentales (“boca de azúcar”), ciegos a la realidad exterior (“ojos de papel”), ingenuos (“inocente brillo”); a este se superpone un segundo campo semántico, aquel del compromiso político (“batalla”, “grito”, “herida”, “garganta”, “sangre”), que en la primera parte del poema se caracteriza por su ausencia (“no les fuera”, “se durmiera”, “ajenos”, “distante”). En cambio, al aparecer el tercer campo semántico, aquel que simboliza la nueva poesía concebida a partir del compromiso y ejemplificado por metáforas de la navegación (“desarbolando”, “timón”, “vela”, “mar”, “nave”, “barco”), el segundo campo está denotado con verbos afirmativos, mientras que el primero se retrae y desaparece.

Asimismo, señalamos la aparición del símbolo del mar, cuya primera mención ya hemos subrayado anteriormente y que trataremos con más detenimiento al analizar el poemario *Troppo mare*; además, destacamos la

cita transparente de Federico García Lorca, “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos” de “1910. (Intermedio)”,<sup>48</sup> sobre la cual tendremos que volver en el capítulo siguiente (cfr. *infra*).

El segundo poema de *A boca de parir*, “Hacia otro mar”, es aun más explícito:

Es ahora el principio.  
Cuando las palabras cruzan el pez,  
cuando mi frente rompe  
hacia otra lucha nueva  
un nuevo leningrado de palabras.  
[...]  
Y si perdí la flor  
hay un rosal en cueros  
que me gira en sus brazos  
para que yo me sangre en las palabras,  
para que yo me agrupe,  
para que yo responda (p. 128).

Las anáforas que introducen los heptasílabos que cierran el poema marcan de forma contundente la dirección de la nueva poesía de Egea: la militancia será colectiva (“para que yo me agrupe”) pero la responsabilidad de la respuesta a la opresión será individual y no se podrá delegar a los demás (“para que yo responda”). Cabe señalar que los años de redacción de estos poemas son los en que se desarrolló la actividad clandestina de Egea en la Célula Gramsci con Juan Carlos Rodríguez, así como los del Club Larra y del Colectivo 77.

El poema que nos parece ser el más innovador, por ser aquel que adelanta los importantes cambios que se producirán en la obra de Egea a partir de los años 80, es “19 de mayo”:

---

<sup>48</sup> F. GARCÍA LORCA, “1910. (Intermedio)”, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, edición de M. GARCÍA-POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, t. I, p. 512. La cuestión de la admiración de Egea hacia Lorca y de su influencia será estudiada en los apartados siguientes.

Existe una razón para volver.  
6 de la madrugada de la calle Lucena  
donde los basureros y el sereno  
tenían su eterna cita  
con el café con leche y el aguardiente seco,  
adonde los borrachos concluían  
la noche soñolienta del vino repetido.

19 de mayo. Pensión Fátima  
en donde la pregunta del abrazo desnudo  
supo al fin el porqué de tanta lucha,  
la clave del sudor sobre las sábanas,  
y la virginidad redonda, amanecida,  
reconoció la llave de su casa madura,  
con una verde mano le puso rumbo exacto  
y la llevó a su centro  
y siempre siempre siempre  
nació allí la tormenta del esperado amor  
como un racimo.

¿Quién hubiera pensado  
que la 3ª planta,  
la habitación oscura,  
el urinario sucio,  
las hojas del diario clavado en la pared  
y la maceta artificial,  
el plástico  
de las flores chillonas,  
iban a ser testigos  
de aquel incandescente poderío,  
de tanta luz sin freno,  
de aquella tempestad acribillada?

Después de tantos pájaros  
persiste en los teléfonos del aire,  
en alta mar aún vive  
y es el regreso un tramo de la vida.

Existe una razón  
para volver a la ciudad del gozo,  
a la pequeña aldea de la pensión barata  
y las comadres  
raídas en la esquina.  
Existe una razón  
para aquella manzana de casas apagadas,  
para una turbia calle  
que fue la geografía de mi primer amor,  
el mapa donde tuvo mi gran pasión su cuna (pp. 137-138).

“19 de mayo” se construye a través del contraste entre la plenitud del encuentro amoroso y la fealdad de la pensión por horas donde aquel aconteció.<sup>49</sup> Este poema se puede considerar la primera instancia de una ambientación urbana en la poesía de Egea y de alguna forma prefigura la atmósfera de *Paseo de los tristes*: el yo poético en la ciudad indiferente, rodeado de personajes nocturnos –por libre elección o por obligación: los basureros, el sereno, las comadres madrugadoras, los noctámbulos empedernidos involucrados en sus soledades comunicadas. Destacan en “19 de mayo” los cuartos escuálidos, desdibujados a través de pinceladas exactas, como rigurosa es la atmósfera –“la maceta artificial”, “los urinarios sucios”, etc.– que, sin embargo, son ennoblecidos en la memoria: “la ciudad del gozo”, “la pequeña aldea”. La métrica anticipa la de *Paseo de los tristes*, la silva de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, el tono es aparentemente coloquial, los recursos retóricos están bien disimulados.<sup>50</sup>

En opinión de Francisco Díaz de Castro, la tercera parte es la más lograda del poemario, en cuanto

conclusión necesaria de las dos anteriores y mucho más explícita respecto a lo esencial: unas señas de identidad más precisas, una mejor fusión de lo íntimo y de lo colectivo, una historia reciente de España – en “Fronteras”, con cita de Rafael Alberti–, un sur y una ciudad reconocibles como territorio concreto de la búsqueda, de la denuncia y de la esperanza civil, con unos rasgos dispersos en sus poemas que prefiguran la orientación de los itinerarios de *Paseo de los tristes*.<sup>51</sup>

En “Ellos” también aparecen elementos que volverán en *Paseo de los tristes*, hasta el punto de que el lector no puede dejar de preguntarse si los

---

<sup>49</sup> El topónimo no es fruto de la fantasía, C/Lucena es un callejón situado aproximadamente entre el Jardín Botánico y Plaza de la Trinidad.

<sup>50</sup> En dos poemas contenidos en esta segunda parte, “Cerimonial de la ceniza” y “Sístole”, experimenta Egea con la falta total de puntuación y de mayúsculas, extremo al que ya no volverá ni en su poema más vanguardista “Raro de luna”. El verso de Egea, como tendremos ocasión de comprobar en el presente trabajo, siempre tiende hacia la medida exacta.

<sup>51</sup> F. DÍAZ DE CASTRO, “Homenaje a Javier Egea”, in E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, cit., pp. 139-140.

oscuros personajes que habitan en el poema serán los mismos –“Ellos, los asesinos, / vigilaban la caza del amor en silencio” de “Entre cuatro paredes” (p. 248)–,<sup>52</sup> los vencedores de la guerra civil y representantes del régimen franquista que Egea aborrecía:

Andan por los cafés.  
Ellos.  
Tienen la risa exacta que les ordena el tiempo.  
En el ojo mortal de la chaqueta antigua  
un sangriento clavel como recuerdo.  
[...]  
Siempre recién salidos de la casa,  
andan por los cafés  
y hablan del amor  
como el que nunca supo de qué hablar.  
Yo espero cada noche  
que un lirio hermoso y joven  
les destroce la lengua (p. 169).

Se trata, obviamente, de un homenaje a uno de los poemas de Luis Cernuda más combativos, “Un español habla de su tierra” de *Las nubes*, que volveremos a comentar en el capítulo siguiente:

Ellos, los vencedores  
Caínes sempiternos,  
de todo me arrancaron.  
Me dejan el destierro.<sup>53</sup>

A lo largo del presente trabajo tendremos la oportunidad de insistir en la singularidad de cada uno de los poemarios de Egea, sin embargo a estas alturas nos parece oportuno destacar el progresivo desarrollo de temas y motivos que van afianzándose dentro del universo creativo del poeta: es el

---

<sup>52</sup> Los mismos “ellos” aparecen también en el poemario inédito *Réquiem*, como veremos luego: “Ellos, los asesinos, / desde bunkers oscuros vigilaban la caza, el cebo azul, la farsa, / desde sus ojos negros como una red tendida, / ellos, los asesinos, malditos, en silencio”.

<sup>53</sup> L. CERNUDA, “Un español habla de su tierra”, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 [1964], p. 182.

caso, además del ya citado “ellos”, del tema de la reivindicación de una identidad andaluza, que por primera vez surge en “Por el sur” en la tercera parte de *A boca de parir* y que volverá a manifestarse en “Spain is different”:

No se apagan los huesos. Escupir es un don.  
En la mantilla sucia de los ojos de topo,  
a los camaleones que comercian  
tanto sudor sureño simulado  
bajo las ancas de los potros mansos,  
desde la farsa de las alas anchas  
por el anonimato que la chaqueta ciñe  
hasta la pantomima del zajón.

No es el sueño ni el frío ni la muerte siquiera.  
Es siempre el corazón:  
El pulso de la historia que recobró el arado,  
las manos en un haz.

Qué vergüenza la tierra que vende sus veredas  
como si gritaran adentro de los surcos  
los hombres, las raíces, la libertad y el sol (pp. 174-175).

El tema de la explotación de los sureños, de los estereotipos andaluces, de la venta de la tierra, será desarrollado más cumplidamente en el poema dramático del 1978 que, además, adquirirá un tono más amargo y polémico.

### 3.2.2 “*La otra sentimentalidad*”

En este apartado iremos analizando los poemarios que consideramos se atienen a la estética de “*La otra sentimentalidad*”, dentro de un marco cronológico cuyas fechas corresponden indicativamente a la primera mitad de los años 80, en concreto *Tropo mare*, *Paseo de los tristes*, el inédito *Réquiem* y *Argentina 78*.

### 3.2.2.1 Troppo mare

*Troppo mare* fue galardonado con el premio Antonio González de Lama de la Diputación de León en 1982 y se publicó en 1984. Sin embargo, la génesis del libro se remonta al núcleo de poemas escritos en La Isleta del Moro en julio de 1980, es decir, las secciones “Troppo mare” y probablemente también “Rosetta”.<sup>54</sup> La tercera parte, “El viajero”, fue compuesta en agosto del mismo año a la vuelta de la temporada en el Cabo de Gata y fue publicada como *plquette* en 1981 con ilustraciones de Juan Vida; está dedicada a la memoria de “Miguel del Pino, camarada viajero con el frío”, un amigo que se suicidó arrojándose a las vías del ferrocarril durante la estancia de Egea en la Isleta. La cuarta parte, “El estrago”, está dedicada a Mariano Maresca y se compuso algo más tarde, la fecha en algunas de las copias mecanografiadas es la de diciembre de 1980. Sin embargo, el poema “(y IV)”, que cierra la quinta sección “Córam pópulo”, se escribió con anterioridad respecto a todo el poemario (el 18 de abril de 1980), probablemente a raíz del fallecimiento de la madre. Las cinco secciones “Troppo mare”, “Rosetta”, “El viajero”, “El estrago” y “Córam pópulo” pueden leerse cada una como un poema largo formado por partes numeradas, al ser autónomas en cuanto a temas; sin embargo, lo que otorga cohesión estructural y organicidad a la obra en su conjunto es la coda, “Leer *El capital*”, que remata el poemario reanudando los hilos hilvanados en las cinco secciones y establece la perspectiva de lectura.

Procedamos con orden. La primera sección, “Troppo mare”, contiene cuatro poemas, está dedicada a Juan Carlos Rodríguez y está encabezada por una cita que corresponde al primer verso de “Las cenizas de Gramsci” de Pasolini, “No es de mayo este aire impuro”. El mar es desde el primer verso del primer poema el protagonista absoluto:

---

<sup>54</sup> Nos documenta en estas afirmaciones el trabajo filológico de Juan Antonio Hernández García, quien en sus notas al texto transcribe las fechas de composición apuntadas por el mismo Egea en sus carpetas.

Extraño tanto mar, raro este cielo  
desgranado de luz sobre la Isleta,  
ajeno a este naufragio que se crece en la orilla  
en cabos,  
jarcias,  
mástiles,  
jirones de velámenes,  
armaduras y redes,  
que simulan encaje en la escollera,  
duelas con algas,  
pequeñas almadías despobladas  
sobre la espalda azul del exterminio (p. 197).

En este paisaje se inserta primero el tema de la explotación (“raro este cielo para ser de mayo / ajeno a este dolor de siglos en la playa. / Tanto mar, y de golpe / tanta historia y vencida” [p. 197]), y luego la figura femenina evocada desde la ausencia y sugerida a través de la asociación con los términos marinos (“y cuando tu cintura presentida / por entre los hachones vigías de las pitas, / desde las atalayas del silencio, / no sólo ya las dunas, sino rostros en ellas / vestigios de tu cuerpo” [p. 197]), para acabar introduciendo la alusión a La Nube, símbolo de inminente desastre y destrucción.

El mar como espacio simbólico es ambivalente en la poesía Javier Egea: por un lado está connotado negativamente, “la espalda azul del exterminio”, lo que nos hace pensar en el mar como historia, como dolor y explotación; por otro lado representa una posibilidad de reconciliación con implicaciones que apuntan a la apaciguación y a la serenidad:

Es así que el amor, el viejo amor,  
el pobre amor tan viejo, tan torpe, tan cansado,  
mira hacia el mar, entorna los postigos  
y se tiende y reposa (p. 203).

Estos son los célebres versos con los que se cierra el cuarto poema que compone la sección “Troppo mare”: el amor, tras el penoso inventario de sus límites dirige hacia el mar una mirada que preludia una pacificación existencial.

Sin embargo, estos mismos versos permiten una lectura opuesta, es decir, el mar es también una imagen de muerte, lo que supone un simbolismo de duelo; el amor se tiende y reposa, porque el enamoramiento anterior ha muerto. Esto sugiere una representación de apagamiento voluntario, que de alguna forma puede aludir al suicidio, en el sentido de oscurecer libremente la vista hacia el mundo, tumbarse, perder el conocimiento y hasta incluso la vida. No extraña que el mar pueda proporcionar tantas lecturas incluso discordantes entre sí, por ser un símbolo muy recorrido desde la antigüedad, como nos recuerda José Rienda Polo en su tesis doctoral.<sup>55</sup>

En cambio, *La Nube* aludiría, según el mismo Rienda Polo, a una catástrofe meteorológica ocurrida tiempo atrás y todavía viva en la memoria de los habitantes de la zona,<sup>56</sup> mientras que la mención a Benínar en el tercer poema se refiere al pueblo que fue sumergido para crear el pantano que lleva hoy el mismo nombre, y que conlleva para el yo poético una dimensión privada de extravío y de dolor, aunque prometedora de renovación interior

Cuando rueda la piedra en el estero  
abrevia tu dolor: es el sonido  
que desde las compuertas en Benínar  
traerá la noche larga con el agua.  
[...]  
Por el camino de la piel abajo  
hacia una luz más honda que la piedra,  
más profunda que huesos y raíces,  
es que voy derivando nuevo y solo (pp. 200-201)

---

<sup>55</sup> Cfr. J. RIENDA POLO, *Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento funcional en la poesía española contemporánea*, tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Granada, 1999. Véase también J. RIENDA, “Contra el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar”, en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, cit., pp. 111-118, en particular p. 117: “El mar de *Troppo mare* es constituido como, primero, paisaje para la reflexión, para el encuentro brutal entre el yo y el otro *yo-en sociedad*, esto es, su desarrollo social. Segundo, el mar de *Troppo mare* funciona a la perfección como índice inequívoco de una utopía definida en la libertad, *id est*, en el combatir un específico modo de organización estructurada (Estado) y su constituyente sentimental (familia); y tercero, el mar de *Troppo mare* se nos ofrece como contrapunto que evidencia la derrota de la conceptualización ideológica, real en tanto que social igualmente, frente a la prolongación de aquel valor funcional encallecido en la misma historia literaria de la metáfora marítima”.

<sup>56</sup> Cfr. J. RIENDA POLO, *Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento funcional en la poesía española contemporánea*, cit., p. 252.

que culminará en los hermosos versos citados anteriormente que cierran la sección (“Así que el amor.. / mira hacia el mar, entorna los postigos / y se tiende y reposa”).

La segunda sección, “Rosetta”, está dedicada a Enrique Vázquez de Sola y lleva una cita de Miguel Hernández (“Besarse a la luna, / mujer, es besarnos / en toda la muerte”). El título alude a la dificultad de descifrar el sentimiento amoroso y anticipa uno de los temas importantes de *Paseo de los tristes*, es decir la imposibilidad del amor en medio de la destrucción causada por el capitalismo:

Y qué fuerza en tus brazos,  
qué parajes de fuego,  
qué tormenta de luz, amada mía.  
Mas he aquí, de pronto, que vinieron  
los cuchillos del miedo a desnudar el frío,  
a pretender herrumbre y cenizas,  
y espaldas,  
grupas,  
lejos,  
partiendo en dos la tarde (p. 207).

El tercer poema de “Rosetta” cierra la sección afirmando que “no es posible la luz pero tus ojos” (p. 212), negando entonces la posibilidad del amor y a la vez reiterando la necesidad de una dimensión colectiva y de una apertura hacia el tú y el vosotros para la salvación: “Sin ti polvo, ceniza. Sin vosotros la nada” (p. 212).

“El viajero” incorpora la dedicatoria a Miguel en el mismo título, lleva una segunda dedicatoria a Jesús y Amalia; la cita es de Garcilaso “...solo, desamparado / ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa”. Esta sección destaca por presentar el mismo tema tratado desde tres perspectivas distintas pero complementarias, gracias al cambio de persona gramatical del verbo, que comentaremos de manera más detallada en el capítulo siguiente. Este recurso permite a Egea narrar el poema desde un punto de vista más objetivo en tercera persona, para luego subjetivizarlo y recobrar, en última instancia, un

diálogo tú/nosotros que se resuelve en lo colectivo:

Quizás alguna tarde,  
en alta mar tu sueño y las primeras algas,  
como un octubre nuevo,  
florecerá en la gaviás  
una bandera roja, Miguel, que nos reclama (p. 220).

“El estrago”, sección dedicada a Mariano Maresca, está encabezada por la cita “De mi vida dudosa, estrago cierto...”, que Egea erróneamente atribuye a García de la Vega,<sup>57</sup> y se compone de cuatro poemas de tono introspectivo, en los que se analiza el procedimiento que ha conducido a la concienciación del yo lírico:

Será que aquella Isleta  
me fue poniendo al día los ojos interiores,  
clavó en mi rostro su aguijón marino,  
apuñaló la herrumbre de mi vientre  
y fue sacando al sol  
trapos sucios, camino, sangre seca, basura,  
borbotones de miedo y otras piezas que alzaban  
aquella casa vieja, aquel campo en ruinas,  
aquel bosque de troncos carcomidos (p. 225).

En esta sección, además, se introduce la ambientación urbana que será la predominante en *Paseo de los tristes*: empiezan a perfilarse “... portales, escaparates, brumas” (p. 227), “... balcones cerrados / la farolas con frío, / los aleros mellados y este viento” (p. 227), y la percepción de la explotación a través de los siglos hasta hoy en día (“Y he llevado al mercado mis pasos y mis manos / hasta donde me llega la memoria” [p. 224]), a la que se suma el papel de la historia (“Es cierto que la historia / nos condenó a las calles ateridas / y no el azar que llega maldito restallando” [p. 227]).

---

<sup>57</sup> La cita procede de Vicente García de la Huerta, como Rienda primero y luego Hernández señalan. Cfr. J. EGEA, *Tropo mare*, Granada, Dauro, 2000, p. 65 y J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., p. 435.

En cambio, “Córam pópulo”, dedicado a Juan Vida y con cita de García Lorca (“Entre los juncos y la baja tarde / qué raro que me llame Federico”) presenta la faceta privada del dolor: “Lo que pueda contaros / es todo lo que sé desde el dolor / y eso nunca se inventa” (p. 231), a través de un retrato de los días de colegio (“Así fuimos perdiendo la dignidad entonces” [p. 233]), del relato de la iniciación sexual (“No llegamos allí sino sórdidamente, / ajenos, ignorados / como recurso gris de la miseria [p. 234]), acabando con el homenaje a la madre

No era posible entonces ni siquiera pensarlo:  
que de repente se durmiera el agua,  
que estuvieran presentes  
con las últimas páginas del alba  
los nardos a tu lado,  
que a través del cristal yo te observara  
desde los ojos grandes del miedo y del asombro,  
roto tu cuerpo y turbia mi palabra.  
No era posible tú, la de todos los días,  
de pronto entre algodones acunada (p. 235).

Cabe señalar el parentesco de esta sección de *Troppe mare* con el poemario de Rafael Alberti *De un momento a otro [1934-1938]*. Concretamente, la analogía con “Córam pópulo” se puede divisar en “La familia. (Poema dramático) 1934”, primera sección del libro que acabamos de citar. De hecho, el poema II de Egea recuenta la experiencia escolar del protagonista en términos que son reminiscentes de “Colegio (S. J.)”, la primera composición de “La familia”. Comparéanse estos versos de *Troppe mare*

¿Qué aventura del miedo, qué pizarras vencidas,  
qué lenguaje del fondo de los hábitos negros,  
qué triste luz aquella? (p. 232)

con el fragmento de Alberti que copiamos a continuación

Veo los años,  
los mismos que ahora escucho volver a mí esta tarde colgados de sotanas,  
espantajos oscuros,  
hinchidos como cerdos de pez muerta que fueran navegando,  
dejando tras de sí una cola de tinta goteada de esperma sucia y vómito.<sup>58</sup>

Las afinidades entre los dos poemas son numerosas, sobre todo por lo que se refiere al tema, es decir, la educación en un colegio religioso y el miedo y el rechazo con los que esta fue soportada (“Tanta ira, / tanto odio / resuelto inútilmente en morderse las uñas”;<sup>59</sup> “Y así fuimos perdiendo la dignidad entonces” [p. 233]); en cambio, el tono general de los dos poemas varía bastante, siendo el de Alberti mucho más directo en su denuncia, mientras que el de Egea se construye a partir de una lectura marxista-althusseriana de la escuela como aparato ideológico del estado, según tendremos la oportunidad de argüir en el capítulo 5.

Si por un lado la sección “Córam pópulo” hace hincapié en la dimensión privada de la explotación y del dolor, por otro lado esta vuelve a fusionarse con lo público en “Coda”, el último poema que funciona de epílogo y de clave de lectura. Desde el título, “Leer *El capital*”, entramos en una perspectiva que intenta ser materialista,<sup>60</sup> que se convierte en compromiso y

---

<sup>58</sup> R. ALBERTI, “Colegio (S. J.)”, en *Obra completa*, edición de L. GARCÍA MONTERO, Madrid, Aguilar, 1988, t. I, pp. 616-617.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 614.

<sup>60</sup> El título del poema es el de un ensayo de L. ALTHUSSER, *Lire le Capital*, Maspero, Colección Théorie, 1965, cuya traducción al español fue publicada en 1969, cfr. L. ALTHUSSER, *Para leer El capital*, México, Siglo XXI, 1969. Señalamos además la cita de Baudelaire (“Hypocrite lecteur, –mon semblable, –mon frère!”) en el primer verso.

que proporciona una dirección a la lucha, en la que lo individual se funde con lo colectivo:

Aventada la vida –sus pavesas–,  
es urgente romper hacia otro norte  
aun llevando en los pasos  
la certeza diaria de la muerte.

Hoy es preciso un alto en la derrota.

¿Acaso en tu costado no latía,  
no era la misma cicatriz en todos?  
¿Por qué la soledad, cómo la muerte,  
sino muérdago en flor de tanto expolio? (p. 239).

En la penúltima estrofa reanuda Egea los cabos sueltos de todas las secciones:

Hoy parece imposible aquella historia,  
imposible y brutal tanto mar a lo lejos,  
rosetta de los muros descifrados,  
los raíles brillantes bajo el puente y miguel,  
la ciudad adentrada en el estrago  
y yo desnudo aquí en público sangrando  
como si nunca nada me hubiera sucedido (p. 239)

para rematar el poemario con una estrofa compuesta por un endecasílabo solo y hermosísimo que se abre a la esperanza de un nuevo día:

Hoy sólo sé que existo y amanece (p. 239).

Otro factor de cohesión temática reside en el uso de palabras clave a lo largo del poemario, especialmente los tres sustantivos del íncipit, “mar”, “cielo” y “luz”. Este último término es mencionado en casi todos los poemas (“tormenta de luz”, “luz deshabitada”, “luz de las ruinas”, “miserable luz”,

“las torres de la luz metálicas”, “andrajos de la luz”, “este violeta de la luz”, “luz extraña”, “triste luz” etc.) como si los iluminara unificando la obra a la vez.

Nos parece oportuno transcribir el comentario de Eugenio Alemany Francés, en el cual el crítico destaca los factores que supusieron un avance con respecto a la obra anterior de Egea:

Por vez primera con el *Tropo Mare*, la retórica, el conjunto de recursos expresivos, se convierte en el utillaje del que echa mano la inteligencia para, actuando en el poema, provocar la emoción en el lector, y no al revés; y por primera vez se da en Egea el esfuerzo riguroso de selección y depuración de los materiales que caben en un poema.<sup>61</sup>

En efecto, la voz poética en este libro aparece mucho más ágil que en el poemario anterior, en el cual el tono era algo más inflamado y discordante en las tres partes que lo componían; es precisamente la coherencia tonal lo que le permite al poeta alcanzar el efecto unitario entre las cinco partes de *Tropo mare*.

### 3.2.2.2 Paseo de los tristes

Si en *Tropo mare* asistimos al asentamiento de los presupuestos de “La otra sentimentalidad”, es *Paseo de los tristes* el poemario en que esta modalidad literaria se desarrolla plenamente. Según las notas al texto<sup>62</sup> redactadas por Juan Antonio Hernández García, este se compuso a partir de febrero de 1981 y se concluyó en abril de 1982, año en el que fue galardonado con el premio Juan Ramón Jiménez y publicado por la Diputación de Huelva. El libro está dedicado a Luis García Montero y a “todos los que trabajan por ese tiempo diferente”, lleva una cita de Diego de San Pedro y se compone de tres partes.

---

<sup>61</sup> E. ALEMANY FRANCÉS, “Javier Egea: «Hoy es preciso un alto en la derrota»”, *Letra Clara*, 8, 2000, p. 21.

<sup>62</sup> Cfr. J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., pp. 338-368.

La primera sección, “Renta y diario de amor”, se abre con una cita de Bécquer (“... una oda sólo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita”) que establece el Romanticismo como referente intertextual inmediato, además de introducir un elemento de crítica social. Consta de cuarenta y cinco poemas breves sin título, de argumento erótico y metro variable: cuartetos de endecasílabos, canciones de heptasílabos y alejandrinos, tercetos de alejandrinos o de heptasílabos con quinaris etc. Destaca por su hermosura una composición en hexasílabos de tercetos asonantes:

Quisimos amarnos  
tras los muros altos  
de un viejo mercado.

No fueron posibles  
sino manos grises  
sino labios tristes.

En nombre del fuego  
desde el día primero  
vendidos y muertos.

Entre las cenizas  
la mercadería:  
los brazos, la vida.

Pagando el futuro,  
la renta del humo:  
tú mía, yo tuyo (p. 261).

Queda patente la dirección materialista que el poemario persigue a partir de los planteamientos de “Rosetta” y de “El estrago”, es decir la imposibilidad del amor en la ciudad adentrada en la devastación capitalista. En efecto, abundan en *Paseo de los tristes* los términos procedentes del ámbito semántico de los negocios y de las transacciones económicas: “expolio”, “cobrador”, “recibo”, “mercado”, “vendidos”, “mercadería”, “pagando”, “renta”, “oficina”, “contable”, “despachos”, “saldar”, “diezmo”, “recaudadores”, “factura”, “explotación”, “fábricas”, “luz obrera”,

“cuentas”, “el debe y el haber”, “inventario”, “poderío”, “capital”, “dominio”, etc.

En su comentario a la primera sección de *Paseo de los tristes*, glosando el poema citado arriba, Francisco Díaz de Castro hace hincapié en “la naturaleza mercantil de la existencia colectiva y de la misma intimidad”<sup>63</sup> y, en términos más amplios, sobre la primera sección del poemario opina lo siguiente:

Toda la capacidad musical, toda la gracia y todo el tino expresivo de Javier Egea –y también todo su acervo de lecturas cultas y populares– se desenvuelven con riqueza de matices en “Renta y diario de amor”, que elige, dentro del género del diario, la eficacia y la rotundidad epigramática de las formas breves paralelísticas o de cantares que avanzan formando con su fragmentarismo el mosaico de impresiones de la consciencia cotidiana de un individuo solitario y desposeído.<sup>64</sup>

Nos parece oportuno reproducir el poema inicial de esta primera sección por ser aquel al que aludimos al tratar “Ellos” de *A boca de parir*:

Entre cuatro paredes  
comenzaba la noche del asedio.

Ellos, los asesinos,  
alentaban la larga collera de los perros.

El hambre por las sábanas  
se agazapaba oscura como un cepo.

Ellos, los asesinos,  
nos pusieron el pan sobre unos ojos bellos.

Fuimos muriendo todos,  
hasta que todo se volvió desierto.

Ellos, los asesinos,  
vigilaban la caza del amor en silencio (p. 248).

---

<sup>63</sup> F. DÍAZ DE CASTRO, “Paseo de los tristes”, en J. EGEA, *Contra la soledad*, edición de P. RUÍZ PÉREZ, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, p. 140.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 139.

Según las informaciones proporcionadas por Hernández García,<sup>65</sup> la copia mecanografiada de este poema lleva la fecha de 23 de junio de 1981, lo que confirma los vínculos estrechísimos entre *Paseo de los tristes* y el poemario inacabado e inédito *Réquiem*,<sup>66</sup> cuya contraportada está encabezada por la fecha de 18 de junio de 1981 y que contiene una versión esbozada del mismo poema:

Alzamos los ojos con miedo  
y anidaban allí los vencedores.  
Ellos, los asesinos,  
desde bunkers oscuros vigilaban la caza, el cebo azul, la farsa,  
desde sus ojos negros como una red tendida,  
ellos, los asesinos, malditos, en silencio.

La segunda sección de *Paseo de los tristes*, “El largo adiós”,<sup>67</sup> contiene siete poemas de mayor longitud, casi todos encabezados por una cita individual (Lorca, Bécquer, Berceo, Góngora, Garcilaso, Vallejo) que se suma a la inicial de Quevedo (“...que debo mi discurso a mi tormento”). Uno de los temas explorados es el de la insuficiencia del lenguaje, que ha sido vaciado de su significado para convertirse en una herramienta al servicio del poder, como demuestran estos versos de “Otro romanticismo”:

No es posible saber cuando todo enmudece  
y la vida se ha vuelto una sórdida esquina  
si nos falló el presentimiento  
o será que el mercado nos fue tragando  
con sus comadres y su algarabía,  
que no supimos vernos ni hablarnos  
entre anuncios de sopas luminosas,  
promesas y altavoces  
pregonando los últimos saldos  
de la felicidad.

---

<sup>65</sup> Cfr. J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., p. 442.

<sup>66</sup> Cfr. E. SARTOR, “*Réquiem*. Un poemario inédito de Javier Egea”, cit., pp. 125-137.

<sup>67</sup> El título remite a la novela negra *The Long Goodbye* de Raymond Chandler.

Será que llevaremos inevitablemente  
un lenguaje podrido que amarga el paladar  
y te pone a escupir en mitad de la urgencia  
cuando toda la historia apenas si consiste  
en decirnos que sí, que nos amamos.

[...]  
y te da por pensar  
que es posible que no nos conociéramos  
aunque fuimos viviendo el mismo frío,  
la misma explotación,  
el mismo compromiso de seguir adelante  
a pesar del dolor (pp. 308-309).

En la última estrofa se puede encontrar una alusión a “Qasida de la misma ciudad y el mismo río” de Pablo del Águila: “vivíamos los dos en este mismo sitio / y no nos conocíamos, hermana, y no nos conocíamos”.<sup>68</sup>

La plena consciencia de la explotación es una constante del apartado “El largo adiós”, y se presenta asociada a una renovada determinación de reanudar el compromiso, como podrá comprobarse confrontando los versos que acabamos de citar con estos:

Sé que no llegaremos donde tú y yo soñamos,  
que la muerte nos une y sin embargo  
ahí está el camino:  
hermoso y miserable como un torso desnudo,  
como un largo relato de amor y explotación.

Hay que avanzar, hay que avanzar (p. 298).

De este mismo poema, “Sobre el papel”, nos parece interesante destacar unos pocos versos más, puesto que reflejan las premisas teóricas de “La otra sentimentalidad”, tal como las hemos comentado en el capítulo anterior; compárense

---

<sup>68</sup> P. ÁGUILA, “Qasida de la misma ciudad y el mismo río”, *Poesía reunida (1964-1968)*, cit., p. 165. Este paralelismo interesante fue detectado por Á. Salvador en su artículo “El otro, el mismo... romántico”, en J. EGEEA, *Contra la soledad*, edición de P. RUIZ PÉREZ, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 177-184.

ahora ya sé quien eres:  
una enorme mujer  
con los mismos problemas que yo, que él, que todos,  
lo que entiendo y respeto.

Ahora ya no me lleva hacia ti  
ningún aire de posesión o cosa semejante  
sino un hermoso amor,  
un infinito y desdichado amor (p. 298)

con

Cuando la vida y sus relaciones no sólo se “entienden” de otra manera, sino que también se “viven” de otra manera, [...] cuando no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con mucha ternura, cuando el amor no es un sentimiento abstracto de debe y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, [...] entonces puede hablarse de otra sentimentalidad, de otra poesía.<sup>69</sup>

La explotación que hemos mencionado tiene una evidente vigencia histórica, como afirma Egea en “Itinerario” con su elegante versificación:

Porque la muerte nuestra tiene dueño:  
ese desmesurado comprador  
de la memoria y el deseo,  
ese malversador de la tristeza.

[...]  
por si los reconoces después de tantos siglos  
tendidos sobre un fondo de oficinas,  
de fábricas,  
abiertos entre gentes que como tú se agotan,  
entre rostros que llevan  
un secreto brutal de forzada miseria,  
un obligado guiño de silencio (p. 301).

---

<sup>69</sup> J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., pp. 22-23. Claro está que la fecha de publicación de la cita del manifiesto es posterior a los versos de Egea que acabamos de comentar. Sin embargo, el parecido es sintomático de una gestación común, de un intercambio de ideas que se produjo en un entorno caracterizado por la estrecha colaboración entre los tres autores.

Estas líneas anticipan no solo la temática del poema largo final, que cierra el libro dándole su título, sino también el ritmo de los versos que lo componen y que, como veremos, fluyen en logradas silvas de endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos.

“Paseo de los tristes” se puede definir como un poema extenso en el sentido que otorgan a este término Cecilia Graña *et al.*<sup>70</sup> por poseer, además de una notable longitud, rasgos narrativos, de progresión espacial y temporal. Tomando como punto de partida el estudio de Octavio Paz<sup>71</sup> sobre el poema extenso, el conjunto de investigadores que ha abordado el tema coincide en reconocer unas características que definen al poema extenso que nos parece oportuno adelantar para que se pueda comprobar su presencia en “Paseo de los tristes” leyendo el comentario que proporcionamos más abajo.

En primer lugar, Cecilia Graña, citando a T.S. Eliot, afirma que “el poema largo resulta pues, una vertiginosa sucesión de nudos espacio-temporales visitados, abandonados o revisados por el yo lírico”;<sup>72</sup> por su parte, Nicanor Vélez hace hincapié en otro aspecto subrayado por Paz en su estudio, es decir, la variedad en la unidad, matizando, además, la cuestión de la “acumulación”, que había llevado al mejicano a poner en tela de juicio la aplicación de la definición de poema extenso a *Las soledades*<sup>73</sup> de Góngora:

---

<sup>70</sup> Cfr. M.C. GRAÑA (ed.), *Il poemetto: poema extenso, long poem, langes Gedicht, poema longo, poème long: un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, CUEC, 2007; —, *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Viterbo, Rosario, 2006.

<sup>71</sup> Cfr. O. PAZ, “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”, en *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, t. I, pp. 768-786.

<sup>72</sup> M.C. GRAÑA, “Introducción”, *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, cit., p. 13.

<sup>73</sup> “Tampoco me parece que las *Soledades* se ajustan a las características del poema extenso. Lo distintivo no es únicamente el número de líneas sino el desarrollo: las divisiones entre las distintas partes y los enlaces y articulaciones entre ellas. El poema extenso debe satisfacer una doble exigencia: la de la variedad dentro de la unidad y de la combinación entre recurrencia y sorpresa”. O. PAZ, “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”, cit., p. 779.

Si la primera característica importante que podemos atribuir al poema extenso es el *desarrollo*, en el que claramente se diferencia el principio y el fin; la segunda es la *variedad dentro de la unidad*. [...] Si bien es cierto que la acumulación no debe confundirse con la composición y el desarrollo, también es importante tener en cuenta que un poema se podría componer de forma acumulativa pues ésta, en algunos casos, puede ser algo más que una simple yuxtaposición y formar un poema.<sup>74</sup>

El italiano Francesco Fava, en cambio, destaca un rasgo de *Piedra de sol* de Paz que nos parece sumamente aplicable al poema de Egea y que él llama *coincidentia oppositorum*, en el sentido de un “poema que se asienta en la «confluencia» de polos opuestos, como se puede constatar en diferentes niveles del texto según la clave de lectura que se quiera privilegiar en su oposición”.<sup>75</sup> Esta reflexión de Fava describe perfectamente la oscilación entre la plenitud y la ausencia del amor en “Paseo de los tristes” que, como veremos, se relaciona en manera simétrica y opuesta a la consciencia ideológica en el protagonista poemático.

Al proyectar la composición de un poema extenso tan ambicioso por planteamiento, estructura y ejecución como “Paseo de los tristes”, no extraña que Egea haya buscado un modelo en “Las cenizas de Gramsci” de Pasolini, *poemetto* que está aludido desde la cita que el granadino eligió para prologar su composición:<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> N. VÉLEZ, “El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio paz”, en M.C. GRAÑA (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, cit., pp. 61-62.

<sup>75</sup> F. FAVA, “«Si un mismo río riega todo lo viviente...». *Piedra de sol*, poema de confluencias”, en M.C. GRAÑA (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, cit., p. 85.

<sup>76</sup> Aclara el autor en una nota previa que la coherencia tonal del poema fue lograda gracias al haber escuchado con frecuencia música de réquiem durante su composición, y en particular el de Fauré. Es cierto que Egea solía escuchar réquiem, probablemente escucharía aun más durante el verano de 1981, por ser el periodo de composición del poemario inacabado *Réquiem* (cfr. *infra*). En cambio, la composición de “Paseo de los tristes” en la opinión de Hernández García sería algo posterior: de hecho, según sus investigaciones la composición del poema extenso se colocaría entre el 4 de enero y el 26 de marzo de 1982. Cfr. J. EGEEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., p. 463. Por nuestra parte no hemos podido comprobar la veracidad de sus afirmaciones, sin embargo el intervalo de tiempo parece

Ah, qué bien comprendo, mudo  
frente al húmedo rumor del viento  
aquí donde Roma se transforma  
entre cipreses cansadamente  
desdibujados, cerca de ti,  
la inscripción de otra alma  
que habla de Shelley... (p. 311).

El poema de Egea tiene una disposición especular respecto al de Pasolini, al ser este un recorrido *desde* el cementerio y aquel, al revés, un camino *hacia* él; es opuesto el enfoque también, por cuestionar Pasolini el papel de los intelectuales en su tiempo, sin hallar respuestas, y por representar el poema de Egea una afirmación del compromiso político que encuentra en sí su propia justificación. Sin embargo, habrá que proceder con orden y dejar las consideraciones críticas para el final. El poema de Egea se desarrolla en silvas de veintiuna estancias de medida variable, la más corta de las cuales consta de un verso solo; los versos son mayoritariamente endecasílabos, alejandrinos y heptasílabos, con algún pentasílabo y eneasílabo y muy pocos versos de medida irregular, y la rima consonante está totalmente ausente.

El poema presenta una localización toponímica muy exacta, es decir la ciudad de Granada, reconocible a través de las alusiones transparentes a sus monumentos, plazas y calles, por lo cual disentimos de la opinión de Juan Jesús León, quien afirma que

El poeta no pasea físicamente sino mentalmente por una ciudad, que no hay por qué identificarla con Granada, ni reconocer el paseo como la castiza calle del mismo nombre que transcurre por la margen derecha del río Darro, porque sólo hace una referencia embozada a ella en dos versos, y a la ciudad ni siquiera la menciona, por la sencilla razón de

---

demasiado breve como para componer un poema tan complejo, elaborado y pulido como “Paseo de los tristes”, conociendo además los hábitos de escritura de Egea, que comportaban una labor paciente y metódica de limadura de los versos.

que al autor no le interesa localizar el espacio donde ocurren sus experiencias personales para dejarlo abierto a cualquier lugar y así darle mayor transcendencia.<sup>77</sup>

Es cierto que, como matiza León sucesivamente, el poema desdibuja también una geografía íntima del yo poético, construida a través de su “fracaso amoroso y [...] sus recuerdos más íntimos”,<sup>78</sup> pero está firmemente anclada en la topografía de Granada.

Además, discrepamos con León en otra cuestión que nos parece oportuno señalar, puesto que está relacionada con el análisis del poema que vamos a proporcionar a continuación; declara el crítico que

En la última composición, el poeta va enumerando recuerdos e impresiones, situaciones y espacios según le brotan en la memoria, sin orden ni concierto, en discurso torrencial, sin sujeción, como escritura automática dictada por la intuición y el sentimiento. Cada secuencia del poema va unida a la anterior por una partícula a modo de eslabón lingüístico, de cohesión que, sin embargo, no impide la incongruencia de su sentido, el salto en el tiempo y en el espacio, como si el autor siguiera las normas del *Manifiesto futurista* [...].<sup>79</sup>

Sin embargo, vamos a intentar demostrar lo contrario, es decir, la siempre vigilada trabazón de los elementos espaciales y temporales en este poema, donde absolutamente nada está dictado por la libre asociación de ideas.

El poema se desenvuelve por una ciudad nocturna y decembrina, por la cual el yo poético va completando un recorrido físico y emotivo donde el extravío amoroso se entrelaza con el compromiso político. Sin nombrar los referentes toponímicos, la ruta empieza en la estación de Granada (“en la

---

<sup>77</sup> J.J. LEÓN, “Pequeño pueblo en armas contra la soledad”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 50. Justamente lo contrario, nos consta que de vez en cuando Egea recorrió con amigos el itinerario señalado recitando el poema y que, además, durante la composición de aquello solía referirse a su progreso en la escritura mentando las calles que ya había cubierto.

<sup>78</sup> *Ibíd.*

<sup>79</sup> *Ibíd.*

estación / donde se esfuman todas las presencias”),<sup>80</sup> sigue por Avenida de la Constitución y por Gran Vía de Colón hasta llegar al cruce entre esta y Plaza de Isabel la Católica (“las estatuas que alzan el antiguo delirio / estratégicamente perdidas, insomnes en sus bronce / bajo los ojos sin piedad / del águila varada que corona la Banca”); luego, el itinerario prosigue por Calle Reyes Católicos, Plaza Nueva (“cuando ya se marcharon / las últimas muchachas junto a la fuente [...] y desde las calles que suben a míticas ruinas”), Carrera del Darro (“anuncia la presencia del río”) para desembocar en el Paseo de los Tristes (“a esta nueva plaza desierta / compañera de un río”).

Paseo de los Tristes es el antiguo nombre del Paseo del Padre Manjón; el topónimo más reciente, a pesar de celebrar a un pedagogo muy apreciado por su trabajo innovador en Granada, nunca ha logrado remplazar el nombre tradicional de la calle, debido al hecho de haber sido el camino que llevaba al cementerio de la ciudad y por el que transitaban los cortejos funerarios durante siglos. Sin embargo, hay otra tradición que nos parece importante recordar en relación al nombre de la calle: desde la torre redonda que da sobre el paseo, llamada “El cubo de la Alhambra”, se arrojaban los suicidas y de allí podría derivar también el topónimo Paseo de los Tristes.<sup>81</sup>

El tiempo del merodeo en el poema “Paseo de los Tristes” es el alba de un diciembre helado —el mes de diciembre es un *topos* en la poesía de Egea— que le recuerda al yo lírico otro diciembre de su juventud, cuando disfrutaba de la plenitud del amor correspondido (“dos cuerpos se sintieron indefensos / sudando en el asombro de la primera felicidad”) pero seguía en la inocencia ideológica (“sin historia y sin tiempo, vanos, / estábamos durmiendo o ignorando / esa gota de sangre que cuelga del amor”). En el presente de la

---

<sup>80</sup> Todas las citas de “Paseo de los Tristes” son J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, pp. 315-325 y por lo tanto no precisan notas. En cambio, seguiremos poniendo el número de página entre paréntesis en el texto de todas las citas de los demás poemas del libro.

<sup>81</sup> Hemos encontrado una referencia lexicalizada en este sentido en una carta de Federico García Lorca a su familia: “El año que viene si no me vengo aquí [a la Residencia de estudiantes] me tiro por el cubo de la Alhambra”. Cfr. F. GARCÍA LORCA, “A su familia (18)”, *Correspondencia (1910-1936)*, en *Obras completas*, cit., t. III, p. 669.

narración, el yo poético vuelve a los lugares del amor y los visita a la luz de su actual soledad que, sin embargo, está ahora impregnada por la consciencia crítica e ideológica de la historia conseguida a través de la perspectiva marxista, como recalcan estos versos: “en estas mismas calles / donde se han ido acumulando / más humo, más dolor o más consciencia” y

estos largos paseos de diciembre  
encaminados a viejos lugares  
que hoy toman otra luz:  
ese brutal deslumbramiento de todo lo perdido,  
hoy, cuando en otro diciembre más maduro,  
un aire demasiado familiar,  
con su cansada compañía,  
nos va diciendo que a pesar de todo  
hay que seguir en pie.

De ahí que se establezca un enlace intertextual entre la segunda y la tercera sección de *Paseo de los tristes*, que se podrá averiguar comparando los versos citados arriba con los de “Sobre el papel” (“Es cansado y difícil / soportar la consciencia de que nunca se llega” [p. 297], “Hay que avanzar, hay que avanzar” [p. 298]), y con los de “Itinerario” (“Una extraña madeja de tumbos y deseo / te va poniendo en pie cada mañana / te dice que hay camino, que no regreses nunca” [p. 303]): todos los ejemplos mencionados apuntan hacia la dificultad diaria de la existencia, mitigada, sin embargo, por la consciencia del compromiso que empuja hacia adelante.

La memoria del amor de aquel diciembre (“ah, qué bien comprendo/ ahora / aquel vientre tensado en el gozo / aquella urgencia dulce de la primera vez”) marcado por la ingenuidad política, se mezcla con la descripción del diciembre actual, en un escenario gris en el cual las personas, cada una encerrada en su propio individualismo, se cruzan sin verse (“Mirad cómo se cruzan estas gentes desconocidas, / cómo se pierden en un fondo grisáceo / poblado de farolas y de solemnidad / como un réquiem”). La crítica al capitalismo es despiadada y se hace explícita a través del inventario de efectos que produce en las relaciones humanas:

Mirad sus ropas, su fingida grandeza:  
van de regreso como de costumbre  
hacia los torpes refugios que vende el capital  
a cambio de silencio.  
Es posible que ellos, algún día,  
también sintiesen aquel desgarramiento  
y el terror de saberse extinguidos  
les dejó para siempre en el rostro  
su cómplice desprecio.  
Porque ellos, en la avenida principal  
con su lujo de asfaltos y luces,  
también mueren de soledad  
aunque confusamente promiscuidos  
en la misma derrota.

La derrota existencial afecta también a los que han decidido seguir el juego del capitalismo; el haber aceptado sus reglas no les libra de la soledad, es más, los convierte en individuos *promiscuidos*, original acuñación del propio Egea que parece contener los dos conceptos “promiscuos” y “prostituidos”.

Al yo poético el conocimiento le viene del dolor, de la fuerza adquirida por medio de la resistencia:

Ahora,  
cuando uno ya es menos dogmático,  
se aprecia con la fuerza de quien ha resistido,  
con la luz clandestina del dolor.

Los lugares de Granada con los que el personaje poético se va cruzando, le proporcionan oportunidades para efectuar una relectura de la historia desde la perspectiva materialista: la gran escultura de bronce que retrata a Cristobal Colón arrodillado frente a Isabel de Castilla le sugiere los versos

los espectrales monumentos  
donde el mundo esculpiera su fracaso,  
las estatuas que alzan el antiguo delirio,  
estratégicamente perdidas, insomnes en sus bronce

mientras que el águila de piedra que ornamenta el edificio de la esquina entre Gran Vía de Colón y Calle Reyes Católicos, que hoy en día sigue siendo la sede de una Caja Rural, se metamorfosea en el símbolo mismo del capitalismo, próximo a derrumbarse:

bajo los ojos sin piedad  
del águila varada que corona la Banca  
y que también entre sus garras  
muestra el embate del verdín,  
las grietas que revelan su futuro,  
su inevitable corrupción.

Cruzando Plaza Nueva, desde donde la Alhambra no es visible pero sí lo son las cuevas que allí conducen, le surge al personaje que protagoniza el poema una reflexión sobre la época en la que fue construida

y desde las calles que suben a míticas ruinas  
—de un tiempo  
en el que aún las gentes se humillaban  
y extraños personajes ascendidos a dueños  
vivían de su sudor—

en la que se escucha el eco de la formulación marxiana de la antítesis siervo/dueño. El viento helado de la Plaza Nueva le recuerda de repente al yo lírico, por asociación de su contrario, el calor del cuerpo de la amada en aquellas citas del diciembre feliz que compartieron. En seguida, la mirada del personaje se extiende a la plaza que, en el tiempo presente, se transfigura en la cifra de la espera y de la soledad:

Todas las plazas tienen olor de espera,  
todas las plazas abren un respiro fingido,  
adornado con árboles en poda, lluvias interminables  
por donde cada corazón se tambalea  
y va dejando huellas de cigarros,  
pisadas sin amor,  
restos de soledad sobre los bancos públicos  
que sin embargo ofrecen reposo, intimidad...

La cercanía del río suscita en el protagonista unas reflexiones que comparte con “nosotros”,<sup>82</sup> “los que ya nada poseemos / sino el extravío de la consciencia”, los *merodeadores* solitarios y románticos. El recuerdo de la amada se superpone a una visión de manos y de pañuelos entre el vapor de los andenes, enlazando con el motivo del andén presentado al principio del poema y que volverá en la penúltima estancia (“... los raíles del agua, / en su otra belleza revolucionaria / -como si un nuevo andén-”).

La Alhambra es asimilada a un corazón enamorado que pretende protegerse de la nostalgia, lo que permite al yo poético trascender su soledad individual para alcanzar una soledad histórica, que afecta tanto a las personas como a las ciudades. El comienzo de un nuevo día, relatado en su asombrosa escualidez

Por eso hoy, aquí,  
mientras destiñe el cielo sobre los troncos húmedos,  
una secreta vecindad de gentes  
extenuada tras el sueño  
se oye vomitar en los lavabos  
con ese miserable ritual  
en que comienzan todas las jornadas

otorga al personaje poético un conocimiento nuevo, que parece exhalar del mismo río poblado de cadáveres, de difuntos conocidos en vida. El río se puede leer como un símbolo de la historia que, por medio del capitalismo, engendra explotación, escorias, sudor y muerte, pero lleva en sí el germen de su propio colapso y el principio de una nueva esperanza, encarnada en “los

---

<sup>82</sup> En una entrevista publicada en 1983 en la revista *Camino de Ronda*, Egea contesta a la pregunta “¿Quiénes son los tristes?” con estas palabras: “Pues bien, nosotros somos los tristes: los que ya sabemos que en medio del dolor capitalista hay que saber resistir, que en una sociedad donde no es posible vivir sin ser explotados por una serie de personajes extraños y bien conocidos a la vez, que manejan las redes de la ideología dominante. Los que sabemos que hay [...] que construir una vida distinta. [...] La tristeza es inevitable en un mundo como éste. Pero si a la tristeza se la sabe armar de ternura revolucionaria, es decir, si se le quita la ideología lacrimógena tradicional y se le da un sentido diferente, colectivo, entonces sí puede ser una bandera de esperanza. [...] Nosotros sabemos que no es posible hacer la revolución con la poesía, pero también sabemos que hay que cargar de poesía la revolución”. Cfr. M. MARESCA, “Semáforos libres para la poesía”, *Camino de Ronda*, 0, 1983.

raíles del agua” citados anteriormente; la tercera y última mención del andén empuja el poema hacia su terminación concluyendo

que ha de perderse un día para siempre  
este tiempo burgués del exterminio  
que, ahora,  
enseña su esplendor envejecido  
en las ojeras grises de un alba sin amor.

Merece la pena subrayar el cumplimiento formal de esta predicción (dos endecasílabos seguidos por un pie quebrado y otro endecasílabo rematado por un alejandrino) en la que se vuelca la ilusión militante de Egea –con la aliteración en *e* del penúltimo endecasílabo que dilata el estertor de muerte del capitalismo. Se renueva la soledad del personaje poético, que arrastra sus pasos cansados en el alba de diciembre, envuelto en la ebriedad del recuerdo de otro diciembre más feliz, que lo proyecta hacia un futuro en el que el río – la historia– le entregará el cuerpo sin vida de la amada.

La organicidad de este poema, el más largo de Egea, sin duda es un logro difícil de conseguir; como ya hemos adelantado, en el poema hay dos temas que se entrelazan y superponen dentro de un arco temporal (el diciembre de la juventud y el diciembre del presente) y espacial (el itinerario entre la estación de trenes y el Paseo de los tristes). Estos dos temas son el amor y la consciencia ideológica y están en una relación de proporcionalidad inversa: el amor va menguando, desde la plenitud del orgasmo a la ausencia de la amada, hasta su muerte próxima; mientras que el conocimiento crítico del personaje va creciendo, desde observar los efectos del capitalismo sobre los tratos humanos hasta criticar las relaciones de poder ejemplificadas en la historia y prever su extinción –en el mismo río donde se hallará el cadáver del amor. El poema está construido sobre un complejo entramado de referencias que desplazan la mirada del personaje (y del lector, por consiguiente) del espacio físico exterior al espacio psicológico interior, del diciembre pasado al diciembre presente. Esperamos que a raíz de este análisis, quede demostrado

el error de perspectiva en la interpretación de Juan Jesús León que citamos antes.

Sin embargo, hay otro comentario que querríamos despachar por apresurado e insustancial, y es el de José Luis García Martín en el prólogo de su antología de la poesía publicada en 1982 y 1983, en el que reseña *Paseo de los tristes*: “Como una diluida paráfrasis de «Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera» puede ser considerado «Paseo de los tristes»”.<sup>83</sup> Por un lado es cierto que hay similitudes entre los dos poemas, aunque sean superficiales y pesen más las diferencias: para empezar, hay una diferencia en el punto de vista, puesto que el personaje poético de “Barcelona ja no és bona” proyecta una mirada a vista de pájaro sobre su ciudad, y solo en un segundo momento baja al suelo (“Y yo subo despacio por las escalinatas”); además, falta en el poema de Biedma un entramado tan complejo como el que acabamos de encontrar en “Paseo de los tristes”, por estar el poema dividido en cinco momentos sucesivos: la primavera de los padres, la primavera presente, las reflexiones sobre la burguesía en la época de los padres, el paseo por la montaña, la consideración final sobre el destino de los murcianos:

En los meses de aquella primavera  
pasaron por aquí seguramente  
más de una vez.  
Entonces, los dos eran muy jóvenes  
y tenían el Chrysler amarillo y negro.  
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,  
la capota del coche salpicada de sol,  
o quizá en Miramar, llegando a los jardines,  
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad  
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,  
y las conversaciones, y la música,  
fundiéndose al rumor de los neumáticos  
sobre la grava del paseo.

Sólo por un instante

---

<sup>83</sup> J.L. GARCÍA MARTÍN, *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 112.

se destacan los dos a pleno sol  
con los trajes que he visto en las fotografías:  
él examina un coche muchísimo más caro  
-un Duesenberg *sport* con doble parabrisas,  
bello como una máquina de guerra-  
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,  
y el vaivén de las rosas de la pérgola  
parpadea en la sombra  
de sus pacientes ojos de embarazada.  
Era en el año de la Exposición.

Así yo estuve aquí  
dentro del vientre de mi madre,  
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae  
por estos sitios destartalados.  
Más aún que los árboles y la naturaleza  
o que el susurro del agua corriente  
furtiva, reflejándose en las hojas  
-y eso que ya a mis años  
se empieza a agradecer la primavera-,  
yo busco en mis paseos los tristes edificios,  
las estatuas manchadas con lápiz de labios,  
los rincones del parque pasados de moda  
en donde, por la noche, se hacen el amor...  
Y a la nostalgia de una edad feliz  
y de dinero fácil, tal como la contaban,  
se mezcla un sentimiento bien distinto  
que aprendí de mayor,  
este resentimiento  
contra la clase en que nací,  
y que se complace también al ver mordida,  
ensuciada la feria de sus vanidades  
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología  
se asocia -bien lo veo-  
con el capitalismo de empresa familiar!  
Era ya un poco tarde  
incluso en Cataluña, pero la *pax* burguesa  
reinaba en los hogares y en las fábricas,  
sobre todo en las fábricas - Rusia estaba muy lejos  
y muy lejos Detroit.  
Algo de aquel momento queda en estos palacios  
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,  
cuyo destino ya nadie recuerda.  
Todo fue una ilusión, envejecida  
como la maquinaria de sus fábricas,  
o como la casa en Sitges, o en Caldetas,  
heredada también por el hijo mayor.

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,  
de sus fosos quemados por los fusilamientos,  
dan señales de vida los murcianos.  
Y yo subo despacio por las escalinatas  
sintiéndome observado, tropezando en las piedras  
en donde las higueras agarran sus raíces,  
mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur  
hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,  
en mi pasado y en su porvenir.

Sean ellos sin más preparación  
que su instinto de vida  
más fuertes al final que el patrón que les paga  
y que el *salta-taulells* que les desprecia:  
que la ciudad les pertenezca un día.  
Como les pertenece esta montaña,  
este despedazado anfiteatro  
de las nostalgias de una burguesía.<sup>84</sup>

No queremos con esto rechazar una afinidad entre “Barcelona ja no és bona” y “Paseo de los tristes”; el poema del catalán fue una referencia imprescindible para el *poemetto* que venimos analizando: Egea fue lector muy cuidadoso de Biedma y sin duda alguna quedan rastros de sus estudios en este sentido. Con todo, “Paseo de los tristes” nos parece algo más que una mera paráfrasis de “Barcelona”, por proporcionar un entramado espacio-temporal muy trabado, como ya hemos demostrado, y por introducir en la reflexión sobre la historia individual y colectiva las teorías que Juan Carlos Rodríguez había elaborado a partir de la filosofía de Althusser.

Si queremos encontrar otro posible antecedente a “Paseo de los tristes”, habrá que buscarlo en “Walking around”, el poema que Pablo Neruda publicó en *Residencia en la tierra*. En este poema el yo lírico va paseando por la ciudad en calles inmundas que le transmiten oleadas de asco y repulsión y que le provocan un ímpetu de rebelión que, sin embargo, carece de dirección. El rumbo lo cogerá Neruda también años más tarde, en la ideología comunista, que se hará patente en sus obras posteriores. En cambio, en

---

<sup>84</sup> J. GIL DE BIEDMA, “«Barcelona ja no és bona», o mi paseo solitario en la primavera”, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 77-79.

“Paseo de los tristes” el ideario marxista está presente desde el principio, y es precisamente uno de los elementos unificadores del poema, el otro será el amor o, mejor dicho, la ausencia del amor.

Sucede que me canso de ser hombre.  
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines  
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro  
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,  
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,  
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas  
y mi pelo y mi sombra.  
Sucede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso  
asustar a un notario con un lirio cortado  
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.  
Sería bello  
ir por las calles con un cuchillo verde  
y dando gritos hasta morir de frío.

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,  
vacilante, extendido, tiritando de sueño,  
hacia abajo, en las tapias mojadas de la tierra,  
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

No quiero para mí tantas desgracias.  
No quiero continuar de raíz y de tumba,  
de subterráneo solo, de bodega con muertos  
ateridos, muriéndome de pena.

Por eso el día lunes arde como el petróleo  
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,  
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,  
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,  
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,  
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,  
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos  
colgando de las puertas de las casas que odio,

hay dentaduras olvidadas en una cafetera,  
hay espejos  
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,  
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,  
con furia, con olvido,  
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,  
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:  
calzoncillos, toallas y camisas que lloran  
lentas lágrimas sucias.<sup>85</sup>

Otra referencia que Egea seguramente tuvo muy cerca es el poema extenso “Le ceneri di Gramsci”, como ya hemos adelantado; sin embargo, es preciso reanudar el discurso y explorar la relación entre los dos textos, puesto que presentan rasgos comunes, aunque sean muy distintos en los planteamientos teóricos. No cabe duda de que la figura de Pasolini era muy admirada en el grupo granadino de “La otra sentimentalidad”, en su doble papel de escritor y de director de cine. Además, sabemos que una traducción al castellano de “Le ceneri di Gramsci” se publicó en 1973 en *La Gaceta Literaria*, revista que dirigía, entre otros, Juan Carlos Rodríguez. No extraña que Egea, al decidir medir sus recursos expresivos con un poema largo de carácter narrativo, eligiera el *poemetto* del italiano como modelo y referencia.

Una primera lectura superficial de las dos obras pone de relieve los rasgos comunes, entre los cuales destaca el tema del itinerario hacia el cementerio. De hecho, el recorrido en los dos poemas acontece de forma contraria, en Pasolini el personaje poético empieza su reflexión delante la tumba de Gramsci en el cementerio protestante, y luego emprende su paseo por Via Zabaglia, Via Franklin, el matadero y el barrio de Testaccio, lugares que el italiano nombra con exactitud. En los dos poemas asistimos a un camino hacia y desde un cementerio, acompañado de consideraciones existenciales, políticas y personales que surgen por medio de la percepción de

---

<sup>85</sup> P. NERUDA, “Walking around”, *Residencia en la tierra*, edición de H. LOYOLA, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 219-221.

la realidad exterior y de su interacción con el universo interior del personaje poético.

Sin embargo, en una comparación más detenida aparecerán las diferencias profundas entre los dos poemas, además de las incidentales —el recorrido contrario, la distinta hora del día y mes del año, etc.—. En su composición Pasolini plantea una pregunta

[...] Ma io, con il cuore cosciente

di chi soltanto nella storia ha vita,  
potrò mai più con pura passione operare,  
se so che la nostra storia è finita?<sup>86</sup>

Pasolini consulta la tumba de Gramsci como si esta fuera un oráculo (“Mi chiederai tu, morto disadorno / d'abbandonare questa disperata / passione d'essere nel mondo?”);<sup>87</sup> el metro elegido por el italiano también apunta hacia esta interpretación, puesto que los tercetos dantescos nos sitúan inmediatamente en un contexto de viaje al infierno en el cual el poeta Dante/Pasolini interroga al vate Virgilio/Gramsci, pero sin obtener respuesta: el poema inaugura unas reflexiones sobre el papel del intelectual en su tiempo que quedan sin solucionar.

El núcleo de “Le ceneri di Gramsci” reside en la crítica que el personaje poético se dirige a sí mismo y que consiste en el escándalo de la conciencia y de sus contradicciones. En lo específico, el poeta italiano plantea de forma explícita el conflicto que le atormentaba desde sus primeras obras, detectable ya en la trayectoria que llevará la novela inacabada *La meglio gioventù* a publicarse en 1962 con el título de *Il sogno di una cosa*:<sup>88</sup> el enfrentamiento,

---

<sup>86</sup> P.P. PASOLINI, “Le ceneri di Gramsci”, cit., p. 826.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 823.

<sup>88</sup> P.P. PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, Milán, Garzanti, 1962. Es singular la trayectoria de *La meglio gioventù*, novela que Pasolini empezó a concebir en 1948 y que al principio se centraba en las reivindicaciones de los campesinos de Friuli en la época de las luchas y de las ocupaciones de los latifundos en consecuencia de la aplicación de Ley De Gasperi; sin embargo, la novela no cuajó y sucesivamente Pasolini utilizaría el título para su poemario de

nunca solucionado completamente, entre lo público y lo privado. Declara Walter Siti en este respecto: “Ma dopo il '47 Pasolini comincia a far politica con intensità e passione, e non può più evitare il conflitto: si sente impegnato in una *missione* pubblica che lo costringe a reprimere il disordinato eros privato”.<sup>89</sup> Ahora bien, justamente este es el argumento central de “Le ceneri di Gramsci”, como demuestran los versos que copiamos:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere  
con te e contro di te; con te nel cuore,  
in luce, contro te nelle buie viscere:

del mio paterno stato traditore  
–nel pensiero, in un'ombra di azione–  
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;  
attratto da una vita proletaria  
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria  
sua lotta: la sua natura, non la sua  
coscienza; è la forza originaria

dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,  
a darle l'ebbrezza della nostalgia,  
una luce poetica: ed altro più

io non so dirne, che non sia  
giusto ma non sincero, astratto  
amore, non accorante simpatia...<sup>90</sup>

El protagonista del poema declara su adhesión a los proletarios por su alegría y no por su lucha de siglos, por su naturaleza y no por su conciencia. Ahí reside el escándalo de la conciencia, en el hecho de no poder resolver de

---

1954. El material de la novela sería reelaborado por Pasolini y confluiría en *Il sogno di una cosa*, refundición en la que las revueltas de los jornaleros se quedan en el trasfondo de las vicisitudes de los protagonistas. Cfr. W. SITI, “Descrivere, narrare, esporsi”, en P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*, edición de W. SITI, S. DE LAUDE, Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 1998, pp. CVI-CIX y CXXXVI-CXXXVII.

<sup>89</sup> W. SITI, “Descrivere, narrare, esporsi”, cit., p. CVII.

<sup>90</sup> P.P. PASOLINI, “Le ceneri di Gramsci”, cit., p. 820.

manera satisfactoria la inclinación hacia lo público sin renunciar a la dimensión privada, puesto que Pasolini percibe los dos ámbitos como mutuamente excluyentes.

Por contra, en la poesía de Egea la antítesis público/privado no se plantea como una disyuntiva, más bien se resuelve en la interdependencia entre las dos esferas: como ya hemos adelantado en el capítulo anterior, la centralidad de los sentimientos reivindicada por los granadinos los convierte en verdaderos agentes de cambio. A partir de esta consideración, para los firmantes de *La otra sentimentalidad* trabajar en la transformación de los sentimientos tiene la misma importancia a nivel político que participar en una huelga general, de ahí que se utilice muy a menudo el afortunado lema “La ternura también puede ser una forma de rebeldía”.<sup>91</sup>

Además, en “Paseo de los tristes” Javier Egea no formula preguntas, no plantea interrogaciones: su poema termina con una afirmación, no en una puesta en tela de juicio, como resultará patente analizando los modos y tiempos verbales utilizados por el poeta (“que estas herramientas apaciguadas / hasta el amanecer, en su oscuro abandono, / serán las mismas que todo lo socaven“, “ha de perderse un día para siempre / este tiempo burgués del exterminio“, “he de sentir su cuerpo, sin vida, junto a mí” etc.). El conocimiento de que la explotación capitalista ahoga el amor y la pasión, quitándoles la posibilidad de existir dentro de la lógica del dominio, provoca en Egea una poética de la “persona rota”,<sup>92</sup> pero no engendra las dudas que atormentan a Pasolini, no le provoca los interrogantes existenciales sobre el papel del poeta y sobre el sentido de la historia en la poshistoria. De alguna forma, la perspectiva ideológica de Egea carece de la carga crítica del autor

---

<sup>91</sup> Para profundizar en este aspecto léase la entrevista a Luis García Montero en el apéndice de este trabajo, donde se recoge también la siguiente cita: “Para [Egea] las relaciones amorosas formaban parte de la historia y los individuos formaban parte de la colectividad. No había una barrera entre el amor y lo histórico o entre la intimidad y lo colectivo, porque todo estaba marcado por la misma ideología. En la poesía amorosa, y sobre todo en las canciones de *Paseo de los tristes*, él tiene un tú que es la relación con una mujer con la que intenta establecer un diálogo que es también una reflexión sobre la historia aparte del amor, y ese diálogo se puede abrir al vosotros colectivo con mucha facilidad”.

<sup>92</sup> Agradecemos a Mariano Maresca esta definición, que nos parece muy acertada.

italiano, y en ella prevalece más bien una dimensión de militancia que se inserta en una matriz de autobiografismo dolorido, surgida a partir de los conflictos personales irresueltos, es decir, la contradicción entre los ideales marxistas y la vida burguesa, el odio hacia el padre y su vinculación económica a él.

La crisis en Egea es individual y personal y encuentra su resolución en el poder salvífico de la poesía, la cual no excluye la militancia política, sino más bien, radica en ella (“y me mantengo firme gracias a ti, poesía, / pequeño pueblo en armas contra la soledad”).<sup>93</sup> En cambio, para Pasolini poesía y comunismo resultan irreconciliables, puesto que pertenecen a dos horizontes distintos, respectivamente el tiempo mítico del pasado y el presente-futuro sobre el que se puede actuar. Nos parece oportuno citar el comentario de De Castris sobre la relación entre poesía e ideología en Pasolini:

[Pasolini] capiva che la funzione più profonda del marxismo nella coscienza dell'intellettuale borghese era quella di agire in essa come un movimento di lotta, una sollecitazione critica permanente. Questa lotta e questo movimento hanno prodotto la crisi della cultura e della società borghese, la situazione in cui viviamo, una situazione di dramma irrisolto. E questa è la condizione produttiva di una poesia. Perché viva la Poesia, è necessario che il dramma resti irrisolto. È necessario cogliere la spaccatura del mondo borghese, sentire la realtà sociale e morale, patire l'ansia del tempo. Ma, da fuori: da una condizione di disorganicità rispetto ai soggetti della lotta: da una condizione che comporta “lo sforzo di mantenersi all'altezza di una attualità non posseduta ideologicamente”. L'impotenza ad aderire alla realtà, sentita, è la condizione per vivere sino in fondo il dramma irrisolto, è la condizione della poesia.<sup>94</sup>

Ahora bien, esta dicotomía entre poesía y compromiso político está ausente del todo en Egea, y lo que es más: es precisamente de la lucha

---

<sup>93</sup> J. EGEA, “Poética”, en J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., p. 25.

<sup>94</sup> A.L. DE CASTRIS, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Napoli, CUEN, 1993, pp. 36-37.

ideológica de donde su poética saca una nueva orientación a partir de la segunda mitad de los 70. La influencia de Pasolini, a pesar del reconocimiento que el italiano tuvo dentro del grupo de “La otra sentimentalidad”, nunca se ha explicitado en Egea en términos de conciencia crítica de la oposición entre poesía como aspiración pequeño-burguesa e ideología marxista; en todo caso, la influencia de Pasolini se aprecia más en el sesgo narrativo de su lírica que empieza a entrecruzarse en *A boca de parir* y que se hace patente en la producción de los años 90.

De todas formas, cabe matizar lo que acabamos de afirmar: por un lado es cierto que la dualidad entre poesía y compromiso, que Pasolini reputaba irreparable, encuentra en Egea una resolución positiva y, además, se convierte en uno de los ejes primarios de su obra poética; por otro lado hay que señalar que la derrota amorosa acompaña al personaje poético sin sanarse nunca. De ahí que surja esa poética de la “persona rota” comentada antes y que el tono categórico con el que el yo lírico parece zanjar las contradicciones en “Poema de los tristes” represente más un anhelo que una conclusión efectiva.

El fracaso amoroso, tan evidente también en los poemas de la primera y segunda parte de *Paseo de los tristes* –piénsese en “Otro romanticismo” por ejemplo–, corrobora la imposibilidad del amor bajo la explotación capitalista y se convierte en la contradicción última, la que quedará sin solución posible por parte del protagonista poético. La superación de esta contradicción vital tampoco se encuentra en los poemarios sucesivos, ni en *Raro de luna* y aún menos en los sonetos póstumos; la aspiración a la fusión entre los ámbitos público y privado no consigue concretarse en la praxis diaria, generando un sentimiento de impotencia y frustración.

### 3.2.2.3 Réquiem y Argentina 78

En este apartado trataremos de *Réquiem*,<sup>95</sup> poemario inacabado y hasta ahora inédito,<sup>96</sup> del cual hubo noticia en 2005 por medio de un artículo publicado en el periódico *El País*,<sup>97</sup> respaldado por otro artículo aparecido el día siguiente en la prensa granadina.<sup>98</sup> El manuscrito, como ya hemos adelantado en un trabajo anterior,<sup>99</sup> fue entregado por el mismo autor a Nely Carmona<sup>100</sup> el 5 de septiembre de 1996 y consta de un cuaderno Tauro con tapa dura de color amarillo, que lleva el dibujo de una clave de sol decorada con pestañas en la portada y la fecha de 18 de junio de 1981 en la contraportada. Por lo tanto, la composición de *Réquiem* se superpuso con la de *Paseo de los tristes*, hasta el punto que un poema entero pasó del primero al segundo.

*Réquiem* representa un ejemplo muy ambicioso, quizás por esta razón fue abandonado enseguida, de poemario orgánico en términos de planteamiento, estructura y desarrollo: el libro se compone de alrededor de veinte<sup>101</sup> poemas que corresponden a los versículos latinos de las oraciones de la misa de difuntos, es decir, “Quantus tremor est futurus”, “Tuba mirum spargens sonum”, etc. El poemario tiene un resuelto matiz narrativo y, por fragmentarios que sean los textos, se infiere que el desenlace diegético pudiera consistir en la denuncia y el derrumbamiento del tirano por parte del

---

<sup>95</sup> Hemos decidido colocar *Réquiem* en esta sección y no en la que le correspondería, es decir la de la obra inédita, por la estrecha vinculación que tiene este borrador con *Tropo mare* y con *Paseo de los tristes* y por su afinidad con *Argentina 78*, aunque difiera de este por tono y forma.

<sup>96</sup> Según lo anunciado en la “Nota a la edición” al primer volumen de las obras completas de Egea, el poemario se publicará en el segundo tomo de la misma. Cfr. J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., p. 61.

<sup>97</sup> F. VALVERDE, “El libro desconocido de Javier Egea”, *El País*, 12/12/05, p. 11

<sup>98</sup> J.L. TAPIA, “*Réquiem*: un poemario inédito inacabado de Javier Egea”, *Ideal*, 13/12/2005, p. 54.

<sup>99</sup> Cfr. E. SARTOR, “*Réquiem*, un poemario inédito de Javier Egea”, cit.

<sup>100</sup> Queremos agradecer a Nely Carmona y a la Asociación del Diente de Oro su amabilidad por enseñarnos respectivamente el manuscrito autógrafo y la transcripción mecanografiada de *Réquiem*.

<sup>101</sup> Tratándose de un borrador, es difícil cuantificar su número exacto, por ser algunos poemas refundiciones de otros, y por aparecer glosas y comentarios en prosa que son el núcleo no plenamente desarrollado de otros.

pueblo y en el consiguiente suicidio de la mujer de aquél.<sup>102</sup>

Nuestro interés por *Réquiem* consiste no tanto en los textos en sí, pese a que varios están firmados y fechados –lo que Egea consideraba su manera de dar por terminado un poema– y tienen un indiscutible valor literario, sino en la importancia del borrador como taller de escritura, en el cual el poeta va recuperando esquemas métricos ya estrenados en *Tropo mare* y, a la vez, va ensayando nuevas combinaciones que aparecerán en *Paseo de los tristes*. Compárense, por ejemplo estas dos estrofas, respectivamente de *Tropo mare* y de *Réquiem* y quedará patente la estructura articulada en una pregunta de siete versos con repetición en el sexto.

¿Qué luz extraña, dime, ha poblado este cuerpo  
repetido en portales, escaparates, brumas,  
ingenuo paseante de la ciudad, hermano,  
caminante del mismo aturdimiento  
que estos siglos de expolio pusieron en los ojos,  
qué luz extraña, dime,  
hay en la soledad y la memoria? (p. 227)

¿Dónde estarán la luz, las uvas verdes,  
la vena del caballo, la flor entre las grietas,  
la cintura del río, los labios de la tarde,  
el vientre enamorado, la espalda de la risa,  
las manos, sí, las manos,  
dónde estarán tus muslos con el agua de azahar,  
dónde el trabajo y el amor? (“Kyrie”).

El mismo tipo de operación de recuperación de ritmos ya utilizados con éxito se nota también en este ejemplo, en el cual el autor introduce una variación de acento en el segundo endecasílabo:

---

<sup>102</sup> En nuestro trabajo anterior, al que remitimos para profundizar en el tema, comentamos la probable influencia de la novela *Muertes de perro* del escritor granadino Francisco Ayala, debido al papel que desempeña la esposa del dictador y a su trágico fin, y por conservarse un ejemplar de dicha obra en la biblioteca personal del autor en la Fundación Alberti en El Puerto de Santa María (Cádiz), inventariado con el núm. 42. A partir de este momento se indicará el número de catálogo entre paréntesis al citar los libros por primera vez.

A través del cristal fuimos ropa tendida,  
esquina, escarcha gris, llanto de niebla,  
y una voz circular nos asediaba (p. 232)

Somos carne de mar, espuma en el desierto,  
sal en las vegas, peces en el monte,  
caravana de arena por la nieve (“Quantus tremor”).

Por lo que se refiere a la experimentación con nuevas combinaciones que luego se emplearán en *Paseo de los tristes*, habrá que volver a mencionar el ejemplo citado *supra* y aquel “Ellos” que venía desde *A boca de parir* (“Andan por los cafés. / Ellos”):

Alzamos los ojos con miedo  
y anidaban allí los vencedores.  
Ellos, los asesinos,  
desde bunkers oscuros vigilaban la caza, el cebo azul, la farsa,  
desde sus ojos negros como una red tendida,  
ellos, los asesinos, malditos, en silencio (“Kyrie”).

Ellos, los asesinos,  
vigilaban la caza del amor en silencio (p. 248).

Además, nos parece oportuno señalar el verso “la tarde y Albinoni, sobre todo Albinoni” de “Lux aeterna” refundido posteriormente en “o entre la tarde y Bach agazapados” (p. 262).

Cabe observar que hay otro elemento de *Tropo mare* y *Paseo de los tristes* en el que participa el inacabado *Réquiem*, es decir, el compromiso materialista de sus versos; bástenos con citar estos versos de “Dias irae” para que sea de inmediata captación el hecho de que los tres poemarios surgen de un mismo universo ideológico y creativo:

El día de la ira.  
Y siempre, siempre, siempre  
delante de los ojos la piel, los latigazos  
de quien vendió su espalda en el mercado.  
El día de la ira.  
Y siempre, siempre, siempre,  
llamando a nuestra puerta los labios ateridos  
de quien murió en el agua que reparten sus manos (“Dias irae”).

El último poema fechado de *Réquiem* fue signado el 15 de julio de 1981 y, de hecho, es el mismo poema que confluirá entero en *Paseo de los tristes*.<sup>103</sup> Varias son las hipótesis que se pueden formular sobre el abandono del proyecto del poemario: probablemente perdiera interés frente a la objetiva dificultad de terminar un poemario de estructura coral y tono casi visionario, o se hubiera intensificado quizá la composición de *Paseo de los tristes*; en efecto, a partir de la segunda mitad de julio de 1981 se vuelca Egea en este, dejando inacabado aquel.

Además, el tema de la dictadura ya lo había tratado Egea en *Argentina 78*,<sup>104</sup> un libro de diez poemas centrado en la denuncia implacable de Videla y de sus crímenes, que en aquel entonces estaba todavía por publicar. El poemario está dedicado a las Madres de Plaza de Mayo y lleva ilustraciones del artista argentino Ricardo Carpani (1930-1997), que durante la dictadura de Videla residía en Madrid, pero que visitó Granada en distintas ocasiones, gracias a su amistad con Horacio Rébora el dueño de la Tertulia, en cuyo local llegó a exponer sus dibujos; la oportunidad para la colaboración surgió seguramente en el contexto del CLAS, el Comité Latinoamericano de Solidaridad, que tenía su base en el bar La Tertulia. Hernández García, pese a tener acceso a los manuscritos y originales mecanografiados, no ha podido confirmar la fecha de composición, por no aparecer en ningún documento. Se han hecho varias suposiciones a lo largo de los años, y todas apuntan a una

---

<sup>103</sup> J. EGEA, “¿Cómo me vas a querer tú a mi?” (p. 268).

<sup>104</sup> J. EGEA, *Argentina 78*, cit.

fecha temprana, a finales de los años 70, probablemente a raíz del título que, con fino sarcasmo, nos recuerda que mientras políticos, periodistas y aficionados de todo el mundo tenían la mirada fija sobre el Mundial de fútbol que se celebró en Argentina en 1978, en el mismo país los ciudadanos desaparecían a miles.

En nuestra opinión, hay que postergar la fecha de composición a 1980 por lo menos, año en que se inauguró La Tertulia, por ser este el contexto en el que nació el libro; como ya hemos adelantado en el apartado biográfico (cfr. 3.1), la primera referencia escrita a *Argentina 78* se encuentra en una nota en la prensa granadina de 12 de abril de 1981, de ahí que la composición de *Réquiem* sea posterior a la de *Argentina 78* en algunos meses. No sabemos si en la fecha de abril de 1981 el poemario tendría su forma definitiva por la que lo conocemos hoy, puesto que su publicación tardó dos años, y varios cambios pudieron intervenir entre 1981 y 1983. Además, investigando el legado de Javier Egea en la Fundación Alberti del Puerto de Santa María nos fijamos en un ejemplar de *Los pequeños infiernos* de Roque Dalton muy subrayado<sup>105</sup> en la sección “Poemas de la última cárcel”, lo que nos ha parecido una posible referencia intertextual: compárense el segundo poema de *Argentina 78*

---

<sup>105</sup> R. DALTON, *Los pequeños infiernos*, Barcelona, Ocnos, 1970 (núm. 282).

Huele a sangre, Videla,  
a carne arrebatada,  
a nombre sumergido,  
a juventud quebrada,  
a desaparecido,  
a triturado amor,  
a luces clandestinas,  
a bota de soldado,  
a juez de la deriva,  
a obispo del naufragio,  
a celda de tortura,  
a aliento de banquero,  
a paloma temblando,  
a cuneta de muertos,  
a hueco de fusil,  
a escuela en alta mar,  
a luz pisoteada,  
a excremento de fiera,  
a soledad y miedo,  
a sapo en el poder,  
a fusta de tirano,  
a latigazo en pleno corazón.

Huele a sangre en tus manos,  
Argentina (p. 182).

con este de Roque Dalton

Huelo a color de luto en esos días  
[...]

Huelo a historia de pequeña catástrofe  
tanto que se ha podido quedar con los cadáveres  
huelo a viejo desorden hecho fe  
[...]

Huelo a lejos del mar no me definiendo  
en algo he de morir por tal olor  
huelo a pésame magro les decía  
a palidez de sombra a casa muerta.

Huelo a sudor del hierro a polvo puesto  
a deslavar con la luz de la luna  
a hueso abandonado cerca del laberinto  
bajo los humos del amanecer.

Huelo a un animal que sólo yo conozco  
desfallecido sobre el terciopelo  
huelo a dibujo de niño fatal  
a eternidad que nadie buscaría.

Huelo a cuando ya es tarde para todo.<sup>106</sup>

Ahora bien, en el ejemplar de *Los pequeños infiernos* conservado en la Fundación Alberti está muy subrayada la repetición anafórica “Huelo”, que Egea escoge como modelo de su propio poema. El libro está firmado y fechado<sup>107</sup> por Egea, de ahí que sepamos que fue comprado el día 23 de marzo de 1982. Claro está que el granadino pudiera haber escuchado o leído el poema de Dalton con anterioridad respecto a la fecha anotada en el libro, sin embargo es este otro indicio que nos sugiere la oportunidad de retrasar la fecha de la redacción definitiva de *Argentina 78*.

Una de las diferencias más llamativas entre *Réquiem* y *Argentina 78* consiste en que este último es un alegato durísimo en contra de un dictador en concreto, que es nombrado desde la primera página:

Pareciérate extraño  
que desde aquí te culpe,  
que desde aquí me ocupe de tu nombre.

Cuando llegue a tu altura de pedestal mi canto  
acaso te preguntes  
por qué ese empeño en denunciarlo todo,  
por qué vienen del Sur, hiriendo, las palabras.

Yo te digo, Videla,  
que viven los poetas con los ojos abiertos,  
y miran y conocen y sienten conociendo  
y entonces dos caminos:  
Apoyar a la muerte o defender la vida.

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, pp. 60-61

<sup>107</sup> Egea tenía la costumbre de firmar y fechar los libros al comprarlos, lo que nos resulta muy útil para comprobar cuando un ejemplar concreto entraba a formar parte de su biblioteca personal.

Por eso va mi canto hacia ti como un grito,  
como un puño gigante.

¿Quién eres tú sino la vida rota,  
sino toda la muerte vestida de payaso? (p. 181).

En la mayoría de los poemas que componen *Argentina 78*, el sujeto poemático se expresa en primera persona dirigiéndose directamente al dictador, con un trato de *yo* a *tú*, excepto en pocos casos, como el sobrecogedor “III”, en el cual Egea presta su voz a un desaparecido:

Yo que soy todo el pueblo de Argentina en un puño  
humillado por tanto general y bigote.  
Yo desaparecido.  
Yo condenado al miedo y al silencio (p. 184).

Por contra, en *Réquiem* la voz poética tiene una textura polifónica, en la que se van superponiendo los distintos timbres de los personajes que protagonizan el relato: el yo poético puede expresarse en primera persona del singular (“Yo pregunto por qué tanta miseria, / yo ya no sé por qué, por eso canto” en “Quid sum miser tunc dicturus”) o plural (“Somos el hacha limpia que cruza la mañana” en “Quantus tremor”); se dirige a otros interlocutores (“Vamos aprisa, hermano”, “Levanta la mirada, mujer” en “Tuba mirum spargens sonum”), y habla a través de las voces de otros personajes, por ejemplo de dos mujeres que apostrofan al tirano en “Recordare Jesu Pie”:

Recuerda que nos fuiste robando la memoria,  
que inyectaste ceniza en nuestras venas,  
que pusiste gusano y corazón en nuestro pecho,  
hambre y belleza, maldición y miedo.

Gracias a la pluralidad de sus voces poéticas, *Réquiem* adquiere un tono coral, solemne y profético, mientras que *Argentina 78* mantiene una inflexión

escueta y directa, y no por eso menos contundente, como demuestran los versos que cierran el poemario:

Dictador de la sangre,  
autómata temprano,  
elefante varado:  
Sobre la historia pongo mi palabra  
y en tu pañuelo escupo,  
desde el Sur te condeno a las letrinas,  
de vómito podrido te coronó,  
lanzo un siglo de pus sobre tu cara.

Que en tus ojos fermente la basura del mundo (p. 192).

Álvaro Salvador, en su breve artículo sobre *Argentina 78*, destaca el uso de la ironía como uno de los aspectos más conseguidos del libro y, además, como uno de los logros más duraderos de Egea a lo largo de su obra:

El talento más perdurable de Javier aparece ya claramente en él, por ejemplo en poemas como el VI, en el que la cotidianidad de la situación y al mismo tiempo la ironía se utilizan de un modo magistral:

La cena ya dispuesta,  
el dictador cavila sonriendo.  
Acaricia la mano poderosa,  
se la lleva a los labios y la besa.  
Luego toma el papel,  
siente la pluma palpar  
y firma  
con amor la condena.<sup>108</sup>

A este respecto, nos parece oportuno señalar el uso de la ironía por parte de Egea en otra composición de *Argentina 78* particularmente lograda, que juega con la imagen del dictador como un uniforme colgado en el armario de los presidentes estadounidenses:

---

<sup>108</sup> Á. SALVADOR, "Contra el olvido", en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, cit., pp. 95-96.

Nixon tuvo en su casa  
un armario repleto  
de perchas y uniformes para los dictadores.

Recuérdalo, Videla:  
allí estuviste tú colgado de los hombros,  
olvidado del tiempo,  
sin nombre ni apellido:  
Uno más entre todos sus disfraces  
coleccionado y gris.

Ahora Carter preside  
a los espantapájaros.

Y ciertos día se levanta alegre  
y manda a los criados  
a poner naftalina en sus bolsillos (p. 186).

### 3.2.3 *Nuevos caminos*

El propósito de este apartado es el de presentar la producción de Javier Egea a partir de la segunda mitad de los años 80, período en el que se asiste a una evolución desde la poética de “La otra sentimentalidad” hacia nuevos derroteros. A partir de 1985 se produjeron varios acontecimientos extraliterarios que darían como resultado una búsqueda personal que se alejaría cada día más de la poesía materialista que caracterizaba la primera fase de la madurez artística de Egea.

Ante todo, hay que recordar que sus compañeros de “La otra sentimentalidad” en 1985 intensifican su investigación sobre los autores de la generación del 50, lo que desembocará en las jornadas de estudio “Encuentros” celebradas en diciembre de 1985 y en el número monográfico de *Olvidos de Granada* “Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50”.<sup>109</sup> El mayor énfasis sobre la ficcionalidad del yo poético respecto a la historicidad de los sentimientos llevará la propuesta

---

<sup>109</sup> Cfr. VV.AA., *Olvidos de Granada*, “Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50”, cit.

teórica del grupo granadino a una paulatina disolución dentro de la más amplia corriente nacional de la poesía de la experiencia. La dirección de la poesía de finales de los años 80 y principios de los 90 apuntaba por fin a la “normalización”, como reiterará García Montero en su ensayo de 1993.<sup>110</sup>

En cambio, Egea, un poeta siempre inmune a las modas literarias, en aquellos mismos años empezó a trabajar en el poema largo “Raro de luna” (marzo 1985- marzo 1986),<sup>111</sup> que se convertiría en la cuarta parte del poemario homónimo publicado en 1990, libro en el cual se acerca a la estética del surrealismo –justo en los años en que el neovanguardismo estaba arrinconado por la vuelta al realismo que se produce a nivel nacional. No sorprende que el poemario no tuviera el éxito en que su autor confiaba, pese a su excepcional calidad.

Por su parte, Álvaro Salvador tampoco abrazó con prontitud la recuperación de la tradición “ilustrada” impulsada por su compañero de promoción García Montero; en efecto, Salvador en 1987 escribió la primera parte del poema de corte neovanguardista “Estación de servicio”, que se publicó en una *plaque* en 1989.<sup>112</sup> Esto refuerza la hipótesis de que el abandono de los procedimientos neovanguardistas no fue brusco en todos los firmantes de “La otra sentimentalidad” y que, al contrario, se trató de un proceso gradual. También es cierto que al principio hubo cierta resistencia por parte de Egea y Salvador en adherirse a la nueva propuesta estética promovida por Montero, resistencia parcialmente vencida en el caso de Salvador, quien decidió postergar la reedición de “Estación de servicio” hasta una época más propicia. Apunta hacia esta dirección también el análisis de Andrés Soria Olmedo:

---

<sup>110</sup> Cfr. L. GARCÍA MONTERO “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, cit., pp. 9-41.

<sup>111</sup> Para profundizar en las fechas de composición remitimos a las notas al texto de Hernández García en J. EGEEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., pp. 469-495.

<sup>112</sup> Á. SALVADOR, *Estación de servicio*, Valencia, Malvarrosa, colección “5 Interior”, 1989. En 2009 se publicó el poema completo de sus tres partes en *La canción del Outsider* (Visor); en 2007 la tercera parte de dicho poema fue galardonada con el Premio del Tren Antonio Machado.

Otra cosa es que cada uno de los tres firmantes del texto de 1983 haya seguido una trayectoria propia y haya mantenido una relación específica con el clima de la primera mitad de la década: a Javier Egea la defensa del carácter rupturista y revolucionario del proyecto le provocó el silencio en los últimos años, Álvaro Salvador siguió abierto a su simpatía por la vanguardia y ha mostrado su desacuerdo con que los presupuestos originarios de “la otra sentimentalidad” se diluyan en propuestas más amplias, como en su opinión ha hecho Luis García Montero. Este último, en efecto (como también ha hecho Antonio Jiménez Millán, por otro lado) ha ido reajustando sus poéticas en pruebas de coherencia interna.<sup>113</sup>

Otro factor que no se menciona lo suficiente es el derrumbamiento del horizonte ideológico que se produjo a partir de 1989, con la caída del muro de Berlín y el efecto dominó que acabó con el bloque comunista de Europa del Este, hasta culminar con la transformación de la URSS en CSI en 1991. No nos extraña que Egea en la década de los 90 encuentre cada día más difícil escribir versos y que busque salidas a su crisis personal, concomitante a la crisis de la perspectiva marxista a nivel europeo, por otros caminos, ensayando la creación de un subgénero *noir* dentro de la poesía.

### 3.2.3.1 Raro de luna

*Raro de luna* se publicó en 1990 con dibujos de Rafael Alberti, a quien el poemario va dedicado con una cita de Louis Aragon. El título juega con el de la sonata *Claro de luna* de Beethoven (op. 27) a la vez que con el de la leyenda de Bécquer “Rayo de luna”, introduciendo al lector en una atmósfera romántica y fantástica. En este caso también, la música representa una especie de elemento estructural del poemario, como tendremos oportunidad de argumentar en uno de los apartados sucesivos (cfr. cap. 4).

El libro se compone de cuatro partes. La primera, “Sombra del

---

<sup>113</sup> A. SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada (1898-1998)*. II. Poesía, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 125-126.

agua”,<sup>114</sup> consiste en cuatro sonetos compuestos con anterioridad respecto al conjunto de la obra (en el verano de 1983 el primero y en el verano de 1984 los demás); los sonetos forman parte de un proyecto sobre los jardines y fuentes de la Alhambra que Egea realizó con el pintor Juan Vida y que se publicó en una hermosa carpeta de metacrilato rosa y verde. Al incluirse en *Raro de luna*, “Sombra del agua” se colocó como primera sección, encabezada por dos citas, respectivamente de Federico García Lorca y Rafael Alberti. El primer soneto alude a la célebre “escalera de agua”, situada en los jardines del Generalife, mientras que en el segundo, reproducido abajo, el personaje poético juega con los destellos de las piedras preciosas de un anillo, sumergiendo las manos en el agua:

Las adelfas le tienden su emboscada  
y el arrayán le ciega de amarillo.  
Se le detiene el sueño en ese anillo  
verde de luz: la mano enamorada.

A las ruinas de la madrugada  
llegó desde los fosos de un castillo.  
Quizá la sombra reclamó su brillo  
en los dedos de un agua amurallada.

Se le detiene el sueño sobre un río  
donde quedó la soledad herida  
de perdidos poetas nazaríes.

Y mientras sube por el brazo el frío  
mira en el agua muerta la perdida  
esmeralda cercada de rubíes (p. 336).

Este poema presenta una textura de motivos que tendremos que desenredar y analizar por separado en el capítulo siguiente; repárese en el agua, símbolo de lo materno, y en el protagonismo del anillo: se trata de una sortija que le había legado la madre y que Egea solía llevar al dedo, hasta que la perdió en una noche de juerga. Además, señalamos unas palabras claves que volverán a

---

<sup>114</sup> J. EGEEA, J. VIDA, *Sombra del agua*, cit.

aparecer a lo largo de todo el poemario: “sueño”, “soledad”, “herida”, “perdida”, “amarillo”.

La segunda parte, “Príncipe de la noche”, que también se había publicado antes en *plaque*,<sup>115</sup> se abre con una cita de *Drácula* de Bram Stoker que introduce de inmediato al lector en el universo fantástico del vampiro, como bien aclara Antonio Jiménez Millán en su prólogo a *Raro de luna*:

Existe, además, en todo el libro un ambiente misterioso, una atmósfera de sonambulismo muy acordes con las evocaciones del *nocturno* romántico: uno de los míticos habitantes de la noche, el vampiro, con su estela de héroe condenado, adquiere aquí un relieve especial como símbolo de una determinada idea de la marginación. Recordemos que el personaje de Stoker, convertido en el protagonista de varios poemas del libro, culmina en una leyenda de rebeldía satánica transmitida en el siglo pasado desde Byron a Lautréamont y es, al mismo tiempo, un valioso testimonio de la mentalidad victoriana: prototipo de la subjetividad escindida –Stevenson nos daría otra versión magistral de este desdoblamiento–, el “príncipe de la noche”, ofrece el reverso de la moral de una época, no sólo por las connotaciones eróticas, muy bien recogidas en *Raro de luna*, sino también porque, como ha descrito admirablemente Juan Carlos Rodríguez, el vampiro es “cuerpo ilimitado, rebelde, libre, sin formas ni sujeciones, que no es reflejo de nada”.<sup>116</sup>

Esta sección nos parece sumamente interesante no solo a nivel temático, sino también por la recuperación de algunas formas métricas en verso menor que la caracterizan. En efecto, todas las composiciones excepto dos –“Va tocado del ala el negro conde”, en endecasílabos y alejandrinos, y “Todo estaba perdido”, en la que aparecen deca- y dodecasílabos– son en verso menor: pentasílabos, hexasílabos, octosílabos con pie quebrado, heptasílabos con pie quebrado bisílabo. Queremos destacar un poema cuya estructura se apoya en la retahíla:

---

<sup>115</sup> J. EGEA, *Príncipe de la noche*, Málaga, Papeles de poesía, 1987.

<sup>116</sup> A. JIMÉNEZ MILLÁN, “Cruzar la soledad para escapar de casa”, en J. EGEA, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 9-10.

¿Quién entra en la casa?  
¿Quién ordena el viento  
que sopla la vela  
que tiene la llama  
que alumbra una mano  
que enhebra una aguja  
con hilo de araña? (p. 353).

La retahíla, que es muy frecuente en la poesía popular, fue utilizada por Alberti también, especialmente en *Los 8 nombres de Picasso*, poemario con el que Egea estaba perfectamente familiarizado por ser la base sobre la cual se elaboró, en parte, el *Manifiesto albertista* de 1982; reproducimos un fragmento del poema de Alberti “Tres retahílas para Picasso”:

¿De quién este patilludo,  
patituerto patifalo  
que salió de una nariz  
que salió de un caballo  
que salió de una guitarra  
que salió de una pipa  
que salió de una cabra  
que salió de un mendigo  
que salió de un azul  
que salió de un caracol  
que yendo por la orilla del mar  
Pablo Picasso halló para soplar?  
Sólo a él se lo puedes preguntar.<sup>117</sup>

Cabe señalar otro recurso que Egea emplea más de una vez en *Raro de luna*, es decir la construcción enumerativa:

El primer sueño  
lleva una carta  
desesperada

En el segundo  
muere una niña  
reconocida

---

<sup>117</sup> R. ALBERTI, “Tres retahílas para Picasso”, en *Obra completa*, cit., t. III, p. 105.

En el tercero  
brilla una falda  
como una capa

En los tres sueños  
hay un amigo  
desvanecido (p. 343).<sup>118</sup>

En efecto, este tipo de repetición se encuentra en dos poemas más, “La primera ola [...] / La segunda ola [...] / La tercera ola [...] / Y la cuarta ola...” (p. 350) de esta misma sección, y “Cinco muros de mi casa. / Uno se rompió los dientes / [...] Dos se fueron a la guerra / [...] Tres se vengaron de noche / Cuatro lo hicieron al alba [...]”<sup>119</sup> (p. 364) de la tercera sección, “Las islas negras”, la cual desde un punto de vista métrico es de lo más original de todo el poemario.

Encabeza la tercera parte una cita de Juan Ramón Jiménez “por debajo, como un sueño, / pasa el agua”, que remite otra vez a este símbolo de lo materno que Egea va ensartando en todo el poemario y que constituye su *leitmotiv*. El agua también era mencionada en el poema de *Tropo mare* dedicado a la madre (“No era posible entonces ni siquiera pensarlo: / que de repente se durmiera el agua”), y en *Raro de luna* es connotada negativamente en los tres últimos sonetos de “Sombra del agua”, “agua amurallada”, “agua muerta”, “agua sin luna, sí, deshabitada”, “agua negra”. La sección empieza con un romancillo en heptasílabos y acaba con la canción en pentasílabos que reproducimos:

---

<sup>118</sup> Los tres sueños, con algunas variantes, reaparecen como relatos en prosa fechados a principio de mayo de 1986, cfr. *infra*.

<sup>119</sup> El poema que empieza con el verso “Cinco muros de mi casa” de p. 364 no era inédito por haberse publicado con cambios mínimos (de puntuación apenas) en la revista de la Aula de Poesía de la Universidad de Cádiz, cfr. J. EGEA, “Canción”, *Octaviana*, 2, 1986, p. s/núm.

Ven a las islas  
que dan al valle  
las islas negras  
sin abordaje

Donde mis ojos  
y soledades  
cuando me cercan  
las iniciales

Raro de luna  
como de nadie  
a todas horas  
interrogándome

En la aduana  
de los disfraces  
donde las islas  
sin esa llave

Mientras destiñen  
los tatuajes  
ven esperada  
con tu rescate (p. 375).

Entre este y el romancillo inicial, luce Egea una muestra variadísima de esquemas métricos: encontramos dos ovillejos<sup>120</sup> de forma absolutamente cervantina (p. 367 y p. 373) y otro poema que con el ovillejo tiene algún parentesco, pero no encaja del todo por tener irregularidades en la estrofa final, que no es una redondilla y sin embargo recoge los pies quebrados de los tres octosílabos iniciales, que tampoco son preguntas ni tienen rima consonante con aquellos, sino asonante:

---

<sup>120</sup> Para profundizar en este tema, véase nuestro estudio anterior “Variazioni sull'ovillejo. Da Cervantes a Javier Egea”, *Quaderni di Lingue*, 36, 2011, pp. 105-120.

Seguro que le esperaban  
Las altas

Que le aguardaban celestes  
Las sienes

Celestes y amuralladas  
Del alba

Llamaron

Tembló la estrella del ático  
Tan alto

Callaban

Siempre callaron  
sus altas sienes sin alba (p. 369).

Repárese en que el mecanismo del ovillejo es preservado, pese a que los versos a partir del séptimo deconstruyan la redondilla recomponiéndola en una estructura 3/8/3/3/5 sin rima. En “Las islas negras” encontramos también estrofas con esquemas 5/7/5, 2/9, 3/8, 7/11/4, como si el poeta hubiera querido proporcionar una muestra de combinaciones métricas castellanas.

Sin embargo, la sección más ambiciosa es la constituida por el poema que cierra el libro y da el título al poemario, “Raro de luna”, poema articulado en tres partes, cada una precedida de una cita respectivamente de Louis Aragon, André Breton y Paul Eluard, que orientan al lector hacia una perspectiva surrealista. A estas, se suman las dos que encabezan la sección como conjunto y que son de Lorca y Alberti; reproducimos la de Alberti, “¡Esas islas, esas islas que el agua de las lluvias ha ido / infiltrando noche a noche en el desierto de estos cinco tabiques!”, por ser aquella en que se repiten palabras claves que Egea ha diseminado por todo su libro (“islas”, “agua”, “lluvia”, y los “cinco tabiques” que remiten a los del poema “Cinco muros de mi casa” mencionado anteriormente).

Cabe señalar que la sección “Raro de luna” fue la primera en escribirse, a excepción de “Sombra del agua”, como puede comprobarse consultando las notas al texto de Hernández García<sup>121</sup> y el cuaderno de trabajo del autor, en el cual las numerosas tachaduras y reescrituras son testigos del proceso creativo lento, dificultoso y minuciosamente trabado. En efecto, pese a la aparente cercanía con la técnica surrealista, los poemas de “Raro de luna” no son fruto de escritura automática, como el mismo autor declaró durante una entrevista:

Me planteé hacer estos poemas en los terrenos del surrealismo, y a la vez que estaba recogiendo la experiencia que ya se tenía en este campo, iba realizando mi propia práctica surrealista, aunque de un surrealismo muy controlado que nada tiene que ver con la escritura automática o con las técnicas surrealistas que, por mi experiencia, no me han servido para mucho.<sup>122</sup>

En efecto, un análisis métrico de “Raro de luna” revela que los versos empleados por el autor solo en apariencia son versos largos e irregulares; se trata más bien de una combinación muy atenta de versos en su gran mayoría de la familia del endecasílabo, con algún octosílabo, como se verá gracias al cómputo silábico en las tres citas que siguen, cada una perteneciente a una de las tres partes que componen el poema:

chapoteando caen mientras que sangran y por siempre caen (7+11)  
de verdín de las gárgolas y de las cicatrices (7+7)  
sobre reinos vastísimos de laberintos y de topos (7+9)

Perdido en los pasillos del chamarilero (7+6)  
que compra las arañas (7)  
y golpea los vientres y disfraza las llaves (7+7)  
y pone tachaduras en el destino de los embalajes (7+11)  
frágiles (2)  
mientras al fondo pájaros (7)  
pájaros angustiados entre la miserable caravana de espejos (7+7+7)

---

<sup>121</sup> Cfr. J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., pp. 491-495.

<sup>122</sup> J. VELLIDO, “Javier Egea, versos en un pentagrama”, *Ideal*, suplemento “Artes y Letras”, 08/03/1991, p. 33, *apud* J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., p. 74.

Miedo de la ceniza acostumbrada (11, o 7+5 sin sinalefa)  
miedo de tanto raso con las alas inmóviles (7+7)  
miedo de las centenas y de los labios y de los miles (7+10)  
miedo que sabe a gruta cegada por los sapos (7+7)  
miedo de sus aceras y de sus párpados y de sus réditos (7+11).

Además de su gran pericia en la métrica, con “Raro de luna” demuestra Egea su capacidad para entretrejer motivos y crear redes de referencias cruzadas que sostienen temáticamente el poema y el poemario en su conjunto. Para avanzar en este análisis, habrá que proceder de manera contraintuitiva, recogiendo motivos en “Raro de luna”, que fue el primer poema en componerse, exceptuando “Sombra del agua” que responde a una lógica propia, métrica y estilísticamente,<sup>123</sup> y viendo cómo los reelabora Egea en poemas cumplidos que después adelanta en las secciones anteriores.

Por ejemplo, el verso “todo enmudece en las altas sienes sin alba” (p. 382) se convierte en aquella curiosa variación sobre el ovillejo que hemos comentado antes; “entre los siete por siete metros de estampida / buscan tus otros ojos perdidos / tus otros bosques sin galope” (p. 382) es refundido en “Sin galope sin estrellas / [...] / El vientre con siete pozos / [...] / ya estaba el bosque vacío” (p. 368); el 2º B tendrá su propio poema (p. 371), así como el “valle” del segundo poema, junto con el cuarteto de cierre del tercero

allí mientras destiñen los tatuajes últimos  
ven con las águilas mensajeras en tromba  
ven a las islas ven a mis ojos ven esperada  
en este allí rescátame de todas las sentinas (p. 388)

reaparecerá en “Ven a las islas / que dan al valle” (cfr. *supra*); el verso “miedo de las centenas y de los labios y de los miles” (p. 387) se transforma en uno de los dos ovillejos:

---

<sup>123</sup> Sin embargo, como ya queda dicho, hay palabras clave que ayudan a establecer el tono unitario del poemario en “Sombra del agua” también, aunque el fenómeno de refundición de versos en poema autónomo es más evidente entre “Raro de luna” y la segunda y tercera parte.

¿Son las últimas sirenas?  
Centenas  
¿Qué temen los años sabios?  
Sus labios  
¿Aún disfrazan sus fusiles?  
Los miles

Sueñan secretos reptiles  
huyen a las grutas ciegas  
miedo de ocultas bodegas  
centenas labios miles (p. 373)

así como la “perla negra”, la “llave” y varios elementos de “Raro de luna” que son repetidos en las dos secciones posteriores pero antepuestas.

### 3.2.3.2 Sonetos del diente de oro

Los años 90 son para Egea una década de silencio literario, durante la cual su producción es muy escasa, especialmente si la comparamos con la de principios de los 80. El proyecto en el que se vuelca a partir de julio de 1992 es el poemario *Sonetos del diente de oro*, cuyo cuaderno de trabajo<sup>124</sup> fue editado póstumamente junto con los diez sonetos que contenía. No queda claro cuántos sonetos tenía planeado componer Egea para completar el libro, seguramente fueran muchos más de los diez que completó. En efecto, el autor a mediados de julio de 1993 anota en su cuaderno de trabajo: “Este soneto puede ser el que abra el libro. O una parte de libro”;<sup>125</sup> esta apostilla sugiere que probablemente el planteamiento inicial del poemario fuese más amplio y articulado de los diez sonetos que Egea logró concluir y recogió en una carpeta para la publicación.<sup>126</sup> Además, el carácter narrativo de los sonetos, que en la intención de su autor tenían que entrelazarse en una trama

---

<sup>124</sup> Los cuadernos de trabajo de *Raro de luna* y *Sonetos del diente de oro* se conservan en la Fundación Alberti en El Puerto de Santa María, Cádiz.

<sup>125</sup> J. EGEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 118.

<sup>126</sup> Algunos se publicaron sueltos en revistas, como aclaramos en la bibliografía. Para profundizar véanse las notas al texto de Hernández García en J. EGEA, *Poesía completa. (Volumen I)*, cit., pp. 496-501.

de intriga policíaca, nos hace sospechar que quedaba por componer el grueso del poemario, puesto que solo tenemos el planteamiento, faltando todavía el nudo y el desenlace del enredo.

Sin demoras, habrá que empezar a analizar el poemario con la ayuda del cuaderno de trabajo, que resulta muy útil en esta tarea y que empieza con estas líneas fechadas el día 4 de julio de 1992:

- Una música: “Sherezade” de Korsakov.
- Un paisaje: quizá un hotel junto al mar; un hotel en ruinas.
- Buscar una buena grabación de la versión musical.
- Buscar una buena traducción de “*Las 1001 noches*”. Consultaré a Borges.
- Buscar una buena biografía de Rimsky Korsakov. Existe una autobiografía. (*My musical live*).<sup>127</sup>

He aquí el núcleo original del libro, estructurado, como ya hemos visto en todos los poemarios de la madurez, alrededor de una música y, en este caso concreto, también de una obra literaria preexistente, *Las mil y una noches*. Es curioso observar cómo dentro de las pocas páginas del cuaderno, que corresponden a unos pocos días, se van juntando todas las piezas que compondrán el cuadro definitivo: los pasillos y ascensores del hotel, el libro de registro sucio, el personaje de Simbad. Destacan también dos anotaciones, la del día 15 de julio: “Sonetos. Relacionados por un hilo narrativo casi imperceptible. Una historia contada en sonetos”;<sup>128</sup> y la del 20 de julio: “Sonetos narrativos. O épicos. El relato de acontecimientos entrelazados en una trama imaginaria”.<sup>129</sup> El carácter de intriga y misterio es subrayado en un apunte de agosto de 1993: “Cada uno de los sonetos es la construcción de un puzzle”.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> J. EGEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 89.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, p. 98. Es llamativo que Egea haga esta apelación a la poesía narrativa por las mismas fechas en que el debate crítico sobre la poesía de la experiencia se planteara la narratividad como rasgo propio, tal como hemos señalado en el capítulo 2.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 120.

El 27 de julio de 1992 introduce otro elemento “En uno de los sonetos ha de aparecer el *diente de oro* de Pedro Navaja”,<sup>131</sup> lo que complica aún más el cuadro referencial, puesto que ahora se introduce también un suburbio neoyorquino poblado por prostitutas que descansan en los bares y llevan “un 38 Smith and Wesson del especial / que carga encima pa’ que la libre de todo mal”.<sup>132</sup> Copiamos el comentario que proporcionó sobre este asunto Javier Benítez en un artículo:

Javier Egea sentía verdadera admiración por *Pedro Navaja*, la canción más conocida del panameño Rubén Blades. Tan es así que usó una de sus imágenes recurrentes como título para lo que sería su inacabado e inédito trabajo, *Los sonetos del diente de oro*. Porque la historia que se cuenta en la canción enlaza perfectamente con una poética propia de Egea, la poética de lo onírico, de las sombras, del universo sonámbulo de su último libro publicado, *Raro de luna*, un poemario marcado por el personaje quizás más romántico y más canalla de la literatura: el conde Drácula. No es extraño, pues, que la canción de Blades le gustara al poeta granadino. Baste con analizar el origen de la misma para hacernos una idea; un crimen sucedido en algún barrio del bajo Manhattan. Y es, precisamente, la transformación de algo tan cotidiano, como una noticia periodística, en una composición de ambiente noctámbulo y marginal lo que maravillaba a Egea: el escenario arrabalero, el puñal, la noche, la vestimenta del asesino (sombrero, gabán, lentes “oscuros”), la pistola *Smith & Wesson*. Y, sobre todo, esa imagen en la que el delincuente “se va pa encima” de la prostituta, con el destello dorado de su diente alumbrando la desierta avenida.<sup>133</sup>

En la misma fecha empieza el autor a buscar títulos para su poemario, “Sonetos argumentales. Sonetos argumentantes. Sonetos negros. X<sup>134</sup> sonetos negros. Los sonetos negros. Los sonetos del sueño”.<sup>135</sup> Y en fin,

---

<sup>131</sup> Se trata de una referencia al celebre tema “Pedro Navaja” de Rubén Blades.

<sup>132</sup> R. BLADES, “Pedro Navaja”. El tema forma parte del álbum *Siembra* (Fania Records, 1978). Cabe señalar que la canción de Blades está inspirada en “Die Moritat von Mackie Messer”, contenida en la obra de teatro *Die Dreigroschenoper* de Bertold Brecht con música de Kurt Weill. Cfr. B. BRECHT, *La ópera de perra gorda*, Barcelona, Aymá, 1965.

<sup>133</sup> J. BENÍTEZ LAÍNEZ, “Las ocho sonrisas de Javier Egea”, *Granada Hoy*, 22/09/2005.

<sup>134</sup> En nuestra opinión Egea utiliza aquí el signo “X” no con el sentido de “diez”, sino entendiendo “équis” como número indeterminado.

<sup>135</sup> J. EGEEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 101.

el día 29 de julio, anota “Los sonetos del diente de oro. Sonetos del diente de oro”, y repite el segundo título dos días después. Sin embargo, será solo dos años más tarde, el 25 de julio de 1994, que anotará la cita con la que ha de abrirse el libro: “Quiero que el libro lleve esta cita de Borges, de un relato de *Ficciones* titulado *El sur*: «La ciudad, a las siete de la mañana, no había perdido ese aire de casa vieja que le infunde la noche; las calles eran como largos zaguanes, las plazas como patios»”.<sup>136</sup>

Reproducimos el primer soneto, del cual existe también una grabación<sup>137</sup> en video que se realizó durante algún recital:

Alguien huye desnudo por los fríos pasillos  
de un hotel sin estrellas. Hermosa, junto a él,  
una desanillada serpiente cascabel  
muestra la baba roja que brilla en sus colmillos.

A la 301 llama con los nudillos  
secos. Del ventanuco alzado en el dintel  
llegan ecos de ondas de radio de babel  
y una neblina densa de dulces cigarrillos.

Vuelve a llamar. Se inquieta. Un ebrio taconeó  
anuncia la sorpresa de una rubia platino  
que ahora muerde los labios del huésped importuno.

Alguien bífido lame la mancha del deseo.  
Alguien firma en el libro: Simbad el Asesino.  
Alguien que no esperaban en la 301 (p. 393).

---

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>137</sup> VV.AA., *Javier Egea y Luis García Montero. Poetas*. DVD, Films for the Humanities & Sciences, CEDECOM. Señalamos que en la grabación Egea lee “seco” por “ebrio” en el verso 9. Puede que se trate de una variante de autor, como de una inexactitud del autor por influencia del “secos” del verso 6. Nos inclinamos hacia la primera hipótesis, a pesar de que los editores de la obra completa acojan “ebrio”, señalando las variantes “suave” y “seco” en el aparato de notas, basando su elección en la preeminencia del cuaderno de trabajo y, probablemente, en la concordancia con la versión publicada en la revista *Hélice*. Sin embargo, queremos subrayar la importancia del documento audiovisual para un correcto enfoque de crítica genética. En este caso aceptar la versión autógrafa en vez de la variante más tardía podría revelarse poco acertado y no acorde con la voluntad del autor.

El verso es el alejandrino, como en los demás nueve poemas del libro, pero nótese la distancia que separa esta composición de las de la primera etapa de Egea: en aquellas, las pausas de la oración coincidían con las del verso y de la estrofa, mientras que en estos sonetos el autor se empeña en fragmentar el verso, llegando incluso a extremos tan poco naturales como aquel “Vuelve a llamar. Se inquieta. Un ebrio taconeó”, en el cual la partición no resulta la de la cesura habitual del alejandrino; obsérvese también el encabalgamiento abrupto “los nudillos / secos”, que se repite en el poema III “mientras se deslizaba por su brazo aquel guante / de raso gris. La llave brilló por un instante” (p. 395).

Ejemplos de fragmentación del verso se hallan en el poema X, del cual reproducimos los dos primeros cuartetos, en los que aparece también otro encabalgamiento abrupto entre las dos estrofas:

Han pasado los años. Un teléfono suena  
por helados pasillos. Bajo el agua, entre brumas,  
ella detiene el dedo que busca otras espumas.  
Abre los ojos. Duda. No merece la pena

contestar. Al fin sale. De pronto, en los espejos,  
ve resbalar un cuerpo desnudo, ve pasar  
unas huellas mojadas... Por el auricular  
llega una voz que tiembla como un astro a lo lejos (p. 402).

Nos parece oportuno destacar otra particularidad de este poemario, que consiste en la rima insólita: en el soneto I, copiado arriba, “dintel” rima con el pronombre de tercera persona “él”, y en el segundo cuarteto del IX se produce un efecto curioso también por la rima consonante entre un artículo y un adverbio:

veloz, por un espejo. Tic-tac. Y suenan las  
campanadas de un miedo metálico de inviernos,  
de secretos tachados en trágicos cuadernos  
que hallaron al entrar. Nadie supo jamás (p. 401).

La rima entre los tercetos del VIII nos parece interesante, por resaltar una prenda que hasta ahora no había sido ennoblecida por los versos, es decir “el tanga”, o bien “el lamé del tanga” que rima con la más sobria “manga”.

Ahora bien, estas marcas que aparecen por primera vez en la poesía de Egea, no son de por sí novedosas: la cesura del verso que perturba los hemistiquios, el encabalgamiento abrupto, la rima insólita son recursos ampliamente utilizados por los modernistas. La onomatopeya del cuarteto citado arriba trae a la memoria otro célebre del primer poema de *Soledades* de Antonio Machado, en el que además figura un encabalgamiento abrupto:

Serio retrato en la pared clarea  
todavía. Nosotros divagamos.  
En la tristeza del hogar golpea  
el tic-tac del reloj. Todos callamos.<sup>138</sup>

Por otro lado, ejemplos de rima inusual también se encuentran en los poemas de Manuel Machado, como podrá comprobarse leyendo el íncipit de *Caprichos*:

Pierrot y Arlequín,  
mirándose sin  
rencores,  
después de cenar  
pusieron a hablar  
de amores.  
Y dijo Pierrot:  
–¿Qué buscas tú?  
                  –¿Yo?...  
¡placeres!  
–Entonces no más  
disputas por las  
mujeres.  
Y sepa yo al fin  
tu novia, Arlequín...

---

<sup>138</sup> A. MACHADO, “I (El viajero)”, *Poesías completas*, edición de O. MACRÌ, Madrid, Espasa Calpe, 1989, t. I., p. 427.

–Ninguna.  
Mas dime a tu vez  
la tuya.  
–¡Pardiez...  
La Luna!<sup>139</sup>

Del poemario de Egea es preciso destacar el soneto IV, en el cual las características que acabamos de comentar están presentes en menor medida (nótese la puntuación de los versos 6 y 8); sin embargo, el poema reúne varios motivos diseminados en el libro en su conjunto que, además, enlazan con *Tropo mare*:

La llaman Sherezade. A la desmemoriada  
que ha salido del lago, a la que lleva un diente  
de oro entre los pechos, a la que de repente  
mira el reloj y siente que cada campanada

da una vuelta de llave a la esquina rosada  
donde brilla la verja del laberinto. Siente  
que ya no parpadea la nítida serpiente  
de neón. Y la larga, lentísima zancada

de la noche la cubre con un chal de rocío  
en el que está bordada la rosa de los vientos.  
Mira el reloj de nuevo. Y es de nuevo el estrago

que le cruza la espalda como un escalofrío.  
La llaman Sherezade. Ha olvidado los cuentos.  
Sabe que los llevaba cuando salió del lago (p. 396).

En este poema se encadenan varios motivos recurrentes, como el diente de oro de Pedro Navaja, la llave, la serpiente –que se menciona por primera vez en un poema de Egea de 1973, “Fusilar un cigarro”–; además, aquel “estrago” remite directamente a la sección homónima de *Tropo mare*, nexo que es respaldado por la dedicatoria a M.M., el mismo Mariano Maresca<sup>140</sup> al

---

<sup>139</sup> M. MACHADO, “Pierrot y Arlequín”, *Alma. Caprichos. El mal poema*, edición de R. ALARCÓN SIERRA, Madrid, Clásicos Castalia, 2000, pp. 155-156.

<sup>140</sup> Este soneto se publicó por primera vez en J. EGEEA, *Un día feliz. Álbum*, edición de J.

cual iba dedicado “El estrago”. La mención de la “llave” también crea un vínculo con *Raro de luna* (“Contra el pecho lleva /hundida en la carne / la bolsa violeta / que guarda la llave / de la negra perla...” [p. 348]), además de fortalecer la cohesión interna de los *Sonetos del diente de oro*.

Asimismo, recordamos lo que ya se ha adelantado en el capítulo 2, es decir la vinculación temática de este proyecto de Egea con la obra poética de Justo Navarro, que tras el análisis de *Sonetos del diente de oro* quedará evidente. En la producción poética de Navarro se mezclan del mismo modo formas estróficas clásicas (el soneto en *Los nadadores* y hasta la lira en *Un aviador prevé su muerte*) con una estructura narrativa sólida. En particular, la primera muestra poética de Navarro, *Serie negra*, coincide plenamente en lo que se refiere al tema, esto es la novela policíaca; sin embargo difiere en la forma escogida, en este caso el verso libre de ascendencia neovanguardista. Como ya hemos anotado, no se trata de fenómenos de emulación,<sup>141</sup> más bien de una comunión de inquietudes e intereses surgida a partir de las enseñanzas de Juan Carlos Rodríguez, quien había teorizado la importancia de la novela negra para apreciar y tratar literariamente las contradicciones del capitalismo.<sup>142</sup>

### 3.2.4 *Proyectos con otros autores*

El objetivo de este apartado es el de proporcionar una breve reseña de la obra de Javier Egea que no ha sido tratada en los capítulos anteriores por no haberse publicado en forma de poemario. No tenemos pretensiones de

---

BENÍTEZ, M. MARESCA, A. SALAZAR, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 34-35. La versión facsímil de p. 34 lleva una dedicatoria curiosa, “Irene: no se lo cuentes a tu tío Mariano”, siendo Irene la hija de Luis García Montero, como explica este en la semblanza que precede al soneto. Cfr. L. GARCÍA MONTERO, “Scherezade”, en J. EGEA, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 33.

<sup>141</sup> No hay que olvidar que entre *Serie negra* (1976) y *Sonetos del diente de oro* se publica *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* de Montero (1980), obra también centrada en la novela negra.

<sup>142</sup> Cfr. J.C. RODRÍGUEZ, “Triste, solitario y final: *El largo adiós* o la novela de la cicatrices”, *La norma literaria*, cit., pp. 351-376.

analizarla en su totalidad, tan solo intentaremos proyectar una mirada sobre las actividades polifacéticas de nuestro poeta.

Empezaremos por las colaboraciones con otros autores, entre las cuales destacamos la ya mencionada publicación de 1973, *Poesía en Granada*,<sup>143</sup> en la cual Egea participa con el poema cuyo primer verso recita “Andan por los cafés”, y que reaparecerá con una alteración mínima<sup>144</sup> en *A boca de parir* con el título “Ellos”. En 1974 la Extensión Univesitaria de UGR patrocina una antología en ocasión del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, *Cien del Sur sobre la Épica*, en la que se recogen poemas de autores andaluces. A dicha publicación Egea contribuye con el poema “Desde el valle de Ucanca”,<sup>145</sup> que sucesivamente se incluirá en *A boca de parir*. De 1975 es la colaboración con *jondos 6*, una antología de poesía andaluza editada por el Seminario de Estudios flamencos de la Universidad de Granada, con introducción de Miguel Romero Esteo y selección de José Heredia Maya; los poetas en ella incluidos son Miguel Burgos Unica, José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, José Heredia Maya y Juan de Loxa, además de Egea, que participa con cuatro poemas entonces inéditos, “Cita”, “Por el sur”, “Suicidio” y “Sístole”. Los poemas de Egea pasarán luego a formar parte de *A boca de parir*, excepto “Suicidio”, que no se volverá a publicar y del cual copiamos unos pocos versos, que revelan el carácter experimental en el uso de la puntuación y el metro exacto –como ya hemos visto en el análisis del poema largo “Raro de luna”, todos los versos superiores al alejandrino resultan de la combinación de versos regulares:

---

<sup>143</sup> Cfr. J. EGEA, A. ENRIQUE, J. LOXA, Á. SALVADOR, *Poesía en Granada*, cit.

<sup>144</sup> El verso inicial “Andan por cafés” probablemente sea una errata, siendo hexasílabo y hipométrico respecto al v. 13. Por lo tanto aparece corregido en “Andan por los cafés” en *A boca de parir*.

<sup>145</sup> J. EGEA, “Desde el valle de Ucanca”, en VV.AA., *Cien del Sur sobre la Épica*, Granada, Universidad de Granada, Colección Zumaya, n. 0, 1974, pp. 106-107. Entre los poetas seleccionados merece la pena recordar a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Manuel Caballero Bonald, los granadinos Elena Martín Vivaldi y Rafael Guillén, además de los más jóvenes Álvaro Salvador y Antonio Carvajal.

me abrazo al ascua en flor sobre las tardes  
dura tanto en mi pueblo en esta altura  
terriblemente vivo  
porque para vivir la mirada de un ciervo es suficiente  
y me beso los brazos sin remedio  
con anhelo de arroyos en mis besos  
amor que sólo estás en mitad del suicidio de estas horas  
cuando suene la trompa del guarda forestal  
una inmensa bandada de cenizas sacudirá el crepúsculo  
y no lo sabrá nadie.<sup>146</sup>

En 1976 el poema “Por el sur” se publicará en la antología de Manuel Urbano, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*.<sup>147</sup>

Las colaboraciones se intensifican en los años 80, con la publicación del libro *Granada Tango*, en el que se editan los poemas de Egea, “Noche canalla” y “Mi vida”, de los cuales el primero fue galardonado en 1981 con ocasión del concurso de letras para tango de La Tertulia. Reproducimos el hermoso poema en alejandrinos, del cual circulan varias versiones musicalizadas:<sup>148</sup>

Yo no sé si la quise pero andaba conmigo,  
me guiaba la risa por la ciudad tan gris.  
Ella tenía en su boca colinas de Ketama,  
y el cielo de sus ojos me pintaba de añil.

Yo vi tantas estrellas como ella puso siempre  
en aquel cielo raso como un paño de tul.  
Ella llevaba el pelo como la Janis Joplin  
y los labios morados como el Parfait Amour.

---

<sup>146</sup> J. EGEEA, “Suicidio”, en J. HEREDIA MAYA (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, Granada, Secretariado de Estudios Universitarios, 1975, p. 21.

<sup>147</sup> J. EGEEA, “Por el sur”, en M. URBANO, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Madrid, Akal, 1976, p. 41.

<sup>148</sup> Escúchese por ejemplo el tango cantado por Susana Oviedo en el recital *Javier Egea: Noche canalla*, DVD, recital de Andoni Elias y Susana Oviedo, Almagro, 2005, así como la espléndida versión de Raúl Alcover en *El musicante*, 2006. El segundo poema con el cual Egea participó en el concurso, “Mi vida”, también ha sido musicalizado, cfr. VV.AA., *Tangos de aquí y de allá*, CD, Granada, El Conventillo, 1997, tema núm. 4. Son varios los poemas de Egea que han sido adaptados musicalmente, para profundizar en esta cuestión remitimos a la sección Multimedia de nuestra bibliografía.

La he perdido en un bosque de jeringas brillantes  
por donde nos decían que se llegaba al mar;  
se fue sobre un caballo de hermosos ojos negros;  
por más que yo me muera no la podré olvidar.

Bajo el cielo ceniza me conducen mis piernas.  
Esta noche no tengo ni esperanza ni amor.  
Sólo queda el calor de mi pobre navaja.  
Hoy me he visto la cara de un retrato robot.

A pesar de sus ojos he salido a la calle,  
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.  
En un barrio de muertos me trajeron al mundo.  
Esta noche canalla no respondo de mí.<sup>149</sup>

En 1982 también se publica el *El manifiesto albertista*, texto del homenaje a Rafael Alberti que se celebró en La Tertulia y que Egea recitó “al alimón” con Luis García Montero:

L (uis García Montero): Los mares de Alberti siempre estuvieron en Granada.

J (avier Egea): Las largas, interminables meadas de Alberti siempre estuvieron en Granada

L: Las rosas con orugas de Alberti crecieron en Granada.

J: Y la redonda libertad de Alberti...

L: palpitaba en Granada.

J y L: Siempre estuvo en Granada.

L: Cuando supimos esto, todas las palomas recuperaron el compás y la brújula.

J y L: Jamás se equivocaron.

J: Y su blusa fue su falda,

L: y su cielo fue la mar,

J: nuestro corazón, su casa.

L: Señoras y señores...

J: amigos y amigas,

L: compañeros de todos los países,

J: un poeta ha recorrido el mundo.

J y L: ¡Nosotros lo llamamos camarada!<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> J. EGEA, “Noche canalla”, en VV.AA., *Granada / Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, cit., p. 27.

<sup>150</sup> J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista*, cit., pp. 33-34.

De 1983 es el célebre manifiesto generacional *La otra sentimentalidad*, del cual ya tratamos detenidamente en el capítulo anterior sin mencionar el último de los sonetos seleccionados por Egea e incluidos en dicha publicación, soneto que desde entonces no se ha vuelto a publicar:

Cuando en tardes que sobran las palabras y el día  
sólo somos tú y yo, cada cual con su espera  
y sin embargo atados en la misma carrera,  
en el afán de luz, en la oscura alegría;

cuando nada se entiende sino en tu compañía  
que le pone a los pasos un eco de bandera,  
cuando ya todo el sueño se curva en tu cadera  
y sólo en ella crecen velas, barcos, bahía;

cuando un día se sabe que puede ser distinto  
y se enciende la vida mientras amas y mueres,  
cuando nada es distinto pero todo te evoca;

cuando se pide a un cuerpo la luz de un laberinto  
y naufragan los días sin saber ni quién eres  
y me pides silencio con un dedo en la boca.<sup>151</sup>

Se trata de un soneto en alejandrinos, cuya temática erótica encaja perfectamente con lo comentado en relación a *Paseo de los tristes*, es decir con un planteamiento distinto, un planteamiento “otro” de los sentimientos amorosos y de la relación de pareja, en la que la mujer es compañera solidaria de lucha, además de amante; repárese también en las reminiscencias de *Troppo mare* (“velas, barcos, bahía”). Destaca esta composición por su estructura anafórica y por el uso, frecuente en *Troppo mare* también, del alejandrino francés de trece sílabas con acento en la sexta (“en el afán de luz, en la oscura alegría”). En cambio “Poética”, el primer soneto contenido en la *plaque* *La otra sentimentalidad*, apareció también en un cuaderno titulado *10 poemas de primavera*, editado por la Galería Laguada en marzo de 1983.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> J. EGEE, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., p. 39.

<sup>152</sup> J. EGEE, “Poética”, *10 poemas de primavera*, Granada, Imprenta Anel, 1983, p. s/núm.

En 1984 sale la carpeta *Sombra del agua*,<sup>153</sup> realizada con el pintor Juan Vida para la colección Romper el Cerco que, curiosamente, fue inaugurada por el mismo dúo en 1981 con *El viajero*.<sup>154</sup> En esta actividad editorial participaron muchos de los poetas del entorno de “La otra sentimentalidad”: el mismo Egea, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Justo Navarro, Ángeles Mora, Luis Muñoz, Inmaculada Mengíbar, Eduardo Castro, José Carlos Rosales, Juan de Loxa, Mariano Maresca y Juan Carlos Rodríguez con sus notas ensayísticas. Por lo que nos consta, se reprodujeron en dicha colección dos poemas de Egea, “Entre cuatro paredes”<sup>155</sup> y “En recuerdo de Pablo Neruda”.<sup>156</sup>

De 1984 es la participación de Egea en la revista semanal de ocio *Granada en mano* con numerosos poemas, cuya inclinación es definida de modo programático en el primero de ellos, un romance del cual citamos estos versos:

Ciego en Granada, señores,  
se presenta este juglar  
[...]  
yo les prometo, señores,  
en columna semanal,  
cantarles lo que suceda  
en nuestra extraña ciudad,  
en Oriente, en Occidente  
o en cualquier otro lugar,  
pues mi corazón palpita  
con sangre internacional.  
Hablaemos del gobierno,  
del trabajo, de la OTAN,  
de la movida del libro  
de educación sexual,  
de los hombres y mujeres,

---

<sup>153</sup> J. EGEA, J. VIDA, *Sombra del agua*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, 1984.

<sup>154</sup> J. EGEA, *El viajero*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, 1981.

<sup>155</sup> J. EGEA, “Entre cuatro paredes”, en VV.AA., *Ocho de octubre*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, n. 4, 1984, p. s/núm.

<sup>156</sup> J. EGEA, “En recuerdo de Pablo Neruda”, en VV.AA., *País de amor*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, n. 6, [1986], p. s/núm. La *plaque* no lleva fecha pero, por los datos recogidos, podemos suponer que probablemente se editara en 1986.

de la guerra nuclear  
[...]  
sirva un romance de ciego  
a modo de editorial  
de esta Granada de Mano  
que un día puede estallar.<sup>157</sup>

En efecto, Egea cumple lo anunciado, puesto que en las semanas siguientes pasa a tratar en sus romances del Ministro Barrionuevo, del fracasado golpe del 23 febrero de 1981, de Nicaragua, del entonces presidente del gobierno Felipe González, al que se dirige por intercesión de su mujer. Reproducimos abajo el celeberrimo poema “Coplas de Carmen Romero”:

Díselo, Carmen Romero,  
dile que estamos aquí,  
que él parece estar allí  
y es aquí donde lo espero.  
Dile que ningún obrero  
entiende que un presidente  
mande guardias a su gente  
en vez de mandar trabajo,  
dile que va cuesta abajo  
frente a la Cuesta de Enero,  
díselo, Carmen Romero.

Dile que están encendidos  
los faros de un pueblo oscuro,  
dile que mire al futuro,  
no a los Estados Unidos.  
Dile que estamos perdidos  
en medio del Capital,  
que una rosa sin rosal  
naufraga en las oficinas.  
Dile que por las esquinas  
anda el sueño prisionero,  
díselo, Carmen Romero.

---

<sup>157</sup> J. EGEEA, “Ciego en Granada, señores”, *Granada en mano*, 1, 1984, p. 6.

Dile tú, Primera Dama,  
cuando hagas su equipaje,  
que a veces también viaje  
por los campos de Ketama.  
Y dile, cuando la cama  
anula la presidencia  
y el amor dicta sentencia  
contra todos los misiles,  
que aún florecen a miles  
banderas del sueño obrero.  
Díselo, Carmen Romero.<sup>158</sup>

La filiación de las “Coplas de la Panadera” se hace patente en el uso del verso de arte menor y en la repetición anafórica “Díselo, Carmen Romero”, reforzada por “Dile”, eco de “Di, Panadera”, como se podrá comprobar cotejando las coplas que reproducimos:

Panadera, soldadera  
que vendes pan de barato,  
cuéntanos algún rebato  
que te acontenció en la Vera.  
*Di, Panadera.*

Un miércoles que partiera  
el príncipe don Enrique  
a buscar algún buen pique  
para su espada ropera,  
saliera sin otra espera  
de Olmedo tan gran campaña  
que con muy fermosa maña  
al puesto se retrujera.  
*Di, Panadera.*

El señor rey, desque viera  
como el príncipe venía,  
con muy gran malancolía  
luego en punto proveyera;  
y mandó sacar afuera  
el su pendón ensalçado  
para pasar luego el vado  
con noble gente guerrera.  
*Di, Panadera.*<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> J. EGEA, “Coplas de Carmen Romero”, *Granada en mano*, 17, 1984.

Repárese en el hecho de que Egea utiliza una forma estrófica tan regular como su modelo de poesía popular; el autor anónimo de “Las coplas de la Panadera” elige la octavilla con rima *abbaacca*, rematada por el verso “Di, panadera”, que además establece la rima en *-era* en todos los versos iniciales, medios y finales de las coplas. En cambio, Egea construye una variación sobre la décima espinela, cuyo esquema métrico más común es *abba:accddc*,<sup>160</sup> logrando una estructura regular hasta el verso 9 e introduciendo una rima constante en *-ero* en el verso 10, que acaba por formar un pareado con el refrán “Díselo, Carmen Romero”.

Un poema que Egea seguramente tendría presente a la hora de componer sus “Coplas” en espinelas puede haber sido “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street” de Rafael Alberti, composición que forma parte del ya citado libro *De un momento a otro (Poesía e historia) [1934-1938]* y de la cual copiamos la primera de las seis estrofas:

Mi sangre es un yacimiento  
de emisiones petroleras,  
que por mis manos ligeras  
circulan sin miramiento.  
Yo soy al tanto por ciento  
de un crédito hipotecario,  
la lumbre del sol bancario  
resumido en mi corbata,  
que es una mina de plata  
al cuello de un millonario.<sup>161</sup>

Otra posible referencia oblicua pudieran haber sido las “Coplas de Juan Panadero” de Rafael Alberti, en concreto “«Entra en el

---

<sup>159</sup> ANÓN., “Coplas de la panadera”, en J. RODRÍGUEZ PUERTOLAS, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 131-132.

<sup>160</sup> Para profundizar en el tema de la espinela, véase el estudio de J.M. MICÓ, “En los orígenes de la «espinela». Vida y muerte de una estrofa olvidada: la novena”, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008, pp. 73-86.

<sup>161</sup> R. ALBERTI, “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street”, en *Obra completa*, cit., t. I, p. 642.

Ayuntamiento». Pregón de Juan Panadero para las elecciones municipales de Madrid”, por ser las que mayor parecido métrico tienen, pese a que las coplas de Alberti no sean todas uniformes y regulares. La que copiamos, por ejemplo, presenta una variación en la rima del verso 8, que no es en *-id* sino en *-é*, creando de esa manera un pareado con el refrán “Vota PCE”, tal como Egea hará en las coplas comentadas arriba:

Para cambiar Madrid  
vengan Juntas Vecinales,  
suban muchos concejales,  
en ese día. ¡Elegid!  
Madrileños, acudid  
a ganar esta campaña  
y así el corazón de España  
va a ser lo que nunca fue.  
Vota PCE.<sup>162</sup>

Sin embargo, estas coplas “políticas” de Alberti parecen tener relación no tanto con las “Coplas de Carmen Romero”, sino más bien con otro poema que Egea escribió con ocasión de las elecciones municipales de 1983 en Granada, en las que además figuraba entre los candidatos con el número 12:

Venimos a contarles nuestra historia  
y a pedirlos el voto de la vida.  
Somos gente de paz con una herida  
de explotación presente en la memoria.

Y en medio del dolor capitalista  
sabemos resistir, porque sabemos  
que de su negro mar de crisantemos  
saldrá la rosa roja y comunista.

Para que todo cambie de verdad,  
para que venga el alba que no miente  
venimos a ofrecerlos diferente  
la rosa roja de la libertad.

---

<sup>162</sup> R. ALBERTI, “«Entra en el Ayuntamiento». Pregón de Juan Panadero para las elecciones municipales de Madrid”, en *Obra completa*, cit., t. III, p. 355.

Pensad alguna vez lo que sería  
su perfume distinto por el viento  
llevando para el nuevo ayuntamiento  
hasta el Salón de Plenos la poesía.<sup>163</sup>

Volviendo a *Granada en mano*, hay que señalar que los romances de contenido político se alternan con sonetos burlescos cuyo modelo es Quevedo y la poesía satírica del Siglo de Oro, como se deduce de sus títulos, “De cómo un amante, flojo del muelle, en pleno goce del amor se ventosea y se muestra cuitado”,<sup>164</sup> “De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar”,<sup>165</sup> “De cómo un delicado vate, buscando inspiración por las altas esferas, vino a caer en desventura y vióse en trance amargo”.<sup>166</sup> El más conocido de esta serie es sin duda alguna “De cómo recibí mi Primera Comunión y sus posteriores consecuencias”, que copiamos entero:

---

<sup>163</sup> J. EGEA, “¡Arriba, versos de la tierra!”, *Un día feliz. Álbum*, cit., pp. 22-23. El poema, que circuló en pliego suelto como propaganda durante la campaña del PCE, fue recogido y editado por los recopiladores de la antología.

<sup>164</sup> J. EGEA, “De cómo un amante, flojo del muelle, en pleno goce del amor se ventosea y se muestra cuitado”, *Granada en mano*, 3, 1984, p. 8. Publicado también en *El Erizo abierto*, 3, 1994. Sin embargo, la primera aparición de este soneto se remonta a 1982, siendo parte del discurso al alimón recitado por Egea y Montero en homenaje a Rafael Alberti. Cfr. J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 27-28

<sup>165</sup> J. EGEA, “De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar”, *Granada en mano*, 3, 1984, p. 8. Publicado también en *El Erizo abierto*, 3, 1994.

<sup>166</sup> J. EGEA, “De cómo un delicado vate, buscando inspiración por las altas esferas, vino a caer en desventura y vióse en trance amargo”, *Granada en mano*, 7, 1984, p. 6. Este soneto también formaba parte del homenaje a Rafael Alberti y se leyó por primera vez en 1982. Cfr. J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista*, cit., pp. 29-31.

Hostióme el arcipreste y aún me duelo  
pues que nunca rindióme beneficio  
el ser hostiado sin mediar juicio  
entre mi voluntad y la del cielo.

Y pues ya paladín del Santo Celo,  
matador de blasfemos fue mi oficio,  
inquisidor enhiesto contra el vicio,  
cadenas dar al mal fue mi desvelo.

Pero un día Luzbel templó mi mano,  
escancióme Dionisos su veneno  
y púsome Afrodita sus cadenas.

Arcipreste fatal: me hostiaste en vano.  
A los bellos infiernos me condeno  
mientras disfruto el mundo a manos llenas.<sup>167</sup>

El personaje poético del juglar de *Granada en mano*, no solo tiene el carácter militante o lúdico hasta aquí señalado, sino que a veces presenta una voz que se estremece al tratar de la poesía misma, por ejemplo en las citas indirectas de Rubén Darío (“Hoy está triste el juglar”,<sup>168</sup> verso que suena con “La princesa está triste” del celeberrimo poema “Sonatina”), y sobre todo en aquel hermoso poema dedicado a Federico García Lorca, que empieza con “Entonces y también triste”:

Entonces y también triste,  
con la soledad también,  
hice camino en tus versos  
y en tu aventura exploré  
-selva de sueños de plata-  
el primer sueño sin ley.  
Cuando todo era desierto  
tú me diste de beber.  
Cuando flor el horizonte  
brillante estabas en él.  
Desde la sangre caída,

---

<sup>167</sup> J. EGEA, “De cómo recibí mi Primera Comunión y sus posteriores consecuencias”, *Granada en mano*, 9, 1984, p. 8. Publicado también en J. EGEA, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 18 con un cambio mínimo (“Dionysos” por “Dionisos”).

<sup>168</sup> J. EGEA, “Hoy está triste el juglar”, cit.

tu dolor puesto de pie  
me poblaba el corazón  
de naufragios y de fe.  
Ahora sé que en mi tristeza  
flotaba el amanecer  
desde aquellos ojos tuyos  
de mil novecientos diez.<sup>169</sup>

El tema de Lorca fue central en otra colaboración, posterior en un par de años y en la que Egea participó con el poema “1952”, es decir, *Versos para Federico. Lorca como tema poético*. El homenaje de Egea está encabezado por un verso de García Lorca, “Un silencio con hedores reposa”, de “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”:

Como un eco caliente  
nacimos los más jóvenes  
pero aún no se había terminado la guerra.  
[...]

Y sangraba la Historia:  
la cultura arrancada de raíz de la tierra  
puesta al fuego en las plazas  
y en su lugar Pemán y el catecismo  
y la vergüenza en las estanterías.

Difícil encontrar algún poeta que no estuviera muerto,  
subterráneo  
o más allá del mar.

[...]  
No termina la guerra donde siguen  
las listas negras, los archivos negros,  
la justicia temblando en un rincón del sótano,  
la libertad sangrando en el barranco  
y aquí no canta nadie porque no quiere ése  
que preside el silencio desde cualquier despacho.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> J. EGEA, “Entonces, y también triste”, *Granada en mano*, 20, 1984, p. 4. Como veremos en el capítulo 4, este romance fue reelaborado por su autor y publicado con el título “Romance” en la antología de homenaje a Federico García Lorca en 1986 (cfr. J. EGEA, “Romance” en VV.AA., *Antología poética en honor de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1986, p. 47) y sucesivamente recuperado en la prosa “Mis lugares lorquianos”, cfr. J. EGEA, “Mis lugares lorquianos”, *Letra Clara*, 4, 1998, pp. 24-25. Publicado también en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, cit., pp. 184-193.

Una publicación curiosa en la que Egea colaboró es la aleluya “Vidas ejemplares”, proyecto que creemos surgió del ámbito de la revista *Granada en mano*, por ser una colaboración con Rubén Garrido, el artista gráfico cuyos tebeos a menudo amenizaban la página desplegable de la guía de ocio; la aleluya de la que tenemos noticias, “Historia de las intrigas del malvado Mr. Reagan”,<sup>171</sup> lleva ilustraciones de Garrido y pareados de Egea (“Al nacer ya tiene Ronald / las ideas del pato Donald. // La habichuela se ventila / como actor de cuarta fila”).

Volviendo a 1985, encontramos otra publicación conjunta con cubierta de gusto *underground* que delata la participación de Juan de Loxa en la entidad que se hizo cargo de su edición, es decir el Seminario Permanente de Expresión Plástica que se celebró en Loja (Granada) y que editó la *plquette*<sup>172</sup> correspondiente al acto de clausura y a la lectura de los poemas de los diez poetas granadinos convocados: José Ladrón de Guevara, Enrique Morón, Rafael Guillén, Elena Martín Vivaldi, Juan De Loxa y los más jóvenes José Gutiérrez, Javier Egea y Luis García Montero entre otros. De Egea se publicaron tres poemas no inéditos, a saber: “19 de mayo”, “Noche canalla” y “Poética”, este último erróneamente atribuido a García Montero.

La amistosa comunión de intereses literarios entre Egea y Rafael Alberti desembocó en 1986 en una colaboración entre los dos autores, quienes editaron una antología de poemas de Luis de Góngora, cuya selección e introducción estuvieron a cargo respectivamente del primero y del segundo.<sup>173</sup> En febrero del 86, además, se edita el cuaderno *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN*, en el que Javier Egea vuelve a publicar el poema

---

<sup>170</sup> J. EGEEA, “1952”, en E. CASTRO (ed.), *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 119-120.

<sup>171</sup> R. GARRIDO, J. EGEEA, “Vidas ejemplares. Historia de las intrigas del malvado Mr. Reagan”, en <http://www.rubengg.com/> o en <http://ruben.garrido.eresmas.net/>, siguiendo los enlaces “publicidad” y “Transición”.

<sup>172</sup> VV.AA., *10 poetas granadinos contemporáneos*, Loja, Seminario Permanente de Expresión Plástica, 1985.

<sup>173</sup> L. GÓNGORA, *Antología poética*, prólogo de R. ALBERTI, selección de J. EGEEA, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, Biblioteca de la Cultura Andaluza, n. 33, 1986 (núm. 403).

“Coplas de Carmen Romero”.<sup>174</sup>

De 1987 es el libro mencionado en el capítulo 2, *1917 versos*, además de *Liturgia del deseo*,<sup>175</sup> sobre el cual vamos a proporcionar algunos detalles. Se trata de una antología de tema erótico cuya selección y prólogo estuvieron a cargo de Fidel Villar Ribot, que así expone su estructura:

Un Libro de Horas a modo de los clásicos “Breviarium”. Gracias a ello lograba centrar dos aspectos que, de lo contrario, me hubiesen sido laberínticos: por un lado, sostener la imagen de la pasión como hilo conductor de los tres fenómenos [el hecho poético, el religioso y el erótico] y, por otro, tener Ocho Horas que habrían de corresponder a sendos poetas.<sup>176</sup>

Los antologados son Luis García Montero, Justo Navarro, Rafael Juárez, Antonio Carvajal, Antonio Jiménez Millán, Juan de Loxa, Javier Egea y José Gutiérrez. De Javier Egea, Villar Ribot elige tres poemas hasta entonces inéditos de *Raro de luna* para la sección “Ad Visperas”, y son: “Cruzó las soledades”, “Vestida de fiesta”, “Porque me llaman dos pozos”; este último poema se publicó por las mismas fechas también en la *plquette Príncipe de la noche*,<sup>177</sup> junto con “Siempre suenan las doce”.

En 1993 el colectivo “Aurora roja” publica un número monográfico dedicado a la poesía, en el que Egea incluye el soneto “No supo nadie...”, entonces inédito pero compuesto para los *Sonetos del diente de oro*, además de “Un día feliz”,<sup>178</sup> que no volverá a publicarse hasta 2004.

En 1997 participó Egea en el número cero de la *plquette Cuadernos del Vigía*, proyecto llevado a cabo por Miguel Ángel Arcas en el que se editaron poemas de Antonio Carvajal, Miguel D’Ors, Luis García Montero,

---

<sup>174</sup> J. EGEA, “Coplas de Carmen Romero”, en VV.AA., *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN*, Granada, Asamblea por la Paz y el Desarme, Servigraf, 1986, p. s/núm.

<sup>175</sup> F. VILLAR RIBOT (ed.), *Liturgia del deseo*, Granada, Diputación de Granada, 1987.

<sup>176</sup> *Ibíd.*, pp. iv-v.

<sup>177</sup> J. EGEA, *Príncipe de la noche*, cit.

<sup>178</sup> J. EGEA, “Un día feliz”, *Aurora roja*, 3, 1993. Este poema se publicó también en J. EGEA, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 14.

Rafael Guillén, José Heredia Maya, Rafael Juárez, Ángeles Mora, Luis Muñoz, Álvaro Salvador y José Carlos Rosales. Se publicó el soneto “Al fin todos se fueron...”<sup>179</sup> de los entonces inéditos *Sonetos del diente de oro*.

En diciembre de 1998 se editó un número extraordinario de la colección Romper el Cerco para celebrar el 40 aniversario de Luis García Montero. En él Egea incluyó una de las canciones de *Paseo de los tristes*, en concreto la que empieza por el verso “Ahora llegas vestida de cobrador del agua”, precisamente porque dialoga con “Poema de las posibilidades” de Luis García Montero, que copiamos a continuación:

Abre  
tal vez sea el cartero  
con un ramo de rosas que entregarte  
o el amor se disfrace  
de cita ocasional: perdón  
equivocé la puerta y la escalera,  
no vamos a negar nuestro destino  
ahora.  
Tal vez sea la tarde  
con su mejor sonrisa y alguna solución,  
la realidad vestida  
de cobrador de deudas que son tantas,  
o algún recuerdo antiguo  
de los que trae la lluvia.  
Quizá  
no haya nadie ya  
después que te decidas.  
Pero si acaso abres  
y si además es ella,  
pero si acaso vences  
el peso de esta tarde de soledad en tus piernas  
y te la encuentras  
quieta  
mirándote a los ojos en la puerta,  
no hay nada que entender,  
nada es preciso,  
murmúrale que todo está en su sitio,  
la puerta, la escalera,  
el jarrón con la flores,  
la tibieza,  
el visillo cerrado en la penumbra.

---

<sup>179</sup> J. EGEA, “Al fin todos se fueron...”, cit.

Ofrécele tu casa...  
y su destino.<sup>180</sup>

Nótese el juego de referencias entre “cobrador del agua” y “la realidad vestida / de cobrador de deudas”, además del tema similar compartido por los dos poemas:

Ahora llegas vestida de cobrador del agua  
y te sorprende el tacto reseco de mi espalda  
y de golpe comprendes las dunas milenarias

y descubres tu piel como si fuera un yermo  
y te quedas desnuda frente a tanto desierto  
y se rompe el amor como un recibo viejo (p. 253).

Después del fallecimiento de Egea, Pere Rovira editó la *plquette* *Javier Egea*, en la que se recogieron varios poemas publicados en los libros principales, además de “Un cuento para Emilia”,<sup>181</sup> que estaba dedicado a la hija de Rovira. Este mismo poema había aparecido dos años antes en la revista *Extramuros* con el título “A Emilia Rovira Alegre, que enloquecía a mis perros”:

---

<sup>180</sup> Á. MONTERO, “Poema de las posibilidades”, *Tristia*, Melilla, Rusadir, 1982, p. 79. Este poema apareció en *Tristia*, firmado por Álvaro Montero (Álvaro Salvador y Luis García Montero); pese a que el poema se considera escrito por García Montero, su autor no volvió a publicarlo, ni en la selección de poemas de *Tristia* que antecede *El jardín extranjero* en la edición Hiperión (1983), ni en el volumen de la obra completa que editó Tusquets (2006). Probablemente sea uno de los poemas que más fueron escritos a cuatro manos por Montero y Salvador.

<sup>181</sup> J. EGEA, “Un cuento para Emilia”, en *Javier Egea*, edición de ROVIRA, Pere, Lleida, Aula de Poesía de la Universitat de Lleida, Col.lecció de Versos n. 22, 1999, p. 30. Este poema será publicado también en *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, p. 237 y recogido en J. EGEA, *Un día feliz. Álbum*, cit., pp. 30-31.

Había soñado esa noche  
que estaba contigo en Lleida.  
Jugábamos con un perro  
que tiene unas manchas negras  
entre los ojos. Jugábamos  
al juego de las estrellas:  
por mucho que las contábamos  
no nos salían las cuentas.  
[...]  
Mientras, por soñar un río,  
salta a la comba la niebla.<sup>182</sup>

El poema fue publicado también en *Un día feliz. Álbum*, precedido de una breve semblanza redactada por el mismo Rovira, que describe los hechos que acompañaron la idea del poema:

Mi hija se hizo amiga de Javier [...]. Solíamos visitar a Javier, porque tenía un par de cachorros en la terraza de su apartamento y Emilia quería jugar con ellos. [...] Esos juegos se evocan en “Un cuento para Emilia”, cuyos dos últimos versos describen maravillosamente el paisaje, río y niebla que se veía desde los ventanales del Hotel Real, donde Javier se hospedaba en Lleida y donde escribió el poema.<sup>183</sup>

En fin, señalamos una colaboración que de alguna manera podemos considerar extravagante, por ser una contribución póstuma al poema de Benjamín Prado “Ana Botella”<sup>184</sup> publicado en el periódico *El Mundo*. Está claro que Egea nunca hubiera podido participar en tal publicación, sin embargo Prado quiso homenajearle en la autoría, puesto que el poema es una puesta al día de las “Coplas de Carmen Romero”, siendo Ana Botella la esposa de Aznar.

Nos parece oportuno señalar algunas publicaciones posteriores a la muerte de Egea, por ejemplo la antología de Pedro Ruiz Pérez, *Contra la*

---

<sup>182</sup> J. EGEEA, “A Emilia Rovira Alegre, que enloquecía a mis perros”, *Extramuros*, 8, 1997, p. 37.

<sup>183</sup> P. ROVIRA, “Cuento para Emilia”, en J. EGEEA, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 29.

<sup>184</sup> B. PRADO, J. EGEEA, “Pregúntale, Ana Botella”, *El Mundo*, 12/03/2003, pp. 1, 7.

*soledad*,<sup>185</sup> que destaca por su ordenación de los poemas según ejes temáticos, como se podrá comprobar leyendo los títulos de las cuatro secciones en las que está dividido el libro: “El amor”, “La historia”, “La poesía” y “La noche (Raro de luna)”. En cambio, la antología de Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*,<sup>186</sup> proporciona una selección de poemas de Egea en el marco de la producción literaria del grupo alargado de “La otra sentimentalidad” que hemos esbozado en el capítulo anterior, incluyendo poemas de Salvador, Montero, Mora, Mengíbar, Prado, Jiménez Millán y Gómez. Finalmente, mencionamos la inclusión de un poema de *Tropo mare*, en concreto el cuarto de la sección que da título al libro, en una antología que se editó en el año 2000.<sup>187</sup> Asimismo, el poema “Otro romanticismo” fue seleccionado por Álvaro Salvador en la antología consultada *Cartografía poética. 54 poetas escriben sobre un poema preferido*.<sup>188</sup>

En años más recientes algunos poemas de Egea han sido incluidos en antologías retrospectivas. Señalamos el trabajo de Marta Sanz Pastor, que recoge cuatro poemas de Egea en su *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000)*;<sup>189</sup> se trata de una recolección de particular importancia por ser de ámbito nacional. En lo que se refiere a la poesía de área granadina, cabe mencionar el libro de Ángel Esteban, *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*,<sup>190</sup> en el que aparecen once poemas que pertenecen a los poemarios principales de Egea.

En cambio, dos publicaciones recogen poemas hasta entonces inéditos

---

<sup>185</sup> J. EGEEA, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002.

<sup>186</sup> F. DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, cit..

<sup>187</sup> J. EGEEA, “Tropo mare (IV)”, en VV.AA., *20 del XX. El Sur que se desborda hacia los Sures. Veinte poemas andaluces del siglo Veinte*, Granada, Junta de Andalucía, 2000, p. 29.

<sup>188</sup> A.L. GEIST, Á. SALVADOR (eds.), *Cartografía poética. 54 poetas escriben sobre un poema preferido*, Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 271-278.

<sup>189</sup> M. SANZ PASTOR (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007. Los cuatro poemas incluidos son “Tras el aprendizaje de la vida” y “Materialismo eres tú” de *Paseo de los tristes*, “Leer *El capital*” de *Tropo mare* y el primer poema largo de la sección “Raro de luna” del libro homónimo.

<sup>190</sup> VV.AA., *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*, edición de ESTEBAN, Ángel, Venezuela, Bid & co. Editor, 2008.

en libro: la antología de Olalla Castro *Ocho paisajes, nueve poetas*<sup>191</sup> (2009) reproduce, además de algunos poemas conocidos, dos que todavía no se habían editado ni en libro ni en revista: “Mahler (Primera Sinfonía – Primer tiempo)”<sup>192</sup> y “Inventario primaveral”,<sup>193</sup> ambos de 1984. Asimismo, en 2010 se publicó una antología en ocasión del centenario de Miguel Hernández, *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*,<sup>194</sup> en la que aparecieron otros dos poemas nuevos de Egea: “No le teman al mar”<sup>195</sup> y “Siempre”,<sup>196</sup> de 1973 y de 1981 respectivamente.

### 3.2.4.1 *Poemas y prosas publicados en revistas*

Javier Egea publicó su primer poema en la revista *Tragaluz* a finales del año 1969, “...Si supieras la noche que me llena”.<sup>197</sup> Se trata de un soneto en endecasílabos de tema amoroso y de sabor lorquiano “Si supieras, amor, que soy ahora / el jinete más gris sobre la grupa / del más triste corcel acobardado”. Por extraño que parezca, no se han encontrado poemas publicados en revistas hasta 1978, cuando se edita “Spain is different”<sup>198</sup> en *El Despeñaperro Andaluz* y “Desde tu nombre”<sup>199</sup> en *Letras del sur*. En 1981 publica Egea cinco sonetos en un periódico granadino, *Patria. Diario de Granada*, que nos parecen muy interesantes por ser un homenaje a Garcilaso.

---

<sup>191</sup> O. CASTRO (ed.), *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009.

<sup>192</sup> J. EGEEA, “Mahler (Primera Sinfonía – Primer tiempo)”, en O. CASTRO (ed.), *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, cit., p. 144.

<sup>193</sup> J. EGEEA, “Inventario primaveral”, en O. CASTRO (ed.), *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, cit., p. 145.

<sup>194</sup> VV.AA., *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*, Sevilla, Atrapasueños, 2010.

<sup>195</sup> J. EGEEA, “No le teman al mar”, en VV.AA., *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*, cit., p. 16.

<sup>196</sup> J. EGEEA, “Siempre”, en VV.AA., *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*, cit., p. 17.

<sup>197</sup> J. EGEEA, “...Si supieras la noche que me llena”, cit.

<sup>198</sup> J. EGEEA, “Spain is different”, cit.

<sup>199</sup> J. EGEEA, “Desde tu nombre”, cit.

El primero lleva una cita del soneto II, “Mi vida no sé en qué se ha sostenido / si no es en haber sido yo guardado / para que sólo en mí fuese probado / cuánto corta una espada en un rendido”:

Trajéronme a la vida derrotado  
vencido ya de la niñez primera  
y de la dura, amarga, triste espera  
a su oficio de triste sentenciado.

Pusiéronme dolor de enamorado  
en mis huesos y el alma prisionera  
de amor sordo a mi llanto y como a fiera  
dejáronme tan solo a mi cuidado.

Así quedé por vida en desconcierto  
y en campo de batalla el alma mía  
de continuo cansado, más despierto.

Y cuando ya rendido parecía  
vinieron a probar con tajo experto  
el filo de su espada en mi agonía.<sup>200</sup>

El soneto de Egea glosa la cuarteta de Garcilaso y la incorpora en su último terceto. Cabe observar el equilibrio de los acentos rítmicos en el soneto del granadino, que tienden a caer sobre las sílabas pares del endecasílabo, dotándole de armonía y de una andadura sosegada. Volveremos sobre el homenaje a Garcilaso en el capítulo siguiente.

En 1982 Egea publica poemas de *Troppo mare* en el número monográfico de *Trames*<sup>201</sup> dedicado a Rafael Alberti, en *Litoral*<sup>202</sup> y en *Cuadernos Hispanoamericanos*<sup>203</sup> el año siguiente; en 1984 se desarrolla la colaboración con el semanal de ocio *Granada en mano* que ya hemos comentado.

Habrá que esperar hasta los años 90 para ver nuevos poemas de Egea

---

<sup>200</sup> J. EGEA, “Rima viva”, cit.

<sup>201</sup> J. EGEA, “Troppo mare”, *Trames. 18 Poemas en Granada para Rafael Alberti*, 0, 1982, pp. 16-19.

<sup>202</sup> J. EGEA, “Troppo mare”, *Litoral*, 118-119-120, 1982, pp. 54-57.

<sup>203</sup> J. EGEA, “Troppo mare”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394, 1983, pp. 97-100.

publicados en revistas, y en concreto se tratará de adelantos de los *Sonetos del diente de oro*, “No supo nadie...”,<sup>204</sup> “Alguien huye desnudo por los fríos pasillos”,<sup>205</sup> y “Al fin todos se fueron...”.<sup>206</sup> En 1994 se reeditan en la revista de literatura erótica *El erizo abierto* dos sonetos publicados en *Granada en mano*, “De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar”<sup>207</sup> y “De cómo un amante, flojo del muelle, en pleno goce del amor ventosea y se muestra cuitado”.<sup>208</sup>

En 1991 Egea edita una antología de poemas en la Colección Tediría de Málaga, con el título *Gris perla*.<sup>209</sup> La procedencia de los poemas es mixta: a lado de algunas composiciones muy conocidas, como “Noche canalla”, “Poética” o porciones de sus libros principales, Egea selecciona algún inédito como “Sombras chinescas (Tienanmen)”<sup>210</sup> y otros poemas que se habían editado en revistas o antologías de ámbito local. Es el caso de “Casa de los Mascarones”,<sup>211</sup> “Razón de amor”<sup>212</sup> y “En recuerdo de Pablo Neruda”.<sup>213</sup> Nos parece oportuno destacar el primero, un soneto que alude al poeta granadino Pedro Soto de Rojas, que vivió en la Casa de los Mascarones

<sup>204</sup> J. EGEEA, “No supo nadie...”, cit. Publicado también en J. EGEEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 9.

<sup>205</sup> J. EGEEA, “Alguien huye desnudo por los fríos pasillos”, cit. Publicado también en J. EGEEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 5.

<sup>206</sup> J. EGEEA, “Al fin todos se fueron...”, cit. Publicado también en J. EGEEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 19.

<sup>207</sup> J. EGEEA, “De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar”, cit. Publicado también en *El Erizo abierto*, 3, 1994.

<sup>208</sup> J. EGEEA, “De cómo un amante, flojo del muelle, en pleno goce del amor ventosea y se muestra cuitado”, cit. Publicado también en *El Erizo abierto*, 3, 1994.

<sup>209</sup> J. EGEEA, *Gris perla*, cit.

<sup>210</sup> J. EGEEA, “Sombras chinescas (Tienanmen)”, *Gris perla*, cit., p. 24.

<sup>211</sup> J. EGEEA, “Casa de los Mascarones”, *Gris perla*, cit. p. 9. Este soneto había aparecido por primera vez en una antología publicada por la Universidad de Granada, cfr. J. EGEEA, “Casa de los Mascarones”, en GALLEGO MORELL, Antonio (ed.), *Antología poética en honor de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, p. 31.

<sup>212</sup> J. EGEEA, “Razón de amor”, *Gris perla*, cit., p. 22. Este poema se había editado en revista como parte de una serie de tres romances con “Los vencejos caídos” y “Ya madruga señores”, cfr. J. EGEEA, “Razón de amor”, *Arrecife*, 17, 1987, p. 19. El hecho de que “Los vencejos caídos” y “Ya madruga señores” se habían publicado en *Granada en mano* en 1984 nos permite suponer que también “Razón de amor” perteneciera a esta serie. Desafortunadamente la serie completa de la revista no está disponible en ninguna biblioteca.

<sup>213</sup> J. EGEEA, “En recuerdo de Pablo Neruda”, *Gris perla*, cit., p. 23. También este poema ya había sido publicado en los años 80, cfr. J. EGEEA, “En recuerdo de Pablo Neruda”, en VV.AA., *País de amor*, cit.

mencionada en el título y cuyos versos encabezan el poema. Señalamos también “Razón de amor”, por el curioso hecho de utilizar la forma del romance para una reflexión íntima sobre el sentimiento amoroso que así concluye: “Imagínense que hoy / fuera amor y fuera fiesta. / Imagínense que hoy / mi parte de luz quisiera”. El íncipit del romance, “Imagínense que yo / –pobre juglar de tu espera– / hoy quisiera preguntar” levanta la sospecha de que pudiera haberse escrito para ser publicado en la revista *Granada en mano*.

En 1995 se publica un poema nuevo “M.B.”, que por lo que nos consta nunca se ha vuelto a recoger en libro, de ahí que nos parezca oportuno dar noticias de él en este trabajo; se trata de una canción en hepta- y pentasílabos con rima asonante en los versos pares.

Alguien en la taberna  
me echó las cartas.  
Dijo que en algún sueño  
me concentrara.

Vi unos pasos felinos  
cruzar un parque  
y un autobús que espera  
y luego nadie.

Con los labios del sueño  
besé unos labios.  
Sabor de marejadas  
y de naufragios.

Con los ojos cerrados  
miré unos ojos.  
Y una paloma nítida  
voló de un pozo.

Cuando volví del sueño  
tu carta estaba  
entre cartas oscuras  
agazapada.

Alguien habló de pronto  
de una sorpresa  
y del mar que subía  
por mi escalera.<sup>214</sup>

La atmósfera de sueño de este poema recuerda mucho a la de *Raro de luna*, en particular los versos “Vi unos pasos felinos / cruzar un parque”, así como el misterio nos remite a *Sonetos del diente de oro*, “Alguien habló de pronto / de una sorpresa”.

En 2000 *Letra Clara*, revista vinculada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, publica tres poemas inéditos de Egea en dos números seguidos: “Entre logaritmos”<sup>215</sup> y “Navegaron mis ojos por un mar”<sup>216</sup> en el número 8 y “A una joven dormida, casi enamorándome”<sup>217</sup> en el 9.

La revista *El fingidor* en 2006 reproduce otros dos poemas inéditos de los años 80: el primero, “«Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn»”<sup>218</sup> (1981), es una décima cuyo título alude al poemario homónimo de García Montero del año anterior, mientras que el segundo, “Raro de luna”<sup>219</sup> (1982), consta de endecasílabos sueltos de tono próximo al poema largo “Paseo de los tristes”. De este poema surgirá el título de su libro posterior.

Javier Egea intentó también la escritura en prosa, que se concretó en la publicación de un relato, “El disparo...”,<sup>220</sup> en *Olvidos de Granada*. Se trata de una prosa poética redactada a partir de la célebre fotografía de mismo título realizada por Agustí Centelles durante la Guerra Civil, y que en *Olvidos* se reprodujo al lado del cuento. Sin embargo, a pesar de la expresión pulida,

---

<sup>214</sup> J. EGEA, “M. B.”, *Letra Clara*, 1, 1995, p. 19.

<sup>215</sup> J. EGEA, “Entre logaritmos”, *Letra Clara*, 8, 2000, p. 24. Publicado también en *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, p. 237.

<sup>216</sup> J. EGEA, “Navegaron mis ojos por un mar”, *Letra Clara*, 8, 2000, p. 25. Publicado también en *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, p. 237.

<sup>217</sup> J. EGEA, “A una joven dormida, casi enamorándome”, *Letra Clara*, 9, 2000, p. 28.

<sup>218</sup> J. EGEA, “«Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn»”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 51.

<sup>219</sup> J. EGEA, “Raro de luna”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 51.

<sup>220</sup> J. EGEA, “El disparo...”, *Olvidos de Granada*, 15, 1987, p. 58.

el cuento no se despega de una mera descripción, sobre la cual pesan años de escritura en verso. En efecto, la impresión al leer el relato es de falta de tensión diegética y sobreabundancia de detalles descriptivos, lo que perjudica la economía global de la narración. Lo que merece la pena subrayar es el carácter de antecedente que esta muestra pudo tener en el desarrollo posterior de la poética de Egea. En efecto, en ella se perciben elementos de narración negra que volverán a aparecer en *Sonetos del diente de oro*, por ejemplo la ambientación en un hotel (“...el dintel de una puerta les mostró su destino con una cifra casi gastada por el tiempo: 36. La habitación está en penumbra”)<sup>221</sup> y la mezcla de ingredientes de intriga y de sexo (“A su espalda, terciado por la sábana húmeda, una luz sucia pinta en sepia el cuerpo que sólo hace un instante se entregara”).<sup>222</sup>

Los “Tres sueños”<sup>223</sup> publicados en el número siguiente de *Olvidos de Granada* tampoco tienen mucho interés literario; por lo visto se trata de sueños auténticos, puesto que Egea los menciona en una anotación de su diario personal fechada 17 de febrero de 1987 que se publicó en *El fingidor*, en la que describe su intención de entregarlos a su psicoanalista cuando estén pasados a limpio: “También le hablé de los tres sueños que tuve hace algunos meses. He de pasarlos a máquina para que los pueda leer”.<sup>224</sup> Los tres relatos no tienen intención artística y carecen de tensión narrativa por ser la fabulación derivada de la experiencia onírica. Resulta mucho más interesante, en cambio, la reelaboración en verso de aquellos mismos sueños que constituye el poema de *Raro de luna* “El primer sueño” (p. 343) comentado anteriormente (cfr. *supra*). En general, las muestras de la prosa de Egea que hoy en día tenemos no parecen ofrecer algún motivo de interés para su análisis por su insuficiencia estética.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> *Ibíd.*

<sup>222</sup> *Ibíd.*

<sup>223</sup> J. EGEA, “Tres sueños”, *Olvidos de Granada*, 16, 1987, pp. 54-55.

<sup>224</sup> J. EGEA, “Escritos inéditos”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 51.

<sup>225</sup> Puede que el material que está a punto de publicarse en la edición de las obras completas al cuidado de José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández arroje nueva luz sobre los escritos en prosa de Egea y que nos ayude a formular un nuevo juicio, más positivo, sobre

Distinto es el caso de dos prosas de los años 90, “Coplas de Juan Panadero”<sup>226</sup> (1990) y “Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias”<sup>227</sup> (1998), que tienen carácter ensayístico. El primer escrito, en concreto, es una aproximación crítica a las coplas del mismo título de Rafael Alberti y se publicó en un número monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado al poeta gaditano. El segundo es un texto que tiene intención documental por parte del autor y que resulta de una calidad mucho más elevada que las prosas de los años 80 comentadas anteriormente: el estilo es llano pero preciso y puntual; los recuerdos evocados se deslindan nítidos sin perder su matices emotivos. Egea remata la prosa reproduciendo una versión del poema que ya había publicado en *Granada en mano*<sup>228</sup> en 1984 (cfr. *supra*), con algunos cambios importantes introducidos a la hora de editar el poema en *Antología poética en honor de García Lorca*<sup>229</sup> en 1986. Hemos subrayado las variaciones con respecto a la primera redacción de *Granada en mano* con letra cursiva:

---

estos intentos.

<sup>226</sup> J. EGEA, “Coplas de Juan Panadero”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, 1990, pp. 309-312.

<sup>227</sup> J. EGEA, “Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias”, cit.

<sup>228</sup> J. EGEA, “Entonces, y también triste”, cit.

<sup>229</sup> J. EGEA, “Romance” en VV.AA., *Antología poética en honor de García Lorca*, cit.

Entonces y también triste,  
con la soledad también,  
*llevó mis ojos a un agua*  
y en tu aventura exploré  
-selva de sueños de plata-  
el primer sueño sin ley.  
*Enemigo de mis ojos,*  
*vértigo de niñez,*  
*entre las piedras del agua,*  
*bogando, un negro ciempiés.*  
*Con las flechas de mis versos*  
*yo lo quise detener:*  
*hacia mis ojos bogaba*  
*negro en su negro bajel.*  
Cuando todo era *perdido*  
*me viniste a socorrer,*  
cuando *negro* el horizonte  
brillante estabas en él.  
Desde la sangre caída,  
tu *sueño* puesto de pie  
me poblaba el corazón  
de naufragios y de fe.  
Ahora sé que en mi tristeza  
flotaba el amanecer  
desde aquellos ojos tuyos  
de mil novecientos diez.<sup>230</sup>

### 3.2.5 *Inéditos*

Entre las reediciones póstumas que se hicieron a partir de 1999, destacamos el libro cuidado por la Asociación del Diente de Oro, *Un día feliz. Álbum*, que contiene varios poemas inéditos precedidos por el facsímile del autógrafo o de la hoja mecanografiada original. Además, cada poema está acompañado por una semblanza redactada por la persona que proporcionó el poema seleccionado.<sup>231</sup> En concreto, señalamos el jocoso

---

<sup>230</sup> J. EGEA, “Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias”, cit., pp. 192-193.

<sup>231</sup> En la bibliografía se da noticia de las semblanzas más interesantes desde el punto de vista bio-bibliográfico. Hemos omitido, en cambio, las que proporcionan detalles meramente anecdóticos.

soneto “Un día feliz”, que reproducimos aquí por ser uno de los muy pocos poemas de Egea, probablemente el único, en que el sujeto poemático expresa auténtica *joie de vivre* pura, sin ironía, sin afán ideológico, sin crítica social:

¿Qué pasa en esta calle que el ciego de la esquina  
regala los cupones y el de la barbería  
olvidó a Maradona y el viejo que gruñía  
por el ojo del patio hoy entona en sordina

baladas de Los Ponchos y de Joaquín Sabina  
y vino el fontanero y hasta la policía  
hace la vista gorda con Luis “El Carafría”  
que arregla transistores y pasa cocaína

y paran los taxistas en los pasos de cebra  
y la dulce pareja por fin encuentra piso  
y es el barrio un desorden lavado por la lluvia?

¿Por qué sirve Bernardo de marca la ginebra?  
Porque nadie esperaba tan pronto el paraíso.  
Porque ha venido a verme Consuelo de la Rubia.<sup>232</sup>

En *Un día feliz. Álbum* también se publicaron algunos de los autógrafos que posee la Asociación del Diente de Oro y que tuvimos la oportunidad de hojear, como el poema dedicado a Rafael Alberti, “Manifiesto de la otra bahía”,<sup>233</sup> que se había editado en la antología *1917 versos* con el título de “Espuma de las escolleras”.<sup>234</sup>

Entre los originales mecanografiados<sup>235</sup> que pudimos consultar el más antiguo es “Fusilar un cigarro”,<sup>236</sup> mecanografiado y fechado 30/IV/1973,

---

<sup>232</sup> J. EGEA, “Un día feliz”, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 14. Este soneto se publicó por primera vez en 1993 en el núm. 3 de la revista *Aurora roja*.

<sup>233</sup> J. EGEA, “Manifiesto de la otra bahía”, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 42.

<sup>234</sup> J. EGEA, “Espuma de las escolleras”, J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, A. JIMÉNEZ MILLÁN, B. PRADO, Á. SALVADOR, J. SALVAGO, *1917 versos*, cit., p. 17.

<sup>235</sup> Los materiales citados a continuación se pudieron consultar gracias a la amabilidad de la Asociación del Diente de Oro, para la cual va nuestro agradecimiento.

<sup>236</sup> La versión mecanografiada del poema fue entregada por su autor a Juan de Loxa con motivo de la preparación de un número de *Poesía 70* sobre los poetas andaluces que, sin embargo, no se llegó a publicar. El poema sigue siendo inédito en libro, pero fue reproducido en facsímile en un monográfico de la revista *EntreRíos* dedicado a *Poesía 70*. Cfr. J. EGEA, “Fusilar un cigarro”, *EntreRíos*, 6, 2007, p. 113.

con dedicatoria a Juan de Loxa, “Poeta con andamios y escaleras para subir al dintel de los versos”. Es sumamente interesante copiar unos versos de este poema, puesto que en él se asoman ya las inquietudes de los años de la madurez y, aparecen unos motivos que Egea nunca abandonará –la luz, el mar, la serpiente, los anillos–, además de una estructura métrica poderosa.

Fusilar un cigarro, comprar la luz, venderse, es todo uno.  
Vender el corazón como se vende un pájaro sin más,  
sin más moneda que el mismo aire que se va a recibir acobardado  
con llaves de cartón y cerradura blanda, tan blandas como estériles.

[...]  
La Serpiente se enreda cuando hay luces que atar.  
Pero qué débil nudo,  
qué falsos sus anillos!

El soplo de la voz los abre, los distiende,  
la Voz del Sur para trizar distancias dejando un nombre antiguo,  
un nombre herido sobre el mar.

[...]  
LA NÓMINA DEL MAR ES JUSTA PARA TI COMO UN TRIBUTO,  
COMO UN DIEZMO DE AMOR SOBRE LOS DÍAS.

Nótese aquel “diezmo de amor” que anticipa a “¿No te voy a querer / si es un diezmo el amor? // ¿No sientes el fusil de los recaudadores / aquí, contra la nuca?” de *Paseo de los tristes* (p. 273). Además, repárese en el verso largo, que aparenta una falta de organización métrica, cuando está medido cuidadosamente y anticipa las soluciones que Egea adoptará en “Raro de luna”: todos los versos pertenecen a la familia del endecasílabo y derivan de la suma de versos cortos (7+7+7, 7+11, 5+5+11, 7+7+7 etc.).

Entre los textos no manuscritos señalamos dos pliegos sueltos que circulaban en fotocopia: el primero, el “Romance del enviado”, firmado por Garcitajo del Pollero (seudónimo de Javier Egea y G. Vázquez) y lleva la fecha de febrero de 1981; se trata de dos romances satíricos que arremeten contra el diario granadino *Ideal*:

Hay en Granada un diario  
encabezado Ideal  
que es decano de la prensa  
sacristana y clerical,  
prensa beata y fascista  
donde las hubo y habrá:  
un arma más venenosa  
no la podrán encontrar.

El segundo romance contenido en el mismo pliego es aun más tajante, puesto que ataca directamente a un periodista autor de algún artículo publicado en el mismo mes de febrero en *Ideal*:

Colabora en la segunda,  
-por cierto bastante mal-  
un plumífero más triste  
que la pena capital:  
un liberal postfranquista  
[...]  
El espacio se me impone  
pero antes de terminar,  
Sr. Martínez Miranda,  
yo le quiero recordar  
que si alguna droga dura  
intoxica la ciudad  
es su funesta columna:  
“Puntos para pensar”.

En cambio, el segundo pliego, más reciente, contiene un romance satírico escrito en ocasión de las bodas de la Infanta Elena de Borbón con Jaime Marichalar que se celebraron el 18 de marzo de 1995 en Sevilla. El pliego lleva una breve biografía inventada del autor, Alfonso Javier Bécquer, nacido en Sevilla en 1960, en realidad el seudónimo de Alfonso Salazar y Javier Egea.

Estaba la infanta Elena  
solterita en su Madrid  
cuando le llegó un buen mozo  
allá por el mes de abril.

Se trata de un romance burlesco que ridiculiza a la familia real con comentarios explícitos de índole sexual:

El rey, que la estaba oyendo,  
no se pudo reprimir  
y dijo: “Querida mía,  
¿te avergüenzas tú de mi?  
Que el carajo me llevaron  
de Loja a Guadamecí  
los cuatros primos Heredia,  
¿no los viste tú sufrir?  
Era tal el peso infame  
que hasta la Guardia Civil  
nos mandó tres guarniciones  
y un sargento de Motril;  
por cumplir en el transporte  
un ascenso prometí  
y que Roldán me trajeran  
al tiempo les sugerí”.

Si los romances tienen sus propias razones de interés, no es la última la de inscribirse en una larga tradición de poesía satírica y burlesca que enlaza con los poemas de Quevedo y de Rafael Alberti.<sup>237</sup> En cambio, otra composición inédita y mecanografiada, “Rima petulante”, también escrita a cuatro manos con Salazar, no alcanza los mismos resultados, por ser el tema flojo, el verso a veces hipométrico y la rima no tan petulante como anunciaba el título.

Los inéditos no mecanografiados representan un ámbito mucho más difícil de tratar, por hallarse las hojas autógrafas desprovistas de número de página, casi siempre de fecha y por estar escritas sin ningún intento de difusión. De ahí que su desciframiento resulte casi imposible y, cuando se consigue, probablemente no sea muy indicativo de las intenciones del autor. Los documentos autógrafos que hemos encontrado pueden dividirse en cuatro grupos: el cuaderno de 1984, los poemas en servilletas y los poemas

---

<sup>237</sup> Un libro que guarda algún parentesco con este tipo de poemas y que Egea conocía muy bien es *Poeta en la calle* de Rafael Alberti (1931-1935).

escritos con Alfonso Salazar, además de una pequeña joya que no encaja en ellos y de la que trataremos en seguida: una copla escrita en una hoja del Hospital de Baza el día 22 de febrero de 1999, estando el poeta ingresado. Se titula “A una niña, que se llama Lourdes y está por nacer” y dice

Para esa niña que viene  
ni haya frío  
ni haya nieve.

El cuaderno cuadriculado<sup>238</sup> que pudimos consultar, fue escrito con casi total seguridad en 1984, por contener referencias a *Paseo de los tristes*, ya editado, y por llevar el boceto del lema del juglar de *Granada en mano*, con una corrección que será admitida en la versión definitiva. Muchos poemas son fruto de un trabajo a cuatro manos, como demuestran las dos letras utilizadas. Las referencias y las dedicatorias nos hacen pensar que el co-autor de varios poemas pudo haber sido Nely Carmona, por aquel entonces compañera sentimental del poeta, sin embargo no logramos atribuir de manera definitiva la autoría de todas las composiciones, que en algunos casos parecen estar escritas en una tercera caligrafía que no reconocemos. El interés de este cuaderno reside principalmente en su calidad de borrador, que revela las correcciones incesantes que el autor aportaba a sus poemas y las listas de palabras que apuntaba en el margen de la página para buscar la rima exacta.

Los poemas en servilletas tiene sobre todo importancia documental, puesto que son testigos del trabajo constante de Egea; pese a que los poemas, al no estar fechados ni firmados, no hayan de considerarse pulidos, el primero por número de servilleta (1-2) se ha editado en la antología póstuma *Un día feliz. Álbum*, “Camino. Verdad. Camino”:

---

<sup>238</sup> El manuscrito se encuentra en posesión de la familia y su fotocopia se puede consultar en la Asociación del Diente de Oro.

Camino. Verdad. Camino.  
Ninguna de las dos cosas  
o las dos eran suspiros:  
la verdad no era camino,  
el camino no tenía  
de verdad ningún camino.  
Ninguno de los dos puentes  
iba del tuyo hasta el mío.<sup>239</sup>

El tercer grupo de poemas que mencionamos son de composición tardía, siendo el resultado de un trabajo a cuatro manos con Alfonso Salazar; se remontan con seguridad a los años 90, pese a que no estén fechados. Como en el caso de los demás inéditos autógrafos que hemos citado en este apartado, estos deben considerarse como poemas no acabados, cuyo interés reside en su calidad de taller de escritura en la que dos poetas iban ensayando su aportación en la composición, y ha de valorarse en cuanto cuaderno de ejercicios sin pretensiones.

En fin, entre los medios a través de los que nos ha llegado la poesía de Javier Egea, hay que destacar el programa radiofónico *Poesía 70* de Juan de Loxa, durante el cual el mismo autor leyó sus poemas en varias ocasiones, mientras que otras veces fueron recitados por Elodia Campra.<sup>240</sup>

Además, hay que mencionar los numerosos recitales que Javier Egea dio en solitario, con Luis García Montero o Álvaro Salvador, sin olvidar los espectáculos con Susana Oviedo.<sup>241</sup> En particular, cabe recordar su participación a la lectura “La poesía, arma tierna y solidaria de los pueblos”<sup>242</sup> en el ámbito de las conferencias “Lecturas de Nicaragua” que tuvieron lugar entre 1987 y 1989. La ponencia en la que intervino Egea

---

<sup>239</sup> J. EGEA, “Camino. Verdad. Camino”, *Un día feliz. Álbum*, cit., pp. 57-58.

<sup>240</sup> Las grabaciones de *Poesía 70* se pueden escuchar en el Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada, a cuyo cargo está la digitalización del archivo entregado por Juan de Loxa. Agradecemos a dicha institución el haber realizado una copia de todas las grabaciones relacionadas con Javier Egea para facilitar nuestro trabajo.

<sup>241</sup> Este tipo de espectáculos no eran nuevos para Javier Egea, quien a mitad de los años setenta estuvo en Canarias unos meses viviendo de recitales poéticos-musicales.

<sup>242</sup> Cfr. VV.AA., *Lecturas de Nicaragua 2*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1989, pp. 105-143. La intervención de Egea está recogida en las pp. 110-112.

consistió en un recital introducido por una charla de Luis García Montero, seguida por lecturas del mismo Egea, de Gioconda Belli, Julio Valle, Luis Rocha, Claribel Alegría, Mario Benedetti, Rafael Alberti y Ernesto Cardenal. En lo que se refiere a los recitales con Susana Oviedo no es posible, desafortunadamente, reconstruir las etapas de su carrera por haberse perdido gran parte del material (programas, folletos, etc.) que se precisaría para documentarla. En concreto, nos referimos a impresos que lleven las fechas de las actuaciones, de los cuales solo hemos encontrado dos:<sup>243</sup> el programa del recital-concierto *Memoria de la Melancolía* que Egea y Oviedo dieron en Cáceres y Badajoz el 12 y 13 de febrero de 1997 con la participación del Quinteto Amati; y el folleto del espectáculo *Aquellos ojos míos*, llevado al escenario del 13º Encuentro de Poesía Española en Almagro, el 29 de octubre de 1997 por Egea, Oviedo y algunos artistas del Quinteto Amati.

---

<sup>243</sup> Queremos agradecer a Susana Oviedo su amabilidad en entregarnos dicho material.

#### 4. ANÁLISIS TEMÁTICO Y ESTILÍSTICO

En la poesía de Javier Egea es evidente un entretreído de temas y motivos, de referencias intra- e intertextuales subyacentes a su escritura, que nos parece oportuno analizar con detenimiento. En este capítulo nos centraremos, por lo tanto, en un análisis transversal de la obra de Egea, profundizando en el desarrollo de preocupaciones e inquietudes, así como de estrategias de coherencia textual y técnicas de versificación a lo largo de sus poemarios individuales.

En el primer apartado estudiaremos la imbricación de temas y motivos en la obra de Egea, lo que nos parece fundamental para trazar un panorama de su evolución artística. Con el objetivo de otorgar coherencia crítica a nuestro trabajo hemos decidido basar nuestra investigación en los ya clásicos trabajos de Pedro Salinas,<sup>1</sup> Claudio Guillén<sup>2</sup> y de Cesare Segre;<sup>3</sup> para una puesta al día de los estudios de literatura comparada hemos utilizado un reciente artículo de Genara Pulido Tirado<sup>4</sup> y el volumen editado por Raffaella Bertazzoli,<sup>5</sup> que siguen la misma línea inaugurada por el insigne estudioso italiano.

Otra vía que seguiremos en nuestro análisis consiste en rastrear la obra de Egea, intentando desenvolver el espeso entramado de referencias intertextuales sobre las cuales esta descansa. Sumamente útil en esta tarea ha sido la biblioteca personal del autor en la Fundación Alberti en El Puerto de Santa María (Cádiz). Egea, como es bien sabido, tenía la costumbre de fechar, anotar y glosar los libros, de ahí que el estudio de su biblioteca pueda

---

<sup>1</sup> P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948.

<sup>2</sup> C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

<sup>3</sup> C. SEGRE, "Tema/motivo", en VV.AA., *Enciclopedia*, Turín, Einaudi, 1981, vol. XIV, pp. 3-23.

<sup>4</sup> G. PULIDO TIRADO, "El estudio de los temas en la literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales", en J. MORALES MENA (ed.), *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial San Marcos, 2010, pp. 153-175.

<sup>5</sup> R. BERTAZZOLI (ed.), *Letteratura comparata*, Brescia, Editrice La Scuola, 2010.

ofrecer elementos concretos que defiendan las suposiciones formuladas por los investigadores. Para mantener coherencia metodológica fundaremos nuestras consideraciones a partir de la bien razonada monografía de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*,<sup>6</sup> que es de especial relevancia al estar basada en la poesía española contemporánea.

En el tercer apartado procuraremos esbozar el desarrollo del personaje poético que protagoniza los poemas de Egea, desde sus comienzos algo ingenuos hasta la creación de un sujeto plenamente ficticio a partir de las obras de los años 80. Basaremos nuestras elaboraciones en los estudios de Ángel Prieto de Paula sobre el sujeto poemático en *Musa del 68*,<sup>7</sup> contrastándolos con las teorías de Juan Carlos Rodríguez sobre la construcción de un sujeto supuestamente libre desde el inconsciente ideológico.

En el penúltimo apartado trataremos otra cuestión que nos parece central en la producción de Egea: la unidad conceptual de los poemarios de la madurez, que resultan contruidos alrededor de una firme estructura musical y de una ambientación espacial concreta.

Finalmente, dedicaremos un apartado al estudio de la métrica, en el que procuraremos reanudar las consideraciones ya expuestas al comentar los poemarios individuales en el capítulo anterior.

#### 4.1 *Temas y motivos*

Es cierto que en la obra de Javier Egea hay una superposición de temas y motivos, algunos de los cuales aparecen ya en los primeros poemas; intentaremos seguirlos en su desarrollo a lo largo de todos los poemarios para descifrar su significado implícito, aunque no siempre lograremos proporcionar hipótesis satisfactorias. Para empezar, habrá que aclarar unas

---

<sup>6</sup> J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>7</sup> Cfr. Á.L. PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, cit., pp. 329-368.

cuestiones terminológicas para manejar las definiciones que, al fin y al cabo, son las herramientas que nos permitirán organizar el material. Tendremos, pues, que acercarnos a una definición operativa de “tema” y de “motivo”.

Según la definición de Pedro Salinas el tema

se manifiesta dentro de la obra de un poeta con entera libertad de realizaciones y tonos. [...] Sumido en la conciencia del artista es obsesión, apoderada de su ánimo. [...] El tema del poeta para proyectarse en poesía se va buscando los asuntos que, en cada caso, le parecen más afines a su querencia. [...] Una obra se da por hecha, pero un tema no.<sup>8</sup>

Otra definición de Salinas que nos ayuda delimitar el campo es la siguiente:

“El tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente, lo que se propone hacer en su obra; es lo que hace, es lo que se suma al propósito”.<sup>9</sup> De estas consideraciones de Salinas surge nuestro primer intento de aproximación a la cuestión del tema principal en la poesía de Egea; sin lugar a dudas, el hilo conductor de su producción literaria es el tema amoroso, en un sentido nunca abstracto sino relacional: el amor a pesar de los tiempos en que nos ha tocado vivir. Admite Salinas la presencia de temas secundarios, que “son como apartes del gran monólogo. La mayoría de las veces, y por muy alejados que de él parezcan, suelen estar en alguna forma de relación con el tema mayor”.<sup>10</sup>

Por su parte, Genara Pulido Tirado, nos ofrece una definición de tema literario que, siguiendo a la estudiosa italiana Trocchi, distingue del mito derivado de la tradición bíblica y greco-latina por ser “de nacimiento reciente y [generado] por obras literarias”.<sup>11</sup> Además, en la opinión de Tirado

---

<sup>8</sup> P. SALINAS, *La poesía de Rubén Darío*, cit., p. 48.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> G. PULIDO TIRADO, “El estudio de los temas en la literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales”, cit., p. 169.

El mito literario es, por tanto, polisémico y móvil, ya que se puede dar en distintas épocas, cultura, autores y lectores, que lo “refuncionalizan” para recibir significados diferentes. Frankenstein es un ejemplo perfecto en este sentido.<sup>12</sup>

Según la definición de las dos comparatistas, la figura del vampiro presente en *Raro de luna* puede considerarse un tema literario y este, en el análisis de Salinas, sería un tema secundario o subtema que se asoma al lado del tema principal. Otro subtema de carácter literario se entrevé en el *flâneur*, que protagoniza el poemario *Paseo de los tristes*.

Profundizan en la descripción de la noción de tema los estudiosos italianos del equipo coordinado por Bertazzoli, distinguiendo entre temas *longues durées*, es decir los “universales temáticos” que perduran en la literatura desde su comienzo (la guerra, el viaje, la ciudad) y los *moyennes durées*, que en cambio aparecen en épocas recientes y se deben a fenómenos culturales específicos, como por ejemplo, el tema del sueño en el Barroco. Desde un punto de vista epistemológico, los temas se dividen en tres grandes grupos, esto es: los temas de situación (el amor, el doble, la soledad), los de tipos sociales (el *flâneur*, el dandi, el caballero) y los de lugares determinados como el mar, el jardín, la isla entre otros.<sup>13</sup>

Por lo que se refiere a la distinción entre tema y motivo, el primero sería

Una unità di contenuto maggiore e dal significato complesso [che] racchiude al suo interno una molteplicità di motivi. Il tema del doppio, per fare un esempio, può configurarsi attorno a motivi ricorrenti come lo specchio e la maschera.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>13</sup> Cfr. M. BULEI, “Tematologia e mitocritica”, en R. BERTAZZOLI (ed.), *Letteratura comparata*, cit., p. 115.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 116.

Esta definición sigue el planteamiento bien conocido de Cesare Segre, que declara:

Si chiameranno temi quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti in numero anche elevato. Molte volte un tema risulta dall'insistenza di più motivi. I motivi hanno maggiore facilità a rivelarsi sul piano del discorso linguistico, tanto che, se ripetuti, possono operare in modo simile a dei ritornelli; i temi sono per lo più di carattere metadiscorsivo. I motivi costituiscono di solito risonanze discorsive della metadiscorsività del tema.<sup>15</sup>

La descripción que Segre dio de *topos*: “una struttura con forte coesione interna, e con valenze che permettono di collegarlo a un'argomentazione esterna. [...] Un motivo codificato dalla tradizione culturale”<sup>16</sup> ha sido desarrollada por los comparatistas italianos, por ejemplo por Maria Bulei, quien afirma que los motivos pueden reagruparse en *topoi* literarios, es decir “un insieme di diversi motivi che formano una configurazione stabile, ricorrente nella letteratura in forma stereotipata”.<sup>17</sup>

En concreto, nuestro análisis se centrará en el amor como tema primario y en cinco subtemas, que corresponderían a la muerte, el mar, la ciudad, al *flâneur* y al vampiro; en lo que se refiere a los motivos, hemos hallado cuatro de ellos que, en nuestra opinión, merecen un tratamiento pormenorizado, como son el agua, la luz, los anillos, la serpiente; en cambio, mencionaremos de forma más concisa otros motivos que se agrupan en *topoi* y son instrumentales en el desarrollo de un tema, por ejemplo el bosque y el espejo en relación al vampiro.

---

<sup>15</sup> C. SEGRE, “Tema/motivo”, cit., p. 15.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*

#### 4.1.1 *El tema primario: la relación sentimental en “este tiempo burgués del exterminio”*

Hechas estas consideraciones preliminares, habrá que empezar por el análisis de los temas, motivos y símbolos en la poesía de Javier Egea. Como ya hemos adelantado, el tema que nos parece constante en toda la obra del granadino es el amor, que se centra más bien en la relación sentimental de la pareja. En nuestro análisis, dejaremos a un lado los poemas de aprendizaje de *Serena luz del viento*, en los cuales todavía quedan rastros evidentes del poeta elegido como modelo, Miguel Hernández, y el tema erótico es tratado de manera sensual, en línea con la renovación de la lírica amorosa que se estaba intentando llevar a cabo en aquellos años en el entorno granadino (cfr. *supra*). En efecto, es a partir del segundo poemario cuando empiezan a divisarse cambios importantes en la forma en la que el poeta se relaciona con el tema del amor.

En primer lugar, desaparece por completo la dialéctica presencia/ausencia, luz/sombra que caracteriza buena parte de los poemas anteriores, y aparece una mujer de carne y hueso, “El collage inmenso de la amada / de la más tarde AMADA” (p. 140), a la que se le puede llamar por teléfono, “Entonces hasta un hilo para saber que existes, / para encontrar un nombre / afirmativo y claro como la misma luz” (pp. 162-163), o que puede tomar el aspecto de una prostituta algo mayor (“19 de mayo”). Sin embargo, en *A boca de parir* el tema amoroso no parece desempeñar un papel central; de hecho, lo que destaca en este segundo poemario es la toma de conciencia de la explotación y el compromiso militante personal y colectivo, tema que Egea desarrolla de manera complementaria, pero nunca simultánea, al tema amoroso.

Será a partir del tercer poemario, *Tropo mare*, que el tema erótico y el tema civil se fusionan logrando aquel timbre distinto –“otro”, y no solo

más maduro, para utilizar la definición de Rodríguez<sup>18</sup>— que es peculiar de la voz poética de Egea que mayoritariamente se conoce y con la que se le suele asociar.<sup>19</sup> Claro está que pisamos ahora las premisas teóricas de “La otra sentimentalidad”, cuyo objetivo era justamente el de replantear los sentimientos para que pudieran vehicular el cambio que estos poetas deseaban llevar a cabo en la sociedad a través de la poesía. Como ya hemos comentado, la novedad teórica más evidente de “La otra sentimentalidad” radica en el uso de la poesía erótica (y no tanto de la poesía de lucha y protesta como en las décadas anteriores) en una perspectiva de compromiso y renovación social, puesto que, según estos autores, cambiando los valores y los sentimientos que, recordémoslo, no son eternos sino históricos, se puede lograr un cambio también en la sociedad a la larga. Veamos entonces un ejemplo de *Tropo mare* en el que la voz poética se dirige a la mujer, una mujer concreta e individualizada, “Y qué fuerza en tus brazos, / qué paraje de fuego, / qué tormenta de luz, amada mía” (p. 207); sin embargo, la relación está destinada a fracasar por la intromisión de la opresión capitalista:

Mas he aquí, de pronto, que vinieron  
los cuchillos del miedo a desnudar el frío,  
a pretender herrumbres y cenizas,  
y espaldas,  
grupas,  
lejos,  
partiendo en dos la tarde (p. 207).

Léanse también los versos de otro poema, que reproducimos a continuación y que, como “19 de mayo”, describe una tarde de amor en una pensión; sin embargo, la atmósfera de la pensión Fátima, que a pesar de su sordidez y

---

<sup>18</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Como si os contara una historia”, cit., p. 155.

<sup>19</sup> No se olvide que la poesía de Egea es mucho más polifacética de lo que algunos críticos querrían establecer en su vulgata egeiana, lo que ya habrá quedado claro en la exposición del capítulo anterior; sin embargo, volveremos a tratar este aspecto en el capítulo 5 del presente trabajo.

suciedad resultaba algo desenfadada, ha desaparecido por completo dejando lugar a una sensación de agotamiento y explotación, aunque en este caso la pareja no sea una mercenaria del sexo:

No llegamos allí sino sórdidamente,  
ajenos, ignorados,  
como un recurso gris a la miseria (p. 234).

Si *Tropo mare* parece plantear el problema de la imposibilidad del amor en los tiempos actuales, en la era del despojo capitalista, *Paseo de los tristes* profundiza en la cuestión, llegando a algunas respuestas provisionales. En este poemario el amor se convierte en el punto de partida de la reflexión sobre el capitalismo, y a la vez en una posible salida a la dicotomía entre público y privado, explotación y renovación. Baste con citar los célebres versos “Hay cosas en la vida / que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama” (p. 309). Sin embargo, antes de llegar a esta conclusión todavía transitoria el recorrido vivencial y afectivo del yo poético es largo y accidentado, empezando por la primera sección, “Renta y diario de amor”, en la que, como ya hemos comentado, la relación sentimental se vincula de manera muy estrecha al dar y haber económico. En la segunda sección nos encontramos con una hermosa declaración en la que el protagonista sugiere una visión de la mujer, y por consiguiente de la relación amorosa, basada en la igualdad y en el respeto. Esto se relaciona con las premisas teóricas comentadas anteriormente, que pasan por reemplazar los sentimientos obsoletos (el machismo, por ejemplo) por un sentido de justicia y hermanamiento entre hombre y mujer:

ahora ya sé quién eres:  
una enorme mujer  
con los mismos problemas que yo, que él, que todos,  
lo que entiendo y respeto.

Ahora ya no me lleva hacia ti  
ningún aire de posesión ni cosa semejante  
sino un hermoso amor,  
un infinito y desdichado amor (p. 298).

El amor y la relación de pareja es el tema central de *Paseo de los tristes*, sobre todo de la sección “El largo adiós”, en la que la voz poética redefine su posición con respecto a la mujer en una serie de poemas largos, que preparan el terreno para el poema extenso que cierra el poemario. En este la relación con la amada se superpone a otro tema, el de la ciudad, secundario con respecto al amor, pero que gana mucha visibilidad en *Paseo*. Finalmente, la relación con la pareja se disuelve (y resuelve) en el río que, representando a la historia y a sus contradicciones (la explotación y la esperanza de cambio), absorbe en sí a la persona amada.

Habrá que comentar brevemente el poemario inédito *Réquiem*, puesto que en él también se desarrolla el tema de la relación amorosa en el contexto social y político de la opresión, en este caso la dictadura. A pesar de que el tema del amor no ocupe el primer plano de la narración, nos parece oportuno copiar estos versos de “Benedictus. Canción del amante que regresa”, en los que la posibilidad del amor está vinculada a la caída del tirano y a la libertad reconquistada:

Hemos hecho el amor como un trabajo nuevo.  
[...]  
Hoy nos ha bendecido tu pequeña esperanza  
como una mano limpia  
que apartara la niebla del umbral de la casa (p. s/núm).

El tema erótico en el poemario siguiente, *Raro de luna*, adquiere nuevos matices, debido a la introducción de un tema secundario, el del vampiro, que trataremos luego con más detenimiento. De hecho, el tema de la relación amorosa desaparece casi por completo, dejando en su lugar una

soledad tan abismal que se vuelve plural:

Soledades al filo de la pólvora  
soledades que tienen chaqueta en su respaldo  
soledades con banqueros al fondo  
soledades de la torres  
    las desmoronadas torres  
soledades canallas bogando la venas y los albañales (p. 383).

El tema del amor, por lo menos en el sentido en que lo hemos ido cotejando en los poemarios anteriores, parece definitivamente agotado. La conclusión de *Raro de luna* no deja lugar a dudas: si la primera parte del poema largo acaba con un “No No era este el lugar ningún lugar nunca más un lugar” (p. 383), la tercera se cierra con la evocación de la muerte “ven a las islas ven a mis ojos ven esperada / en este allí rescátame de todas la sentinas” (p. 388).

Asimismo, en *Sonetos del diente de oro* el tema del amor no está presente, siendo central, en cambio, la razón narrativa y la intriga típicas de la novela negra.

#### 4.1.2 *Algunos temas secundarios: la muerte, el mar, la ciudad, el flâneur, el vampiro*

##### – *La muerte*

La muerte es un universal temático presente en la literatura de todas las épocas. En la obra de Egea no solo está presente, sino que constituye un eje temático fundamental alrededor del cual se estructura su producción poética: aparece por primera vez en *A boca de parir*, “No sabía la muerte / aquella altura mía del sueño antiguo” (p. 133), “Es otra muerte nueva / la que ahora me cita cada día” (p. 144).

Sin embargo, es a partir de *Troppo mare* que este tema se instala en el horizonte creador del poeta de manera obsesiva y empieza a vincularse con el tema del amor:

... Sí el amor  
a lo que siempre estuvo con la muerte  
codo a codo viviendo inevitable.  
Estuvo allí desde el principio nuestro  
con la muerte diaria confundido (p. 200)

No es posible la luz  
porque tus ojos han de morir (p. 211).

La contraposición luz/muerte la encontramos también en un poema de *Paseo de los tristes*:

No hubo luz: sólo muerte.  
Aquel hogar no era nuestra casa (p. 258).

El tema de la muerte en Egea se asocia a la explotación capitalista y se construye en oposición binaria al amor, como se podrá comprobar leyendo estos versos:

Te ofrezco lo que puede quererse tras la muerte,  
lo que queda después de la oficina (p. 264)

y

Porque la muerte nuestra tiene dueño:  
este desmesurado comprador  
de la memoria y el deseo,  
ese malversador de la tristeza (p. 301).

El amor representa la única posible salida a la opresión del mercado, y su fracaso desemboca en la muerte:

sin apenas mirarnos  
sabemos la condena del amor  
y cuánta sangre,  
cuánta muerte rodando entre nosotros  
para tomar el té (p. 262).

El tema de la muerte protagoniza el poema extenso, contribuyendo a crear aquel equilibrio dinámico entre la consciencia de la explotación capitalista y el amor, que ya hemos comentado en el capítulo anterior; en este caso la muerte funciona como el péndulo del reloj que oscila entre los dos polos, entre la presencia y la ausencia, como atestiguan estos versos:

condenados a vivir una historia perdida  
de explotación y soledad, de muerte enamorada,  
sin saberlo (p. 315)

Muertos el mismo día del amor,  
nosotros, los más jóvenes,  
los dominadores de los ojos tímidos,  
los pálidos vencidos desde aquella ocasión,  
inconscientes y bellos, cintura con cintura (pp. 316-317).

En *Raro de luna* el tema de la muerte se hace más insistente, a pesar de ser aludido y nunca mencionado de forma explícita:

Mientras destiñen  
los tatuajes  
ven esperada  
con tu rescate (p. 375)

y

allí mientras destiñen los tatuajes últimos  
ven con las águilas mensajeras en tromba  
ven a las islas ven a mis ojos ven esperada  
en este allí rescátame de todas la sentinas (p. 388).

A nivel temático es significativo que en el último poema de Egea conocido, es decir “Me desperté de nuevo”, poema escrito en abril de 1999 para el fanzine *Tiempos modernos*, el rescate se vuelva a mencionar en relación a la muerte:

Me desperté de nuevo  
entre dos sombras.  
No quedan palabras  
en mi memoria.  
[...]  
Ellas, que me robaron  
la luz de un sueño,  
ya no piden rescate  
por mi secuestro.<sup>20</sup>

Una variante al tema de la muerte es el suicidio, que aparece en varios poemas, empezando por la sección “El viajero” de *Tropo mare*, dedicada a Miguel, un amigo de Egea que se quitó la vida; el tema es desarrollado también en “Lux aeterna”, un poema del que existen dos versiones en *Réquiem* y en el que se relata la muerte de la mujer del dictador. Citamos por la redacción de 11.7.1981:

Ella no quiso ser amante de aquel cerdo derrotado,  
se dejó el canastillo de las flores atrás,  
pasó de largo  
y abrió las venas de su dolor a ciegas.  
[...]  
Las mechas de un cuchillo que nadó por su carne  
alumbraron un puente de sangre  
hacia el suelo con brillo de la blanca cocina (p. s/núm).

Sin embargo, el caso más emblemático es el del último poema de la sección de “Diario y renta de amor” en *Paseo de los tristes*, en el que el suicidio se atribuye a un personaje que tiene el mismo nombre del autor, aunque se trate de un ejemplo evidente de geminación del sujeto poemático, sobre la cual tendremos que volver en el parágrafo 4.3 (cfr. *infra*).

En conclusión, el tema de la muerte aparece estrechamente vinculado al del amor en el clásico binomio *eros* y *thanatos* y es funcional a su pleno desarrollo; sin embargo, en el análisis de estos términos hay que tener en

---

<sup>20</sup> J. EGEEA, *Me desperté de nuevo*, cit.

cuenta el elemento de la consciencia de la opresión capitalista, que paraliza el primero y produce el segundo.

– *El mar*

Entre los temas secundarios destaca el mar, un tema *longue durée* según la distinción trazada por el equipo de Bertazzoli. El mar entra en el universo creativo del poeta ya a partir de *Serena luz del viento*, y en concreto en el verso “y así no nace el mar ni se devana” del primer soneto “Se nos ha muerto el viento de repente”; a pesar de que en este poemario el mar carezca de la fuerza protagónica que adquirirá en los libros sucesivos, nos parece sumamente interesante subrayar la precocidad de su aparición. En efecto, el mar en *Serena luz del viento* se vincula a imágenes de tipo amoroso (“Dime ese mar eterno que apenas si se atreve / a brizarte el cabello undoso, amor, menudo / [...] Y el otro mar, el mar donde la llama crece, / [...] Dime tu mar, amada, la noche que se mece...” [p. 103], “Fue de entonces el mar, / amor, / de entonces el color / y la caricia” [p. 113]) o a la descripción del paisaje (“Palomas: otros vientos... Corales: otros mares” [p. 90], “¡Elévate por mares y vientos y praderas!” [p. 101], “Lo sabe el mar, el cielo y las palomas” [p. 109]). Cabe notar que en este poemario el mar acompaña a menudo a la imagen de las palomas, que suele aparecer en el mismo verso o por lo menos en el mismo poema, por ejemplo en el ya comentado “Paisaje de mujer con viento y fondo de colinas”, creando un *topos* algo disonante desde un punto de vista de la procedencia de esos elementos.

En cambio, en *A boca de parir* el mar alcanza de inmediato un sentido distinto, se eleva a símbolo de la consciencia y del compromiso desde el primer poema, “Aquellos peces”, que hemos comentado en el capítulo 3:

En este mar no quiero que navegues:  
naufragarás sin nombre,  
lejana nave mía,  
distante barco azul (p. 127).

Asimismo, el título del segundo poema, “Hacia otro mar”, refuerza el significado metafórico del mar, que se convierte en la proyección de la voluntad de su autor de intervenir en el medio social. Sin embargo, es curioso notar cómo en este poema Egea no vuelve a mencionar el mar más allá del título.

Otro poema en el que el mar destaca por su papel central es “Cuando no cabe el gesto”, en el que tiene connotaciones no políticas, sino más bien amorosas:

Y entonces el amor como una barca  
de timón sorprendido en lo más claro  
sin posible revés (p. 154).

Por contra, en otro poema, “Campanas”, el mar se relaciona con la memoria

Es el tiempo que pone la nave a la deriva,  
hacia un acantilado que ya no tiene nombre  
sino memoria de papeles viejos,  
sino consuelos de fotografías (p. 160)

y, de forma parecida, en el poema “La casa”, en el que leemos “Queda un trazo de mar por estos patios” (p. 167) extiende su red de asociaciones semánticas, empezando a configurarse como un símbolo polivalente. En “Noticia” el mar tiene otra vez un significado positivo, de expectativa y de esperanza “Como se acusa el sol y se presiente el agua / soñando y esperando la noticia del mar” (p. 172).

Con respecto a los versos citados arriba, nos parece oportuno adelantar la relación que se establece entre el motivo del barco (y sus variantes “nave” y “barca”) y el tema que estamos tratando, es decir, el mar: es evidente que el motivo es funcional a la construcción del tema, como justamente señala la literatura crítica hasta aquí mencionada. Además, la imagen del barco enlaza

con la tradición popular, como se podrá comprobar leyendo la siguiente copla:

¿Cómo quieres que navegue  
un barco que está en la playa?  
¿cómo quieres que yo quiera  
un cuerpo que está sin alma?<sup>21</sup>

En *Troppo mare* el mar desempeña un papel central, como ya hemos adelantado en el capítulo anterior. El mar se convierte en el eje de la reflexión íntima y a la vez política del protagonista del poema, y asume matices de significado múltiples y hasta contradictorios entre sí. El mar puede leerse como un símbolo de la explotación capitalista a través de la historia (“la espalda azul del exterminio”... “Tanto mar y de golpe, / tanta historia y vencida” [p. 197]) y a la vez como un horizonte de esperanza que se abre al protagonista del poema. Recordamos los celebres versos con los que se cierra la sección “Troppo mare” y la doble interpretación que proporcionamos:

Es así que el amor, el viejo amor,  
el pobre amor tan viejo, tan torpe, tan cansado,  
mira hacia el mar, entorna los postigos  
y se tiende y reposa (p. 203).

Por un lado, el mar se revela como un elemento que ofrece sosiego y descanso, por otro lado es aquello que posibilita el voluntario apagamiento del amor y su tenderse en una cama que podría bien ser su ataúd. La lectura, entonces, se construiría a partir de imágenes de dolor y muerte.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> VV.AA., *Cantos populares españoles*, edición de F. RODRÍGUEZ MARÍN, III, núm. 3982, apud M.C. ASSUMMA, *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide, 2007, p. 287.

<sup>22</sup> Hay que recordar que Egea realizó el viaje al Cabo de Gata bajo la presión de su hermano Bautista, en la culminación de una crisis personal y alcohólica muy grave debida a la ruptura de la relación con su pareja.

– *La ciudad*

El tercer tema que nos parece oportuno destacar es la ciudad, que, a partir de un momento dado, alrededor de la composición de la sección “El estrago” de *Troppo mare* (1980), entra en el horizonte creativo de Egea y se asienta en su poesía hasta protagonizar el libro siguiente, *Paseo de los tristes*. Se trata una vez más de un tema *longue durée*, que más bien podríamos definir, con Raffaella Bertazzoli, un “universal temático” por su presencia constante en la literatura desde sus orígenes.

La ciudad en Egea se vincula al tema de la explotación capitalista desde su primera aparición en “El estrago”: “Y he llevado al mercado mis pasos y mis manos / hasta donde llega la memoria” (p. 224). La asociación se hace aún más estrecha en *Paseo de los tristes*, como ya hemos comentado más arriba:

Quisimos amarnos  
tras los muros altos  
de un viejo mercado.

No fueron posibles  
sino manos grises,  
sino labios tristes (p. 261).

Nos parece oportuno subrayar que el tema de la ciudad enlaza con el tema de la relación amorosa comentado antes: los dos temas aparecen como complementarios y se refuerzan mutuamente.

La ciudad como tema poético no es exclusivo de Egea, más bien se trata de una inquietud compartida entre los compañeros de su promoción, como subraya Pere Pena en un artículo de 1994, en el que define el término “experiencia” en relación a la poesía de los 80 y 90 como “una forma [...] de urbanizar los sentimientos desde la poesía”.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> P. PENA, “La otra ciudad. (Los poetas y la ciudad del fin de siglo)”, *Scriptura*, 10, 1994, p. 87.

– *El flâneur*

Si la tematización de la ciudad es un rasgo generacional de los 80, lo que sí adquiere un relieve original en la poética de Egea es el tema del *flâneur*, figura que está conectada al tropo de la ciudad y que de este deriva, afirmándose gracias al desarrollo de las grandes metrópolis del siglo XIX, según el estudio clásico de Walter Benjamin.<sup>24</sup> Por lo tanto, se trata de un tema *moyenne durée*, es decir reciente, por haberse originado en la literatura de la modernidad.

La primera referencia al *flâneur* aparece en una de las composiciones breves de la primera parte del *Paseo de los tristes*:

Quizá me confundí de calle y de aventura  
pero ya me conocen sus farolas y el alba,  
ya conocen mi sombra, mi canción, mi tristeza  
y esta costumbre vieja de andar erguido y solo (p. 285).

Sin embargo, es en el poema extenso que da el título al libro donde la figura del *flâneur* se convierte en el elemento estructural que otorga unidad diegética a la composición. El protagonista pasea por una Granada nocturna próxima al alba mezclando sus observaciones visuales con sus reflexiones políticas:

Pero en la soledad sin amor del merodeo  
algo aprendimos, algo sabemos ya (p. 323).

Al escribir *Paseo de los tristes* Javier Egea pensaría en concreto en tres ensayos de Walter Benjamin sobre el *flâneur*, esto es “El París del Segundo Imperio de Baudelaire”, “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “París, capital del siglo XIX”, que leyó en la traducción de José Aguirre publicada en 1972 bajo el título *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* y que recibió

---

<sup>24</sup> Cfr. W. BENJAMIN, IX. I “*passages*” di Parigi, en *Opere complete*, edición de R. TIEDEMANN, traducción de E. GANNI, Torino, Einaudi, 2000.

como regalo de Mariano Maresca en diciembre de 1980.<sup>25</sup>

Probablemente, lo que debió de impactar al granadino en la lectura de los ensayos de Benjamin fue la larga cita de Engels en el capítulo V de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en la que el alemán describe la multitud despersonalizada por las calles de Londres y de la que merece la pena recordar unas líneas:

[...] esos londineses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa; se advierte también que cientos de fuerzas, que dormitaban en ellos, han permanecido inactivas y han sido reprimidas... Ya el hormigueo de las calles tiene algo repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana.<sup>26</sup>

El tono de Engels se refleja en los versos que copiamos abajo; en ellos Egea desdibuja de manera muy tajante a la multitud que regresa del trabajo por las calles de Granada:

Mirad cómo se cruzan estas gentes desconocidas,  
cómo se pierden en un fondo grisáceo  
poblado de farolas y de solemnidad  
como un réquiem.

[...]

Mirad su ropa, su fingida grandeza:  
van de regreso como de costumbre  
hacia los torpes refugios que vende el capital  
a cambio de silencio.

[...]

Porque ellos, en la avenida principal  
con su lujo de asfalto y luces,  
también mueren de soledad  
aunque confusamente promiscuidos  
en la misma derrota (pp. 318-319).

---

<sup>25</sup> Pudimos consultar el libro con la dedicatoria de Maresca en la Fundación Alberti en El puerto de Santa María, donde está inventariado con el núm. 116: W. BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de J. AGUIRRE, Madrid, Taurus, 1980 (1972). Se trata de la segunda edición. Todas las citas del presente trabajo, sin embargo, se han sacado de la primera edición.

<sup>26</sup> F. ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen*, Leipzig, 1848, pp. 36 y ss., *apud* W. BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, cit., pp. 136-137. Del ensayo de Engels existe una traducción al español: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Madrid, Akal, 1976.

Otro elemento de la reflexión de Benjamin sobre Baudelaire de la que hemos encontrado un eco en *Paseo de los tristes* es la imbricación de los tres elementos “mujer”, “muerte” y “ciudad”, que en el poema extenso se vuelve estructural y orgánica a la trabazón de la obra:

Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetren en una tercera, la de París. El París de sus poemas en una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos ctónicos de la ciudad –su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena– han dejado en él huella.<sup>27</sup>

Substitúyase París por Granada y el comentario resultará muy apto para Egea también, especialmente en lo que se refiere a las últimas estancias del poema extenso, en las que el protagonista llega al río “poblado de cadáveres” y concluye su meditación con aquel: “También era diciembre, también amanecía, / también en la corriente poderosa / he de sentir su cuerpo, sin vida, junto a mí” (p. 325).

Es curioso notar cómo el tema del merodeo es actualizado por Egea en una dirección que se aleja de aquella teorizada por Benjamin: en los estudios del filósofo alemán el *flâneur* es “...un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente”.<sup>28</sup> En cambio, el *flâneur* egeiano tiene consciencia plena de la explotación y precisamente esto es lo que marca su separación de la multitud enajenada.

#### – *El vampiro*

El segundo tema *moyenne durée* que Egea desarrolla en su obra es el vampiro, que se convierte en el protagonista de “Príncipe de la noche”, la segunda sección de *Raro de luna*, que se abre con una cita de *Drácula* de Bram Stoker. Numerosos son los poemas dedicados al “negro conde”, baste

---

<sup>27</sup> W. BENJAMIN, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, cit., p. 185.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 71.

con citar este hermoso poema en el que, además del vampiro, aparecen dos de los motivos recurrentes que en esta sección se configuran en un único *topos*, el bosque y el espejo:

Porque me llaman dos pozos,  
en tu cuello  
y en tu corazón habitan  
rastros de un príncipe negro

Porque tienes esos ojos  
prisioneros

Porque en tu ventana brillan  
los dedos largos del sueño  
como tiemblan tus palabras  
en el vaho del espejo

Porque sé que vas perdida  
oculta en los bosques ciegos  
sin amor

Por eso fui cazador (p. 349).

Como es notorio, el arquetipo moderno del vampiro nace con el relato de John William Polidori publicado en 1819 y conoce un gran éxito en la literatura y en el teatro europeos a lo largo del siglo XIX hasta llegar a la pantalla del cine en el siglo XX. En concreto, en la biblioteca de Egea encontramos dos obras literarias de argumento vampírico de finales del siglo XIX, esto es *Carmilla*<sup>29</sup> de Sheridan Le Fanu y *Drácula*<sup>30</sup> de Bram Stoker.

La fascinación de Egea por la figura del vampiro debió de consolidarse también a través del trabajo académico de Juan Carlos Rodríguez, quien publicó un artículo sobre el tema en 1986, “Otra vez el Diablo. La escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos”,<sup>31</sup> estudio que luego pasaría a formar parte de la segunda

---

<sup>29</sup> J.S. LE FANU, *Carmilla*, Barcelona, Fontamara, Colección Rutas, 1985 (núm. 612).

<sup>30</sup> B. STOKER, *Drácula*, Madrid, Anaya, 1984 (núm. 614).

<sup>31</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Otra vez el Diablo. La escritura del mal o la cara oculta del criticismo:

edición (1994) de *La norma literaria* incorporándose al ensayo “La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges”.<sup>32</sup> En su análisis, Rodríguez hace hincapié en la producción ideológica de la figura del vampiro desde la “interpretación *familiarista* (burguesa) de la religión feudal”<sup>33</sup> trazando el origen de Drácula como Diablo posromántico a partir del Diablo medieval y por medio de una inversión de correspondencias: el vampiro no se construye a través de una relación siervo/Señor, sino más bien a través de una oposición Hijo/Padre. De ahí que Drácula se configure como el polo “Hijo” dentro de la relación y que se le atribuyan características contrarias a las de Cristo, siendo el Hijo encarnado del Diablo:

Así se produce la transformación: del horizonte feudal (la contradicción Señor/Siervo) se pasa al horizonte burgués (la contradicción Sujeto/sujeto), estrictamente en torno a la temática familiarista: del *linaje* feudal (la imagen del Señor) pasamos a la familia burguesa (la imagen del *padre*). Y así Drácula, más que la imagen del Diablo que pretende igualar a Dios, que pretendiera ser –ahora– un Padre, se convierte en la imagen del *hijo* (malo) que se constituye como la figura inversa del *Hijo* (esto es, de Cristo, o sea, del Dios realmente encarnado, vivido en la tierra). De ahí la gradación de categorías que confluyen en la figura del vampiro: no el Señor, sino el Padre; no el Padre, sino el Hijo; no el saber al fin, sino la vida terrena.<sup>34</sup>

Además, cabe destacar la lectura de Rodríguez del murciélago, ave tradicionalmente asociada a Drácula, como imagen invertida de la paloma con la que se representa al Espíritu Santo.

En lo que se refiere a los espejos, el crítico señala su vinculación con el inconsciente ideológico burgués familiar<sup>35</sup> y su interrelación dentro del tema vampírico en conjunción con la figura de la mujer:

---

murciélagos, Borges y espejos”, *Olvidos de Granada*, 14, 1986, pp. 13-19.

<sup>32</sup> Cfr. J.C. RODRÍGUEZ, “La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges”, *La norma literaria*, cit., pp. 377-411. En el presente trabajo citamos por la edición más reciente del ensayo.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 382.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pp. 378-379.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 396.

La Mujer y el Espejo se convierten así en la auténtica Forma de la encarnación de Drácula, de su inversión (del cuerpo) de Cristo. Y son la forma concreta del vampiro, precisamente porque no lo localizan en ninguna imagen concreta, no lo reflejan, sino que a la vez –como la Hostia– lo condensan y lo extienden por toda su lámina: *toda* la piel de la mujer es sexo (frente a la casi exclusiva concentración masculina en el pene); *toda* la lámina del espejo es vampírica (es *el* vampiro) frente a la concreción terrosa del cuerpo humano, de la imagen que lo *(de)limita*.<sup>36</sup>

De ahí que nos parezca oportuno relacionar este análisis de Rodríguez con el poema citado anteriormente: el espejo y la mujer se configuran como un *topos* constante dentro de la construcción del tema del vampiro. Además, en *Raro de luna* Egea utiliza otro elemento del paisaje de forma recurrente y hasta obsesiva: el bosque. En nuestra opinión, el bosque constituye una inversión de un *topos* tradicional de la literatura, esto es el jardín como *locus amoenus*.

#### 4.1.3 *Algunos motivos: el agua, la luz, los anillos, la serpiente*

Tras esta panorámica sobre los temas secundarios en la obra de Egea, habrá que centrar nuestra atención en los motivos de su poesía. Antes de empezar, hay que destacar un hecho curioso: el agua está siempre presente en la obra del granadino, sin embargo su tipología evoluciona a lo largo de los distintos poemarios. Si el mar protagoniza los primeros libros, como ya ha quedado dicho, a partir del cambio de escenario que se hace patente en *Paseo de los tristes*, pasa a un segundo plano y tiende a metamorfosearse en agua dulce, el río en *Paseo de los tristes* y el estanque y el lago en *Raro de luna*.<sup>37</sup> No es tan insólito si se considera que son tipos de agua más apropiados, respectivamente, para el entorno urbano y el bosque con sus neblinas, medios

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 409.

<sup>37</sup> Claro está que el mar nunca desaparece del todo de los versos de Egea. Numerosos son los ejemplos en los poemarios sucesivos a *Troppo mare* en los que vuelve a la superficie una y otra vez, pero sin el protagonismo de los poemarios escritos hasta 1980 y, sobre todo, sin los matices simbólicos que lo connotaban.

en los que se desenvuelven las dos figuras que Egea decide desarrollar como temas autónomos, el *flâneur* y el vampiro, figuras que acabamos de tratar.

Esto nos sirve de ejemplo para recordar que la distinción entre temas y motivos no siempre es tan marcada como parece ser, y que se trata de categorías críticas con las que intentamos encasillar las preocupaciones e intereses de un autor que, como es bien sabido, pueden reducirse, cambiar o evolucionar a lo largo de su producción literaria. Además, hay cuestiones prácticas a la hora de elegir y organizar el material poético con el que construir un libro que pueden sugerir la oportunidad de otorgar relevancia temática a determinados elementos que en otro momento se quedarían en un segundo plano.

– *El agua: el río y el lago*

Hechas estas consideraciones, pasamos ahora a analizar el agua como motivo a través del cual se configura el tema de la ciudad. El río aparece por primera vez en uno de los poemas de *Tropo mare*, en la sección “Córám pópulo”:

Porque llegar aquí fue una larga sentina,  
un extraño viaje,  
una curva de sangre sobre el río,  
mientras todo era un grito  
y ya se perfilaba resuelto en latigazos  
el crepúsculo (p. 231).

Nótese que desde su primera mención el río se asocia a la idea de violencia y dolor (“sangre”, “grito”), lo que llama a la memoria otro verso de la sección anterior, “Luego supe que el agua era un grito alargado” (p. 226), conectándose también al célebre poema inspirado en el fallecimiento de la madre, “No era posible entonces ni siquiera pensarlo: / que de repente se muriera el agua” (p. 235), en el que Egea relaciona el agua con lo materno de manera explícita.

En *Paseo de los tristes* el agua se nombra por primera vez en uno de los poemas breves de la primera sección, que citamos a continuación: “En sus ojos, amigo / crecen ramas y sombra sobre el río” (p. 286), evocando una imagen de calma apaciguada. Sin embargo, es en el poema extenso donde el río cobra su papel primario, cargándose de matices múltiples:

mientras algún chillido de un pájaro alarmado  
anuncia la presencia del río,  
las oscuras espumas,  
sus orillas con gatos que huyen  
hacia los negros sumideros de la ciudad (p. 321)

y brillar por encima del cauce  
otra clase de luz, otra esperanza? (p. 321)

va subiendo del río un rumor de pañuelos,  
de manos desprendidas sin razones oscuras  
[...]  
a esta nueva plaza desierta  
compañera de un río  
que en extrañas crecidas de la luz  
preludia el alba (p. 322)

es que el río que abajo se atropella  
poblado de cadáveres  
de rostros nítidamente reconocidos,  
no sólo lleva desperdicios, sudor, explotación,  
sino que en los oscuros raíles del agua,  
en su otra belleza revolucionaria  
-como si un nuevo andén-,  
mueve otra cierta sensación:  
que ha de perderse un día para siempre  
este tiempo burgués del exterminio (p. 324)

[yo] abatido en las aguas que no cesan de madrugar  
[...]  
también en la corriente poderosa  
he de sentir su cuerpo junto a mí (pp. 324-325).

El agua del río, como resulta evidente leyendo los versos seleccionados arriba, adquiere numerosos significados, a veces ambiguos y hasta contradictorios entre sí: por un lado, el río se asocia al campo semántico de la

oscuridad (“las oscuras espumas”, “los negros sumideros”, “los oscuros raíles del agua”) y de la muerte (“poblado de cadáveres”, “abatido en las aguas”, “en la corriente poderosa / he de sentir su cuerpo junto a mí”); por otro lado, el río se vincula a ideas de luz (“otra clase de luz, otra esperanza”, “que en extrañas crecidas de la luz / preludia el alba”, “las aguas que no cesan de madrugar”) y de transformación (“no sólo lleva desperdicios, sudor, explotación”, “en su otra belleza revolucionaria”, “mueve otra cierta sensación”, “ha de perderse un día para siempre / este tiempo burgués del exterminio”). Entonces, nos parece acertado afirmar que en *Paseo de los tristes* la imagen del agua del río es polisémica, apuntando a la vez hacia la noción de muerte y hacia la idea de una renovación transformadora.

Asimismo, en el poemario inédito *Réquiem* el agua se asocia a imágenes positivas (“¿dónde estarán tus muslos con el agua de azahar?” [p. s/núm.], “Sabios son los cuerpos donde corre el agua” [p. s/núm.]) y funestas a la vez (“agua turbia” [p. s/núm.]).

En cambio, en *Raro de luna* el agua cobra un sentido mortífero, siendo desde la primera sección, “Sombra del agua”, calificada por adjetivos negativos –“amurallada”, “muerta”, “sin luna”, “deshabitada”, “fugitiva”, “negra” (pp. 336-338)– excepto el primer epíteto, “brillante compañera” (p. 335). Además, en la segunda sección, “Príncipe de la noche”, el estanque y el lago sustituyen al río y se relacionan a la idea de naufragio (p. 344) y muerte, “Que lo encontrarían / muerto sobre el lago / al emboscado” (p. 346). Finalmente, en la segunda parte del poema extenso que da el título al libro el lago se adjetiva “verdinegro” y reaparece una imagen de muerte reiterada en “el ahogado” (p. 385).

En fin, en los últimos poemas de Egea, *Sonetos del diente de oro*, el agua desempeña un papel marginal.

La ambigüedad del agua a nivel simbólico ha sido debatida por Gaston Bachelard en su célebre ensayo de 1942, *L'Eau et les rêves*,<sup>38</sup> en el que

---

<sup>38</sup> G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, París, Librairie José Corti, 1981 (1942). A pesar de haber

el filósofo francés vincula este elemento a lo materno y a lo melancólico a la vez. Comentando el trabajo de otra estudiosa del psicoanálisis, Marie Bonaparte, quien había escrito “La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels”,<sup>39</sup> Bachelard afirma:

L'amour filial est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force projectante de l'imagination, force inépuisable qui s'empare de toutes les images pour les mettre dans la perspective humaine la plus sûre: la perspective maternelle. [...] Amair un paysage *solitaire*, quand nous sommes abandonné de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas.<sup>40</sup>

Ahora bien, si el agua, y de especial modo el mar, se relaciona con lo materno, este elemento asimismo trae consigo una *rêverie* de muerte, que se concreta principalmente en el agua dulce, baste con pensar en el mito de Ofelia y en la ensoñación de ahogados, tan frecuente también esta última en *Raro de luna*:

L'eau mêle ici ses symboles ambivalents de naissance et de mort. Elle est une substance pleine de réminiscences et de rêveries divinatrices. [...] Pour certains rêveurs, l'eau est le *cosmos* de la mort. L'*ophélisation* est alors substantielle, l'eau est nocturne. Près d'elle tout incline à la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit y de la mort.<sup>41</sup>

Esta reflexión de Bachelard nos parece un comentario excelente a la atmósfera que el agua evoca en el poemario de Egea de 1990, y aún más si tomamos en cuenta su conjunción con el aire para formar la niebla, esa bruma que envuelve muchos de los poemas de *Raro de luna*.

---

transcurrido setenta años desde su primera aparición, el ensayo de Bachelard ofrece algunas lecturas que todavía nos parecen válidas.

<sup>39</sup> M. BONAPARTE, *Edgar Poe: sa vie, son œuvre. Étude analytique*, Paris, Denoël, 1933, p. 367 *apud* G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit., p. 156.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

Asimismo, habrá que mencionar otra unión que el filósofo francés investiga, es decir la del agua y la noche:

...la nuit va pénétrer les eaux, elle va ternir le lac dans ses profondeurs, elle va impregner l'étang. [...] La nuit, au bord de l'étang, apporte une peur spécifique, une sorte de *peur humide* qui pénètre le rêveur et le fait frissonner. [...] L'eau dans la nuit donne une peur pénétrante.<sup>42</sup>

Las imágenes de Bachelard son muy sugestivas y las teorías expresada en *L'Eau et les rêves* nos ayudan a enfocar desde una perspectiva psicoanalítica los símbolos que Egea inserta en su obra a lo largo de toda su producción literaria. Porque de símbolos se trata, al fin y al cabo, cuando los temas y los motivos están tan radicados en la poética de un autor, en su *poiesis* diríamos, que el poeta puede crear a partir de aquellos todo un universo mítico y referencial. En lo que se refiere al agua, hay otro trabajo destacado, el *Diccionario de los símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, que nos anima a adscribir un valor simbólico al agua en la obra de Egea:

El agua es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire de un lado —etéreos— y la solidez de la tierra. Por analogía, el mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción.<sup>43</sup>

— *La luz*

Otro motivo recurrente de la poesía de Egea, que hasta ahora no ha sido comentado lo suficiente, es el de la luz. Una lectura detenida revelará que esta palabra aparece en muchos de los poemas de Egea, desde el primer libro, en el que está presente incluso en el título, hasta los poemarios póstumos e inéditos. Una reseña completa de la incidencia de la luz es imposible, ya que hay cientos de ejemplos en los textos. Sin embargo, nos

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pp. 137-139.

<sup>43</sup> J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, p. 63.

parece patente la vinculación de la luz al tema del amor y, de hecho, creemos poder afirmar con cierta seguridad que la luz constituye un motivo a través del cual el poeta construye el tema erótico.

Por un lado la luz se acompaña a adjetivos de carácter privativo que indican desolación: “pisoteada”, “deshabitada”, “miserable”, “despojada”, “desierta”, “clandestina”:

Huele a sangre, Videla,  
[...]  
a luz pisoteada (p. 182)

Y sólo huele a pueblo vacío con el alba  
[...]  
a luz deshabitada. (p. 202)

por donde penetraba en absurdo jirones  
la miserable luz. (p. 215)

el brazo aquel colgado de una luz despojada (p. 234)

se aprecia con la fuerza de quien ha resistido,  
con la luz clandestina del dolor (p. 319)

por qué esta luz desierta tiritando (p. s/núm).

Y, sin embargo, la luz es evocada e invocada, constantemente asociada a la plenitud (“La presencia es la paz. La luz su sello” [p. 154], “fue creciendo una luz / que nos hizo sentir un crujido brillante” [p. 315]); su ausencia se connota negativamente (“hombre sin luz” [p. 324], “el arroyo sin luz” [p. s/núm.]) y su presencia conlleva sentimientos contradictorios entre sí (“luz / que me hiere y me canta” [p. 224], “Te llaman luz, amor. Hoy te llamo derrota” [p. 259]), como se podrá comprobar leyendo la selección de versos que copiamos a continuación:

Y es que saben el roce de luz cuando caminas (p. 91)

La luz nació de ti, de tu postura  
precisa sobre el sol del mediodía (p. 86)

Hasta entonces no supe  
lo que vale la luz cuando se encuentra (p. 115)

y una herida en la luz: Como recuerdo (p. 167)

No es posible la luz porque tus ojos  
han de morir (p. 211)

como quien tira la luz por la ventana,  
como quien se despuebla de golpe de esperanza (p. 307)

Era la misma luz que me cegara  
desde sus torres suaves (p. 362).

Esta limitada reseña de los versos más significativos en los que aparece la luz deja claro que este motivo se vincula al tema del amor y contribuye a la construcción de su significado ambivalente.

En su estudio de 1997 sobre *Raro de luna* y los entonces inéditos *Sonetos del diente de oro*, Rodríguez hace hincapié en la relación inquebrantable entre las nociones de claridad y oscuridad y en el intento de Egea de escribir desde las sombras:

Claridad y oscuridad resultan así inseparables y además en los dos lugares *vemos*, en los dos se sitúan nuestra mirada y nuestro lenguaje. ¿Qué vemos y cómo hablamos en cada uno de ellos? Desde la metáfora de la luz en Platón hasta las ideas claras y distintas de Descartes el mito de que conocer algo supone verlo con claridad ha podido transformarse mucho, pero, de algún modo, se ha transmitido hasta nosotros. [...] Todo ese decir sobre la luz y la oscuridad, [...] sobre la claridad y el conocimiento, forzaron acaso a Javier Egea a comprender que la poesía no era poesía sino un conjunto de textos donde se tanteaban las sombras y las líneas difusas, con [...] sentidos muy concretos: que las luces y las normas literarias e ideológicas del capitalismo [...] nos mentía con su luz diaria: el capitalismo de las luces

sólo podía vivir explotando el mundo de las sombras a través de un lenguaje apenas entrevisto: el lenguaje de la verdad. Quizá fue por todo esto, repito, por lo que Egea eligió el lenguaje del robo, de lo opaco de las sombras, no su luz sino su tachadura.<sup>44</sup>

Nos parece oportuno sacar a colación a este propósito la opinión de Luis García Montero, quien también detectó una serie de oposiciones en la poesía de Egea que se construyen alrededor de los polos luz/noche y que se remontan, en su opinión, a la antítesis comunismo/capitalismo:

En ese sentido era un comunista de fe y de convencimiento, y yo creo que eso se nota en su poesía, se nota mucho. En su poesía hay una serie de oposiciones entre la luz y la noche, la vida y la muerte, la sequía y la fertilidad, que en el fondo siempre tienen como origen un enfrentamiento entre la revolución y el capitalismo, el comunismo y el capitalismo. Él, en ese sentido, me parece que tiene siempre un trasfondo que puede justificar muy bien sus metáforas.<sup>45</sup>

En cambio, según nuestro juicio, la luz en Egea apunta hacia una dimensión de rescate y salvación personal no trascendente, que radica en la relación amorosa como agente de cambio social; a nivel textual desempeña un papel fundamental en la construcción y representación del tema erótico en todos sus matices, que resultan hasta contradictorios entre sí.

– *El anillo*

Otro elemento que aparece con mucha frecuencia en la obra de Egea es el anillo, un motivo que siempre remite a la madre, como ya hemos comentado (cfr. cap. 3). Los “anillos vacíos” del hermoso poema de *Troppo mare* en el que describe la vela del cuerpo sin vida de ella

---

<sup>44</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Los viles deseos o una poética del claroscuro. (En torno a la poesía de Javier Egea: “*Raro de luna* y *Los sonetos del diente de oro*”, *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, cit., p. 158.

<sup>45</sup> Cfr. Entrevista a Luis García Montero (24-10-2006) en el apéndice de este trabajo.

Por no saber tu vientre de madre detenido  
yo no quise mirar bajo las sábanas.

Pero sobre la mesa, a través del cristal,  
los anillos vacíos me miraban (p. 236)

son los que Egea heredó y solía llevar en el dedo a menudo. El máspreciado de ellos, una sortija con esmeraldas y rubíes, protagoniza el segundo poema de la sección “Sombra del agua”:

Y mientras sube por el brazo frío  
mira en el agua muerta la perdida  
esmeralda cercada de rubíes (p. 336)

y es el que luego Egea perdió con suma molestia suya. En su *Diccionario de los símbolos*, Cirlot relaciona el anillo con la totalidad y la continuidad, “por lo cual ha servido lo mismo como emblema del matrimonio o del tiempo en eterno retorno”.<sup>46</sup>

#### – *La serpiente*

La serpiente, en cambio, representa las fuerzas oscuras<sup>47</sup> y es un motivo que el autor usa sobre todo en relación a lo fantástico, por ejemplo en *Sonetos del diente de oro*, poemario en el que se sirve de este motivo para crear una atmósfera misteriosa y exótica a la vez:

Alguien huye por los fríos pasillos  
de un hotel sin estrellas. Hermosa, junto a él,  
una desanillada serpiente cascabel  
muestra la baba roja que brilla en sus colmillos.  
[...]  
Alguien bífido lame la macha del deseo. (p. 393)

---

<sup>46</sup> J.E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, cit., p. 77.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 66.

da una vuelta de llave a la esquina rosada  
donde brilla la verja del laberinto. Siente  
que ya no parpadea la nítida serpiente  
de neón. Y la larga, lentísima zancada (p. 396).

La serpiente en este caso evoca la seducción y la transgresión; se trata de un motivo de ascendencia oriental y bíblica muy arraigado y fecundo en la tradición occidental y cristiana.

## 4.2 *Intertextualidad*

Una de las características más sobresalientes de la escritura de Egea es la intertextualidad, que se configura como un diálogo incesante entre el autor y los poetas de la tradición y de la época contemporánea. Se trata de un recurso que el granadino no intenta disimular, sino que más bien utiliza de manera exhibida y manifiesta, y a través del cual busca la complicidad del lector. Antes de empezar el análisis habrá que adelantar que la relación de Egea con la intertextualidad fue siempre de carácter práctico antes que teórico. Cabe recordar que el poeta no tenía formación universitaria en el ámbito de la teoría de la literatura o de literatura comparada, sino más bien lecturas amplias y pormenorizadas de la tradición poética española. En efecto, la relación de Egea con la tradición se presenta como un largo y constante diálogo con los autores a los que leía, que se puede trazar perfectamente en los poemarios y en los poemas sueltos. A continuación intentaremos definir los instrumentos críticos con los que nos proponemos trabajar.

El neologismo “intertextualidad” fue acuñado en 1967<sup>48</sup> por Julia Kristeva en un artículo sobre Bajtin y desde entonces se aplica de manera

---

<sup>48</sup> Claro está que el uso de la intertextualidad en la práctica literaria es mucho más antiguo que su estudio sistemático, como subraya Martínez Fernández: “La intertextualidad no es [...] un fenómeno de nuestro tiempo, aunque sí lo son el concepto y los métodos de descripción y estudio teórico-crítico”. Cfr. J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, cit., p. 114.

constante en la investigación literaria. Otro ensayo clave que se publicó algunos años más tarde y que representó un hito en la teoría de la crítica literaria es *The anxiety of influence* (1973), en el que Harold Bloom plantea una vinculación estrecha entre todos textos poéticos y sus predecesores en términos de mala interpretación:

No poem has sources, and no poem merely alludes to another. Poems are written by men, and not by anonymous Splendors. The stronger the man, the larger his resentments, and the more brazen his *clinamen*. [...] Let us give up the failed enterprise of seeking to “understand” any single poem as an entity in itself. Let us pursue instead the quest of learning to read any poem as its poet's deliberate misinterpretation, *as a poet*, of a precursor poem or of poetry in general.<sup>49</sup>

Entre los trabajos más recientes destaca el de Martínez Fernández, quien define la intertextualidad como “la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no”.<sup>50</sup> Se suelen considerar dos tipos de intertextualidad, la propiamente dicha, en el caso de relaciones entre textos de autores diferentes, y la llamada intratextualidad con respecto a la relación entre textos del mismo autor:

Hablo de intratextualidad cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados, y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La “obra” es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero “tejido”.<sup>51</sup>

Al hablar de intertextualidad entre textos de autores diferentes, nos parece oportuno distinguir dos de las modalidades más frecuentes en las que

---

<sup>49</sup> H. BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1997 [1973], p. 43.

<sup>50</sup> J.E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, cit., p. 45.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pp. 151-152.

esta se puede realizar, es decir la cita directa y la alusión, siendo la primera una reproducción exacta de una porción de texto de otro autor y la segunda un texto que tiene una relación de semejanza pero no de identidad con el texto anterior.<sup>52</sup> Esta última, en particular, requiere la colaboración activa del lector para descifrar los indicios, lo que establece un criterio de selectividad o una relación de complicidad entre autor y lector.<sup>53</sup> De todas formas, el papel del lector en la construcción del significado del texto ya había sido destacado por Michael Riffaterre en sus estudios de finales de los 70:

L'intertexte [...] est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. [...] L'intertextualité est le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, communes aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens.<sup>54</sup>

Ahora bien, el empleo consciente por parte del autor de estrategias intertextuales como la cita y la alusión es central, claramente, no solo en la poética de Javier Egea y de “La otra sentimentalidad”, sino en general en la poesía española desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy en día. En un artículo de 1986, “El juego de leer versos”,<sup>55</sup> Luis García Montero analiza las modalidades a través de las cuales Jaime Gil de Biedma dispersa y manipula las citas en su obra literaria. En este apartado queremos aplicar un análisis similar a las múltiples referencias intertextuales diseminadas en los poemarios de Javier Egea, procurando esbozar estrategias textuales utilizadas por el poeta e individualizando tendencias de uso. Esta operación nos parece acertada desde un punto de vista metodológico por ser la poesía de Gil de Biedma un argumento central en la reflexión de “La otra

---

<sup>52</sup> Cfr. C. CONCINA, “Intertestualità, ricezioni, generi”, en R. BERTAZZOLI (ed.), *Letteratura comparata*, cit., pp. 66-67.

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> M. RIFFATERRE, *apud* G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982, pp. 8-9.

<sup>55</sup> Cfr. L. GARCÍA MONTERO, “El juego de leer versos”, cit., pp. 113-120. Publicado también en *Olvidos de Granada*, 13, 1986, pp. 50-55.

sentimentalidad”; de ahí que las consideraciones sobre la intertextualidad expresadas por García Montero en su artículo resulten muy próximas a las de Egea y podamos derivar una práctica similar en su propia poesía. En nuestra investigación, empezaremos por los casos de intratextualidad y, luego, abordaremos la intertextualidad propiamente dicha.

En la obra de Egea hemos encontrado un caso de intratextualidad evidente. Se trata del poema “Ellos”, publicado en *Poesía en Granada*<sup>56</sup> en 1973 y luego incluido en *A boca de parir* en 1976; el acusatorio “ellos”, de hecho, vuelve a aparecer en el poema “Entre cuatro paredes” de *Paseo de los tristes*, metaforfoseado en “Ellos, los asesinos” y precedido de una cita de Cernuda “Ellos, los vencedores”.<sup>57</sup> Aún más, el mismo verso y la misma cita de Cernuda fueron utilizados por Egea en el poema “Kyrie” del inédito *Réquiem*, cuya fecha de composición es un poco anterior a la de *Paseo*, como ya ha quedado dicho en el capítulo anterior.

En su primer libro publicado, *Serena luz del viento*, es patente la influencia de la tradición renacentista, así como la de Miguel Hernández, como ya hemos tenido la oportunidad de comentar (cfr. cap. 3). En el fondo Egea de la Fundación Alberti hemos encontrado ejemplares de obras de Hernando de Acuña,<sup>58</sup> Francisco de Aldana<sup>59</sup> y Fernando de Herrera,<sup>60</sup> además de una edición de *El hombre acecha y otros poemas*<sup>61</sup> publicado en Buenos Aires en 1963. Claro está que los libros catalogados solo nos proporcionan una indicación de las lecturas del poeta y de sus intereses, sobre todo en el caso de que la fecha de publicación sea posterior a los poemarios en que detectamos una supuesta influencia. De todas formas, los

---

<sup>56</sup> J. EGEE, A. ENRIQUE, J. DE LOXA, Á. SALVADOR, *Poesía en Granada*, cit., p. s/núm.

<sup>57</sup> La cita de Luis Cernuda es del poema “Un español habla de su tierra” de *Las nubes*. Recordamos los versos que ya hemos citado en el capítulo anterior: “Ellos, los vencedores / Caínes sempiternos, / de todo me arrancaron. / Me dejan el destierro”. Cfr. L. CERNUDA, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, cit., p. 182.

<sup>58</sup> H. ACUÑA, *Varias poesías*, edición de L.F. DÍAZ LARIOS, Madrid, Cátedra, 1982 (núm. 25).

<sup>59</sup> F. ALDANA, *Poesías*, edición de E.L. RIVERS, Madrid, Espasa Calpe, 1957 (núm. 12).

<sup>60</sup> F. HERRERA, *Poesía castellana original completa*, edición de C. CUEVA, Madrid, Cátedra, 1985 (núm. 565).

<sup>61</sup> M. HERNÁNDEZ, *El hombre acecha y otros poemas*, Buenos Aires, Losada, 1963 (núm. 1194).

libros inventariados parecen confirmar las suposiciones hasta aquí expuestas.

*A boca de parir* es la obra a partir de la cual las referencias se hacen más explícitas, siendo las secciones del poemario precedidas por citas: por ejemplo, las dos primeras se abren con citas de novelas, respectivamente de *Cien años de soledad* y *Por el camino de Swann*; la tercera está encabezada por unos versos del italiano Cesare Pavese de *Lavorare stanca* y del Lorca de *Poeta en Nueva York*. Justamente de estos dos autores son los versos que Egea glosa respectivamente en “A pesar del dolor” y “Aquellos peces”.

Este último ejemplo de intertextualidad ya se ha comentado en el capítulo anterior, sin embargo habrá que recordar que la cita de Lorca se repite en un romance posterior de Egea “Entonces y también triste”, publicado en *Granada en mano* en 1984 y sucesivamente reelaborado para ser editado en una nueva versión en *Antología poética en honor de García Lorca* en 1986, confluyendo luego en la prosa “Mis lugares lorquianos” de 1998 y creando, además, otro caso de intratextualidad:

Ahora sé que en mi tristeza  
flotaba el amanecer  
desde aquellos ojos tuyos  
de mil novecientos diez.<sup>62</sup>

En cambio, la cita de Pavese no es tan transparente y remite a “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi” de manera algo oblicua. Compárense los versos de Egea

No moriré en tus ojos  
[...]  
Es otra muerte nueva la que ahora me cita  
[...]  
Es otra muerte nueva  
la que ahora me cita cada día (p. 144).

---

<sup>62</sup> J. EGEEA, “Romance”, en VV.AA., *Antología poética en honor de García Lorca*, cit., p. 47.

con estos del poeta italiano

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –  
questa morte che ci accompagna  
[...]  
Per tutti la morte ha uno sguardo.  
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.<sup>63</sup>

En este caso sería más apropiado hablar de alusión, puesto que el poema de Egea evoca el de Pavese indirectamente, no tanto a través de fragmentos de textos parecidos, sino a través de la relación que se establece entre la muerte y los ojos de la mujer, además de la repetición de los versos en que se menciona la muerte.

Un ejemplo de intertextualidad programática se halla en los cinco sonetos publicados en 1981 en el periódico *Patria. Diario de Granada*.<sup>64</sup> La introducción (no firmada) aclara la intención del poeta en este homenaje a Garcilaso:

No se trata, como ha ocurrido a menudo anteriormente, de una vuelta a la verdad histórica de la poesía de Garcilaso. Por el contrario se trata de desentrañar las claves internas, que revelan el fuerte compromiso histórico de nuestros textos renacentistas. Pero a la vez Javier Egea intenta ofrecer una relectura particular de estas mismas claves poéticas desde una óptica actualizada y materialista. Cabe señalar que no estamos en absoluto delante de un empeño gratuito, ya que la vuelta a Garcilaso es también la vuelta a los primeros textos de la poesía intimista, surgida con la aparición de la burguesía. Es por tanto una aceptación manifiesta de la entidad ideológica del objeto que se tiene entre las manos: el discurso poético.<sup>65</sup>

Estas breves líneas anónimas que preceden los cinco sonetos transparentan una visión de la literatura moldeada sobre las teorías expuestas por Juan Carlos Rodríguez en su texto clave de 1974, en el que plantea una lectura de

---

<sup>63</sup> C. PAVESE, “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, *Le poesie*, cit., p. 136.

<sup>64</sup> J. EGEEA, “Rima viva”, cit.

<sup>65</sup> ANÓN., en *Ibid.*

Garcilaso que radica en la historicidad del sujeto, como podrá comprobarse comparándola con esta cita del profesor granadino:

La radical historicidad de la producción poética se deriva así de la radical historicidad de las ideologías en general (historicidad que hemos designado con el término “matriz”). Por consiguiente, desde esta perspectiva es obvio que la nueva ideología “animista” posee un discurso igualmente nuevo, el discurso que se llama poesía petrarquista y que consiste ni más ni menos en la producción de la noción de alma bella como decimos (no por supuesto sólo de la noción de alma bella, sino de toda su lógica enunciativa, de todas las imágenes o todas las estructuras que se derivarían de la matriz de la propia ideología condensada aquí en tal noción).<sup>66</sup>

Por esta razón, los sonetos de Egea no pueden representar una vuelta a Garcilaso en sí, sino más bien tendrán que construirse a partir del proceso de explicitar el inconsciente ideológico que produce al sujeto:

La noción de *alma* hay que *producirla* realmente cuando aparece en una obra, aunque sea la clave de la matriz que determina a esta obra, y aunque se viva inconscientemente como tal; es más: el específico tratamiento de esta noción de alma –al ser producida– es lo que diferencia los discursos que llamamos literarios de los teóricos en una matriz.<sup>67</sup>

Es evidente el intento de distanciamiento ideológico entre la aproximación clasicista estrenada por Egea en los sonetos *Serena luz del viento* y esta prueba, más madura, de acercamiento a Garcilaso a través de unas herramientas teóricas que radican en la historicidad del sujeto; ahora bien, habrá que comprobar si el resultado literario se corresponde al planteamiento teórico. Por lo que se refiere a una formulación materialista del sujeto en términos históricos, creemos encontrar un ejemplo efectivo solo en el primero de los cinco sonetos, en el cual la reflexión del protagonista

---

<sup>66</sup> J.C. RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica*, cit., p. 121.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 156.

poemático investiga las causas de su fracaso vivencial, hallándolas en la opresión y explotación ejercidas sobre el sujeto desde su nacimiento por “ellos”, anónimos emisarios del capitalismo: “Trajéronme a la vida derrotado / vencido ya de la niñez primera / y de la dura, amarga, triste espera / a su oficio de triste sentenciado”.<sup>68</sup>

Los restantes cuatro sonetos representan una variación sobre el tema del desengaño amoroso y no proporcionan elementos nuevos: se trata, al contrario, de una exploración del tema garcilasiano presencia/ausencia, según la polarización luz/amada sombra/poeta que Jairo Jaramillo trajo a colación en su análisis de *Serena luz del viento* (cfr. cap. 3) y que, como ya adelantamos, sería más adecuada en este contexto que en aquél, como se comprobará leyendo el primer cuarteto del segundo soneto:

Para que tú presente por mi piel  
estuvieras y blanca y nunca oscura  
se mostrara la luz de tu figura  
la dulzura de tu alma dentro la hiel.

Abundan, además, los *topoi* del discurso petrarquista, es decir el “oro” del cabello (soneto III), el elemento líquido como metáfora del llanto (soneto IV), tan bien tratados por Rodríguez en su trabajo teórico.<sup>69</sup>

Si bien estamos delante de un intento consciente de producción poética materialista, a partir de la introducción que funciona como premisa ideológica de los sonetos, nos parece que el poeta ha conseguido su objetivo tan solo en el primer soneto. Esto destapa otras cuestiones que tendremos que analizar más detenidamente en el capítulo 5, cuando tratemos la lectura materialista de la poesía de Egea. Por un lado es cierto que hubo por parte del autor una voluntad consciente de creación literaria en el marco del materialismo histórico, por otro no siempre sus intentos fueron exitosos en el

---

<sup>68</sup> J. EGEA, “Rima viva”, cit.

<sup>69</sup> Cfr. J.C. RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica*, cit., pp. 184-201.

sentido ideológico, aunque sí pudieran serlo desde un punto de vista artístico, como es el caso de estos cinco sonetos.

Ahora bien, de estos sonetos lo que sí cabe subrayar es la versificación extremadamente elegante que destaca la pericia técnica del poeta. Señalamos la alternancia de endecasílabos melódicos, heroicos y sáficos que proporcionan variedad al ritmo de los versos; por contra, los enfáticos no son muy abundantes, de hecho detectamos solo uno cierto (“Tiemblo en tu luz, me agoto en tu mirada”, soneto V). Además, cabe resaltar la coincidencia de las pausas del discurso con las pausas del verso y de las estrofas y, en el caso de que esto no se produzca, el encabalgamiento suele ser suave y nunca abrupto.

Decíamos que la operación de referencia intertextual en estos sonetos es explícita, y esto no solo por la introducción que los precede, sino también por el uso de versos de Garcilaso como epígrafes en tres de ellos. El análisis de cómo se incorporan las citas del poeta renacentista en los sonetos I, III y IV nos proporcionará unos datos interesantes.

El epígrafe de Garcilaso que encabeza el soneto I de Egea es el segundo cuarteto del Soneto II:

Mi vida no sé en qué se ha sostenido  
si no es en haber sido yo guardado  
para que sólo en mí fuese probado  
cuánto corta una espada en un rendido.

Este se incorpora al segundo terceto del soneto I de Egea en una versión apenas reelaborada:

Y cuando yo ya rendido parecía  
vinieron a probar con tajo experto  
el filo de su espada en mi agonía.

Asimismo, la cita de Garcilaso “El breve tiempo mío / y el errado proceso de mis años” del Soneto IV se diluye en el terceto final del soneto III de Egea:

Llegado al punto en que la luz es muerta  
por la altura del oro se despeña  
el errado proceso de mis años.

En cambio, el tercer epígrafe no está sacado de ninguno de los sonetos de Garcilaso, sino de la Égloga I: “Si en pago del amor yo estoy muriendo”. Entonces, procedamos a analizar la manera en la que Egea integra el verso en su propia poesía:

Es así que he vivido confundiendo  
amor y muerte y luz sobre mi suerte  
y en pago del amor yo estoy muriendo.

La estrategia textual utilizada por el granadino es parecida a la de los dos ejemplos anteriores, es decir, el verso citado se incorpora al segundo terceto del soneto, preferiblemente en el último verso, con el objetivo de aprovechar hasta el final del poema la tensión creada por las expectativas del lector.

Este procedimiento corresponde al primero mencionado por García Montero con referencia a la intertextualidad en Gil de Biedma (“Una cita de autor clásico, colocada al inicio del poema, se utiliza después como parte interior y apoyatura de éste”)<sup>70</sup> y resulta ser muy productivo en Egea también, que de hecho lo utiliza a menudo en *Paseo de los tristes*. Por ejemplo, en el poema breve de la primera sección, “Ven a ver el amor hecho jirones” (p. 269), que está encabezado por un epígrafe de Miguel Hernández<sup>71</sup> “...a la deriva, amor, a la deriva”, el cual constituye el cuarto y último verso

---

<sup>70</sup> L. GARCÍA MONTERO, “El juego de leer versos”, cit., p. 115.

<sup>71</sup> Marcela Romano corrige esta atribución: el verso es de Rafael de León (“Soneto de amor”) y no de Miguel Hernández. Cfr. M. ROMANO, *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar de Plata, EUDEM, 2009, p. 105, n. 47.

del poemilla de Egea:

Ven a ver el amor hecho jirones.

Ven a ver el amor:  
ese caballo muerto flotando por las venas  
a la deriva, amor, a la deriva.

Asimismo, en “Otro romanticismo”, los dos epígrafes, respectivamente de Garcilaso y César Vallejo, “...las aguas del olvido” y “Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!”, se incorporan a los versos del granadino sin cambios la primera vez; sin embargo, hacia el final del poema las dos citas se juntan en un verso nuevo, creado a partir de ellas, “Y los golpes, tan fuertes, las aguas del olvido, tan hondas... / ...Yo no sé!” (p. 309).

El segundo procedimiento descrito por Montero en su artículo consiste en mencionar al autor junto a los versos que se citan, “más en el tono de una conversación entre amigos que en el de una prosa erudita”;<sup>72</sup> no es una técnica que Egea use frecuentemente, en concreto hemos hallado un caso y puede que no sea un accidente el hecho de que el poeta nombrado es el propio Gil de Biedma, y los versos citados los de “Pandémica y celeste”, un poema fecundo en lo que se refiere a la relación Biedma-Egea, como veremos:

Por hoy cesa la romanza,  
perdónele su clientela.  
Él es un juglar de esos  
que a veces rompen las cuerdas,  
de los que han amado tanto,  
como diría Gil de Biedma.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> L. GARCÍA MONTERO, “El juego de leer versos”, cit., p. 115.

<sup>73</sup> J. EGEEA, “Hoy está triste el juglar”, cit. Publicado también con un título nuevo, “La casada infiel”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 111-112. Las dos versiones resultan casi idénticas, excepto una mínimas variaciones de puntuación. Lo versos de Biedma son: “Hasta morir en paz, los dos / como dicen que mueren los que han amado tanto”. J. GIL DE BIEDMA, “Pandémica y celeste”, *Las personas del verbo*, cit., p. 132.

En cambio, un recurso del que Egea se vale con cierta regularidad, sobre todo en *Paseo de los tristes*, es el de evocar un poema a través del epígrafe, con el que su propia composición establece un diálogo, sin volver a citar los versos. Por ejemplo, el que empieza por “Tú que todo lo sabes”, está precedido por un fragmento de Bécquer “Volverán las oscuras...” que remite a la célebre Rima LIII, de la que reproducimos tan solo la primera estrofa:

Volverán las oscuras golondrinas  
en tu balcón sus nidos a colgar,  
y otra vez con el ala a sus cristales  
jugando llamarán.<sup>74</sup>

Sin embargo, las golondrinas de Bécquer serán reemplazadas por los vencejos en el poema de Egea, que en solo cuatro versos condensa la desesperación causada por la relación sentimental que se ha acabado y el destrozo que queda tras ella, tan aplastante que los pájaros –que sí vuelven en el poema de Egea, incluso los que fueron testigos de la plenitud del amor– no reconocen el lugar debido a su desolación:

Tú que todo lo sabes  
sabrás que regresaron los vencejos  
y no han reconocido los aleros ni el patio  
y parecieran locos sobre tantas ruinas (p. 277).

Otra circunstancia en la que Egea conversa explícitamente con Bécquer es en el conocido poema “Materialismo eres tú” (p. 296), que está encabezado por el fragmento “¿Y tú me lo preguntas?” del autor romántico. Reproducimos a continuación la Rima XXI:

---

<sup>74</sup> G.A. BÉCQUER, *Rimas y leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (1997), p. 116.

–¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul,  
¡Qué es poesía...! Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.<sup>75</sup>

Claro está que no pretendemos cubrir todos los ejemplos de intertextualidad en la poesía de Egea, sino más bien proporcionar una reseña de los procedimientos más eficaces. Acerquémonos ahora a algunos casos en los que las citas se mezclan directamente a los versos sin la mediación de un epígrafe. Ya hemos mencionado la relación entre el *incipit* de “Aquellos peces” (“Aquellos peces míos de otro tiempo”, p. 127) y el verso de Lorca, “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez”.<sup>76</sup> Se trata de un caso evidente de manipulación del verso de Lorca, que consiste en la sustitución de parte del verso original con otra nueva, de manera que la referencia quede patente.

Asimismo, el poema “Leer *El capital*” (p. 239) en *Troppo mare* empieza con un verso adulterado de Baudelaire, “Hipócrita lector, hermano, camarada”. El original, como es resabido, lee “–Hypocrite lecteur, –mon semblable, –mon frère”<sup>77</sup> y ya había sido utilizado por Jaime Gil de Biedma en “Pandémica y celeste” en una cita híbrida entre el original francés y su traducción al español, “Hipócrita lector, –*mon semblable, –mon frère*”.<sup>78</sup> Además, repárese en que en el mismo poema el catalán describe el amor como “el dulce amor / el tierno amor”,<sup>79</sup> y el granadino cierra “Troppo mare” con estos versos “el viejo amor / el pobre amor” (p. 203).

La palabra “camarada” volverá en un poema de 1983 publicado en *1917 versos*, “Espumas de la escollera...”, que dialoga con un poema de *Marinero en tierra* de Rafael Alberti. Compárense estos tres versos de Alberti

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 81

<sup>76</sup> F. GARCÍA LORCA, “1910 (Intermedio)”, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, cit., t I, p. 512.

<sup>77</sup> C. BAUDELAIRE, “Au lecteur”, *Les fleurs du mal*, edición de C. PICHOS, París, Gallimard, 1972, p. 32.

<sup>78</sup> J. GIL DE BIEDMA, “Pandémica y celeste”, *Las personas del verbo*, cit., p. 132.

<sup>79</sup> *Ibíd.*

Si Garcilaso volviera,  
yo sería su escudero;  
que buen caballero era.<sup>80</sup>

con los de Egea

Si Garcilaso volviera  
yo sé que preguntaría  
por su joven escudero  
que quiso ser marinero  
y se quedó en tierra un día.  
[...]  
que entre claveles y espadas  
[...]  
yo sé que respondería:  
¡qué buen camarada es!<sup>81</sup>

Nótese que el discurso de Egea se refiere no solo a los tres versos de Alberti con los que conversa, sino también al conjunto de la producción de este y a su postura ética, dado que la referencia a *Entre el clavel y la espada* se puede extender a toda su obra por metonimia y además alude al carácter militante de su poesía, del cual Egea siempre fue un profundo admirador. A este respecto baste con recordar la estrecha vinculación entre Rafael Alberti y el grupo de “La otra sentimentalidad” (cfr. cap. 3), que desembocó en el homenaje de 1982 al gaditano en La Tertulia, así como en las ilustraciones que éste proporcionó para la primera edición de *Raro de luna*.

Juan Ramón Jiménez es otro poeta con el cual Egea empieza una conversación a distancia a través de su “Poética” que, como ya hemos comentado, se construye a partir del poema V de *Eternidades* (“Vino primera pura / vestida de inocencia; / [...] mas se fue desnudando / y yo le sonreía”)<sup>82</sup>; sin embargo, la conclusión del poema de Egea difiere dramáticamente de el

---

<sup>80</sup> R. ALBERTI, “Si Garcilaso volviera”, *Obra completa*, cit., t. I, p. 143.

<sup>81</sup> J. EGEA, “Espumas de la escollera...”, en J. EGEA, L. GARCÍA MONTERO, A. JIMÉNEZ MILLÁN, B. PRADO, Á. SALVADOR, J. SALVAGO, *1917 versos*, cit., p. 17. Publicado también en J. EGEA, *Un día feliz. Álbum*, cit., p. 18.

<sup>82</sup> J.R. JIMÉNEZ, “V”, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 555.

de Jiménez, y desemboca en un camino que le acerca a Alberti (“esa tierna venganza / de llevarla por calles y lunas prisionera”<sup>83</sup>) y evoca una de las palabras clave de la estética de “La otra sentimentalidad”, el término “complicidad”.

La fascinación de Egea por los poetas áureos ha sido detectada por la estudiosa marplatense Marcela Romano,<sup>84</sup> quien hace hincapié en las fórmulas gongorinas utilizadas en “Itinerario” (p. 303) en *Paseo de los tristes* (“sí de nieves, no de bienes”) y en el hipérbaton por disyunción de *Troppo mare* (“tanta historia y vencida”, “amaneciendo están y sorprendidos”).<sup>85</sup> Lo que todavía no ha sido mencionado es, en nuestra opinión, la importancia que pudo tener en la formación literaria de Egea la lectura de otro poeta barroco, el también granadino Pedro Soto de Rojas, cuyo *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*<sup>86</sup> está conservado en el legado depositado en Fundación Alberti. Otro indicio que denota el interés de Egea por su conterráneo barroco es el soneto “Casa de los Mascarones”, que ya hemos comentado en el capítulo anterior. A esto hay que añadir la influencia de Quevedo, cuyo ascendiente es patente no solo en los sonetos burlescos publicados en la revista *Granada en mano*, sino también en un verso como “de explotación y soledad, de muerte enamorada,” (p. 315), que remite al célebre “polvo serán, mas polvo enamorado”. Además, habrá que recordar la gran familiaridad que tuvo Egea con la poesía cancioneril como atestigua, por ejemplo, el hecho de usar las “Coplas de la panadera” como modelo para sus “Coplas de Carmen Romero” (cfr. cap. 3) o las citas de Diego de San Pedro en *Paseo de los tristes*.

Otro aspecto que merecería ser investigado de manera exhaustiva son la citas lorquianas en la obra de Egea; los ejemplos son tantos y tan

---

<sup>83</sup> J. EGEEA, “Poética”, en J. EGEEA, L. GARCÍA MONTERO, Á. SALVADOR, *La otra sentimentalidad*, cit., p. 25.

<sup>84</sup> Cfr. M. ROMANO, *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, cit., p. 101.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>86</sup> P. SOTO DE ROJAS, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, edición de A.G. EGIDO MARTÍNEZ, Madrid, Cátedra, 1982 (núm. 550).

disimulados, contrariamente a lo que pasa con los demás casos de intertextualidad hasta aquí analizados, que nos hacen pensar que no se trata de referencias voluntarias, sino más bien de giros adquiridos a través de la lectura constante de Lorca. Véanse por ejemplo versos como “sino cabalgadura de un sueño malherido” (p. 322), que aún no siendo una cita directa de Lorca remite a la atmósfera de *Romancero gitano*. O aquel “despeñarme a la grupa de tus potros veloces” (p. 345), que recuerda “mientras el cielo reluce / como la grupa de un potro” del “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”.<sup>87</sup>

Un caso curioso que ha sido corroborado por nuestra investigación en la biblioteca de Egea (cfr. *infra*) es la correspondencia entre el verso de Lorca “con el árbol de muñones que no canta”<sup>88</sup> de *Poeta en Nueva York* y “y el muñón de las cepas como un grito abortado” (p. 218); esta correlación, además, fue notada por el propio Egea, quien apuntó su verso al lado del de Lorca en una monografía de Miguel García-Posada<sup>89</sup> que entró a formar parte de su biblioteca en el verano de 1982.

Sin embargo, es casi imposible –y superfluo, además– detectar todas las ocurrencias de la práctica intertextual de Egea, larga e ininterrumpida, ya que se trata más bien de un diálogo íntimo y constante que él llevaba a cabo como lector, y que continuó y explicitó en su papel de escritor. En nuestra opinión, este comentario que Luis García Montero escribió en relación a Gil de Biedma, puede aplicarse también a Egea:

El juego de leer y glosar se identifica con el juego de hacer versos. A la hora de hacerlos, el poeta no piensa exactamente sino que recuerda con lucidez. Escribir poemas es casi sinónimo de haberlos leído; la lectura se revela como una experiencia más importante que la experiencia de escribir, y no por lo que a uno le dicen sino por lo que a uno le hacen los

---

<sup>87</sup> F. GARCÍA LORCA, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, *Primer romancero gitano*, en *Obras completas*, cit., t. I, p. 435.

<sup>88</sup> F. GARCÍA LORCA, “Vuelta de paseo”, *Poeta en Nueva York*, en *Obras completas*, cit., t. I, p. 511.

<sup>89</sup> M. GARCÍA-POSADA, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1982 (num. 464).

textos, influyendo, provocando la formación de ese personaje literario que se va a convertir en el protagonista ético y discursivo de los poemas.<sup>90</sup>

Nos parece muy acertada la definición de García Montero, no solo en lo que se refiere a la ecuación entre lectura y escritura, sino también acerca de la creación del personaje literario, un aspecto fundamental sobre el que volveremos en este capítulo.

#### 4.2.1 *La biblioteca de Javier Egea*

La biblioteca personal de Egea nos ha proporcionado una mirada a los hábitos de lectura del poeta. Como ya hemos adelantado, se conserva en la Fundación Alberti en El Puerto de Santa María desde 2007. El convenio entre Helena Capetillo, heredera de Egea, y la Fundación se firmó en diciembre de 2006, y los libros fueron entregados el año siguiente. Los libros o, mejor dicho, lo que queda de ellos, puesto que varios ejemplares se perdieron, según relata el periódico *El País*.<sup>91</sup> El extravío se produjo a finales de septiembre de 2005, cuando unos libros del poeta fueron hallados en un chamarilero de Granada gestionado por la asociación benéfica Betel, por el pintor Juan Vida, quien alertó inmediatamente a Luis García Montero y a José Carlos Rosales. Los tres pudieron comprar unos cuantos libros, y otros fueron rescatados de una librería virtual que los había puesto a la venta por internet. Según las declaraciones de Betel a la policía, los libros fueron entregados por la misma Capetillo para finiquitar el pago de una mudanza realizada por la asociación, y las cajas entregadas podían contener unos 120 libros, lo que supone casi un diez por ciento del total del legado.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> L. GARCÍA MONTERO, “El juego de leer versos”, *Litoral. El juego de hacer versos*, cit., p. 115.

<sup>91</sup> Remitimos a los artículos de F. Valverde citados al principio de este capítulo.

<sup>92</sup> Cfr. F. VALVERDE, “La heredera del legado del poeta Egea, en libertad con cargos”, cit.

El fondo depositado en la Fundación Alberti consta de 1281 libros, entre obras de poesía, ensayos y novelas que el propio Egea coleccionó a lo largo de toda su vida. El poeta, ya se sabe, tenía la costumbre de anotar la fecha de adquisición de los libros, además de subrayar y glosar los textos. De ahí que una consulta atenta del fondo pueda revelar informaciones sobre las lecturas de Egea en relación a la redacción de su propia obra poética.

Esta perspectiva está autorizada por el mismo Egea, quien subrayó, hasta casi perforar la página, la frase de Celaya “Los poetas conviven y se reviven uno a otro, y al hacerlo, no se plagian, sino que se reinventan.”<sup>93</sup> Del mismo ensayo de Celaya, Egea parece interesarse por los comentarios del autor que de alguna manera le quitan el aura mítica al gran poeta romántico, en el marco de la dicotomía Bécquer/Sr. Domínguez introducida por el escritor de posguerra. Egea parece fascinado por la cara oscura del Sr. Domínguez, tal como la retrata Celaya, hasta glosar el texto con apuntes por el estilo de “sucio y borracho” (p. 45), “misógino” (p. 60), “amoral” (p. 66), “sucio, deleznable y corrupto” (p. 69) etc., además de anotaciones de carácter técnico sobre las cadenas anafóricas, aunque, por lo visto, lo que más atrae a Egea en este ensayo es precisamente el detalle biográfico que baja a Bécquer del pedestal de la fama y lo lleva al umbral de los prostíbulos.

Que Egea quedara fascinado por la dicotomía sombra/luz en la personalidad de algunos escritores parece confirmado por la atenta, aunque parcial, lectura que llevó a cabo de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*<sup>94</sup> de Stevenson (subrayado hasta p. 59): las anotaciones de Egea al margen de las páginas parecen apuntar a la atmósfera de su obra inacabada, *Sonetos del diente de oro*: “la puerta”, “la llave”, “el autógrafo de un asesino”. Es cierto que durante la redacción de *Los sonetos* Egea leyó *La mano del teñidor*<sup>95</sup> de Auden (comprado en 1993), por estar allí esbozado un verso que el poeta utilizará posteriormente (“Aquel hombre guardaba un espejo en la manga”

---

<sup>93</sup> G. CELAYA, *Bécquer*, Madrid, Jucar, 1972, p. 42 (núm. 224).

<sup>94</sup> R.L. STEVENSON, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Anaya, 1984 (núm. 605).

<sup>95</sup> W.H. AUDEN, *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral, 1974 (núm. 49).

[p. 400]) y *El espejo y la lámpara*<sup>96</sup> de Abrams, libro que lleva la fecha de 1993 y una anotación en la contraportada: “«El poeta no narra la cosa que ha ocurrido, sino una especie de cosa que podría ocurrir» Aristóteles”. Además, el ejemplar del libro de Abrams contiene una hoja A4 doblada con apuntes en lápiz color naranja que remiten a *Los sonetos del diente de oro*:

“ - Pasos en la escalera / lámpara intermitente  
- Dar vueltas a un espejo”.

Otra obra de narrativa que parece ejercer una intensa fascinación sobre el poeta granadino es *Carmilla*<sup>97</sup> de Sheridan le Fanu, cuyas glosas remiten a *Raro de luna* (“sueño”, “luna” y “Beethoven – Sonata opus 102”, anotación ésta que aparece en la contraportada). Hay referencias a *Raro de luna* también en *Frankenstein*<sup>98</sup> de Mary Shelley, en la que Egea subraya en particular pasajes como “abandoné el lugar y me adentré en el bosque”. Además, es cierto que durante la composición de *Raro de luna* Javier Egea leía *Altazor. Temblor de cielo*<sup>99</sup> de Vicente Huidobro, por haber sido adquirido este libro el 28 de agosto de 1987.

De forma parecida, se puede afirmar que durante la composición de *Réquiem*, Egea leía *Poeta en Nueva York*<sup>100</sup> de Lorca, en cuyas páginas destacan versos subrayados que el poeta utilizará como cita para encabezar su poemario inédito: “No es el infierno, es la calle. / No es la muerte, es la tienda de fruta”. Y en las páginas de *Poeta en Nueva York*, anota Egea unas reflexiones que desarrollará plenamente en *Paseo de los tristes*: “Si cada sitio tuviera un sentido revolucionario, de belleza materialista, la pasión sí sería una forma de conocimiento, una forma de seguir adelante”. Además, en esta

---

<sup>96</sup> M.H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1975 (núm. 50).

<sup>97</sup> J.S. LE FANU, *Carmilla*, cit. (núm. 612).

<sup>98</sup> M.W. SHELLEY, *Frankenstein*, Madrid, Anaya, 1984 (núm. 599).

<sup>99</sup> V. HUIDOBRO, *Altazor. Temblor de cielo*, edición de R. DE COSTA, Madrid, Visor, 1983 (núm. 563).

<sup>100</sup> F. GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de E. MARTÍN, Barcelona, Ariel, 1981 (núm. 325).

glosa creemos divisar una referencia a Gil de Biedma también, y en concreto al ya muchas veces citado “Pandémica y celeste”:

Ni pasión de una noche de dormida  
que pueda compararla  
con la pasión que da el conocimiento,  
los años de experiencia  
de nuestro amor.<sup>101</sup>

Cabe evidenciar otra correspondencia exacta de fechas: durante la redacción de algunos de los poemas de *Réquiem* (primera quincena de julio de 1981), Egea compra un ejemplar de *En las orillas del Sar*<sup>102</sup> de Rosalía de Castro (fechado 14 de julio de 1981) y, después de una lectura detenida en la que subraya muchos versos de la poeta gallega, apunta en la contraportada de dicho poemario unas reflexiones que profundizará en *Paseo de los tristes*:

El respeto no es posible en el capitalismo. El amor tampoco, la amistad tampoco. El respeto, el amor, la amistad consisten en que cada uno haga lo que ~~le salga de los cojones~~<sup>103</sup> quiera. En el capitalismo no se puede hacer lo que uno (tachadura) quiere. que es lo que todos queramos

y en la página siguiente:

Lo que cuenta Rosalía desde el inconsciente de clase es toda la podredumbre de la ideología burguesa.

Este es sin duda el aspecto más llamativo del fondo Egea, el hecho de que se puedan comparar las fechas en las que el poeta llevó a cabo lecturas específicas y la redacción de sus obras; claro está que la fecha de adquisición

---

<sup>101</sup> J. GIL DE BIEDMA, *Las personas del verbo*, cit., p. 134.

<sup>102</sup> R. DE CASTRO, *En las orillas del Sar*, edición de M. MAYORAL, Madrid, Castalia, 1978 (núm. 337).

<sup>103</sup> Tachadura de J. Egea.

de un volumen no excluye la posibilidad de que él leyera el libro antes, posiblemente prestado por un amigo o sacado de la biblioteca, sin embargo el hecho de comprar un libro indica un interés más profundo en la obra de un determinado autor en un momento dado. A veces, evidentes referencias intertextuales pueden apuntar hacia correspondencias de fechas entre obras no previamente relacionadas. Es el caso de *Los pequeños infiernos*<sup>104</sup> de Roque Dalton, comprado por Egea el 23 de marzo de 1982 y muy subrayado en la sección “Poemas de la última cárcel”, como ya hemos comentado en el capítulo anterior.<sup>105</sup> Otra circunstancia que se ha producido es la en que las fechas de adquisición de los libros coinciden con datos conocidos y refuerzan las hipótesis de los investigadores, por ejemplo en el caso de *Poesía y capitalismo* de Benjamin, cuya lectura corresponde con la entrada del tema del *flâneur* en la producción de Egea.

Una investigación detenida de las obras de los poetas que Javier Egea solía leer nos puede revelar una red de referencias intertextuales sumamente interesantes: no sólo se pueden estudiar las referencias y las citas, puntuales o aludidas, de versos de poetas anteriores en la obra de Egea (en particular Garcilaso,<sup>106</sup> Góngora,<sup>107</sup> Soto de Rojas,<sup>108</sup> Bécquer,<sup>109</sup> Vallejo<sup>110</sup> y Lorca,<sup>111</sup> autores cuyos poemas aparecen muy subrayados y anotados), sino también las referencias intertextuales que Egea, en el papel de lector, detectaba en varios autores y que no dejaba de evidenciar. A este respecto se señala la glosa “ni mi casa es ya mi casa (Lorca)” al margen del verso “Ya la casa no es mi casa” de un poema de *Leyenda*<sup>112</sup> de Juan Ramón Jiménez: otro ejemplo

---

<sup>104</sup> R. DALTON, *Los pequeños infiernos*, cit. (núm. 282).

<sup>105</sup> Véase también nuestro artículo “*Réquiem*, un poemario inédito de Javier Egea”, cit.

<sup>106</sup> G. DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición de E.L. RIVERS, Madrid, Castalia, 1983 (núm. 409).

<sup>107</sup> L. DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1978 (núm. 408).

<sup>108</sup> P. SOTO DE ROJAS, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, cit. (núm. 550).

<sup>109</sup> G.A. BÉCQUER, *Rimas*, Madrid, Castalia, 1979 (núm. 114).

<sup>110</sup> C. VALLEJO, *Obra poética completa*, edición de A. FERRARI, Madrid, Alianza, 1982 (núm. 1109).

<sup>111</sup> F. GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, cit. (núm. 325).

<sup>112</sup> J.R. JIMÉNEZ, *Leyenda*, Madrid, Cupsa, 1978 (núm. 653).

entre los muchos que se hallan en los textos leídos por Egea es el apunte “Garcilaso” a lado de un verso (“vuela el oro sin orden del cabello”) de Villamediana<sup>113</sup> o el apunte “(P. Neruda)” al lado de un verso de Catulo<sup>114</sup> (“Hoy marco este día con piedra blanca”) traducido por Ernesto Cardenal.

En la Fundación Alberti también se guardan los cuadernos de trabajo de *Raro de luna* y de los *Sonetos del diente de oro*, que fueron entregados por la heredera después de que la editorial I&CILE Ediciones llevara a cabo su publicación. En ocasión de la cesión de los manuscritos, se añadieron más libros al fondo Egea: entre ellos destacan varios ensayos publicados después del fallecimiento del poeta, que curiosamente resultan inventariados como pertenecientes al legado Egea;<sup>115</sup> también se entregaron otros libros que no están catalogados y que sospechamos pueden ser los ejemplares de los poemarios editados que pertenecieron al autor y que, sin embargo, no pudimos consultar por no estar inventariados, además de varios ensayos<sup>116</sup> y de unos pocos poemarios más que no pudimos identificar.

El hecho de que la biblioteca personal del autor haya sido contaminada por publicaciones posteriores a su muerte es sin duda lamentable, sin embargo no tanto como el extravío de docenas de libros de los que se han perdido incluso los títulos por no haber sido inventariados y que estarán ahora en las estanterías de algún coleccionista o de algún ignaro lector.

---

<sup>113</sup> C. DE VILLAMEDIANA, *Obras*, edición de J.M. ROZAS, Madrid, Castalia, 1980 (núm. 1118).

<sup>114</sup> E. CARDENAL, *Catulo-Marcial en versión de Ernesto Cardenal*, Barcelona, Laia, 1978 (núm. 1274).

<sup>115</sup> F. DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *La otra sentimentalidad*, cit., (núm. 1278); J.A. FORTES, *La guerra literaria*, Madrid, Tierradenadie, 2003 (núm. 1280); J.A. FORTES, *Escritos intempestivos*, Granada, I&CILE, 2004 (núm. 1276); J.C. RODRÍGUEZ, *je&jer*, Granada, I&CILE, 2003 (núm. 1277).

<sup>116</sup> M. GALLEGO ROCA, *Antología de la joven poesía granadina*, cit.; J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit.; L. GARCÍA MONTERO, *La palabra de Ícaro*, Granada, Universidad de Granada, 1997.

### 4.3 *Sujeto poemático*

El desarrollo de la voz poética a lo largo de la obra de Javier Egea es uno de los aspectos más llamativos de su poesía. Tomando en consideración la producción del granadino en su conjunto, resulta evidente el proceso de maduración al que el protagonista de los poemas es sometido; en efecto, veremos cómo el personaje poético, desde sus comienzos algo ingenuos, alcanza una separación más lograda del yo de su creador en los libros escritos a partir de los años 80. En nuestro análisis procuraremos contrastar dos lecturas críticas, a saber: la tradicional, representada por Prieto de Paula, y la marxista, impulsada por Juan Carlos Rodríguez.

Afirma el primero:

en su sentido último la poesía lírica no puede renunciar a explicar la subjetividad de su creador, transmutada por varios procedimientos en objeto de la composición. Dicho más radicalmente: el yo del autor se convierte en todos los casos en asunto del poema lírico, aunque no de la misma manera ni con idéntica intensidad.<sup>117</sup>

En su tratado sobre el sujeto poemático, el estudioso distingue entre tres modalidades en las que el autor puede presentar el yo lírico, que serían el yo explícito, el yo implícito y el yo desplazado. Ahora bien, en la creación del personaje poético, Egea demuestra una progresión desde un yo explícito algo confesional, hasta la desaparición completa del yo subjetivo en su poemario póstumo.<sup>118</sup>

Sin embargo, habrá que proceder por grados y empezar nuestro análisis desde el primer poemario, *Serena luz del viento*, en el que Egea utiliza

---

<sup>117</sup> Á.L. PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, cit., p. 329.

<sup>118</sup> Claro está que este tipo de análisis si por un lado puede revelar tendencias en acto en los distintos poemarios, por otro no podrá examinar cada poema publicado en revistas. En efecto, el último poema publicado por Egea, “Me desperté de nuevo”, presenta un yo explícito. Sin embargo, es nuestra intención seguir examinando los poemarios, por ser concebidos como unidades autónomas e independientes, como veremos en el apartado sucesivo.

un yo explícito algo confesional; cabe observar que el supuesto confesionalismo no implica en absoluto que el poema sea autobiográfico, como declara Jaime Gil de Biedma en un coloquio con Carlos Barral recogido en *El pie de la letra*:

Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre. [...] En cambio, el poeta contemporáneo sabe muy bien que llora con lágrimas de uno de sus personajes.<sup>119</sup>

Los poemas de *Serena luz del viento* y de *A boca de parir* están protagonizados por una voz poética que se expresa mayoritariamente en primera persona; además, en ellos no parecen haber mecanismos atenuadores del confesionalismo biográfico, como por ejemplo la ironía, la teatralización o el hiperrealismo, ampliamente utilizados por otros autores en aquellos mismos años.<sup>120</sup> El único recurso del que se vale Egea para mitigar el yo explícito en *Serena luz del viento* es aquel que según Prieto de Paula consiste en

suplantar no lo subjetivo, sino el protagonismo de lo subjetivo, por el de otros rasgos, de especial relevancia. Un caso típico es el del poema manierista, plagado de recursos que atraen la atención del lector hacia los rizos formales. Ello no es incompatible con el carácter egotista de la composición, pero desplaza la sustancia argumental a un segundo término.<sup>121</sup>

En cambio, a partir de *Troppo mare* el protagonista del poema, aunque siga participando en este con un yo explícito, logra distanciarse de la emotividad a través del tema del mar, que en este sentido funciona como un correlato objetivo –en sentido eliotiano– en el cual el yo lírico proyecta y

---

<sup>119</sup> J. GIL DE BIEDMA, “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, cit., pp. 246-247.

<sup>120</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 334-348. Para profundizar en este tema véase nuestro trabajo anterior sobre el sujeto poemático, E. SARTOR, “La poesía de Pablo del Águila”, cit.

<sup>121</sup> Á.L. PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, cit., p. 343.

condensa sus emociones. De ahí que el tema del mar se cargue de significados múltiples a nivel simbólico y ofrezca lecturas potencialmente contradictorias. Por su parte, Prieto de Paula define la correlación objetiva como “una disposición de correspondencia entre dos mundos, el literario y el personal”.<sup>122</sup> En concreto, hemos encontrado otro ejemplo de correlación objetiva en *Troppo mare* en la sección “El viajero”, en la que los tres poemas relatan el mismo acontecimiento desde tres miradas distintas, siendo los tres poemas caracterizados por un yo implícito y un uso del correlato objetivo que se puede relacionar con el personaje histórico analógico, aunque el protagonista, Miguel, simplemente fuera un amigo del autor (y por lo tanto no correspondería a la definición de personaje histórico).

De hecho, según la impostación metodológica tradicional de Prieto, el personaje histórico analógico encaja en el poema de tres maneras distintas: en primer lugar, “como sujeto de la acción poética pero objeto, con esa acción, de la emisión del poema, que corresponde al autor”.<sup>123</sup> A esta modalidad de enunciación corresponde la tercera persona del verbo, que es lo que encontramos en el primer poema de “El viajero”:

Anduvo en un asfalto clandestino,  
cruzó por donde duermen las máquinas vacías  
y una gran bocanada de rocío  
fue poniendo su piel alertada en la noche (p. 216).

En segundo lugar, el personaje histórico puede entrar en el poema “como sujeto de la acción del poema y de la emisión del mismo, en cuanto que él es quien *dice* el texto”.<sup>124</sup> En este caso se utilizará la primera persona del verbo, como se podrá comprobar leyendo estos versos del segundo poema de la misma sección:

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 353.

<sup>123</sup> *Ibíd.*

<sup>124</sup> *Ibíd.*

Para seguir viviendo he dejado mi nombre  
sobre papeles grises y palabras vacías.  
Aquí, de pie, viajero, me abrazo a las estrellas  
en el último gesto, prisionero del cielo (p. 217).

Finalmente, el personaje analógico puede funcionar “como sujeto de la acción del poema y receptor de la emisión del mismo, dirigida a un tú que es el del personaje”.<sup>125</sup> A esta modalidad corresponde la segunda persona del verbo, que es justamente lo que hallamos en el tercer poema:

Hemos querido hablarte  
cuando el sueño te quema como tú pretendías,  
hemos venido a verte desde el miedo  
hasta esta casa nueva  
donde brillan tus ojos como peces de fuego  
por si acaso tuvieras noticias de ese barco  
en el que un día zarparon los hombres y la historia (p. 220).

En la última tipología de poemas, no es extraño encontrar una primera persona que dialoga con el tú del personaje analógico, habiendo una proximidad más acentuada entre el sujeto poemático y el personaje histórico, favorecida por la contigüidad verbal.<sup>126</sup> Repárese en que la primera persona en este poema de Egea es plural, lo que está en consonancia con la materia política que se divisa en los últimos versos:

Quizás alguna tarde,  
en alta mar tu sueño y las primeras algas,  
como un octubre nuevo,  
florecerá en las gavias  
una bandera roja, Miguel, que nos reclama (p. 220).

De todos modos, hay un precedente ilustre en Cernuda, quien emplea una segunda persona singular para relacionarse a Lorca como personaje histórico

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*, p. 354.

<sup>126</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 357.

analógico en “A un poeta muerto (F. G. L.)”, dejando entrever un “nosotros” al fondo:

Así como en la roca nunca vemos  
La clara flor abrirse,  
Entre un pueblo hosco y duro  
No brilla hermosamente  
El fresco y alto ornato de la vida.  
Por esto te mataron, porque eras  
Verdor de nuestra tierra árida  
Y azul en nuestro oscuro aire.<sup>127</sup>

Como en los demás poemarios hasta aquí considerados, también en *Paseo de los tristes* la voz poética se expresa a través de un yo explícito en la mayoría de los poemas; sin embargo, si en *Troppo mare* el efecto de distanciamiento se produce gracias al uso esporádico del yo implícito y del correlato objetivo, en *Paseo* hemos hallado otra técnica sumamente interesante, por ser una novedad en la producción de Egea: se trata del uso de un yo desplazado. Los poemas de esta tipología “son poemas que expresan sin correspondencia analógica el mundo interior del autor a través del «no yo», mediante una persona gramatical distinta a la primera, que tanto puede ser la segunda como la tercera”.<sup>128</sup> El procedimiento es muy conocido y, en el caso de los poemas en segunda persona, consiste en el desdoblamiento del personaje poético, lo que origina el “sujeto geminado”, cuyo ejemplo más notable se encuentra, naturalmente, en dos de los *Poemas póstumos* de Gil de Biedma, esto es “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”.

En la sección “El largo adiós” destaca el poema “La oficina y el alba”, en el que es evidente el uso de un yo desplazado:

---

<sup>127</sup> L. CERNUDA, “A un poeta muerto (F. G. L.)”, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, cit., p. 135. Para profundizar en el tema del monólogo dramático en Cernuda véase el ensayo de Jaime Gil de Biedma sobre el desdoblamiento de su personaje poético: J. GIL DE BIEDMA, “Como en sí mismo, al fin”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, cit., pp. 331-347.

<sup>128</sup> Á.L. PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, cit., p. 363.

Alguien dejó en el vaho del espejo  
sus palabras de hielo  
  y el olvido  
te mira con sus ojos de gato.

Tú, con un manotazo,  
ahuyentas la bandada miserable,  
te lavas  
                                y vomitas (p. 295).

Cabe subrayar el ulterior nivel de distanciamiento alcanzado por Egea al emplear el pronombre “alguien” para identificar al otro personaje que se relaciona con el sujeto poemático, que es introducido primero como complemento directo (“te”), luego como sujeto (“tú”) y, por último, reforzado a través del reflexivo “te lavas”, creando un juego de simetrías (te / tú / te) que resalta el motivo del espejo.<sup>129</sup>

Otro rasgo del yo desplazado que hemos detectado en Egea es la oscilación entre las distintas personas del verbo, como se podrá verificar leyendo este poema de la sección “Renta y diario de amor” de *Paseo de los tristes*:

—¿Sabe quién mató al Sr. Egea?  
—Lo sé.  
—¡Pues dígallo inmediatamente!  
—Yo me arrojé al vacío  
  desde la estrella muerta  
  y ya no tengo miedo de morir (p. 291).

Con respecto a los libros analizados hasta ahora, es decir, *Serena luz del viento*, *A boca de parir*, *Paseo de los tristes* y *Tropo mare*, en los que el sujeto poemático es principalmente explícito —con algunas excepciones en las

---

<sup>129</sup> En un estudio bastante reciente sobre el sujeto poético, Luis Martín-Estudillo destaca los motivos del espejo y de la mirada por ser funcionales a la construcción de la subjetividad en la poesía contemporánea; en concreto, en su artículo el autor examina poemas de Antonio Carvajal, de Guillermo Carnero y de Leopoldo María Panero. Cfr. L. MARTÍN-ESTUDILLO, “El sujeto (a)lítico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, *Hispanic Review*, 3, 2005, pp. 351-370.

que el autor utiliza un yo implícito o desplazado—, en *Argentina 78* y *Réquiem* se produce un cambio radical: se trata de poemarios en los que Egea ya no se sirve de un yo explícito y que están totalmente desprovistos de cualquier matiz confesional. En estas dos obras el poeta utiliza un yo implícito; sin embargo, entre ellas se detectan diferencias en el tratamiento del sujeto poemático, como ya hemos adelantado en el capítulo 3, con disparidades importantes en lo que se refiere al resultado global de cada poemario. En *Argentina 78*, la construcción de casi todos los poemas, excepto el tercero, a través de un yo implícito que se dirige a un tú-Videla confiere vehemencia a la condena; en cambio, en el poemario inédito el enredo de voces poéticas imita la polifonía de los ciudadanos oprimidos que se expresan en la obra.

Además, en los dos libros siguientes la cuestión del sujeto poemático tiene que plantearse una vez más de forma distinta, tratándose de obras que difícilmente se pueden encasillar en los géneros consabidos. *Raro de luna*, debido a su planteamiento neovanguardista, produce en el lector un efecto próximo al extrañamiento: sin duda, estamos muy lejos del intento de buscar la complicidad del lector que caracteriza los poemarios de la época de “La otra sentimentalidad”. El autor utiliza la primera, segunda o tercera persona de manera intercambiable, y a menudo ni eso:

Al palacio de tu vientre  
ensombrecidos llegaron  
Tapé mis ojos al verles  
Dos jinetes  
Dos disparos (p. 344)

Va tocado del ala el negro conde.  
Encendidos sus ojos sobre mis ojos pone  
una fiebre violeta de envenenadas flores (p. 345)

Bella  
Con el precio seco del iris  
Bella  
Con el radiante apocalipsis  
Negra  
Con su pequeña perla negra (p. 366).

Finalmente, en *Sonetos del diente de oro* desaparece por completo cualquier referencia a un yo lírico, prevaleciendo en todos los sonetos la razón narrativa; la persona gramatical utilizada es siempre la tercera, singular o bien plural, y refleja las voces de los personajes de aquella novela negra en sonetos que el poemario inacabado pretendía ser. No cabe la menor duda de que esta fuera precisamente la intención de Egea, quien en su cuaderno de trabajo copia una cita de Enrique Anderson Imbert sacada del ensayo *Teoría y técnica del cuento*,<sup>130</sup> que reproducimos enteramente:

Me pongo a leer un cuento y me pregunto: ¿Quién cuenta lo que estoy leyendo?, ¿qué posición ocupa esa persona con respeto a lo que narra?, ¿cómo percibió los hechos de su narración?, ¿dónde estaba y cuándo y qué hacía ahí?, ¿a quién cuenta, y por qué y para qué?, ¿cuál es su intención?, ¿con qué ánimo cuenta, y desde qué filosofía de la vida y del arte?, ¿qué órganos de la sensibilidad, qué facultades de la mente operan en él con más fuerza?, ¿qué valor tiene su conocimiento?, ¿cuáles son los recursos que elige de la lengua y en qué estilo personal los emplea?<sup>131</sup>

Con todo eso, nos parece evidente que al tratar de *Sonetos del diente de oro* no podamos utilizar solamente las herramientas del análisis del texto poético, sino que también habrá que emplear las categorías críticas de los estudios teóricos sobre el cuento y la novela. Entonces sería más pertinente definir el sujeto poemático de *Sonetos* un narrador heterodiegético omnisciente.

Si por un lado el análisis llevado a cabo según las categorías de Prieto de Paula nos ayuda a discernir las distintas técnicas textuales utilizadas por Egea en poemas concretos, no resulta muy útil, en cambio, a la hora de enfocar la cuestión desde el punto de vista más amplio de la evolución de su postura en relación a la construcción de un sujeto poemático cada vez menos confesional. Ahora bien, a esta lectura crítica tradicional habrá que enfrentar la teoría del sujeto elaborada por Juan Carlos Rodríguez, que produjo un impacto determinante en la poética de Javier Egea, empujándolo hacia una

---

<sup>130</sup> E. ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marimar, 1979 (núm. 58).

<sup>131</sup> J. EGEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., pp. 98-99.

ruptura con la dinámica crítica anterior.

En concreto, a partir de su trabajo de 1974, Rodríguez afirma que el sujeto –supuestamente libre– es de hecho una construcción del inconsciente ideológico y que nunca es preexistente a la escritura de la obra, sino que es producido justamente por el proceso de realización de la misma. Entonces, si el sujeto es una falacia burguesa que nació a raíz de la transición de un sistema feudal y organicista a un sistema mercantil-capitalista de orientación animista, lo que conllevó la necesidad de emplazar el polo siervo de la relación siervo/Señor con el polo sujeto en la nueva relación sujeto/Sujeto (esto es, explotado/explotador), dando lugar a la noción de alma bella en la poesía petrarquista y garcilasiana, ¿qué sentido tiene hablar de sujeto poemático en la poesía contemporánea?

Este es precisamente el asunto que tendremos que desentrañar, puesto que Egea escribe desde la consciencia de la trampa de la libertad del sujeto y, por eso, necesita plantearse la construcción del sujeto desde otra perspectiva y tendrá que buscar una salida nueva al problema. Nos parece oportuno sacar a colación el ya citado comentario de Juan Carlos Rodríguez, quien en su presentación a la lectura pública de *Troppo mare* en 1980 subrayó la ruptura de Egea con su postura anterior, arraigada en “el mito de la Palabra Poética”,<sup>132</sup> como testimonian sus dos primeros poemarios, caracterizados por “un formalismo técnico, un cierto aire coloquial, una expresión experiencial del propio dolor o amor o alegría o vino, etc.”.<sup>133</sup>

Sin embargo, a partir de *Troppo mare* Egea

no se mueve ya en la ideología de la *palabra poética* sino que se mueve en la consciencia de que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa sino trabajarnos como explotación y como muerte.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Como si os contara una historia”, cit., p. 155.

<sup>133</sup> *Ibíd.*

<sup>134</sup> *Ibíd.*, pp. 155-156.

El cambio radical señalado por Rodríguez, desde la “expresión experiencial” hasta la “consciencia de [...] que la poesía es siempre ideológica” coincide con el giro hacia un yo poético menos confesional comentado anteriormente. Las dos mutaciones son relacionadas y brotan de la solución encontrada por Egea frente a la imposibilidad de seguir diciendo “yo” sin caer en el engaño pequeño-burgués del mito de la Palabra Poética: a partir de *Troppe mare* Egea intenta construir el sujeto como una disolución en la colectividad, acercándose al célebre lema *j'est un autre* formulado por Rimbaud y que Rodríguez en su análisis asimila a la “sílabas del no”.<sup>135</sup>

Entonces, si el sujeto no existe como tal, siendo un producto del inconsciente (ideológico y libidinal), y no puede, por consiguiente, proyectarse sobre un objeto texto, según Rodríguez

el poema consiste en una respuesta (evasiva) a una pregunta que el (supuesto) sujeto se ha hecho sobre sí mismo, es decir, sobre la realidad ideológica y el inconsciente que lo ha hecho a él: *el valor de su autoría* consistiría pues en su capacidad de interrogación, de análisis, de esa realidad ideológica que lo arrastra hacia la pregunta primaria [...], como obliga el lector a no reconstruir el texto (la supuesta respuesta), sino el enigma que se esconde en él.<sup>136</sup>

De ahí que Egea apoyara su construcción de un nuevo sujeto en la práctica de explicitar las coordenadas ideológicas a partir de las que este se produce, es decir, la consciencia de la explotación a lo largo de la historia. Su intención es evidente desde el primer poema de *Troppe mare*, en el que anuncia: “Tanto mar y de golpe / tanta historia y vencida” (p. 197); los ejemplos son innumerables, baste con recordar estos versos de “Paseo de los tristes”:

—de un tiempo  
en el que aún las gentes se humillaban  
y extraños personajes ascendidos a dueños  
vivían de su sudor— (p. 320).

---

<sup>135</sup> Cfr. J.C. RODRÍGUEZ, “La poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)”, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, cit., p. 281.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 282.

El intento de disolver el sujeto en la colectividad, que es otra manera de solucionar la dicotomía entre lo privado y lo público, se hace patente en poemas como aquellos dedicados a Miguel del Pino y comentados antes bajo otra perspectiva crítica:

Quizás alguna tarde,  
en alta mar tu sueño y las primeras algas,  
como un octubre nuevo,  
florecerá en las gavias  
una bandera roja, Miguel, que nos reclama (p. 220).

El procedimiento es evidente en un poemario como el inédito *Réquiem*, en el que las distintas voces de los personajes poéticos se juntan y fusionan creando un efecto coral que anula la individualidad del sujeto y logra una gradación colectiva:

Vamos aprisa, hermano,  
que las trompetas peinan los cabellos del trigo [...].  
Levanta la mirada, mujer,  
oye en la plaza la multitud que llama  
y no es nadie sin ti, sin mí, sin todos (p. s/núm).

Otra cuestión básica acerca de la construcción del sujeto destacada por Rodríguez es el hecho de que la lengua nunca es neutral, “porque sabemos que la lengua nos habla y que la lengua que nos habla es siempre la lengua de la hegemonía dominante”.<sup>137</sup> De ahí que Egea se empeñe en denunciar la dominación ideológica que el capitalismo lleva a cabo a través del lenguaje, como ulterior recurso para explicitar las premisas desde las cuales construye el sujeto de sus poemas:

---

<sup>137</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Introducción. Lecciones de escritura (Algunas notas sobre la historicidad literaria y la literatura contemporánea)”, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 45.

Será que llevaremos inevitablemente  
un lenguaje podrido que amarga el paladar  
y te pone a escupir en mitad de la urgencia  
cuando toda la historia apenas si consiste  
en decirnos que sí, que nos amamos (p. 309).

En cambio, en la etapa última de la producción de Egea el sujeto poemático es sometido a una despersonalización cada vez más rigurosa, con resultados distintos: *Raro de luna*, poemario en el que influye una estética neovanguardista, va en la dirección de la elisión del sujeto:

Desmoronadas  
a sombra húmeda que parpadea  
al filo de la esquina con sus cuervos alineados  
antes de los disparos  
desde las inscripciones sorprendidas en vela  
en la forzada vela  
desplegadas sobre el muestrario de todos los vacíos  
despintadas de rosas de ocre de timbres del pozo  
desvanecidas  
huelen a paramera  
a camisa quemada en el escombro  
a sombra húmeda que parpadea (pp. 386-387).

Finalmente, en *Sonetos del diente de oro* la razón narrativa prevalece sobre el yo poético, que acaba por desaparecer completamente detrás de la intriga policiaca, como se podrá comprobar leyendo el soneto VII, que reproducimos a continuación:

Sale por la ventana del bar una canción  
que cuenta de prisiones, de unos labios y un día.  
Y siente que en sus labios la noche se le enfría  
y aprieta en el bolsillo un negro escorpión.

Ha vuelto de las islas. La luz de callejón  
es la misma que, entonces, fatal, le sonreía.  
(Y el mismo el que la mira pasar, el viejo espía  
de la brasa en los dedos y del trago de ron,

que sale de las sombras y entra en la cabina  
junto al embarcadero.) Por entre la neblina  
adivina el farol que chilla en la portada

donde “El Diente de Oro” destella. En alta mar  
se eleva un bengala. De pronto, al disparar,  
ve los labios traidores huir en desbandada (p. 399).

En conclusión, creemos acertado sugerir una lectura del desarrollo del sujeto poemático en la obra de Javier Egea según los planteamientos delineados por Juan Carlos Rodríguez, es decir, en la dirección de una paulatina disolución del yo poético en un sujeto colectivo, que resulta de la toma de consciencia de que el sujeto literario no es libre ni preexiste al acto de escritura. Esto conlleva un progresivo distanciamiento del tono confesional estrenado en los dos primeros libros de aprendizaje, *Serena luz del viento* y *A boca de parir*. A partir de los poemarios de su madurez artística, que se concretan en las obras compuestas en el ámbito de “La otra sentimentalidad”, Egea escribe intentando explicitar el marco ideológico que produce al sujeto literario con interesantes logros poéticos, que se han comentado en los capítulos anteriores. Además, cabe señalar que la evolución del sujeto poético que hemos ido detallando se acompaña a los cambios temáticos que intervienen a lo largo de la producción de Egea; esto queda patente especialmente en los dos poemarios últimos, *Raro de luna* y *Sonetos del diente de oro*, a través de los cuales Egea explora la posibilidad de fundar subgéneros poéticos relacionados respectivamente con la novela fantástica y la novela negra. En nuestra opinión, la lectura materialista del sujeto poético formulada por Juan Carlos Rodríguez es la que consigue proporcionar una mirada abarcadora sobre la evolución del yo lírico en la poesía de Egea, desde los comienzos marcados por un aparente confesionalismo biográfico hasta la desaparición del sujeto, oculto detrás del hecho narrativo.

#### 4.4 *El poemario como unidad de música y paisaje*

La característica de los poemarios de la madurez artística de Egea es sin duda la unidad global de los libros, que son el resultado de una atenta planificación y construcción a través de elementos como la música y el paisaje; de ahí que cada uno de ellos sea marcadamente distinto y novedoso con respecto a los anteriores.

*Tropo mare* es el primer poemario en el cual es evidente el procedimiento de elaboración del libro. El poemario, como ya hemos comentado, se articula en cinco partes y una coda, que recuerdan una sinfonía. La relación de Egea con la música siempre fue muy provechosa; de hecho, el poeta tenía un profundo conocimiento de la música clásica gracias a su educación familiar. Su madre fue pianista, como relata el mismo autor en el siguiente fragmento:

Mi madre, en su juventud, había cursado estudios de piano; ella pertenecía a una familia burguesa de Granada que mantenía cierta amistad con la familia Rosales. Durante las reuniones que tenían lugar en casa de éstos a menudo mi madre interpretaba piezas de sus músicos preferidos como Beethoven, Chopin o Debussy. En alguna ocasión le oí contar una curiosa anécdota: entre los asistentes a una de las veladas estaba Federico García Lorca, y así se conocieron e interpretaron a *cuatro manos* varias piezas musicales. Mi madre lo contaba con orgullo y con tristeza.<sup>138</sup>

La música protagoniza también el recuerdo de la madre en el hermoso poema de *Tropo mare* dedicado a ella con ocasión de su fallecimiento:

A través del cristal los caminos borrados,  
el tren de las sonatas  
que al mar de los pianos y de las partituras  
nunca pudo llegar de madrugada.  
Sin embargo, Chopin, Mozart, Beethoven,  
sobre las teclas negras te esperaban (p. 235).

---

<sup>138</sup> J. EGEA, “Mis lugares lorquianos”, en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, cit., pp. 187-188.

Si el amor de Egea por la música clásica nació en el entorno familiar, vinculándose de forma poderosa a la figura materna, en las décadas siguientes su relación con la música se fue enriqueciendo con nuevos aportes derivados de la tradición popular. En efecto, desde mitad de los años 70, destaca su interés por el flamenco y el cante jondo, atestiguado por la participación en la publicación *jondos 6*<sup>139</sup> de José Heredia Maya, por ejemplo, y por el título de su poemario de 1976, *A boca de parir*.

En cambio, a principio de los años 80 se nota una creciente fascinación por el tango y el bolero, que desemboca en el concurso organizado por el bar La Tertulia y ganado con el poema “Noche canalla”.<sup>140</sup> La fascinación por el tango no dejó de ser central en la producción de Egea, como se podrá averiguar leyendo el fragmento de poema inédito que reproducimos a continuación:

Tango que se perdió  
tango que no encontré  
yo no sé  
si ese verbo fugaz  
que es poesía tenía más sentido que vos.  
Se han cerrado los bares del alma  
y calma mi torpe soledad esta canción:  
“Decime vos  
si estos pájaros cantan perdidos,  
si no estamos vendidos,  
decime vos”.  
Tango que se perdió  
tango que no encontré  
yo no sé  
si ese verbo fugaz  
que es poesía tenía más sentido que vos.  
[...]  
Y como los poemas que no se han de escribir  
he cerrado la puerta,  
tiré la llave al mar.

---

<sup>139</sup> J. HEREDIA MAYA (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, cit.

<sup>140</sup> J. EGEEA, “Noche canalla”, cit., p. 27.

El crimen no es la ausencia  
el crimen esta noche no es que tu no vengas,  
pero todo está roto  
y las cenizas llegan como látigos grises  
a sentarse a mi mesa.<sup>141</sup>

Este poema nos parece sumamente interesante por relacionar la música con la poesía y con el tema erótico; el cuarto elemento que participa en la construcción del poema son las cenizas, símbolo de dolor y muerte. De ahí que *eros* y *thanatos* aparezcan juntos una vez más, con un trasfondo de canción de tango que une las partes entre sí.

Los poemas de los años 90 son testigos de una atracción hacia la salsa, en concreto hacia los temas de Rubén Blades, atracción que debió de producirse en los años 80, cuando el cantante panameño llegó a ser muy famoso en España también. Además, no hay que olvidar el papel que desempeñó la música de cantautores que desde finales de los años 60 se hizo vehículo no solo de las voces de los poetas sociales, sino también de los nuevos autores que se daban a conocer, como por ejemplo el ubetense Joaquín Sabina, que antes de empezar su carrera musical publicaba poemas en las revistas *Tragaluz* y *Poesía 70*.<sup>142</sup>

*Troppo mare*, primer poemario de los años 80, destaca por su estructura musical que otorga unidad de fondo a las cinco secciones, supliendo a la discontinuidad de la ambientación, que se vuelve urbana a partir de “El estrago”. En cambio, en *Paseo de los tristes* ocurre justamente lo

---

<sup>141</sup> Se trata de un poema inédito titulado “Suenan los despertadores” que pudimos escuchar en la grabación del recital *Noche canalla*, que Susana Oviedo y Andoni Elias dieron en Almagro en 2005. La escansión métrica es nuestra, puesto que no hemos llegado a ver ejemplares impresos del poema, y esta se ha realizado a partir de la lectura de la actriz argentina. Podemos suponer que el poema se compuso a principio de los años 90.

<sup>142</sup> Sería muy interesante profundizar en el tema de la relación entre la poesía de Egea y la música popular, cotejando el *Cancionero tradicional* y las recopilaciones de cantos flamencos y cantares realizadas por Antonio Machado y Álvarez, tal como hace Maria Cristina Assumma en su brillante ensayo sobre Lorca y la tradición popular, cfr. M.C. ASSUMMA, *La voz del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, cit. Sin embargo, creemos que un estudio en tal dirección nos desviaría del objetivo primario de esta investigación, y nos reservamos la oportunidad de desarrollar este aspecto en trabajos futuros.

contrario: el escenario es metropolitano a lo largo de todo el poemario y la música (de réquiem, en este caso) se relaciona solo con la tercera parte del libro, el poema extenso de título homónimo.

Ahora bien, la música de misa de difuntos es central en el poemario inacabado *Réquiem* que, como hemos comentado en el capítulo anterior, muestra afinidades evidentes con *Paseo de los tristes*. Sin embargo, en la producción total de Egea el poemario inédito representa un intento único de organizar una obra entera según la estructura de una pieza musical. Se trata de un objetivo muy ambicioso y puede que sea también una de las razones por las que el poemario quedó por terminar, confluyendo parcialmente en *Paseo de los tristes*.<sup>143</sup>

Los dos ejemplos más logrados de planificación y construcción del poemario a través de la música son *Raro de luna* y *Sonetos del diente de oro*, de los cuales pudimos consultar los cuadernos de trabajo en la Fundación Alberti. Anotó el autor en el primer cuaderno:

21.2.86

En el esquema *Raro de luna*, la 2ª parte Nenia, correspondería al “Adagio sostenuto” del Claro de luna, de Beethoven.

La lectura del poema puede hacerse acompañada de la música sólo en esta parte, la nenia, en el adagio correspondiente.

Al concluir esta parte pueden oírse seguidos los otros dos movimientos, “Allegretto” y sobre todo “Presto agitato”.

La técnica estructural es similar a la de *Paseo de los tristes*.

Por lo que se refiere a la ambientación, *Raro de luna* destaca por una vuelta al paisaje natural cuyos elementos —el bosque, el lago, el estanque, las nieblas, las islas— representan el marco más apropiado para una historia de vampiros.

Finalmente, en el cuaderno de trabajo de *Sonetos del diente de oro*

---

<sup>143</sup> Para profundizar en este tema léase nuestro trabajo anterior, “*Réquiem*, un poemario inédito de Javier Egea”, cit.

encontramos el ejemplo más orgánico de construcción de un poemario a partir de una entrada musical, es decir *Scherezade* (op. 35) de Rimski-Korsakov, como ya se ha comentado en el capítulo anterior:

- Una música: “Sherezade” de Korsakov.
- Un paisaje: quizá un hotel junto al mar; un hotel en ruinas.
- Buscar una buena grabación de la versión musical.
- Buscar una buena traducción de “*Las 1001 noches*”. Consultaré a Borges.
- Buscar una buena biografía de Rimsky Korsakov. Existe una autobiografía. (*My musical life*).<sup>144</sup>

A este proyecto inicial se irá sumando la influencia de “Pedro Navaja” de Blades y la ambientación se desplazará del hotel (“los fríos pasillos / de un hotel sin estrellas [p. 393]) a las calle del hampa cerca de un embarcadero (“Por entre la neblina / adivina el farol que chilla en la portada” [p. 399]), enriqueciéndose de nuevos matices *noir*.

Como habrá quedado claro, en la construcción de sus poemarios Egea trabaja hacia una unidad global cada vez más acabada, que a partir de los años 80 realiza a través de la creación de una estructura hecha de música y de paisaje sobre la cual va ensartando los temas y los motivos, lo que le permite organizar su material poético en forma coherente y provechosa.

#### 4.5 *Observaciones métricas*

La relación de Egea con la métrica fue muy intensa y merece ser estudiada en un apartado individual. En el capítulo anterior hemos señalado las formas heredadas de la tradición –el soneto, la décima, el ovillejo, el romance entre otros– cuando las encontramos empleadas en nuestro análisis de la obra de Egea.

Cabe destacar que si algunas de ellas fueron practicadas por el poeta

---

<sup>144</sup> J. EGEA, *Sonetos del diente de oro*, cit., p. 89.

de manera esporádica, como por ejemplo la décima y el ovillejo, otras fueron utilizadas constantemente durante su vida. Es el caso del soneto, forma métrica de la tradición culta que protagoniza la producción de Egea desde la primera muestra publicada en la revista *Tragaluz*, “...Si supieras la noche que me llena” (1969), hasta *Sonetos del diente de oro*. Claro está que el uso que Egea hace del soneto evoluciona a lo largo de su obra, como se podrá comprobar comparando los de *Serena luz del viento* (1974) con los del poemario póstumo: en los primeros el poeta utiliza el endecasílabo o el alejandrino, las pausas del discurso suelen coincidir con la medida del verso; en caso contrario, el encabalgamiento es generalmente suave y, de todas formas, los periodos sintácticos coinciden con los cuartetos y tercetos. Copiamos el soneto “IV” de “Sombra del agua”:

Por los peldaños húmedos cautiva  
miras la luz manchada de destino.  
Yo de un túnel de oro peregrino,  
tú en los brazos del agua fugitiva.

Atrás los surtidores, la festiva  
soledad de los puentes sin camino,  
el agua negra dentro del espino,  
los estanques del sueño a la deriva.

Si por allí pasé, si tu escalera  
avecínó sorpresas en mi herida,  
también puso la sombra donde vivo.

Pero ya cicatriz de tanta espera,  
miro la luz, también su despedida,  
por los peldaños húmedos cautivo (p. 338).

Este comentario es apropiado también en relación a los sonetos escritos en los años 80: aquel publicado en *Argentina 78* (p. 190), obviamente los de “Sombra del agua” en *Raro de luna*, además de los que no se han recogido en poemarios: por ejemplo, los de *Granada en mano* y los cinco publicados en “Rima viva” e inspirados en Garcilaso.

Con respecto a *Granada en mano*, hay que señalar la presencia de dos

sonetos con estrambote que, oportunamente, tienen el debido tono burlesco, como se podrá averiguar leyendo sus títulos: “De cómo un delicado vate, buscando inspiración por las altas esferas, vino a caer en desventura y vióse en trance amargo”<sup>145</sup> y “De cómo las amadas de los ínclitos padres del Parnaso se enojan y sinceran”. Los dos presentan una estrofa suplementaria de tres versos: el primero es un heptasílabo en rima consonante con el verso catorce, seguido por un pareado de endecasílabos, según lo enunciado por la preceptiva clásica.<sup>146</sup>

Por lo que se refiere a la tipología de los endecasílabos, en los sonetos analizados la acentuación varía dentro de la gama de posibilidades ofrecida por la métrica estándar; como se verá a continuación, dentro de un mismo soneto, en este caso “Serenidad y atardecer” (p. 94) —aunque otro soneto cualquiera proporcionaría resultados parecidos, incluso el número “IV” de “Sombra del agua” reproducido arriba—, se encuentran endecasílabos sáficos (“la mano clara, el roce de tu pelo”, “hasta el rumor del agua en el deshielo”, “mientras la paz se enreda por mi talle!”), heroicos (“el solo, lento beso de la nieve”, “el grato tibio roce de la espuma”) y melódicos (“que se callen los besos, que se calle”, “¡Qué silencio de fronda en su desvelo”). En cambio, los enfáticos en la poesía de Egea suelen ser bastante más raros, en este caso concreto hemos encontrado solo uno cierto, “lleva mi canto al grato, sordo valle”.

El cambio radical se produce a partir de los años 90, cuando aparecen en revistas los sonetos pensados para el poemario *Sonetos del diente de oro*. Egea abandona el endecasílabo por el alejandrino e introduce una serie de innovaciones de corte modernista nunca experimentadas antes, es decir el encabalgamiento abrupto y la rima inusual, comentados en el capítulo anterior. La distancia que separa estos sonetos de los precedentes es abrumadora, como ya hemos comentado.

---

<sup>145</sup> Recordamos aquí que este soneto se leyó por primera vez con ocasión del homenaje a Rafael Alberti en La Tertulia en 1982 y se publicó en el *Manifiesto albertista* (cfr. cap. 3).

<sup>146</sup> Cfr. J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, pp. 228-229.

Entre las formas métricas populares favoritas de Egea destaca el romance; sin embargo, muy pocas de estas composiciones se recogieron en libro, con excepción del romancillo en heptasílabos de “Las islas negras” en *Raro de luna* (p. 361). Nos quedan varios que se publicaron en *Granada en mano* y en otras revistas en los años 80, además de los ejemplares ciclostilados que circulaban en los años 90 y que Egea compuso a cuatro manos y bajo seudónimo. De los primeros, destacamos el tono polémico con respecto a los acontecimientos de política interior y exterior que en ellos se relatan. De los segundos cabe subrayar el tono satírico, al estar dirigidos a miembros de la Familia Real y a personajes públicos especialmente odiosos en opinión de su autor. El octosílabo de los romances también presenta alternancia en sus acentos, que pueden caer –además del acento fijo sobre la penúltima sílaba– en la primera y cuarta, en la segunda y cuarta, en la tercera y cuarta, en la tercera y quinta, o solo en la tercera o solo en la cuarta; de hecho, Egea parece explorar todas las posibilidades del metro empleado, consiguiendo gran variedad en ritmo y cadencia. Destacamos un romance insólito al que aludimos brevemente en el capítulo 3, que presenta la peculiaridad de un tema lírico y no narrativo: apareció en revista en 1987 y luego se recogió en *Gris perla*, con el título de “Razón de amor”, aunque la mención del juglar en el primer verso apunte hacia *Granada en mano* como potencial ámbito de publicación:

Imagínense que yo  
–pobre juglar de tu espera–  
hoy quisiera preguntar  
[...]  
¿Qué mar y tan desdichada  
pone su espuma en su puerta?  
¿Qué derribados jinetes  
atestiguan tus caderas?  
¿Por qué nevados caminos  
lleva el viento la respuesta?<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> J. EGEEA, “Razón de amor”, *Gris perla*, cit., p. 22. Fue publicado por primera vez en la

De *Granada en mano* proviene otra composición que nos parece sumamente importante recordar, las celebérrimas “Coplas de Carmen Romero”, cuyo modelo estrófico es la espinela, con una adaptación mínima, es decir un pareado *aa* que sustituye el último verso *c* en el esquema *abba:accddc*, logrando un efecto de repetición en el estribillo “Díselo, Carmen Romero”;<sup>148</sup> el procedimiento de manipulación de la espinela es similar al que realiza el autor anónimo de las “Coplas de la Panadera” sobre su modelo métrico, es decir la octavilla (cfr. cap. 3).

De hecho, siguiendo nuestra recapitulación de los metros populares recuperados por Egea, destaca el ovillejo, por su uso fiel a la tradición y novedoso a la vez en *Raro de luna*: dos ovillejos reproducen de manera rigurosa la fórmula cervantina (p. 367 y p. 373), mientras que el tercero parece jugar con los límites del género, estirando las normas convencionalmente atribuidas a la estrofa pero manteniendo lo mínimo imprescindible que permita reconocer a la composición por lo que es. Se trata de una distorsión casi cubista, diríamos, lo que de alguna forma encaja con el planteamiento neovanguardista de *Raro de luna*, intentando proporcionar una experiencia estética en poesía comparable a su homóloga en pintura:<sup>149</sup>

---

revista *Arrecife* en 1987 (cfr. cap. 3), sin embargo creemos que se publicó en *Granada en mano*, o por lo menos que fue redactado para este semanal. Desafortunadamente, la cuestión queda por resolver debido al estado de conservación de los fondos de la revista, de la que faltan varios números.

<sup>148</sup> Exceptuando la introducción del estribillo, las espinelas de Egea resultan regulares hasta en la pausa entre el cuarto y quinto verso.

<sup>149</sup> Cfr. E. SARTOR, “Variazioni sull’ovillejo. Da Cervantes a Javier Egea”, cit.

Seguro que le esperaban  
Las altas

Que le aguardaban celestes  
Las sienes

Celestes y amuralladas  
Del alba

Llamaron

Tembló la estrella del ático  
Tan alto

Callaban

Siempre callaron  
sus altas sienes sin alba (p. 369).

Sin lugar a dudas, el poemario que más dialoga con la tradición castellana es el ya citado *Raro de luna*, en el cual Egea ensaya una gran cantidad de combinaciones métricas: retahílas, poemillas en hexasílabos, en pentasílabos (“Tiré los dados / sobre la mesa. / Abrí los sobres / en su presencia...” [p. 354]), o en heptasílabos con pies quebrados bisílabos (“Gatear en las trágicas / Lindes / Cruzar yedras y vientres / Síguele...” [p. 347]), en octosílabos y tetrasílabos, romancillos, ovillejos; parece que el autor quiere sondear las potenciales variaciones sobre la copla tradicional.

A este procedimiento de revitalización de formas métricas antiguas Egea yuxtapone el poema largo de corte neovanguardista “Raro de luna”, de clara ascendencia surrealista; sin embargo, todos los versos que exceden la medida del endecasílabo responden a una construcción basada en el acoplamiento de un heptasílabo y otro verso impar. De ahí que la estructura métrica sea solo aparentemente irregular y que a un análisis más detenido se revele extremadamente reglamentada y elaborada.

La última combinación métrica favorita de Egea que queremos comentar es la silva, cuyo uso es especialmente evidente en “Paseo de los

tristes”. Se trata de una estructura muy ágil que permite amplias posibilidades expresivas, además de lograr un tono coloquial de aparente sencillez. Sin embargo, su simplicidad es totalmente artificiosa, puesto que disimula una trabadura muy labrada de versos de la familia del endecasílabo:

No es posible el olvido en esta calle  
en donde aún alienta y se entreabre  
la aventura borrosa de aquellos labios jóvenes,  
inaprensibles en la vieja estrechez,  
y sin embargo,  
va subiendo del río un rumor de pañuelos,  
de manos desprendidas sin razones oscuras,  
un vapor que nos habla de futuros andenes  
donde también perecerá el recuerdo,  
o al menos otra piel,  
otro cuerpo que también resistió,  
otros labios acaso menos bellos  
den sentido a esta otra soledad,  
a esta nueva plaza desierta  
compañera de un río  
que en extrañas crecidas de luz  
preludia el alba (p. 322).

La aproximación de Egea a la tradición parece tener un afán modernista de recuperación y renovación de los metros clásicos. Sin embargo, una diferencia importante estriba en la escasa o nula atención del poeta granadino hacia la escansión del verso en pies cuantitativos. En efecto, una lectura detenida nos ha permitido encontrar muy pocos ejemplos de versos contruidos a partir de pies métricos, tan solo una alternancia de ritmo anfibráquico y anapéstico en un poema en hexasílabos, “Quisimos amarnos” (p. 261), si bien el ritmo cuantitativo detectado puede resultar de manera casual debido a los acentos del verso, sin ser el resultado de un procedimiento consciente por parte del autor.

En conclusión, nos parece evidente la fecunda relación que Egea mantuvo con la tradición clásica, de la que fue apasionado conocedor y con la que entabló un dialogo muy provechoso; en su acercamiento a la tradición

Egea mantuvo la tensión entre la imitación y, por consiguiente, la creación de expectativas en el lector por un lado, y la libertad de reelaboración propia de la época contemporánea por otro. De ahí que su intento de revitalización de las formas clásicas resulte siempre respetuoso y, a la vez, autónomo e innovador.



## 5. EVALUACIÓN DE LA POESÍA DE JAVIER EGEA

Tras el análisis estilístico y temático realizado a partir de los textos en el capítulo anterior, ha llegado la hora de ampliar la perspectiva crítica e intentar una lectura de la obra de Egea en relación a las corrientes literarias coevas; en primer lugar, contrastaremos la aproximación materialista a su poesía con nuestra propuesta de acercamiento, intentando aportar una contribución novedosa al debate crítico; en segundo lugar, consideraremos la posición de Egea con respecto a la posmodernidad; por último, se trazará un balance del desarrollo de su poesía dentro del panorama nacional y esbozaremos algunas reflexiones sobre el alcance de su influencia en la obra de los contemporáneos.

### 5.1 *Aproximaciones críticas*

En este apartado procuraremos proporcionar una mirada sobre las distintas lecturas que se han realizado hasta ahora de la obra de Javier Egea y esbozaremos una línea de interpretación, que podríamos definir conciliadora y que es consecuente con cuanto hemos comentado hasta ahora. Tomaremos en consideración el primer estudio completo de la obra de Egea, que se publicó en 2005, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*,<sup>1</sup> y seguiremos comentando los varios artículos y que se han editado en los últimos años, hasta el trabajo reciente de Marcela Romano, *Revoluciones diminutas*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit.

<sup>2</sup> M. ROMANO, *Revoluciones diminutas. La "otra sentimentalidad" en Álvaro Salvador y Javier Egea*, cit.

### 5.1.1 *Lectura materialista*

El estudio de Jairo García Jaramillo tiene el merito de haber sido el primero en tratar de manera extensa y pormenorizada la totalidad de la obra de Egea y en presentar al lector una bibliografía adecuada. Su autor persigue una línea de investigación adyacente a la de Juan Carlos Rodríguez y, a partir de ella, intenta realizar una lectura materialista de la producción literaria de Egea. Según Jaramillo, el giro hacia una poesía marxista se da cumplidamente a partir de *Tropo mare* y *Paseo de los tristes*; destaca en el estudio de este joven crítico el hecho de considerar *Raro de luna* una manifestación aún más lograda de dicha poética, debido a que el eje se desplaza de la consciencia al inconsciente, ya que la ideología siempre reside en este. Escribe Jaramillo en su ensayo:

La lucha consciencia/incosciente, que articula toda su poesía materialista, está presente de nuevo en *Raro de luna*, pero la balanza se ha inclinado hacia el segundo elemento de forma irreversible.<sup>3</sup>

Glosando una afirmación del poeta, en la que Egea declaraba que el paisaje de *Raro de luna* era inconsciente “porque a mí me gusta aprehender la poesía en la propia poesía”,<sup>4</sup> afirma Jaramillo que “Egea está manifestando explícitamente que escribe *consciente de que la poesía se produce en el inconsciente*”,<sup>5</sup> lo que nos parece una conclusión algo apresurada.

En la opinión de Jaramillo, Egea enmudeció tras publicar *Raro de luna* “porque tuvo que darse cuenta de la dificultad de seguir escribiendo en la lógica del materialismo, de que se había cerrado las puertas con el libro anterior”;<sup>6</sup> esta afirmación es corolario de la “presencia en los pocos sonetos

---

<sup>3</sup> Cfr. J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., p. 76.

<sup>4</sup> J. VELLIDO, “Javier Egea, versos en un pentagrama”, *Ideal*, suplemento “Artes y Letras”, 08/03/1991, p. 33, *apud* J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., p. 81.

<sup>5</sup> J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., p. 81.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 84.

últimos que conocemos [los *Sonetos del diente de oro*] de ciertos elementos «antiguos», que al mismo tiempo podrían ser quizá los responsables de que ese libro nunca fuese terminado”.<sup>7</sup> No queda claro lo que se entiende aquí por “antiguos”, si se refiere el autor de estas líneas a los dos primeros poemarios de Egea o, en cambio, a los producidos en el ámbito de “La otra sentimentalidad”. Lo que es cierto es que la lectura materialista impide ver a Jaramillo los elementos novedosos de *Sonetos de diente de oro* que hemos destacado en este trabajo, es decir el intento de fundar un subgénero poético, el poemario *noir*, además de la recuperación de una métrica modernista.

La lectura de Jaramillo se inscribe en una corriente de crítica marxista en la que priman críticos como José Antonio Fortes, Juan Antonio Hernández García, Luis Alcántara entre otros. Una muestra de las perspectivas críticas de estos académicos puede encontrarse en las *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea*, que se celebraron el 25 y 26 de marzo de 2009 en la Universidad Autónoma de Madrid. De entrada, señalamos que algunas de las comunicaciones leídas no eran originales, habiendo sido publicadas con diferencias mínimas en otros libros con anterioridad (hasta siete años antes, como podrá comprobarse en nuestra bibliografía). Las *Actas* recogen el estudio de Rafael Morales Barba, “Javier Egea, trovador de la escarcha”,<sup>8</sup> que por aquellas mismas fechas se estaría publicando también en *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*,<sup>9</sup> y que contiene un análisis completamente equivocado por estar basado en la noción errónea de que *Troppo mare* se escribiera después de *Paseo de los tristes*. Morales Barba debió de confundirse a causa de las fechas de publicación de los libros; sin embargo, hubiera sido oportuno que el comité científico del congreso en la UAM y el consejo editorial de la *Revista*

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> R. MORALES BARBA, “Javier Egea, trovador de la escarcha”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 35-43.

<sup>9</sup> R. MORALES BARBA, “La poesía de Javier Egea (El trovador de la escarcha)”, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 191-210.

de crítica literaria marxista, que se hizo cargo de la publicación, señalaran la incongruencia. Además, entre las aportaciones leídas y recogidas en las Actas del Homenaje se encuentran algunas de escaso rigor e interés científico.

En dicho congreso, destacó la comunicación de Paula Dvorakova, quien proporcionó un análisis que nos parece muy acertado de la poesía de Egea, encontrando relaciones textuales pertinentes entre el poema largo “Raro de luna” y los versos de Louis Aragon apuntados por Egea en su Cuaderno de trabajo. Además, la estudiosa ofrece una mirada panorámica sobre los temas que Egea desarrolla en *Paseo de los tristes* –el amor *versus* la explotación, el *flanêur*, la ciudad– haciendo hincapié en la soledad que “se convierte también el resultado de la dialéctica amor/muerte, en el conflicto entre el amor y la imposibilidad del amor”.<sup>10</sup> Soledad que protagoniza el poemario *Raro de luna* y que acabará por encerrar a su autor.

En cambio, el filólogo Hernández García ofrece un recorrido de la bibliografía crítica sobre la obra de Egea, subrayando su alteridad radical y su más profunda autenticidad con respeto a las poéticas de sus compañeros de “La otra sentimentalidad”.<sup>11</sup>

Ahora bien, la cuestión es la siguiente, ¿hasta qué punto es provechosa una lectura materialista de la poesía de Egea? Y sobre todo, ¿alcanzó Egea su objetivo de escribir una poesía materialista? Y, aún más, ¿existe una poesía materialista? Procuraremos contestar a estas preguntas en el apartado que sigue.

Es cierto que Egea fue comunista, concretamente solía definirse un comunista poeta (y nunca al revés); en efecto, a partir de su segundo poemario, *A boca de parir*, su afiliación política queda patente. Léanse por ejemplo los primeros versos de “Hacia otro mar”, donde la alusión al pez

---

<sup>10</sup> P. DVORAKOVA, “No cabían en mis ojos sus ojos y la tormenta: la soledad y el amor en la poesía de Javier Egea”, en VV.AA, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, p. 50.

<sup>11</sup> Cfr. HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio, “Con esperanza y convencimiento”, en *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 69-89.

remite a su poesía anterior, como se ha comentado en el capítulo 3:

Es ahora el principio.  
Cuando las palabras cruzan el pez,  
cuando mi frente rompe  
hacia otra lucha nueva  
un nuevo leningrado de palabras (p. 128).

Sin embargo, es a partir de *Troppe mare* que su poesía intenta dar el salto, como Juan Carlos Rodríguez comentó en su célebre presentación en la Madraza, citada en el capítulo anterior. Lo interesante es averiguar si y en qué términos Egea dio el salto que se había propuesto. A este respecto, uno de los textos que nos parecen más interesantes y que todavía no hemos comentado detenidamente es el segundo poema de la sección “Córam pópulo”, en el que destacan unos elementos que se pueden reconducir a “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat” de Althusser, como no dejó de detectar Jaramillo en su ensayo.<sup>12</sup>

En su estudio de 1970 el filósofo francés subraya el papel de la escuela en el mantenimiento de la ideología dominante:

Nous pensons que l'appareil idéologique d'Etat qui a été mis en position *dominante* dans les formations capitalistes mûres, à l'issue d'une violente lutte de classe politique et idéologique contre l'ancien appareil idéologique d'Etat dominante [la Iglesia], est *l'appareil idéologique scolaire*.<sup>13</sup>

Los aparatos ideológicos del Estado, como es bien sabido, sirven a la “reproduction des rapports de production, c'est-à-dire des rapports d'exploitation capitaliste”;<sup>14</sup> de ahí la importancia para el Estado de la escuela en cuanto lugar donde, de forma disimulada, se infunde a las nueva

---

<sup>12</sup> J. GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, cit., p. 50.

<sup>13</sup> L. ALTHUSSER, “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat”, cit., p. 105.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 107.

generaciones la ideología de la clase dominante:

C'est par l'apprentissage de quelques savoir-faire enrobés dans l'inculcation massive de l'idéologie de la classe dominante, que sont por une grande part reproduits les *rappports de production* d'une formation sociale capitaliste, c'est-à-dire les rapports d'exploités à exploiters et d'exploiteurs a exploités. Les mecanisme qui produisent ce résultat vital por le régime capitaliste sont naturellement recouverts et dissimulés par une idéologie de l'Ecole universellement régnante, puisque c'est une des formes essentielles de l'idéologie bourgeoise dominante: une idéologie qui représente l'Ecole comme un milieu neutre, dépourvu d'idéologie.<sup>15</sup>

De estas consideraciones sobre la educación parece surgir el poema al que aludimos en el capítulo 3 y cuyos versos relatan la experiencia escolar del protagonista, un niño entre muchos otros durante los años de la dictadura franquista:

éramos ya cercanos de la muerte,  
brotes del frío,  
pobre gente pequeña sin sentido, rubios y solos.  
Eran vidrios y plomo los libros de la escuela  
y los ojos miraban de través la mañana,  
casi al sesgo de la vida,  
[...]

A través del cristal fuimos ropa tendida,  
esquina, escarcha gris, llanto de niebla,  
y una voz circular nos asediaba  
desde la inmadurez de los sillones  
apagados, marchitos, milenarios.  
[...]

Así fuimos perdiendo la dignidad entonces (pp. 232-333).

La voluntad por parte del autor de construir un texto marcadamente marxista es evidente en muchos de los poemas de *Tropo mare*, algunos de los cuales ya se han comentado en los capítulos anteriores. Se nota, además, una

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 109.

aproximación más madura a la reflexión sobre el comunismo:

Será que tuve suerte de no quedarme solo  
o de saberme solo pero a veces vecino,  
a veces compañero  
y siempre camarada (p. 225).

Lo que equivale a decir, como en “Hacia otro mar”, “Para que yo me sangre en las palabras, / para que yo me agrupe, / para que yo responda” (p. 128), pero en tono de *understatement* con respeto al poemario de 1976. Este mismo poema de “El estrago” tiene otro punto de contacto con “Hacia otro mar”, es decir la referencia a Lenin. Compárense estos versos del segundo poema de “El estrago”, “Lenin era testigo de aquella barahúnda, / de aquel zafarrancho que invadió mis ojos” (p. 225) con el ya citado “un nuevo leningrado de palabras”.

Si por un lado las intenciones del poeta son manifiestas, por otro los resultados no siempre están a la altura de aquellas, políticamente hablando, como en los cinco sonetos garcilasianos publicados en “Rima viva” en 1981. Los sonetos son perfectamente logrados desde un punto de vista estético pero cumplen solo parcialmente con los propósitos anunciados en la introducción:

Se trata de desentrañar la claves internas que revelan el fuerte compromiso histórico de nuestros textos renacentistas. Pero a la vez Javier Egea intenta ofrecer una relectura particular de estas mismas claves poéticas desde una óptica actualizada y materialista.<sup>16</sup>

*Paseo de los tristes* es el otro poemario en el que Egea intenta desarrollar explícitamente una poesía materialista, desde la cita de Bécquer que abre la primera parte, “... pienso cual tú que una oda sólo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita” (p. 245), hasta las consideraciones sobre el lenguaje que ya hemos comentado en los capítulos anteriores. *Paseo de los*

---

<sup>16</sup> J. EGEA, “Rima viva”, cit.

*tristes* se inserta en el camino abierto por *Troppo mare*, profundizando en la modalidad poética inaugurada por este; de alguna forma el libro de 1982 desarrolla las cuestiones planteadas por el poemario anterior, tanto a nivel ético como ideológico, configurándose como una respuesta a los interrogativos surgidos de la crisis personal que desembocó en el viaje a la Isleta del Moro. Por otro lado, como ya hemos adelantado en el capítulo 3, la consciencia del fracaso amoroso reafirma la imposibilidad del amor en la explotación capitalista y abre una contradicción insalvable que desembocará en *Raro de luna*, libro que ya está más allá de cualquiera pretensión de cambio social.

En efecto, a partir de *Raro de luna* la poética de Egea da otro giro, colocándose en un derrotero que la crítica materialista no nos ayuda a comprender, puesto que esta ya no era la perspectiva con la que el autor compuso su poemario. Esto no quiere decir que Egea dejara de ser comunista, sino que el marxismo ya no era su preocupación central a la hora de escribir. *Raro de luna* marca otro salto, quizás aún más radical que el anterior, sobre todo porque Egea lo dio solo, desvinculado de cualquier contexto de grupo poético y, además de cualquiera moda literaria. Poeta a destiempo, Javier Egea explora el camino neovanguardista, revisitándolo en términos propios, en unos años en los que esta tendencia, muy presente a nivel nacional a principios de los años 80 –baste con recordar el premio Adonais de 1980 a Blanca Andreu por *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*– estaba ya desprestigiada.

Una lectura materialista de *Raro de luna* resulta inadecuada puesto que el libro casi no contiene alusiones a la lucha de clases, apenas una referencia a los “banqueros al fondo” (p. 383); además, para su indagación en lo onírico Egea escoge la figura del vampiro, creación literaria burguesa en sumo grado, y la utiliza en la elaboración del protagonista de sus poemas sin cuestionar su proveniencia ideológica y sin profundizar en las contradicciones que su uso comporta. Nos parece evidente que las razones poéticas en este

libro prevalecen sobre los planteamientos materialistas: en efecto al autor no le interesa seguir el camino inaugurado por sus dos poemarios de principio de los 80, más bien va buscando una salida a sus intereses literarios, que en aquel momento iban en dirección de las Vanguardias –de Huidobro a los Surrealistas franceses– y de las formas tradicionales de la poesía de Cancionero.

Para concluir cabe recordar que el ámbito en el cual la aproximación materialista resulta más acertada y fecunda es, sin lugar a dudas, el análisis de la construcción del sujeto, problema que, como hemos visto, Egea resuelve planteando una disolución del yo en lo colectivo, con una doble consecuencia: por un lado, el intento de superar la dicotomía entre lo público y lo privado y, por otro lado, el progresivo alejamiento de una postura confesional hacia un yo poético cada vez más despersonalizado.

### 5.1.2 *Hacia una lectura nueva*

Entre las posibles aproximaciones a la poesía de Egea, destaca la lectura neorromántica intentada por Eugenio Alemany Francés en su artículo del año 2000, “Javier Egea: «Hoy es preciso un alto en la derrota»”, en el que adscribe al poeta granadino una ascendencia “neorromántica en el sentido «fuerte de la palabra»”.<sup>17</sup> Con su definición el crítico se refiere al caudal del romanticismo que desembocará en las Vanguardias surrealistas, a partir de la vinculación entre imaginación y palabra que en la obra de Egea Alemany percibe “condensadas en categorías reales, históricas, constitutivas del yo poético”.<sup>18</sup>

En nuestra opinión, se trata de una aproximación oportuna y legítima que, sin embargo, ha quedado en segundo plano debido al favor de que ha gozado y sigue gozando la interpretación materialista. Con lo cual no queremos afirmar que las dos se excluyan mutuamente, más bien al revés,

---

<sup>17</sup> E. ALEMANY FRANCÉS, “Javier Egea: «Hoy es preciso un alto en la derrota»”, cit., p. 20.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

ambas podrían beneficiar de una visión crítica conciliadora que integrase elementos de la otra. De hecho, la solidez del enfoque neorromántico se apoya en la autoridad del mismo poeta, quien no hizo misterio de su afiliación romántica, y sobre todo de su apego a Bécquer. Además, este tipo de lectura no tiene por qué liquidar a la perspectiva materialista, como justamente avala Alemany:

El poema es así el escenario de la búsqueda del tú (del cumplimiento del deseo y la complicidad amorosa) y del nosotros (lo colectivo, lo social, lo solidario) [...]. No sólo es que imaginación y palabra poética, entrelazadas, sirven a la construcción de utopías políticas y civiles; no sólo es que brota con insistencia una “ilusión” marxista, latente y apasionada. Es que, además, la poesía esgrime una fuerza singular de sabiduría y lucidez contra la derrota y la resignación, o lo que es igual, contra los imperativos de la Razón y las verdades institucionalizadas por un sistema productivo necesariamente injusto y violento.<sup>19</sup>

En términos más amplios, la adhesión de Egea a la tradición romántica ayuda a entender su natural prosecución hacia una poesía neovanguardista como la de *Raro de luna*, en completo desajuste con la poética de la 'razón ilustrada' propugnada por Luis García Montero.

El enfoque psicoanalítico es otra lectura que resulta muy útil a la hora de abordar un poemario de difícil interpretación como *Raro de luna*, concebido, además, durante una temporada en la que su autor estaba sometido a terapia con un psicólogo malagueño. Y no solo eso, sino que otros libros también se pueden leer bajo el eje de la obsesión por lo materno y de un conflicto edípico irresoluto, sobre todo en lo que se refiere a los símbolos que hemos ido detallando a lo largo de nuestro trabajo, como por ejemplo el agua, el mar y los anillos. Se trata de una aproximación que nos ayuda a desentrañar los temas profundos que recorren la obra de Egea y que, en nuestra opinión, tiene que ser complementaria a la lectura materialista, que, como hemos comentado antes, se aplicaría sobre todo a la construcción del

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*

sujeto poemático.

De hecho, podemos afirmar que los tres enfoques tratados en estas páginas, es decir, el materialista, el neorromántico y el psicoanalítico, se completan y refuerzan mutuamente y deben tenerse en consideración a la vez para una aproximación proficua a la poesía de Egea, puesto que el utilizar uno solo de ellos sería restrictivo y parcial, como podrá comprobarse leyendo el poema que copiamos a continuación:

En ti comparecimos como a un despacho oscuro  
y firmamos con sangre los papeles en blanco  
donde vas poniendo tu cifra y tu condena  
en nombre de la luz.

Mas no fueron posibles las promesas del agua,  
ni siquiera tus ojos para velar el sueño  
y todo es una historia con las páginas sucias,  
todo una amarga sed.

Te llaman luz, amor. Hoy te llamo derrota (p. 259).

Es evidente que una lectura satisfactoria de la obra de Egea solo podrá llevarse a cabo integrando las propuestas de análisis comentadas hasta ahora. Esta es la línea según la cual se ha desarrollado el presente trabajo, sin olvidar otro elemento decisivo en nuestro estudio, es decir, la valoración de la intertextualidad presente en los libros de Egea como principio aglutinante de su poética y como reflejo de un diálogo ininterrumpido con la tradición. Repárese en el hecho de que esta conversación a distancia que Egea celebra con sus modelos, tiene unos rasgos que nos atrevemos a definir, con casi total seguridad, como no posmodernos.

## *5.2 Recuperación de la tradición en clave no posmoderna*

La relación de Egea con la tradición es un tema que merecería ser investigado de forma más cumplida, sobre todo por lo que se refiere a la

actitud del poeta ante la posmodernidad. Se trata de un asunto muy complejo que no pretendemos agotar en pocas páginas; nos limitaremos a sugerir algunas líneas de investigación que puedan resultar provechosas en trabajos futuros.

Egea fue un gran conocedor de la tradición y utilizó casi todas las formas que esta nos ha legado, es decir el soneto, el romance, el ovillejo, la décima, el epigrama, entre otros. En algunos casos la filiación de los modelos anteriores es patente, como en las “Coplas de Carmen Romero”, que se inspiran en las anónimas “Coplas de la panadera” y en las “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street” de Alberti; en otros Egea manipula el patrón hasta metamorfosearlo en algo apenas reconocible, según se ha comentado en el ovillejo “Seguro que le esperaban”, logrando un difícil equilibrio entre imitación y reelaboración.

Entonces, ¿fue Egea posmoderno en su aproximación a los clásicos? En nuestra opinión no lo fue, por lo menos no tuvo esa intención –y, como es resabido, en la posmodernidad la intención es central. Tómense por ejemplo las “Coplas de Carmen Romero”: a una primera mirada la composición aparece sobre modo paródica por introducir elementos contemporáneos y cómicos en un género tradicional. Sin embargo, una reflexión atenta sobre el modelo medieval reelaborado por Egea nos lleva a afirmar que el poeta realiza una operación de puesta al día que no es posmoderna en absoluto, porque el autor mantiene el carácter satírico del patrón sobre el que interviene sin modificarlo en lo más mínimo. Las “Coplas de Carmen Romero” producen un efecto paródico debido a la naturaleza de las “Coplas de la panadera”, que presentan, cabe recordarlo, un relato alternativo y subversivo de la batalla de Olmedo. La cuestión ha sido estudiada en años recientes por Denise Filion de la Universidad de Iowa, quien percibe en las “Coplas” anónimas una inversión del orden constituido, incluso en la representación de la intervención divina en la batalla, lo que produce un discurso que se contrapone al oficial y acaba por ridiculizarlo:

The *Coplas de la panadera*'s complete elimination of order shows it to be a counter-narrative of the Battle of Olmedo, appropriating the rhetoric of the official narrative in order to challenge its authoritative function. The *panadera*'s words are dialogic, as is all parodic discourse in that it appropriates and recontextualizes others' words; parody can more specifically be termed heteroglossia, defined by Mikhail Bakhtin as “another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way”. [...The *panadera*'s] *Coplas* challenges the authoritative narrative, offering another, equally viable, and much funnier version of events.<sup>20</sup>

Nótese que la adherencia de Egea al patrón tardomedieval le lleva a dirigirse a un interlocutor femenino que en su caso es Carmen Romero, la esposa de Felipe González, para que interceda con el entonces Primer Ministro. De hecho, esto multiplica el efecto cómico del poema, puesto que en las coplas originales el término 'panadera' tiene connotaciones de 'prostituta' (“Panadera, soldadera / que vendes pan de barato”),<sup>21</sup> como bien documenta Filion en su artículo;<sup>22</sup> de ahí que la alusión contagie a la protagonista de las coplas egeiana, quien, además, es retratada en momentos de intimidad con su marido (“Y dile, cuando la cama / anula la presidencia / y el amor dicta sentencia...”).

Ahora bien, el elemento paródico era central en el poema que sirvió de modelo a Egea, quien, al actualizarlo, lo reelabora respetando plenamente sus finalidades estéticas, sin desvirtuarlo ni desacralizarlo. Esto, en cambio, es justamente lo que hizo García Montero en unas composiciones coevas que analizaremos a continuación y que marcan un desarrollo en dirección posmoderna de su obra en los años 1983-84. Aunque sean muestras aisladas que no repercuten en los poemarios inmediatamente sucesivos (en *Diario cómplice*, por ejemplo), son indicio de una búsqueda en su trayectoria artística personal que marca un alejamiento provisional de la poética original

---

<sup>20</sup> D.K. FILIOS, “Rewriting History in the «Coplas de la Panadera», *Hispanic Review*, 3, vol. 71, 2003, pp. 361-362. La cita de Bakhtin que la autora utiliza proviene de M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas, 1981, p. 324.

<sup>21</sup> ANÓN., “Coplas de la panadera”, en J. RODRÍGUEZ PUERTOLAS, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, cit., p. 131.

<sup>22</sup> D.K. FILIOS, “Rewriting History in the «Coplas de la Panadera», cit., p. 355.

de “La otra sentimentalidad”. Veamos un fragmento de las conocidas “Coplas a la muerte de su colega”, composición que pertenece al libro-disco realizado en 1983 con el grupo punk TNT:

Y los tunos, los toreros,  
las cantantes de revista  
en el olvido;  
las folklóricas primero,  
el marqués y la corista  
¿dónde han ido?  
¿Dónde están los generales,  
sus medallas y su espada  
sin conciencia,  
sino esperando mortales  
a que les sea dictada  
su sentencia?<sup>23</sup>

Se trata de una puesta al día del *topos* de *ubi sunt* del modelo manriqueano, como se podrá comprobar leyendo una estancia (vv. 265-276) del patrón tardomedieval:

Tantos duques excelentes,  
tantos marqueses e condes  
e varones  
como vimos tan potentes,  
di, Muerte, ¿dó los escondes  
e traspones?  
E las sus claras hazañas  
que hizieron en las guerras  
y en las pazes,  
cuando tú, cruda, t'ensañas,  
con tu fuerça las at ierras  
e desfazes.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Coplas a la muerte de un colega”, en L. GARCÍA MONTERO-TNT, *Rimado de ciudad (libro-disco)*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1983, p. s/núm.

<sup>24</sup> J. MANRIQUE, “Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre”, en VV.AA., *Poesía de cancionero*, edición de Á. ALONSO, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 261-262.

Sin embargo, en la versión de Montero se produce una trivialización de la materia, tan grave y seria en Manrique como fútil en Montero (“Y los tunos, los toreros”, etc). Además, el mismo proyecto de libro-disco grabado con un grupo punk es índice de una actitud posmoderna, en lo que se refiere a la combinación de *High Culture* (las coplas de Manrique) y *Low Culture* (la música punk con guitarras distorsionadas y letras gritadas). Al escuchar el tema, el efecto es muy distinto de aquel producido, por ejemplo, por la transposición musical de las coplas originales de Manrique realizada por Paco Ibañez en los años 60.

En 1984 Montero publica otro poema de carácter marcadamente posmoderno, “Égloga de los dos rascacielos”,<sup>25</sup> un ejemplo de reescritura paródica que actualiza el material garcilasiano y lo convierte a la vez en una historia *pop* de amor en un contorno decididamente urbano, en la que los pastores son remplazados por dos rascacielos:

Lamentaban dos dulces rascacielos  
la morena razón de su desgracia,  
bajo el sol del invierno. Mi ciudad  
escuchaba en su voz la ineficacia  
de un amor que vencido por los celos  
otorga duelo y quita libertad.<sup>26</sup>

Compárense además el *incipit* de la queja de Nemoroso

Corrientes aguas, puras, cristalinas;  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de fresca sombra lleno,  
aves que aquí sembráis vuestras querellas  
hiedra que por los árboles caminas,  
torciendo el paso por su verde seno<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> L. GARCÍA MONTERO, *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Colección Romper el Cerco, 1984. Se volvió a editar en Hiperión en 1990 y finalmente se recogió en *Ropa de calle. Antología poética (1980-2008)*, edición de J.L. MORANTE, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 137-146. En todas las ediciones el poema está dedicado a Javier Egea.

<sup>26</sup> L. GARCÍA MONTERO, "Égloga de los dos rascacielos", *Ropa de calle. Antología poética (1980-2008)*, cit. p. 141.

con el comienzo de la lamentación del segundo rascacielos:

Teléfonos alertas,  
sirenas que la luz cruzáis veloces,  
letreros luminosos, altavoces,  
carteleras expertas  
que hacéis negocios y mentís ofertas.<sup>28</sup>

La actitud de García Montero no podría alejarse más de la manera de Egea de aproximarse a la tradición, como en el caso de los sonetos inspirados en la obra de Garcilaso que hemos comentado en el capítulo 3, en los que nuestro poeta exhibe un intento imitativo y de puesta al día en línea materialista, según las intenciones explicitadas en las palabras previas; incluso en los poemas en los que la reelaboración del modelo clásico es más evidente, como por ejemplo en el ovillejo “Seguro que le esperaban” (p. 369), falta por completo el intento paródico o la mezcla de los géneros típica del pastiche. En cambio, en Egea prevalece una adhesión conforme con el patrón elegido, no solo en la forma sino también en las finalidades prescriptas por el género, como hemos visto en los sonetos con estrambotes, por ejemplo.

Hay que recordar, además, la profunda y consciente aversión de Egea hacia la posmodernidad,<sup>29</sup> que él consideraba un movimiento reaccionario y al que no le parecía relevante aproximarse en su concepción de la poesía; de ahí que su rechazo fuera programático, coherente y constante a lo largo de toda su producción, y no limitado a los ejemplos que hemos alegado. Asimismo, la mezcla entre lo cómico y lo trágico, otro elemento esencial de la parodia posmoderna está totalmente ausente en Egea, quien utiliza los géneros poéticos según el uso consagrado por la tradición. Incluso un soneto como “Poética”, que podría en principio leerse como una imitación

---

<sup>27</sup> G. DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, cit., p. 43.

<sup>28</sup> L. GARCÍA MONTERO, “Égloga de los dos rascacielos”, *Ropa de calle. Antología poética (1980-2008)*, cit., p. 144.

<sup>29</sup> Para profundizar en este tema léase la entrevista con Luis García Montero recogida en el apéndice de este trabajo.

caricaturesca del modelo juanramoniano, de hecho no lo es, y lo afirma oportunamente Marcela Romano:

Creo que Egea busca en éste el molde, la retórica y la intención para resignificarlos e invertirlos, evitando, no obstante, la distancia irónica y burlesca y el efecto risible que presupone, en general, la operación paródica.<sup>30</sup>

El tema de la relación entre “La otra sentimentalidad” y la posmodernidad ha sido tratado por Álvaro Salvador en un artículo de 1994, en el que expone sus reflexiones tajantes sobre las teorías fundacionales de Barthes<sup>31</sup> y de Fukuyama.<sup>32</sup> Con respecto al primero, el crítico granadino afirma que es irrelevante hablar de “muerte del autor”, puesto que el sujeto nunca existió como tal, tratándose más bien de una impostura generada por la literatura burguesa; apoyándose en el planteamiento de Rodríguez que hemos comentado en los capítulos anteriores, Salvador hace hincapié en la falacia del sujeto libre que no es autónomo ni preexistente a la obra, sino más bien un producto construido por el acto mismo de la escritura. Aún más contundente es la crítica que el estudioso dirige hacia el ensayo de Fukuyama, libro que desató un sinfín de polémicas en su día, y cuya lectura, en nuestra opinión, ya no resulta tan acertada por infravalorar el papel del imperialismo en el panorama de las guerras que se desatarían en la edad contemporánea. En las líneas que copiamos a continuación Salvador aclara la posición de “La otra sentimentalidad” en relación a las nociones desarrolladas por Barthes y Fukuyama, detallando las razones por las que aquella promoción no pudo ser posmoderna:

---

<sup>30</sup> M. ROMANO, *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, cit., pp. 57-58, n. 27.

<sup>31</sup> Cfr. R. BARTHES, “La mort de l’auteur”, en *Œuvres Complètes*, edición de É. MARTY, París, Éditions du Seuil, 1994, t. II, pp. 491-495.

<sup>32</sup> Cfr. F. FUKUYAMA, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

La “otra sentimentalidad” no cree que el sujeto haya muerto –o permanezca gravemente enfermo– atrapado entre las redes de la información y la tecnología. Sino más bien que el sujeto como “construcción canonizada” del individuo, del ser humano, estuvo siempre atrapado en unas u otras redes históricamente determinadas, así como su subjetividad, su sentimentalidad y su poesía. En este sentido no puede ser posmoderna porque, evidentemente, la Historia sigue existiendo para ella, del mismo modo que existe para las pobres gentes del Este de Europa, de Latinoamérica o del mundo árabe. Los que proclamaron precipitadamente el final de la historia no sospechaban la cantidad de Historia que se iba a desencadenar a partir de 1989.<sup>33</sup>

Desde luego, cabe señalar que el desarrollo de la poética de Egea en los años 90 le acerca a una postura que de alguna forma se podría interpretar como posmoderna, aunque creemos que no se trató de un viraje deliberado hacia una nueva estética, sino más bien del fruto de una búsqueda intensa y siempre personalísima. En concreto, nos referimos a los *Sonetos del diente de oro*, que representan un intento de construir una novela negra en versos, procurando fundar, como ya se ha comentado, un subgénero poético *noir*.

Ahora bien, se podría argumentar que en el poemario póstumo el uso del soneto no es propiamente canónico, por tratarse de una forma tradicionalmente asociada a la lírica y no a la diégesis, elemento este último que en la poesía hispánica se vincula más al romance. Además, la idea misma de estructurar un libro de sonetos según el código de la novela *pulp* y la inserción en los poemas de elementos decididamente populares, como por ejemplo el personaje de Pedro Navaja de una canción de Rubén Blades, producen en el lector un efecto de desorientación profunda, especialmente cuando se contrasta con los rasgos rítmicos de corte modernista que el autor utiliza en estas composiciones.

Sin embargo, opinamos que se trató de un resultado involuntario e inesperado, probablemente debido a la incesante actividad de

---

<sup>33</sup> Á. SALVADOR, “Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada *Otra sentimentalidad*”, *Letra pequeña*, cit., pp. 216-217.

experimentación llevada a cabo por Egea. En efecto, tras la recuperación de las Vanguardias y de la poesía cancioneril en *Raro de luna*, operación que obtuvo un éxito bastante escaso en términos de recepción –lo que no implica, como ya ha quedado dicho, una baja calidad de los poemas contenidos en el libro, sino todo lo contrario, sobre todo en lo que se refiere a las canciones tradicionales– Egea buscó y encontró otra dirección hacia la cual empujar su poética, es decir, la novela negra. Tampoco se trataba de una propuesta novedosa en el ámbito granadino, como se ha comentado en los capítulos anteriores.

En cambio, el elemento nuevo que intervino entre *Serie negra* de Navarro (1976) e *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* de García Montero (1980), por un lado, y *Sonetos del diente de oro*, por otro, consiste en la investigación realizada por Juan Carlos Rodríguez sobre Chandler y publicada en su volumen *La norma literaria* editado por primera vez en 1984, con el título “Triste, solitario y final: *El largo adiós* o la novela de las cicatrices”.<sup>34</sup> En efecto, hay indicios que sugieren una lectura profundizada de dicho artículo por parte de Egea y de su interiorización antes o durante el planteamiento del libro *Sonetos del diente de oro*, como por ejemplo la localización de la acción en un hotel (“[el] vestíbulo de un hotel, el símbolo de la novela policiaca, el símbolo de la ratio superficial de nuestra sociedad: su silencio y su yuxtaposición de mónadas”),<sup>35</sup> además de la alusión a Brecht:

cuando Brecht habla de la novela policiaca como «medio de producción», está hablando, sí, de la novela de enigma [...] pero ya [...] *La obra de dos centavos* [...] son sin duda, textos negros, donde el intercambio entre el mundo de los gánsters (dinero no legal) y el mundo de los empresarios (dinero legal) se produce de modo irreversible.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> J.C. RODRÍGUEZ, “Triste, solitario y final: *El largo adiós* o la novela de las cicatrices”, en *La norma literaria*, cit., pp. 351-376. Citamos por la tercera edición.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 353.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 359.

Cabe recordar lo que ya se ha señalado en su momento, es decir el parentesco entre el tema de Rubén Blades y la canción de Mackie Masser en *La obra de dos centavos* (cfr. *supra*) y quedará patente el entramado de referencias metatextuales que remiten a un ámbito de discusión crítica compartido por Rodríguez y Egea.

En su estudio, Rodríguez hace hincapié en la estrecha vinculación entre la novela policiaca y la sociedad burguesa, sobre todo en lo que se refiere a la crítica de las relaciones invisibles que el capitalismo engendra:

Mientras que Holmes o Agatha ven las redes visibles (pero que a los demás se les ocultan), el increíble giro de Hammett o Chandler consiste precisamente en ver la invisibilidad de las redes. No porque los otros no las puedan ver, sino porque, efectivamente, tales redes son invisibles, solo perceptibles en sus efectos. Conectar esos efectos, no como algo aleatorio o azaroso, sino como miembros engarzados en una malla, en un tejido ideológico social, es lo que convierte en “negras” a las novelas de Hammett y Chandler.<sup>37</sup>

De ahí que Egea, buscando una salida nueva a la *impasse* que se produjo tras la disolución de “La otra sentimentalidad” en la poesía de la experiencia y tras la tibia acogida de *Raro de luna*, encontrara una posible solución estética en el género *noir*, que le permitía explorar caminos originales volcándose en un proyecto novedoso para él, sin traicionar sus principios, puesto que se mantendría en una trayectoria marcada, de alguna manera, por un compromiso de fondo. En nuestra opinión, el hecho de producir una poesía con elementos posmodernos resultaría involuntario en Egea y sería una consecuencia del intento de puesta al día de su propia poética, a través de la acentuación de rasgos que ya estaban presentes en su obra anterior, como la narratividad por ejemplo, y que en los años 90 el autor enfatiza, alineándose, aún inconscientemente, a tendencias en boga en aquella época y acercándose, sin quererlo, a una postura posmoderna.

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 367.

### 5.3 *Evaluación en el contexto de la poesía nacional de los años 70-80-90*

Javier Egea fue esencialmente un poeta a destiempo, excepto durante el breve paréntesis de “La otra sentimentalidad”, tendencia que él mismo contribuyó a crear y con la que fue en sintonía perfecta.

Desde su exordio en 1969, Egea se revela un poeta contracorriente que demuestra antipatía hacia las modas literarias: de hecho, sus primeras muestras, el soneto<sup>38</sup> publicado en *Tragaluz* en 1969 y el poemario *Serena luz del viento* (1974), se mueven en una dirección contraria a la de la poesía en boga en aquellos años, es decir el preciosismo cultista de los novísimos, el estilo *pop* de las neovanguardias. Egea estrena en cambio una poesía erótica de ascendencia hernandiana situándose desde el principio en un terreno ajeno a las corrientes vigentes.

Con su segundo poemario, *A boca de parir* (1976), prosigue su búsqueda personalísima reivindicando un compromiso político fuerte, que desde la dimensión vivencial se refleja y moldea el ámbito de la producción literaria también. En este caso el libro de Egea anticipa el giro que estaba a punto de producirse a nivel nacional hacia una poética realista y que, en la opinión de Juan José Lanz, aconteció alrededor de 1977:

Mientras los poetas novísimos y sus aledaños habían pretendido desde 1967-1968 establecer una ruptura radical con la poesía (cultura) bajo el franquismo, encarnada principalmente desde su óptica en la primera promoción de postguerra, para enlazar con las manifestaciones culturales anteriores a la dictadura, la poesía posterior a 1977 amplía sus márgenes de referencia e incluye entre éstos las manifestaciones de postguerra.<sup>39</sup>

De todas formas, se trata de un cambio que se producirá de manera paulatina en la estética nacional, siendo la corriente novísima todavía

---

<sup>38</sup> J. EGEEA, “...Si supieras la noche que me llena”, cit., p. 18.

<sup>39</sup> J.J. LANZ, “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review*, 3, 1998, p. 267.

dominante hacia el final de la década de los 70; la propuesta de Egea, también en este caso, no está vinculada a las tendencias de moda, sino todo lo contrario: es el resultado de lecturas e intereses literarios personales, desarrollados y compartidos dentro de su círculo de amistades y contactos políticos; no hay que olvidar, en efecto, que la escritura de *A boca de parir* se superpone a la actividad de militancia clandestina de Egea en la Agrupación Gramsci.

Sin embargo, fue con “La otra sentimentalidad” que Egea dio inicio a un movimiento que lo consideró protagonista y con el cual se identificó profundamente, logrando una unidad entre sus intenciones poéticas y la expresión de las mismas, unidad que se reflejó en un éxito rotundo de crítica, ayudando a consolidar a nivel nacional el prestigio de la promoción granadina que venimos estudiando.

El desajuste vuelve a presentarse en la segunda mitad de los años 80, cuando el grupo granadino, por las razones que ya hemos discutido, empieza a deshilacharse, y se acentúa notablemente con el giro hacia una poética ilustrada propugnado por Montero. En efecto, a partir de aquel momento, la poética de Egea se encuentra profundamente desalineada respecto a las nuevas tendencias. Persigue Egea una investigación que con *Raro de luna* (1990) le acercará al neorromanticismo y a las vanguardias —a destiempo otra vez, puesto que hubo un auge momentáneo del neosurrealismo hacia 1980 con el libro de Blanca Andreu *De una niña de provincia que se vino a vivir en un Chagall*, auge que se apagó muy pronto.

Además, hacia finales de los 80, la tendencia dominante era la poesía de la experiencia, declinada según la orientación impulsada por García Montero, una poesía para “seres normales”.<sup>40</sup> De ahí que la poesía de Egea se halle, por segunda vez, en una posición marcadamente desconectada con las propuestas nacionales; aunque el giro hacia la poesía ilustrada no fue secundado totalmente ni siquiera por los compañeros generacionales de

---

<sup>40</sup> L. GARCÍA MONTERO, “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, cit., p. 37.

Montero, a largo plazo lograría imponerse en el gusto del público y de la crítica.

Curiosamente, en los años 90 la orientación que Egea imprime a sus escritos, con el énfasis en la narratividad que hemos señalado en los capítulos anteriores, produce una nueva alineación con las tendencias nacionales, lo que probablemente no fuera intencional por parte del autor granadino, sino más bien el fruto de una coincidencia afortunada. Como ya ha quedado dicho, la poética de Egea parece inmune a las modas literarias y se desarrolla, a lo largo de treinta años de escritura, siguiendo inclinaciones y lecturas personales que le cautivaban intensamente durante temporadas bastante largas.

Según la acertada definición de Marcela Romano, Javier Egea sería un “corredor de fondo”, en el sentido de que

Esta percepción determinante ante la hegemonía creciente de un “realismo” por el que se decantarán algunos “heterosentimentales” y al cual Egea no consigue genuinamente incorporarse, llevará a nuestro autor a una solitaria posición de “corredor de fondo” que lo alejará estéticamente en sus últimos años de sus camaradas de promoción.<sup>41</sup>

Coincidimos con Romano en subrayar el distanciamiento estético de Egea de las corrientes dominantes en su época, lo cual le confinó en una posición “dominada”, si queremos utilizar las categorías introducidas por Pierre Bourdieu en su célebre estudio “El campo literario”;<sup>42</sup> en efecto, podríamos afirmar que la poesía de Egea se coloca hacia el polo autónomo del campo de producción, al que le corresponde, como es resabido un menor éxito en términos de público y de ganancias económicas.

---

<sup>41</sup> M. ROMANO, *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, cit., p. 55.

<sup>42</sup> Cfr. P. BOURDIEU, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 25-28, 1989-1999, pp. 20-42. Así define Bourdieu las variables en juego en la definición de la estructura del campo literario: “La oposición principal se establece entre los productores más autónomos (campo de producción restringida), poseedores de un gran capital específico, pero de escaso éxito en el público (al menos en la fase inicial de de su empresa), y los productores más heterónomos, y de gran éxito económico (campo de gran producción)”, en *Ibíd.*, p. 39.

#### 5.4 *Anticipación de tendencias del nuevo milenio*

Siempre es difícil proporcionar un balance cuando todavía no ha pasado un plazo suficiente como para establecer un distanciamiento que permita una mirada crítica e imparcial. En efecto, en la opinión de Harold Bloom “canonical prophecy needs to be tested about two generations after a writer dies”.<sup>43</sup> Además, en el mismo texto, esto es, el conocido *El canon occidental*, el estudioso norteamericano plantea la formación del canon a través de la influencia de los autores “fuertes” en las generaciones sucesivas:

The deepest truth about secular canon-formation is that it is performed by neither critics nor academies, let alone politicians. Writers, artists, composers themselves determine canons, by bridging between strong precursors and strong successors.

En el caso de Egea, es bastante difícil estudiar la influencia que pueda haber tenido sobre los demás poetas a nivel nacional, debido a que la circulación de su obra fue muy limitada hasta 2011, año en que se publicó el primer volumen de su obra completa. Las ediciones anteriores de sus libros estaban agotadas en las tiendas y casi imposibles de encontrar en las bibliotecas de España. De ahí que la obra de Egea sea poco conocida fuera de Andalucía y que su poesía no haya dejado mucho rastro en la de sus contemporáneos.

Ahora bien, el ámbito en el que merece la pena estudiar su ascendiente es sin duda el entorno granadino, en el que el magisterio de Egea caló más hondo marcando las dos generaciones siguientes de poetas, a saber: Javier Jurado (1963-1995), Alfonso Salazar (San Fernando de Cádiz, 1968) y Javier Benítez (Estepona, 1969), a quienes vamos a considerar como pertenecientes a la misma promoción,<sup>44</sup> y el más joven Luis Melgarejo (1977).

---

<sup>43</sup> H. BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Londres, Macmillan, 1995, p. 522.

<sup>44</sup> Si aplicáramos de manera rígida la teoría generacional comentada en el capítulo 1, tendríamos que separar a Salazar y a Benítez, perteneciendo el primero a la promoción de Jurado (1954-1968) y el segundo a la de Melgarejo (1969-1983); es evidente que aquello sería

Javier Jurado fue un poeta que publicó poco y del cual poseímos noticias muy escasas.<sup>45</sup> Tímido, solitario, Jurado cultivó la poesía desde muy joven como autodidacta, volcándose en el estudio de la tradición española y europea, y quedándose siempre al margen de la sociedad literaria granadina. Publicó sus primeros poemas en 1981 en la sección “Rima viva” de *Patria*, un periódico local; entre su obra publicada destaca la *plaquette Dos o tres cosas que sé de ella*<sup>46</sup> (1993), además de otra que se editó póstuma, *Las malas intenciones*.<sup>47</sup> Según el estudio llevado a cabo por José Gutiérrez la totalidad de sus poemas publicados e inéditos apenas supera los ochenta.

En la opinión de Gutiérrez, la *plaquette* de 1993

constituye, pese a su sombrío tono narrativo, un moderno poemario de amor y desamor, donde las calles, los bares y la noche se dan cita en un territorio urbano marcado por la desolación [...]. Jurado, al arañar en sus vivencias, está llevando la poesía urbana [...] a su grado de autenticidad más extremo, a su realidad más desnuda y arriesgada.<sup>48</sup>

Es sobre todo esta primera *plaquette* la que parece moverse dentro del ámbito de la poesía inaugurada por Javier Egea y sus compañeros generacionales; en poemas tan evocadores como “Ficciones”, que Gutiérrez cita en su artículo, Jurado recrea un mundo muy próximo al de “La otra sentimentalidad”:

---

una tontería, considerada además su comunión de intereses literarios que desembocó en numerosas actividades editoriales y culturales que los dos llevaron a cabo juntos.

<sup>45</sup> El estudio más completo sobre Javier Jurado está contenido en el discurso pronunciado por José Gutiérrez en ocasión de su admisión a la Academia de Buenas Letras de Granada, cfr. J. GUTIÉRREZ, *Noches de solo riguroso. Aproximación a la poesía de Javier Jurado Molina (Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. D. José Gutiérrez en su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. Don Juan Varo Zafra)*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2010. En el año 2000 la revista *El fingidor* publicó tres artículos sobre Jurado, además de algunos poemas suyos y otros que iban dedicados a él: cfr. J. GUTIÉRREZ, “Javier Jurado Molina. Un poeta imprescindible”, *El fingidor*, 8, 2000, p. 17, A. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, “«En la misma ciudad, en el mismo río»”, *El fingidor*, 8, 2000, pp. 17-18 y J. ORRICO, “Vodka con pasas en el Ku-dam” (Sobre *Inmunidad del olvido*)”, *El fingidor*, 8, 2000, p. 19.

<sup>46</sup> J. JURADO MOLINA, *Dos o tres cosas que sé de ella*, Málaga, Editorial Clave Aynadamar, 1993.

<sup>47</sup> J. JURADO MOLINA, *Las malas intenciones*, Granada, Cuadernos del Tamarit, Ediciones de Poesía 70, 1998.

<sup>48</sup> J. GUTIÉRREZ, *Noches de solo riguroso*, cit., pp. 20-22.

Y aquella sombra, aquella  
sombra hermosa que vuelve  
del delirio, un odioso  
espejismo al que pone  
su rostro sin nombrarla  
cuando grita demente:  
“¡Pronto, chófer, deprisa:  
siga esos ojos verdes!”.<sup>49</sup>

Un elemento más que acerca la poética de Jurado a la de Egea es la común ascendencia bécqueriana, de la cual hallamos un ejemplo en el último verso del fragmento citado arriba, es decir “siga esos ojos verdes”,<sup>50</sup> que enlaza con el célebre comienzo de la “Rima XII”, “Porque son, niña, tus ojos / verdes como el mar, te quejas”.<sup>51</sup>

En cambio, la segunda *plaque* introduce elementos nuevos que, por algunos aspectos, acercan la poética de Jurado a la de otro malogrado poeta granadino, es decir Pablo del Águila (1946-1968), sobre todo por la mezcla de referencias a la cultura *highbrow* (Baudelaire, Garcilaso, *Don Giovanni*) y *lowbrow* (Manson, Jack the Ripper, James Dean); Gutiérrez no falta de señalar, por otro lado, que Jurado conocía muy bien la obra de Del Águila, puesto que colaboró en la edición de la obra completa publicada por la editorial Silene en 1989.

Jurado pertenecería a aquella generación que Gutiérrez llama “generación perdida”,<sup>52</sup> y que hubiese tenido que constituir el eslabón entre “La otra sentimentalidad” y la poesía del nuevo milenio, con Aurora Luque (Almería, 1962) y Luis Muñoz (1966). Sin embargo, esta afirmación de Gutiérrez necesita ser rectificada: de hecho, si la poesía de Jurado se perdió, no podemos decir que lo mismo haya pasado con la generación en su totalidad, como demuestran los nombres que el mismo crítico saca a

---

<sup>49</sup> J. JURADO MOLINA, “Ficciones”, *Dos o tres cosas que sé de ella*, cit., p. 21.

<sup>50</sup> La referencia intertextual ya había sido captada por Gutiérrez, cfr. J. GUTIÉRREZ, *Noches de solo riguroso*, cit., p. 21.

<sup>51</sup> G.A. BÉCQUER, *Rimas y leyendas*, cit., p. 70.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pp. 12-13.

colación: Luque y Muñoz, poetas que han recibido numerosos premios literarios por su obra, además de Montero, quien se suele agrupar con la promoción anterior (la de Egea y Salvador) por su precocidad literaria, a pesar de pertenecer, por lo menos por fecha de nacimiento, a la siguiente; además, fue el propio Montero quien en efecto se hizo cargo, con todas las polémicas que surgieron a raíz de aquello, de realizar el tránsito desde la poética de “La otra sentimentalidad” a la poesía de la experiencia.

A la misma generación pertenecen dos de los poetas que más recogieron el magisterio de Javier Egea, a saber: Alfonso Salazar y Javier Benítez. El primero, en concreto, colaboró con él en varios poemas inéditos escritos a cuatro manos, el ya citado “Rima petulante” y otros versos manuscritos que fueron compuestos en hojas de la Asociación Peña Granada Tango y que se conservan en la Asociación del Diente de Oro. Esta asociación, además, fue fundada en 2002 por Benítez y Salazar (respectivamente presidente y vice-presidente durante los primeros años de actividad)<sup>53</sup> “con el fin de reivindicar y divulgar la poesía en general, poniendo especial énfasis en la obra del poeta Javier Egea”. La asociación, además de conservar material publicado e inédito de Javier Egea, organiza el Premio de Poesía Javier Egea y llevó a cabo durante muchos años lecturas poéticas en el bar Anaïs, que resultaron en cien *plaquettes*, una para cada poeta que leyó sus versos, y que ahora se han editado en libro.<sup>54</sup> La Asociación también realiza una actividad editorial a través de la colección La Isleta del Moro.

---

<sup>53</sup> Benítez y Salazar han sido remplazados en sus cargos por Marta Badía y el italiano Andrea Perciaccante, respectivamente presidente y vice-presidente de la Asociación del Diente de Oro.

<sup>54</sup> VV.AA., *Las vitolas del Anaïs*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2007. El libro recoge los primeros cincuenta poetas que leyeron en el Anaïs, queda pendiente la publicación de la segunda mitad de los autores.

Salazar publicó dos poemarios, *Sol en otro barrio*<sup>55</sup> (2002) y *Amores sin objeto*<sup>56</sup> (2004), antes de volver a dedicarse a la narrativa, género con el cual había hecho su exordio literario ganando el accésit del premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada en 1994. Entre sus novelas más recientes destacan *Melodía de Arrabal*<sup>57</sup> y *El detective del Zaidín*.<sup>58</sup> Además, Salazar fundó la revista de literatura erótica *El erizo abierto* y, con Javier Benítez, también la revista de literatura *Letra clara*, vinculada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Entre los poemas de Salazar nos parece oportuno mencionar “Oficinas del sol”, de su libro de 2002, que recuerda los poemas breves de la primera parte de *Paseo de los tristes*:

En tu casa el sol  
ha abierto oficina.  
Y en mi sombra  
la noche despacho.

Sellas mi salida  
de tu vida.  
Abro expediente  
a mi corazón.<sup>59</sup>

Javier Benítez, co-fundador de la revista *Letra Clara* y de la Asociación del Diente de oro, ganó el VIII Premio Internacional de Poesía Barcarola en 1997, con *Día del espectador*,<sup>60</sup> un magnífico poemario cuya construcción unitaria y cuyo marcado sesgo narrativo transparenta la influencia egeiana. Se trata de un libro estructurado alrededor del mundo del

---

<sup>55</sup> A. SALAZAR, *Sol en otro barrio*, Málaga, Colección Monosabio, Ayuntamiento de Málaga, 2002.

<sup>56</sup> A. SALAZAR, *Amores sin objeto*, Granada, Granada Literaria, 2004.

<sup>57</sup> A. SALAZAR, *Melodía de Arrabal*, Madrid, Ariel Ediciones, 2003.

<sup>58</sup> A. SALAZAR, *El detective del Zaidín*, Madrid, Ediciones B, 2009.

<sup>59</sup> A. SALAZAR, “Oficinas del sol”, *Sol en otro barrio*, Málaga, Colección Monosabio, Ayuntamiento de Málaga, 2002, p. 13.

<sup>60</sup> J. BENÍTEZ, *El día del espectador*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1998.

cine y dividido en cinco partes: la primera, “Blanco y negro”, relata episodios de la infancia del protagonista y contiene poemas que llevan por títulos nombres de técnicas cinematográficas (“Flash-back”, “Banda sonora”, etc). A partir de la segunda sección los poemas llevan título de películas célebres, como por ejemplo “Ese oscuro objeto del deseo”, “El último tango en París”, excepto la quinta y última parte, “El espectador”, que solo contiene un poema del mismo título y funciona como la “Coda” en *Troppo mare*, es decir de clave de lectura al libro entero.

Además, el enredo presenta un giro inesperado, ya que al final de la tercera sección el lector se entera de que el protagonista masculino del poemario ha matado a su pareja:

Pero no te preocupes,  
yo cuidaré de ti.  
Te cambiaré las flores cada mes  
y mantendré en secreto  
la lejana verdad de aquel día nueve.<sup>61</sup>

Encima, el fantasma de la mujer asesinada se convierte en el protagonista de la cuarta y quinta parte:

Después de haber vivido encadenados  
tantos años los dos,  
sintiendo cómo escuece  
la sal del cuerpo entre mis labios,  
después de descubrir  
cómo agrada el amor tras la costumbre,  
no consigo aceptar  
que mi vida acabara con un beso  
y esa dosis de arsénico  
con que adornaste mi pastel  
de aniversario.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> J. BENÍTEZ, “Lunas de hiel”, *El día del espectador*, cit., p. 54.

<sup>62</sup> J. BENÍTEZ, “Encadenados”, *El día del espectador*, cit., p. 66.

Sin lugar a dudas, *Día del espectador* es un poemario que se inserta plenamente en la corriente de la poesía de la experiencia, en la línea de la ficcionalización del yo poético; como hemos visto, el personaje poético llega a desdoblarse en una pareja, vinculada por un homicidio secreto y la persecución llevada a cabo por el fantasma de ella:

Llego tarde y cansada,  
y ni siquiera prendo  
la luz de mi linterna de bolsillo,  
para qué aventurarme  
si conozco los pasos que me restan  
hasta llegar allí,  
al fondo del pasillo,  
donde aguardas, amor, en dulce sueño  
mi beso de fantasma  
posándose en tus labios cada noche.<sup>63</sup>

Se trata, además, de un poemario que intenta establecer un diálogo con la tradición, gracias a las numerosas citas y alusiones cultas disimuladas en los textos, como por ejemplo el verso prestado de Neruda “Me gusta cuando escribes y estás como presente”,<sup>64</sup> o en aquel que contiene un eco de Gil de Biedma, además de la película de Bertolucci con la que enlaza el título del poema, “tus cartas que no llegan, y en París / una postal y un tango con tu nombre”,<sup>65</sup> o el guiño a Vicente Gallego en el poema final del libro:

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>64</sup> J. BENÍTEZ, “El ángel azul”, *El día del espectador*, cit., p. 57.

<sup>65</sup> J. BENÍTEZ, “El último tango en París”, *El día del espectador*, cit., p. 64.

Se acabó. Un hombre aplaude.  
La luz blanca me arrastra hasta este mundo  
donde no hallo la luz.  
Y tú no existes  
sin la secreta oscuridad en la que vivo.

“La luz de otra manera”, me respondes  
cuando yo te pregunto dónde estás,  
por qué te necesito,  
por qué no puedo verte.<sup>66</sup>

En otra entrega sucesiva, la antología *Todas la mentiras*,<sup>67</sup> la poética de Benítez enlaza también con la de Ángel González, poeta al cual alude, no tan disimuladamente, con su poema “Paredes blancas con salamanquesas tristes”:

Mis queridas salamanquesas:  
[...]  
y dejéis de mirarme  
tan tristes y asombradas,  
y no escapéis de mí,  
ni tratéis de esconderos,  
como las cucarachas gonzalianas  
se esconden del que llega  
borracho y a deshoras.<sup>68</sup>

El intento de vincular su propia poesía a la de Javier Egea se hace patente en poemas como “El hombre que dice adiós”, inspirado en su persona, además de llevar por epígrafe unos versos de *Tropo mare*, curiosamente citados de forma errónea: “Dejé la casa abierta, las ventanas en vuelo”<sup>69</sup> por “Atrás quedó mi casa, dejé la llave puesta / las ventanas en vuelo” (p. 217); otro poema que representa un homenaje explícito a Egea es

---

<sup>66</sup> J. BENÍTEZ, “El espectador”, *El día del espectador*, cit., p. 69.

<sup>67</sup> J. BENÍTEZ, *Todas la mentiras*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2006.

<sup>68</sup> J. BENÍTEZ, “Paredes blancas con salamanquesas tristes”, *Todas la mentiras*, cit., pp. 65-66.

<sup>69</sup> J. BENÍTEZ, “El hombre que dice adiós”, *Todas la mentiras*, cit., p. 50.

“Sombra olvido”:

¿Quién anduvo en la casa?  
¿Quién cambió de lugar  
el apagado sueño de sus muebles,  
la cenicienta luz de por las tardes,  
el resto de esperanza que guardé  
ayer entre los libros?<sup>70</sup>

Se trata de un poema que dialoga con una de las composiciones breves de *Raro de luna*, que empieza así: “¿Quién anduvo en mis ojos? /¿Quién despertó los pálidos / destinos asombrados?” (p. 362).

Otros ejemplos de intertextualidad se hallan en la primera parte del poemario *Día del espectador*, en el que dos poemas, titulados respectivamente “Interior” y “Exterior”, relatan la experiencia escolar de un niño, tema que acerca estas composiciones a la de “Córam pópulo” comentada antes:

Interior. Día. Lluvia golpeando  
de forma intermitente los cristales  
de una clase de 5º curso. Colegio público.<sup>71</sup>

Quitándote las gafas te mojabas la cara  
intentando disimular un llanto de impotencia,  
mientras te preguntabas tembloroso  
por qué nadie quería  
jamás jugar contigo.<sup>72</sup>

Tras esta breve reseña de la obra más significativa de Javier Benítez, habrá que reanudar el discurso sobre el ganador del II Premio de Poesía Javier Egea, Luis Melgarejo (cfr. cap. 1).

En el año 2000 el joven poeta granadino (1977) fue galardonado con el XV premio Hiperión *ex aequo* por su *Libro del cepo*, un poemario que destaca

---

<sup>70</sup> J. BENÍTEZ, “Sombra olvido”, *Todas la mentiras*, cit., p. 58.

<sup>71</sup> J. BENÍTEZ, “Interior”, *El día del espectador*, cit., p. 22.

<sup>72</sup> J. BENÍTEZ, “Exterior”, *El día del espectador*, cit., p. 24.

por el aire novedoso y desenfadado, pero suportado por una técnica cuidadosa que descansa en un buen sentido del ritmo y en recursos retóricos sólidos aunque disimulados. El libro llama la atención por su uso de la puntuación singular pero no vulgar y por una voz poética autoirónica:

gracias  
          .luego  
tendré que corregir todo esto un poco  
y hacerle algún remiendo a la prosodia  
poner orden y oficio  
quitar un par de versos que me duelen  
quitar algunos ripios  
—si es que me sobran ganas

y no se ha muerto nadie

.<sup>73</sup>

Nos parece oportuno destacar el tratamiento de la historia en un poema en el que la figura de la amada se mezcla con el análisis del entorno político:

*.sólo queda —y termino  
la exactitud serena de tu espalda  
como nieve dormida inerme torre  
de un alcázar la historia  
la contraria rutina de los viajes  
de aventura las olas  
contra el dique los buenos  
contra el malo made in usa y las tardes  
(.amanece —podemos  
:  
a) no quedarnos dormidos  
b) o ir llamando  
la mierda y la miseria por su nombre*

          compañera  
*compañera llamada compañera*

.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> L. MELGAREJO, "esbozo florentino", *Libro del cepo*, cit., p. 30.

<sup>74</sup> L. MELGAREJO, "poema historia", *Libro del cepo*, cit., p. 46.

Su poemario sucesivo, *Poemas del bloqueo* (2005), fue galardonado con el II Premio de Poesía Zaidín–Javier Egea; se trata de un libro que confirma la solidez de los hallazgos poético del joven autor y que, además, profundiza en la búsqueda de una voz propia. El elemento innovador es representado por la subversión de los esquemas métricos a través de soluciones ingeniosas; en concreto, destacamos el soneto isabelino “Resistencias y olvidos”,<sup>75</sup> que presenta una rima idéntica en el primer cuarteto (mulas ≈ mulas) y, sin embargo, desatiende la expectativa del lector dejando suelto el último pareado (muerte ≈ noche). La destreza técnica de Melgarejo y su interés en la investigación acerca de las posibilidades de recombinación del verso tradicional son aún más evidentes en el soneto “LA NOVICIA –o PRETTY POPPIE en versión apresurada para el Reche–” que copiamos a continuación:

Ayer la conoció. Hoy tiene cura  
la herida que quemaba en el costado  
del fiero combatiente. A este lado  
llegó

1. desnuda y blanca,
2. de clausura  
letal al fin huyendo a vida dura  
montada en bicicleta por el vado,
3. veloz como si presa del pasado  
se hallase perseguida por la usura

y etcétera.

La vio salir del sueño:  
*¡Oh dulces pantorrillas que besaban  
las aguas presurosas del arroyo!*  
Lo vio tendido y dijo: *Si te follo  
mañana sanarás, vendrás risueño.*

Supieron de repente que se amaban.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> L. MELGAREJO, “Resistencias y olvidos”, *Los poemas del bloqueo*, cit., p. s/núm.

<sup>76</sup> L. MELGAREJO, “LA NOVICIA –o PRETTY POPPIE en versión apresurada para el Reche–”, *Los poemas del bloqueo*, cit., p. s/núm.

Nótese, además de la alusión culta y a la vez desmitificadora a las “dulces prendas” de Garcilaso, la deconstrucción del esquema métrico que, sin embargo, sigue siendo un soneto.

En conclusión, podemos afirmar que la influencia de Javier Egea se produjo sobre todo en el entorno granadino, por falta de circulación de su obra a nivel nacional. Entre los autores que más recogieron su ejemplo en las dos generaciones siguientes incluimos a Javier Jurado, poeta que también ofreció una mirada dolorida sobre *eros* y *thanatos*, utilizando algunos de los *topoi* estrenados por “La otra sentimentalidad” y luego por la poesía de la experiencia; Alfonso Salazar, que tras sus comienzos poéticos ha vuelto a dedicarse a la prosa, en concreto a la novela negra; Javier Benítez, cuya construcción del poemario alrededor de un eje temático narrativo es reminiscente de la técnica empleada por Egea; y, por último, el joven Luis Melgarejo, quien enfatiza el tono sarcástico y explora la faceta metapoética en su producción más reciente.

Desde luego, antes de que se pueda hablar de una verdadera influencia de Egea en las promociones actuales habrá que esperar a que su obra alcance una difusión más capilar a nivel nacional, tal como pasó, por ejemplo, con la poesía de Jaime Gil de Biedma y de otros autores de la generación del 50 – Ángel González y Francisco Brines entre otros– cuyos libros fueron revalorizados plenamente a partir de la segunda mitad de los años 80, convirtiéndose en poetas fuertes en relación a la poesía de la experiencia.



## CONCLUSIONES

Los resultados que este trabajo ha proporcionado han sido numerosos y procuraremos resumirlos en las páginas que siguen. Durante la primera fase de investigación hemos recogido una bibliografía lo más amplia posible que nos ha permitido analizar el desarrollo de la poética de Egea no solo a través de los poemarios publicados, sino también de algunos inéditos, como *Réquiem*, y de los poemas publicados en revistas y *plaquettes*, además de algunos autógrafos conservados en soportes no convencionales, como servilletas y hojas de hospital. Esta etapa de elaboración de la bibliografía ha abierto interesantes perspectivas de filología genética que, sin embargo, hemos esbozado solo en parte. Otro aspecto de esta tarea ha sido la recolección de los artículos sobre Javier Egea publicados en periódicos y revistas y de los estudios aparecidos en los últimos años. De todas formas, puede que la recopilación del material bibliográfico, pese a nuestros esfuerzos, no sea completa; desde luego, creemos que los datos que hemos reunido constituyen un importante resultado de por sí, siendo un adelanto con respecto a las publicaciones anteriores.

En una segunda fase, hemos intentado reconstruir la biografía del autor, la cual también carecía de datos fiables y ciertos, estando la vida del autor envuelta en un halo de misterio alimentado por el rico anecdotario desarrollado a raíz de su suicidio. En concreto, hemos logrado establecer con exactitud algunas fechas relevantes en la vida del poeta y hemos podido discernir los ciclos de recaída en la dependencia alcohólica, enfermedad en contra de la que Egea luchó durante toda su vida.

El análisis puntual de los poemarios y de los poemas sueltos e inéditos nos ha ayudado desentrañar los temas y los motivos que vertebran la obra de Egea, empezando por el amor, en el sentido de relación de pareja que, en su visión, resulta ser imposible en una sociedad capitalista que impide la autenticidad de la comunicación y la reciprocidad del sentimiento. Entre los

temas *longues durées* hemos señalado la muerte y el mar; este último se presenta como un símbolo ambivalente que puede ser tanto una invitación a la esperanza como una imagen de la muerte misma (“la espalda azul de exterminio” [p. 197]). Dos temas ulteriores, la ciudad (“Todas las plazas tienen olor de espera” [p. 321]) y el *flâneur* (“en la soledad sin amor del merodeo” [p. 321]), están relacionados entre sí: el primero es muy antiguo, mientras que el segundo nace de la literatura, como el tema del vampiro (“Mordió sus pechos suaves” [p. 341]), de clara ascendencia romántica y decimonónica. Además, el *flâneur* y el vampiro se vinculan al motivo del agua, ya no como mar sino como río y lago respectivamente, lo que atestigua la versatilidad de este elemento que puede metamorfosearse según se acompañe con otros. Hemos señalado también la ambigüedad simbólica del río que, como el mar, tiene connotaciones mortíferas y de renovación a la vez (“sino que en los oscuros raíles del agua, / en su otra belleza revolucionaria” [p. 324]). Asimismo, hemos destacado el motivo de la luz, que todavía no había sido examinado de manera detenida en los estudios precedentes; en nuestra opinión, este enlaza con una esperanza de salvación individual, no metafísica sino totalmente terrenal y arraigada, una vez más, en el amor (“luz / que me hiere y me canta” [p. 224]). En fin, hemos señalado la continuidad de algunos símbolos, como la serpiente o la misma luz o el mar, que aparecen de forma ininterrumpida a lo largo de la producción de Egea.

Un ámbito de investigación que se ha revelado muy fecundo es el campo de la intertextualidad: en primer lugar, hemos observado algunos casos de intratextualidad, o sea de referencias entre poemas del mismo Egea; en segundo lugar, nos hemos centrado en la intertextualidad propiamente dicha, dentro del marco teórico elegido para el análisis. Eso nos ha permitido ver cómo esta estrategia textual ha sido empleada por el poeta de manera constante y muy provechosa, puesto que el autor ha logrado crear, a través de ella, un espeso entramado de citas y referencias que no solo otorgan

coherencia tonal a su obra, sino también la anclan firmemente en la tradición culta y popular a la vez.

La aproximación de Egea a la tradición ha sido examinada en distintos apartados; resumimos aquí los resultados adquiridos. Egea fue un profundo conocedor de las letras hispánicas y utilizó a menudo las formas clásicas, como por ejemplo el soneto, el romance, el ovillejo, la espinela, etc., según el uso consolidado por los siglos: empleó el soneto con estrambote para los temas burlescos, así como la décima espinela, siguiendo el patrón que tendría a la mano, es decir, las “Guajiras burlescas de los banqueros alegres y desesperados de Wall Street” de Alberti –forma estrófica, esta última, que utilizó para una puesta al día de las octavillas de las “Coplas de la panadera”. En algunos casos pretendió introducir novedades que dialogasen con la tradición, como en el caso del ovillejo vanguardista de *Raro de luna*, que busca un punto de equilibrio entre tradición e innovación, jugando con las expectativas del lector y su habilidad en reconocer el molde clásico tras la deformación lograda por su autor. No obstante, su actitud nunca fue posmoderna por no demostrar finalidades paródicas ni intenciones de reelaboración en clave de *pastiche*; todo lo contrario, Egea logró establecer una conversación a distancia con las formas y los autores clásicos, a los que revisitó de manera incesante pero respetuosa.

La investigación en la perspectiva intertextual nos ha permitido descubrir vínculos más estrechos de lo que sospechábamos con algunos autores, por ejemplo en el caso de Alberti, cuya lectura y amistosa frecuentación debió de penetrar muy hondo en la poética egeiana, dejando huellas en numerosas composiciones; en cambio, hemos podido averiguar que la afinidad con Pasolini, aunque intensamente cultivada por el granadino, es más bien superficial, puesto que los dos autores presentan unas divergencias radicales en sus planteamientos estéticos.

El estudio de la métrica también nos ha proporcionado resultados inesperados: el análisis detenido de los versos ha demostrado la total

confianza de Egea en utilizar todos los recursos formales de que dispone la tradición hispánica, sea en verso libre sea en combinaciones estróficas rígidas como el soneto. En concreto, en el caso del versolibrismo hemos detectado una construcción basada en una composición a través de bloques de versos menores que se juntan para formar unidades más largas, logrando un efecto de irregularidad espontánea, mientras que su procedimiento denota todo lo contrario (“pájaros angustiados entre la miserable caravana de espejos” [p. 384]). En el polo opuesto, el del soneto, hemos destacado la evolución de esta forma a lo largo de la producción de Egea: en efecto, las primeras muestras publicadas en los años 70 y 80 —en endecasílabos o en alejandrinos— lucen un corte clásico en el sentido garcilasiano o hernandiano (“el resplandor del día que amanece” [p. 81]), mientras que los últimos, pertenecientes al poemario póstumo, denotan un acercamiento a la estética modernista en lo que se refiere al ritmo del verso (“veloz, por un espejo. Tic-tac. Y suenan las” [p. 401]).

Otra dirección que resultó muy interesante perseguir ha sido la de la construcción del sujeto poético. Se trata de una cuestión bastante apremiante en la poética de Egea por la consciencia que tuvo el autor de la necesidad de buscar nuevas soluciones al consabido problema de la subjetividad en el poema. Entonces, en los libros de su madurez artística, Egea intenta una disolución del yo lírico individual en lo colectivo a través de una denuncia sistemática del inconsciente ideológico desde el cual la escritura produce el sujeto poético (“Será que llevaremos inevitablemente / un lenguaje podrido que amarga el paladar” [p. 309]). Esta perspectiva estética está totalmente en línea con los presupuestos teóricos de “La otra sentimentalidad”, grupo granadino cuya poética Egea contribuyó en forjar y con la que se sintió muy en sintonía durante los años en que esta estuvo vigente, compartiendo una afinidad temática que daría sus frutos incluso después de su disolución.

Sin embargo, aquella fue quizás la única época en la que la modalidad

literaria estrenada por Egea coincidió con una corriente que logró imponerse a nivel nacional; en efecto, en relación a la falta de sincronía de Egea con las tendencias literarias en boga a lo largo de las décadas en que publicó sus obras hemos acuñado el lema “poeta a destiempo”. Se ha comentado que el primer poemario de Egea, *Serena luz del viento* (1974), se acercaba a una estética de renovación muy presente en Granada en aquella década, caracterizada por una sensualización de la poesía erótica reminiscente del Miguel Hernández de *El rayo que no cesa*; esta tendencia, como ya ha quedado dicho, se desarrollaba según dos vertientes, a saber: la clasicista, que tenía a Rafael Guillén como referencia más próxima y la neovanguardista, cuya filiación pasaba por Pablo del Águila. Con su poemario de aprendizaje Egea se colocaba muy claramente en la línea Hernández-Guillén, quedando muy lejos de la propuesta estética entonces de mayor éxito nacional, es decir, la de los novísimos.

Por contra, *A boca de parir* (1976) destaca por una recuperación del compromiso que adelanta el cambio que se produciría a nivel nacional, debido al agotamiento de la estética novísima; como ya hemos comentado, la temporada de alineación máxima de Egea con las tendencias nacionales se limita a la primera mitad de los años 80, durante la cual él contribuyó a elaborar la poética de “La otra sentimentalidad”, corriente que abrirá el camino para la poesía de la experiencia. Sin embargo, la paulatina disolución del grupo en el álveo más amplio de la poesía de la experiencia a través del énfasis en la ficcionalización del personaje poético dejará a Egea desconectado de la estética dominante.

Por consiguiente, hacia finales de los 80 Egea se encontrará otra vez contracorriente, intentando hacer una poesía de corte neovanguardista en años en los que esta estaba bastante desprestigiada a nivel nacional, tras su efímero resurgimiento a comienzos de la década; de hecho, el fracaso de su poemario de 1990, *Raro de luna*, marcará el distanciamiento definitivo de Egea del *jet set* literario. Paradójicamente, el libro en el que Egea trabajó en

la primera mitad de los años 90, sin llegar a completarlo y que se editó póstumo con el título de *Sonetos del diente de oro*, hubiera compartido – probablemente de forma no intencional– un rasgo fundamental de aquella época, es decir el carácter narrativo de la poesía.

La influencia de Egea en las promociones siguientes se puede detectar solo a nivel local, por la escasa circulación que tuvo su obra en el contexto nacional. En nuestro trabajo hemos comentado algunos de los libros y *plaquettes* de los poetas que más recogieron su magisterio en las generaciones sucesivas, es decir, Javier Jurado, Alfonso Salazar y Javier Benítez entre los autores nacidos de 1954 a 1968, y Luis Melgarejo por lo que se refiere a la promoción siguiente.

Las aproximaciones críticas a la poesía de Egea merecen una consideración especial, puesto que se trata de un ámbito en el que el debate no se ha aplacado todavía. En nuestro trabajo hemos favorecido una lectura que hemos definido “conciliadora”, por acoger algunos elementos de la crítica materialista integrados con nuevas sugerencias que provienen de otras disciplinas, puesto que el enfoque marxista puro, tal como lo plantean los teóricos a los que hemos aludido a lo largo de esta tesis, no nos parece suficiente para dar razón de la complejidad –y de la belleza– de la poesía de Egea, si bien en casos concretos puede resultar una lectura acertada, aunque incompleta. De ahí que hayamos sugerido una interpretación que tenga en consideración la perspectiva psicoanalítica y la voluntad del autor de construir sus propios poemarios a partir de una estética neorromántica.

Para concluir, creemos que este trabajo, además de consolidar orientaciones ya adquiridas por los estudios anteriores –por ejemplo el planteamiento de cada poemario como unidad orgánica estructurada según los ejes de música y ambientación–, ofrece incluso elementos nuevos tanto a nivel bio-bibliográfico como en la aproximación crítica. Por consiguiente, esperamos que nuestra tesis pueda contribuir a la investigación sobre la obra de Javier Egea, fomentando su conocimiento y su difusión.

## APÉNDICE

En esta sección se recogen las entrevistas realizadas en el mes de octubre de 2007. Se trata de material inédito que aporta datos biográficos sobre Javier Egea e informaciones nuevas sobre su poética, además de consideraciones sobre la estética del grupo “La otra sentimentalidad”.

### **Juan Carlos Rodríguez, 15-10-2007**

*PREGUNTA: ¿Cuándo conoció a Javier Egea?*

**JUAN CARLOS RODRÍGUEZ:** Fue una casualidad, porque en realidad me había encargado una editorial una antología de poesía andaluza de posguerra. Ya habían hecho una en Sevilla, y me encargaron a mí que hiciera una en Granada. Me leí a mucha gente que no conocía de nada; entonces leí la poesía de Javier Egea, me llamó la atención y pregunté quién era. En vez de corregirle lo que hice fue fotocopias de los poemas, los recorté, lo que sobraba, los fui pegando con papel celo y me dijeron a qué bar solía ir, me acerqué y le dije “Mira soy Juan Carlos Rodríguez, me han encargado esto. Tengo que corregir estos poemas tuyos, a mí me parece que estos poemas... Me han impresionado. No te he corregido nada”. Comentamos los poemas, nos hicimos muy amigos. Le dije que su nombre se parecía al de un pretendiente carlista al trono, entonces le cambié nombre, le puse Javier.

*P: ¿Cuándo se produjo en la poesía de Javier Egea el cambio que se detecta entre A boca de parir y Troppo mare?*

**JCR:** A lo largo de unos pocos años, vino a mis clases, se leyó mis libros, sobre todo el primero *Teoría e historia*. Nos fuimos haciendo muy amigos, y un día estaba yo en mi despacho, estaba corrigiendo exámenes en verano y él había estado tres meses fuera, en La Isleta del Moro. Él se me presenta, tenía

la puerta cerrada, estaba en camiseta, en verano sudando, “¿Quién es?”, dije. “Soy Quisquete”, le abrí y entró. “Te he traído un libro nuevo, un poema en tres partes”. Me quedé impresionado. Y digo, “¿Cómo lo vas a llamar?”. Y me dijo una barbaridad, *La atalaya de Onán*. Había estado tres meses en un pueblo de pescadores con una viejecita y cuatro o cinco viejos pescadores, y él solo. Le dije “Eres especialista en poner los peores títulos del mundo”, porque *A boca de parir* era el peor título que se ha puesto nunca, “¿Cómo vas a poner *La atalaya de Onán*?”. Menos mal que nosotros leíamos a... Unos poetas favoritos eran Pavese y Pasolini, “Las cenizas de Gramsci” aparece en todas las partes, y aparece también “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”. Menos mal que había una cita de Pavese que era “Troppo mare”: “Extraño tanto mar, raro este cielo”. Es una mezcla de Pavese y Pasolini, y así empieza “Las cenizas de Gramsci”, “Non è di marzo questa impura aria”, entonces yo le dije que el título era *Troppo mare*. Luego ganó el premio Juan Ramón Jiménez, y *Troppo mare* ganó un premio también, el de León. Bueno, nos veíamos casi todas las noches, él venía a mis clases también de vez en cuando, era también amigo de Luis, de Álvaro, La Tertulia y todo aquello. Él tenía dos tipos de amigos, los antiguos que eran más partidarios de la antigua poesía suya, y los nuevos que éramos más partidarios de la nueva poesía suya; vivía las dos vidas, lo mismo que... bueno, es verdad que podía pasar tres meses bebiendo y tres meses sin beber. “Hasta aquí he llegado”, y dejaba de beber y luego cuando volvía a beber, bebía mucho sí, pero no era alcohólico. Javier era una persona extraordinaria, quizá un poco... caprichosa, digamos. Cuando quería a la gente le quería mucho. Un día salí a la calle a comprar el periódico y el pan, y me encontré a Javier con su última novia, con Helena, con su última compañera que había sido la primera, nos tomamos unas cervezas y me dijo “Me voy a Barcelona a despedirme de unos amigos”. Y entonces nosotros nos fuimos a la playa, y a la semana de estar en la playa, me llamaron del periódico *El Ideal*, me llamó la hija del director y me dijo que se ha matado Javier, y me quedé asombrado, pues tenemos que

decir algo, improvisé, no tenía ordenador, no me lo había llevado, tenía una máquina antigua, luego lo pasé en un pueblo, escribí “El hombre que no quiso ser jueves”.

*P: ¿Cuál es la relación entre la poesía y el compromiso político en Javier Egea?*

JCR: Intentó hacer una poesía a ras de tierra, no una poesía tan metafísica como había hecho antes. No es metafísica nunca, pero, digamos, de otra manera. Antes hacía poesía sobre lo visible, en cambio luego hacía una poesía más materialista, sobre lo invisible que hay detrás de lo visible, demostrar las relaciones invisibles que hay entre las personas, las relaciones sociales invisibles que las configuran, que las constituyen. Entonces, este paso de la materialidad visible a la materia invisible es un nuevo tipo de materialismo, fue clave en Javier Egea, fue muy importante.

*P: ¿Y esto se produce a partir de “Troppo mare”?*

JCR: En “El viajero” también, y quizá en la poesía anterior también lo hay. Luego tuvo una crisis personal, fue a Málaga a psicoanalizarse, con Antonio Jiménez Millán; de allí vienen unos diarios, que el médico le dijo que anotara sus problemas; de allí salió el *Raro de luna*, que viene un poco también de un artículo que yo escribí sobre Drácula y Borges en *Olvidos de Granada*, que está recogido en *La norma literaria* y que él leyó. Además oyó la canción del “diente de oro” de Rubén Blades, dijo “Si García Márquez ha dicho que daría dos o tres de sus libros por haber escrito esta canción”. De allí salió los *Sonetos del diente de oro*, que al principio tenía otro título. Pero básicamente está basado en la música. Y en *Las mil y una noches*. Lo que pasa es que no se puede contar, tanta historia vivida de cada día y de cada noche, sobre todo de la noche. Salíamos mucho por la noche, éramos muy jóvenes, teníamos el problema de intentar hacer una poesía erótica de izquierda en un mundo en el que habían ganado los socialistas, pero había que recordarle a los socialistas que eran de izquierda, lo que se suelen olvidar.

*P: ¿Qué relación tiene la poesía de Javier Egea con la Transición?*

JCR: Habíamos sufrido una crisis muy grande, Javier y yo, siendo militantes del PCE, pero del interior, no teníamos nada que ver con los rusos. Nuestra referencia eran los italianos del PCI, lo único que nos interesaba era la investigación que hacían en el PCI en Italia. Hubo un hundimiento del partido, no solo habíamos denunciado a los rusos, el estalinismo... Pero no había alternativa.

*P: ¿Qué relación tiene “Las cenizas de Gramsci” con la célula Gramsci?*

JCR: El poema “Las cenizas de Gramsci” lo traducimos en 1973 en una revista antes de que apareciera en libro, la traducción la hicimos entre dos amigos míos y yo, uno se llamaba Méndez, ha muerto ya, nos conocimos en Madrid. Hicimos una revista, *La Gaceta Literaria*, no salió más que un número. Era una revista federal, escribían catalanes, gallegos, andaluces; entonces allí traducimos “Las cenizas de Gramsci”. Yo publiqué un artículo sobre esto. Gramsci era para nosotros un referente fundamental, como lo era Althusser. Cuando vino Althusser fueron seis mil personas a la conferencia. Esta es la historia. Lo primero que le enseñé a Egea fue “Le ceneri di Gramsci” de Pasolini y por allí empezamos. Hubo un cambio de célula que fue importante, durante el franquismo los fascistas nos perseguían de mala manera, entonces había que mantener grupos pequeños, secretos. Pero ya antes de que muriera Franco decidimos salir a la luz, que fueran a por nosotros daba igual, y lo hicimos con agrupaciones donde podían entrar afiliados al partido y no afiliados, es decir gente de todo tipo, y se discutían los problemas reales de la Transición, y entonces le pusimos el nombre de Gramsci. Esto pasaría desde el 74 hasta el 78, luego yo ya me marché del partido y él siguió.

*P: ¿Cómo afecta el pensamiento político de Egea a su producción literaria?*

JCR: No creo que fuera más que esta idea de investigar por debajo del lenguaje; el lenguaje no era neutro, descubrió que el lenguaje era del poder, del mercado, entonces fue investigando el lenguaje en este sentido, ese fue su compromiso, su propia poética. Su pensamiento materialista, marxista, fue lo que lo llevó a investigar la realidad misma del lenguaje, incluso nosotros además hablábamos mucho de Freud y de Lacan.

### **Álvaro Salvador, 17-10-2007**

*PREGUNTA: ¿Qué representó la “La otra sentimentalidad” en la poesía española de los 80? ¿Fue una ruptura?*

ÁLVARO SALVADOR: Nosotros pretendíamos que fuese no solamente una ruptura, aunque luego se ha interpretado así, porque la historia de la poesía se suele hacer así, de movimientos cíclicos que van reaccionando unos contra los otros. Nosotros queríamos ir un poco más allá, es decir, en la medida de lo posible romper esa dinámica de poesía pura y poesía comprometida, poesía elitista o culturalista y poesía social; romper con eso y dar a entender de alguna manera que el discurso poético era algo más complejo, que tenía que ver con la ideología, con el inconsciente colectivo, es decir con lo que nosotros en nuestra educación marxista entendíamos que era cómo se conformaban los sentimientos, las emociones, las creencias, a través de los valores ideológicos. Entonces lo que pretendimos hacer fue una poesía lo más racional y elaborada y trabajada posible, pero que produjera el efecto de algo muy emocional, muy romántico, o neorromántico. ¿Por qué? Para que tuviese los efectos de toda verdadera poesía en el lector, pero luego introdujera, o pudiera introducir, un mensaje de nuevos valores, de distintas maneras de ver la realidad, apropiada a nuestro tiempo; es decir, introducir en la poesía un elemento dialéctico, que tampoco era nada nuevo, no es que no lo tuviera la gran poesía, la buena poesía de otro tiempo, de otra época.

Pero quizá lo tenía de una manera más inconsciente, surge porque los mecanismos poéticos son así, pero quizá el poeta no es muy consciente de lo que está haciendo. Nosotros pretendíamos hacerlo desde la consciencia, desde el conocimiento, el trabajo, partiendo de la base, de la creencia que la poesía es un artificio, es un objeto artístico que se elabora y se construye y no una descarga emocional que sale sinceramente de los sentimientos. Justamente esa es la diferencia que quisimos establecer. No sé si lo conseguimos o no, y si se le dio la verdadera importancia o no, pero creo que no, porque en seguida se empezó a leer como una vanguardia, como una ruptura respecto a la poesía novísima anterior, aunque para nosotros era algo más, y bastante más profundo.

*P: ¿Cuál fue la relación entre “La otra sentimentalidad” y la poesía de la experiencia de Gil de Biedma?*

ÁS: Luego, cuando se generaliza, es cuando se le empieza a llamar poesía de la experiencia, porque se toma la lectura y la adaptación que Jaime hace de Robert Langbaum en *The Poetry of Experience*. Lo que decía Langbaum y que recoge Gil de Biedma, es que hay que hacer poemas que sean simulacros de una experiencia, para que produzcan el efecto de la experiencia. Eso era para nosotros un principio fundamental: había que hacer poemas como simulacros, como ficciones, por eso le damos tanta importancia a elementos que para otros no son pertinentes en poesía, como el personaje poético, la narratividad, el contar una historia para crear una ficción que produzca un efecto. Jaime fue uno de nuestros pilares en este sentido, por esa lectura que él hace, que no es exactamente marxista, aunque él cuando hace esta lectura está muy próximo al marxismo, pero sí es una lectura materialista en el sentido anglosajón, es decir que huye de los fantasmas románticos, de estas creencias de tipo trascendente del Romanticismo. Langbaum lo desarrolla muy bien en su libro, sobre todo en el primer capítulo sobre el Romanticismo.

*P: ¿Cómo se plantea Javier Egea el yo lírico?*

ÁS: Es un personaje poético. De Javier hay dos niveles, quizás más claros que en los demás. En todo poeta hay dos niveles: 1. el personaje poético que aparece en tus poemas, y 2. el personaje poético que eres socialmente, puesto que socialmente además de persona o profesor de universidad, tú eres poeta. Y como poeta tienes un personaje que se alimenta de una serie de gestos, de maneras, porque hay una tradición moderna. En Javier esto se intensificaba mucho porque era un profesional de la poesía, Javier no se dedicaba a otra cosa, o se dedicó a ellas muy esporádicamente, no como nosotros que tenemos esta especie de salvaguarda del personaje; él no, él tenía que ejercer de poeta casi siempre. Entonces, en algún momento, puede parecer que es su personaje poético el que él introduce en los poemas, porque siempre está la tendencia a la biografía, porque la gente se cree que la poesía es una descarga de verdad y de sinceridad y... ¡no! También es cierto que el personaje se elabora con elementos que son nuestros y del contexto que nos rodea, pero él elabora un personaje poético que es perfectamente detectable y definible en su poesía.

*P: ¿Y su personaje poético se desarrolla y va creciendo a lo largo de su obra, va cambiando?*

ÁS: Javier, quizás más que Luis y que yo, utiliza en principio el modelo del poeta romántico, del poeta de final de siglo XIX, el poeta maldito romántico; este es el personaje que él toma como referencia. Claro, en principio, en su primer libro es un personaje ingenuo, que de algún modo él se cree que es verdad; luego este se va elaborando con ese sentido crítico de conocimiento de la realidad, de intención de intervenir en la realidad, de construir un mundo de valores estéticos que responden a otros valores diferentes, propios de la sociedad que se quiere hacer y en contra de la sociedad burguesa que se critica. Eso en Javier se ve claramente, cómo va creciendo, cómo se va construyendo, cómo en algún momento recoge la

enseñanza de la tradición más reciente, por ejemplo hace poesía social que es claramente social, en el libro *Argentina 78* que son poemas muy combativos, y luego otros poemas que él hacía para mítines y para reuniones políticas que no se han recogido en libro. De ahí pasa a esa poesía de “La otra sentimentalidad”, mucho más introspectiva, más intelectual, más elaborada, en la que por ejemplo se dice “Queremos otro romanticismo”. Entonces queremos que las relaciones sentimentales sean de otro modo, y por lo tanto que las relaciones de pareja sean de otro modo y se rompan ciertos mecanismos de machismo, todo esto se va diciendo en los poemas, en los versos, en cómo se desarrolla la emoción, la emocionalidad. Todo esto crece en él hasta el último libro, uno puede ver cómo va eso creciendo hasta que llega en el último libro, en *Raro de luna* a una especie de desencanto, de decepción, una cierta angustia, un momento un poco negro, que es cuando él toma otra vez, para intentar reconstruirla, otra figura romántica que es la figura del vampiro, del señor de la noche, el señor de las tinieblas. Pero desde un punto de vista un poco ya más pesimista. Se ve claramente como la lucha de esos años le ha afectado bastante. Él era una persona muy idealista, muy apasionada, no ver resultados a corto plazo quizá eso a él le decepciona un poco. Y además, sus propios problemas personales que en un momento dado también influyen. Desde un punto de vista estrictamente literario, se puede ver claramente en su obra este desarrollo, la construcción de un sujeto poético.

*P: Se le ha definido como un poeta neorromántico. ¿Cómo puede conjugarse el neorromanticismo con una postura materialista?*

*ÁS:* El neorromanticismo él lo toma como referencia, como elemento simbólico y como recurso literario, es decir como imágenes y personajes que están allí en la tradición. Pudiera haber tomado la tradición vanguardista o experimentalista, como hicieron otros, o la clásica, que también le gustaba mucho y dominaba muy bien el verso, entonces él se podría haber hecho un

poeta neobarroco, como Antonio Carvajal, por ejemplo, y a través de aquel neobarroquismo introducir la carga de profundidad que queríamos, porque a fin de cuentas es una formalización, da igual. Sin embargo, él escoge quizá por afinidad de tipo personal –y de algún modo nosotros, Luis y yo también, somos, no tan intensamente como él, pero sí somos neorrománticos más que neovanguardistas o neobarrocos– él toma ese imaginario porque le resulta más próximo. Desde allí, más tarde, él quiere *ser* materialista, a partir de ese imaginario, porque es el único que hay y no se puede partir de la nada –o se puede, pero no fue esa su opción. Un neovanguardista, pues querría partir de la nada, como Jorge Riechmann u otros poetas que son también poetas de formación marxista. Pero él prefiere partir de allí porque le resulta más agradable, y a partir de Gustavo Adolfo Bécquer, de dos poetas neorrománticos más modernos como Cernuda y Alberti, introducir el materialismo, intentar hacer una poesía materialista. Él era un gran conocedor de los poetas clásicos, pero en un momento dado tuvo que elegir y eligió el mundo del Romanticismo.

*P: ¿Las fechas de “La otra sentimentalidad”?*

ÁS: El año 1980 fue cuando empezamos nosotros a trabajar juntos, y con mucha frecuencia el curso 80/81. Lo fraguamos esto en dos años. Era un trabajo de mucho tiempo, de hacía casi una década en la que estuvimos trabajando –él y yo éramos mayores que Luis– con la teoría de la literatura de Juan Carlos Rodríguez, intentando reflejarlo en el discurso poético que nosotros estábamos haciendo. Luego, Luis se incorpora cuando comienza la carrera, él llevaba ya cinco años trabajando en esa misma idea. Entonces nos unimos los tres; Javier y yo éramos amigos de antes, pero tampoco tan amigos: fue allí cuando de pronto la amistad que teníamos de hacía como diez años se hizo íntima, porque empezamos a trabajar muy unidos. Y en dos años tuvimos claro esa poética, a partir de la lectura de Gil de Biedma, y a través de Gil de Biedma yo leí a Langbaum en inglés; pero luego a partir de

la lectura de Machado, de la cuestión de la nueva sentimentalidad que Machado desarrolla en *Juan de Mairena*, en el discurso de entrada a la Academia que nunca pronunció, también en los diálogos entre Abel Martín y Jorge Meneses –en vez de la nueva sensibilidad, nosotros elaboramos, de la mano de Juan Carlos Rodríguez... el concepto de “otra sentimentalidad”. Y luego también éramos lectores de Brecht, que nos ayudó mucho, de Auden y de sus ensayos a través de Jaime, –por allí empezó un poco la cuestión del fingidor poético–; y por supuesto la teoría de la literatura de Juan Carlos.

*P: ¿Y en Egea esta poética se manifiesta a partir de Troppo mare?*

ÁS: A partir del poema largo “Troppo mare”. Que es un poema que se escribe en 1980. A mí personalmente este poema, y a Luis también creo, nos hizo ver que Javier estaba en la misma línea que nosotros y con las mismas preocupaciones. En aquel año estaba haciendo mi libro que terminé un poco más tarde, *Las cortezas del fruto*, un libro que también se plantea teóricamente esa búsqueda.

*P: ¿Y los Sonetos del diente de oro?*

ÁS: Los *Sonetos* tienen una cosa fundamental en la evolución de lo que luego se llamó poesía de la experiencia, pero que yo creo que deberíamos seguir llamándola “Otra sentimentalidad”, porque nosotros hemos seguido trabajando en eso siempre, incluso Luis; tanto los libros de Luis, como los últimos míos como los de Ángeles Mora siguen manteniendo esos principios. Lo que pasa es que luego se unió otra gente que venía de otros orígenes, pero con un tipo de concepción poética parecida, aunque no tuviera ni la idea marxista, ni la idea del compromiso, y a todo lo llaman poesía de la experiencia. Quisquete allí incorpora un elemento fundamental –antes también, pero en los *Sonetos del diente de oro* de la manera más perfecta que había hecho hasta entonces– que es la narratividad. Su idea era contar una historia con esos poemas, una historia negra, un *thriller*, a medias un

melodrama, y también una historia política, que es lo que a él le interesaba, es decir su preocupación fundamental era la investigación de lo político en lo sentimental, en lo doméstico, en lo cotidiano, en la vida normal de las personas. Lo que pasa es que solo está el principio, no se puede juzgar allí, todavía falta el nudo y el desenlace de la historia. Es como si tuviésemos de *Paseo de los tristes* solamente un primer canto.

*P: ¿Cómo se relaciona “Paseo de los tristes” con “Las cenizas de Gramsci”?*

ÁS: “Las cenizas de Gramsci” está como referencia de ese poema. Fue un poema que nos impresionó mucho. En 1973 apareció traducido en una revista que dirigía Juan Carlos Rodríguez, ya después empezamos a interesarnos más por la poesía de Pasolini, pero aquella fue la primera muestra que tuvimos. Y entonces, digamos que en este sentido de la reflexión y de la narratividad mezcladas en un poema largo, y además reflexión sobre la realidad desde un punto de vista marxista, “Las cenizas de Gramsci” fue siempre el poema que tuvimos de referencia para emular.

*P: ¿El recorrido de “Paseo de los tristes” por la ciudad es metafórico o físico?*

ÁS: El recorrido que hay es desde la estación de tren hasta la punta arriba del Paseo de los tristes. Por supuesto que también es un recorrido emocional y sentimental, pero es antes que nada físico en esa idea del poema pasoliniano.

*P: ¿Cuál es la obra de Egea más lograda desde un punto de vista estético o ideológico?*

ÁS: En el sentido completo de lo que él perseguía, de lo que era su ambición, yo creo que el poema más logrado es “Paseo de los tristes”, el poema más redondo donde todo lo que le preocupaba decir, lo dice, y lo dice más o menos como él quiere, con alta calidad poética y tensión. Aunque sea un poema más primerizo, el “Troppo mare” también tiene mucha fuerza. Si tuviera que

elegir uno, yo creo elegiría “Paseo de los tristes” que me parece más completo desde distintos puntos de vista. Luego, también algunas de las canciones de *Raro de luna*, no tanto el poema largo, son de una intensidad y una potencia enormes.

*P: En Raro de luna Egea utiliza mucho las formas tradicionales...*

*ÁS: Es cierto, hay ovillejos, cuartetos, me parece que tiene también décimas, octavas, o sea formas de la poesía tradicional española que él dominaba muy bien.*

*P: Y “La otra sentimentalidad” ¿se acabó cuándo exactamente?*

*ÁS: Se fue diluyendo en lo de la experiencia. Yo creo que Juan Carlos, que es muy dramático a pesar de ser tan riguroso, dice que ya empieza a acabarse en el año triunfal, que es el 83, porque de pronto el triunfo supone también la caída, se equivoca. Yo creo que dura hasta el 86 con fuerza; en el 86 se producen distintos factores que tienen que ver con cuestiones nuestras personales: yo por ejemplo me voy a EE.UU., me quedo fuera un curso entero, Luis empieza a popularizarse mucho a nivel nacional y Javier se queda un poco parado aquí, un poco aislado. Allí es cuando la cosa se para a mi juicio. Y luego Benjamín Prado publica la antología *1917 versos* en Madrid, y creo que esa antología sería un poco el cierre de “La otra sentimentalidad”. A partir de allí se nos empieza a llamar poetas de la experiencia, aunque había otros también; Luis escribe un artículo en el que reivindica un poco lo de la experiencia, que se publica en *Ínsula*. Allí es donde la cosa se diluye, sin embargo se diluye en términos publicitarios, nosotros seguimos escribiendo con los mismos planteamientos, básicamente. Nosotros no habíamos repudiado claramente los procedimientos neovanguardistas en ningún momento; de hecho, el primer libro de Luis, *Brooklyn*, es un libro escrito en prosa poética muy inspirado en la novela negra y es un libro neovanguardista. En ese año que estuve en Estados Unidos*

escribí un poema largo que titulé “Estación de servicio”, así con procedimientos neovanguardistas; es un poema que publiqué en una *plquette* y luego lo abandoné, porque pensé que no era el momento de seguir con eso. Y Javier se puso a escribir “Raro de luna”, que es un poema inspirado en Louis Aragon. Pero Luis no iba por ahí, él ya de pronto toma la idea de que hay que combatir lo neovanguardista, y considera a la Vanguardia como una cuestión irracional y una superchería: entonces empieza a generarse la pelea entre la experiencia y la diferencia. Nos diluimos un poco porque tampoco los tres pensábamos lo mismo en esta cuestión, nos quedamos desmarcados en este sentido y un poco desbordados también en la cuestión publicitaria, se armó mucho lío, insultos de gente que hasta poco era amiga tuya, no sé, fue un poco desagradable. Yo enmudecí durante unos años y no publiqué nada. Javier continuó escribiendo el *Raro de luna* con una especie de duda, si estaba bien hecho o no. Luego cuando se publicó tampoco tuvo la repercusión que debía de haber tenido ese libro porque le perjudicó ese poema largo neovanguardista, muy al estilo de Louis Aragon, perjudicó al resto del libro que a mí me parece de lo mejor que Javier haya escrito. Allí Javier se equivocó, no porque el poema largo no fuese interesante, sino porque no era el momento, y Javier quizá debió de hacer lo que yo hice, que es guardar ese poema y haber esperado un poquito más, y haber compuesto el libro con otras cosas. En fin, si hay que fijar una fecha de disolución del grupo, entonces la fecha yo creo que es el 1987, el curso 86/87.

*P: Egea no publica mucho después de Raro de luna, solo algunos poemas en revistas...*

*ÁS: Solo eso, sí. La falta de entusiasmo hacia Raro de luna le sentó muy mal, y con razón, pero él se tenía que dar cuenta de que no era el momento. Además él venía de una tendencia y, por lo tanto, ni unos lo leyeron bien ni los otros tampoco. Pero es un libro que con el tiempo tendrá la importancia que verdaderamente merece. A él le decepcionó mucho eso y tuvo un bajón*

importante. Hasta varios años después no empezó a darle vueltas a los *Sonetos del diente de oro* y se ilusionó un poco con ese proyecto, pero trabajando muy despacio, muy lentamente.

*P: ¿Hubo una decepción histórica también con la Transición?*

ÁS: Nosotros fuimos muy entusiastas al principio. El primer palo fuerte fue la entrada en la OTAN, justamente en aquellos años 1986 u 87; hicimos campaña en contra, junto con Rafael Alberti, nos opusimos mucho; luego también seguimos oponiéndonos a la deriva del gobierno socialista hacia la socialdemocracia; también las mismas tensiones del Partido Comunista hasta la construcción de Izquierda Unida. Hubo allí unos años horribles de purgas, de cambios, hasta la culminación en 1989 con la caída del Muro y todas las cosas desastrosas de los países del Este, todo esto le afectó mucho a él, y a todos claro, pero a él especialmente.

*P: Entonces escribió “Sombras chinescas” sobre Tiananmen...*

ÁS: Además, nosotros en esos años éramos muy activistas, teníamos la colección Romper el Cerco, que la hacía Juan Vida; siempre sacábamos libritos con motivos de estas cosas, el *8 de Octubre*, siempre procurábamos estar allí de alguna manera. Y eso se va diluyendo en la medida en que esta especie de izquierda se va institucionalizando, todo eso se va perdiendo también, sobre todo la fuerza. Luego Javier en la última época de su vida se refugió en un proyecto que era muy exitoso y muy gratificante para él, que eran esos recitales que daba con Susana Oviedo. Algunos de los montajes, el que le dedicaron a Alberti y María Teresa León, quedaban muy bien, lo hacían muy bien, porque era muy buen recitador. Susana le enseñó algunas técnicas teatrales para proyectar la voz, y la verdad es que era una cosa muy bonita. Y a él le servía para ganarse un dinerillo, pero también para desarrollar un poco su actividad artística y su militancia poética. Él fue

siempre muy militante, la poesía tenía que estar en la calle, había que llevarla a la gente.

*P: ¿Dentro de “La otra sentimentalidad” hubo influencias mutuas?*

ÁS: De hecho aquello fue una confluencia, es que estábamos trabajando en lo mismo. En el libro que publiqué en 1980 y que había estado escribiendo en el segundo lustro de los 70, *Las cortezas del fruto*, lo que me había estado planteando era cómo hacer una poética marxista, y lo planteaba un poco teóricamente, como eliminando lo que no debía hacer, y luego dejaba al final unos poemas como muestra del camino. Y eso coincidió con lo que Javier y Luis estaban haciendo, con *Troppo mare*, con los tanteos de *Argentina 78*, con lo primero que Luis estaba escribiendo, y sobre todo con todo lo que habíamos leído y las referencias que habíamos elegido. Luis era más joven, y lógicamente al principio venía un poco de la mano, pero también era muy brillante y en seguida asimilaba todo; Luis se movía en distintos niveles porque era muy amigo, y miembro también, de la asociación de psicoanálisis de Granada, que hacía unos estudios lacanianos, luego estaba con Juan Carlos y nosotros, también con Mariano Maresca, que era otro teórico y conocedor de la literatura italiana. Fue una confluencia, es que empezamos a trabajar hasta el punto de que se produjo –y pudiera haberse producido con Javier también– se produjo el libro que escribimos Luis y yo. Lo escribimos un poco como juego, pero fue porque los poemas que estábamos haciendo, parecían del mismo libro. Entonces lo presentamos a un concurso, pero de hecho lo mismo podíamos haber hecho con Javier. Hay muchos poemas en esa época nuestra que serían intercambiables, un poco como ocurre con Jaime Gil y Ángel González y algunos miembros de la generación del 50 en un momento dado, con José Agustín Goytisolo también. *Paseo de los tristes*, más que el poema en sí los poemas pequeños, *El jardín extranjero*, *El agua de noviembre* mío que sale luego en 1985, incluso los poemas cortos de *Troppo mare*, y *Tristia*, con todo aquello se podían hacer libros intercambiables, pero

era por eso, porque estábamos trabajando en lo mismo y con las mismas referencias, era siempre “He leído a Bécquer”, cómo esto se puede recomponer, o se le puede dar una nueva orientación, “He leído a Cernuda y mira qué dice”. Estábamos juntos todos los días, que eso también influye mucho.

### **Luis García Montero, 24-10-2007**

*PREGUNTA: Los tres ibais trabajando desde hace mucho tiempo sobre temas comunes por caminos distintos y al final el grupo cuajó. ¿Cuáles fueron las similitudes y diferencias más notables entre los participantes del grupo “La otra sentimentalidad”?*

LUIS GARCÍA MONTERO: Si quieres te explico un poco geográficamente. Para entender la atmósfera de la Granada en la que nosotros coincidimos a final de los 70, principio de los 80, hay que tener en cuenta primero la importancia de la Universidad como foco de lucha antifranquista contra la dictadura y también el peso que el Partido Comunista tenía en esa lucha. Yo me matriculé en el año 1976 y poco a poco fui entrando en contacto con un grupo de amigos donde tenía una importancia clave el profesor Juan Carlos Rodríguez, discípulo de Althusser, que estaba aplicando un análisis marxista al estudio de la literatura como forma ideológica, que servía para explicar tanto los sonetos de Garcilaso, los poemas de San Juan de la Cruz, como una novela de corte realista. Dentro de ese ambiente, Álvaro Salvador era profesor de Literatura Hispanoamericana, estaba haciendo su tesis con Juan Carlos Rodríguez, y a mí me dio clase en la facultad. Javier no era universitario, pero pertenecía –o había pertenecido– al Partido Comunista y estaba muy en la onda de los amigos universitarios que se encontraban en torno al Partido Comunista, con las últimas secuelas de la lucha contra Franco y los primeros años de la Transición y de la Democracia. Y allí fue

donde confluimos. En “La otra sentimentalidad” había por una parte un rasgo de militancia, de querer militar desde el punto de vista de la cultura en la política, de participar en la Transición española, y por otra parte había una reflexión sobre la literatura que para nosotros, para mí por lo menos, fue muy útil. Las dictaduras lo perturban todo: durante mucho tiempo la literatura se justificó por su contenido político; entonces, en poesía fue muy frecuente que tomara prestigio la mala poesía social. Era muy mala la poesía social, pero tenía una buena intención, que era la de reivindicar unas ideas con las que uno se identificaba. Eso provocó una reacción de péndulo al otro extremo, que venía a decir que toda literatura realista y toda literatura política era mala, y se prestigió mucho un culturalismo muy radical, un esteticismo muy radical. Frente a eso, había unas tensiones entre los poetas políticos más panfletarios y los poetas intimistas que creían que solo tenía calidad la reflexión más intimista. Las posibilidades de “La otra sentimentalidad” pudieron ayudarnos a hacer una poesía que indagara sobre los propios sentimientos sin tener que renunciar a la militancia, y eso fue muy útil. Allí coincidió por una parte toda la tradición española que viene de Antonio Machado y los textos de Antonio Machado sobre la sentimentalidad. Machado ya sabes que en algunos textos, en el *Juan de Mairena*, en las reflexiones líricas, dijo que un cambio poético de verdad no se producía por cambios formales o por ocurrencias superficiales sino por una transformación de los sentimientos, porque los sentimientos son históricos. Entonces, que para una nueva poesía hay que buscarse una nueva sentimentalidad, distinguiendo entre sensibilidad y sentimentalidad. Ese pensamiento de Machado encajó muy bien con toda la concepción marxista de la literatura como ideología y de la educación sentimental como educación histórica, que depende de un mundo de valores muy determinado. Lo ideológico no como político sino como un conjunto de valores a través de los cuales alguien mira el mundo, y que tiene un soporte histórico, una razón histórica.

Yo conocí a Álvaro Salvador en la universidad y conocí a Javier Egea en un bar al que nosotros fuimos durante mucho tiempo con frecuencia, La Tertulia. Cuando empecé a acercarme al ambiente poético de Granada había visto a Javier Egea participando en algún recital, en algún homenaje a Federico García Lorca, pero personalmente no lo conocía porque era un poco mayor que yo. Una vez... debió de ser en el año 1980, porque yo acababa de ganar un premio en el año 1979: yo acababa de ganar un premio que daba la Universidad de Granada a jóvenes estudiantes, el Premio Federico García Lorca, con el libro *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Me acuerdo de esto porque yo fui a La Tertulia porque estaba anunciada una lectura de Javier Egea que iba a presentar Juan Carlos Rodríguez. Juan Carlos no se presentó, tuvo un problema y no pudo ir a presentarlo; entonces, se acercó un amigo al que yo conocía porque había empezado a trabajar en una librería que se llamaba Teoría, y allí había entrado en conocimiento con alguna gente –Mariano Maresca, Manuel Azpitarte, Carmelo Sánchez Muros– y Carmelo, que se había enterado de que me habían dado el premio y que me dedicaba a la poesía, se acercó y me dijo: “Oye, que Juan Carlos no puede venir y alguien tiene que presentar a Quisquete, ¿por qué no lo presentas tú?”. No me costó trabajo improvisar una presentación porque había leído sus dos primeros libros y me gustaban mucho algunos poemas de *A boca de parir*, y a partir de allí nos hicimos amigos. Poco después se publicó el libro por el que me habían dado el premio y él vino a la presentación. Él entonces acababa de terminar el poema “Troppo mare” y lo tenía preparado para publicarlo. Mientras yo escribía *El jardín extranjero* él empezó a escribir los poemas que después fueron conformando *Paseo de los tristes*, o sea nos hicimos muy amigos de vernos diariamente, casi, en la época en la que él terminaba *Troppo mare* y empezaba *Paseo de los tristes*. Nos unía la militancia política, nuestra relación con el Partido Comunista y nuestro gusto por una poesía que quería ser rigurosa, que tuviera valores estéticos sin entrar en la polémica entre compromiso y poesía pura, porque pensábamos que se podía

hacer una poesía de calidad manteniendo un compromiso político. El pintor Juan Vida hizo este año en primavera una exposición en la Diputación, hicieron un catálogo de dibujos y allí recoge un texto largo en el que recuerda la época y a Javier. Juan Vida era muy amigo nuestro también.

*P: ¿Qué pasa a mediados de los años 80? El profesor Juan Carlos Rodríguez señala 1983 como la fecha a partir de la cual el grupo “La otra sentimentalidad” empieza a deshilacharse.*

LGM: Vamos a ver, nosotros éramos poetas, estábamos buscando nuestra propia palabra y nuestra propia poesía dentro una manera de considerar la literatura, pero cada uno iba buscando su propia obra. Yo creo que es muy difícil analizar el grupo desde un punto de vista de ideólogo, creyendo que hay una verdad ideológica y que las cosas llegan a la cima o se rompen de acuerdo con aquella verdad ideológica. Yo creo que tanto Javier como Álvaro, como yo, estábamos intentando escribir nuestra propia poesía sin aceptar dogmáticamente ningún tipo de catecismo. Entonces, la idea que tengo es la siguiente: por una parte, el tipo de poesía que estábamos haciendo nosotros –una poesía que hablara de la realidad, que se alejara del culturalismo, que se alejara del sujeto transcendental romántico y que se alejara del esteticismo– pues este tipo de poesía confluyó con unos gustos en la poesía española que iban más allá de “La otra sentimentalidad”. Nosotros habíamos llegado a través del marxismo ahí, pero hubo toda una reacción contra el culturalismo de poetas que estaban intentando separarse de los llamados novísimos, entonces se dieron coincidencias con lo que se estaba escribiendo en otra parte, por ejemplo en Cataluña; conocimos a nuestro maestro Jaime Gil de Biedma, y había algún poeta joven catalán como Álex Susana o Pere Rovira, discípulo de Jaime Gil, que estaban en esta onda, o lo que estaba escribiendo en gallego Ramiro Fonte, o lo que en España estaban escribiendo poetas como Felipe Benítez Reyes o Carlos Marzal. Junto al grupo granadino de “La otra sentimentalidad” se empezó a hablar de una

reacción general de la poesía española alejándose del culturalismo. Los que criticaban nuestra poética por ser realista o por hablar de la ciudad contemporánea en vez de un paisaje veneciano o versallesco, de un modo despectivo empezaron a hablar de poesía de la experiencia. Decían que eran poetas que no tenían vuelo lírico y que solo nos dedicábamos a decir lo que nos pasaba en nuestra vida. No sé si conoces el libro de Langbaum, *La poesía de la experiencia*, es un libro que Jaime Gil de Biedma había leído para hablar de una determinada solución que poetas como Browning dieron al Romanticismo inglés. La justificación que daba Langbaum es que los valores universales sirven para justificarlo todo en la Ilustración, pues que un valor razonable es un valor universal, pero que como el Romanticismo puso en crisis los valores universales, cada vez que un poeta afirmaba algo ya no podía darle un sentido universal sino que tenía que justificarlo en su propia experiencia: “Yo opino así, no porque esto sea universal, sino porque he tenido esta experiencia y esta experiencia me hace pensar así y mirar el mundo así”. Se queda un concepto que aludía a una interpretación del Romanticismo inglés, pero aquí se utilizó para meterse con los poetas que nos habíamos separado del culturalismo y que estábamos haciendo una poesía más cotidiana y más realista. Empezó utilizándose despreciativamente y después sirvió para caracterizar una reacción general que había habido en una parte de la poesía española contra el culturalismo. Entonces hay ya muchos críticos que al referirse al grupo de Granada hablaban de “La otra sentimentalidad”, pero que referirse a la poesía española utilizaban un concepto más amplio como el de poesía de la experiencia. Por una parte se produjo esto. Por otra parte hubo también intereses distintos en la búsqueda de nuestros propios caminos. Por ejemplo, en un momento determinado después de *Paseo de los tristes*, a Javier le interesó recuperar el surrealismo. Empezó a leer compulsivamente a Aragon, sobre todo el libro *Habitaciones*, y empezó a cansarse de una poesía de tono excesivamente cotidiano. Es la diferencia que hay entre *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*, que es una poesía

mucho más cercana al surrealismo, tiene como diálogo el libro *Habitaciones de Aragon*. Es un libro muy bonito, entonces tenía relación con Hiperión, hice de intermediario y salió una edición muy bonita; además, ya que estaba trabajando en la poesía de Rafael Alberti, Rafael hizo unos dibujos. A mí no me interesaba tanto recuperar el surrealismo, porque me sentía incómodo con lo que de recuperación de lo romántico podía haber en el surrealismo; me interesó más seguir indagando sobre una poesía de tipo cada vez más moral, más estricto y con un lenguaje que se apartara del irracionalismo; y Álvaro sigue también su camino, pero seguimos manteniendo una relación de amistad y de cordialidad. Por eso digo que hay que comprender que somos poetas, o éramos poetas, y que estábamos intentando buscar nuestra obra y que no hay un catecismo o, por lo menos, no estuve dispuesto a creer en un catecismo estricto marxista de decir lo que es justo es esto y lo que se aparta de esto es como una heterodoxia; a cada uno le interesaba su literatura y todos la buscábamos libremente. Javier tenía un carácter en este sentido más compulsivo que yo: yo podía disfrutar más de distintos tipos de poesía, él era más severo con muchos poetas de nuestra edad, era muy tajante a la hora de opinar de literatura. Como persona simpatiquísimo, era un hombre seductor y muy divertido, pero a la hora de opinar de poesía le gustaban más los juicios estrictos.

*P: “La ternura es una forma de rebeldía”. ¿Puede relacionarse esta afirmación al interés de Egea por el Romanticismo?*

LGM: Javier siempre habla de *otro* romanticismo, en el sentido también de la *otra* sentimentalidad. Nosotros queríamos recuperar los sentimientos como territorio de batalla. Los sentimientos son tan históricos como las guerras, las constituciones o los medios de comunicación y trabajar en una emancipación de los sentimientos, en una transformación de los sentimientos es tan comprometido como trabajar en una huelga general frente al gobierno. Por cierto, recuerdo cómo se mezclaban las cosas, cómo Javier y yo

participamos en algún piquete para cerrar algún gran almacén o para impedir que los autobuses salieran ese día, porque estaba muy mezclado nuestro compromiso político con nuestra manera de pensar. Él reivindicaba *otro* romanticismo, en el sentido de que era un romanticismo en el que hubiera valores sentimentales distintos y valores históricos distintos, también la transformación de la sentimentalidad. Como los sentimientos son históricos, la transformación de los sentimientos puede ser revolucionaria, ese era el sentido último de la frase esa “La ternura puede ser también revolucionaria”, que a veces un poema de amor o un poema que implique una manera distinta de concebir la relación entre un hombre y una mujer, o entre dos hombres, que implique una manera distinta de definirse en la intimidad, pues eso puede ser tan revolucionario como una revolución de tipo político. La poesía intenta transformar la ideología. Creo que esa frase tiene que ver también con el Comité de Solidaridad con Centroamérica, en el que yo militaba entonces. Estaba muy cercana la revolución sandinista en Nicaragua, la guerra en El Salvador, y teníamos unos comités de apoyo a Centroamérica, tuvimos relaciones entonces con Ernesto Cardenal. Álvaro Salvador como profesor de literatura organizó un encuentro sobre la poesía hispanoamericana en Centroamérica. Yo escribí una conferencia que después se publicó en libro, hablando de tres poetas, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti y Roque Dalton, que habían unido el compromiso revolucionario con la poesía amorosa. Partiendo de los epigramas de Cardenal, donde hablaba de esa poesía amorosa que sirve para hacer también crítica histórica y donde se mezcla una lucha contra el gobierno con el sentimiento amoroso. Entonces se puso de moda el lema que utilizábamos nosotros en las campañas de solidaridad con Centroamérica: “La solidaridad es la ternura de los pueblos”. Todo eso flota en la idea de que la ternura y los sentimientos pueden ser revolucionarios.

*P: ¿Al plantear una lectura crítica de la poesía de Egea, se podría prescindir del enfoque marxista?*

LGM: Javier Egea era un comunista convencido, sin mucha formación porque él no tenía mucha formación intelectual, pero tenía un gran oído poético, había leído mucha poesía, conocía muy bien la tradición. Le gustaba venir a veces a mis clases y después discutíamos largas horas sobre lo que había explicado de Garcilaso, de San Juan de la Cruz; tenía muchos libros donde iba subrayando verso por verso. Tenía una formación literaria de lector, no tenía una formación muy intelectual. En ese sentido era un comunista de fe y de convencimiento, y yo creo que eso se nota en su poesía, se nota mucho. En su poesía hay una serie de oposiciones entre la luz y la noche, la vida y la muerte, la sequía y la fertilidad, que en el fondo siempre tienen como origen un enfrentamiento entre la revolución y el capitalismo, el comunismo y el capitalismo. Él, en ese sentido, me parece que tiene siempre un trasfondo que puede justificar muy bien sus metáforas.

*P: ¿Cuáles pueden haber sido las influencias en la poesía de Egea? Se nota la lectura de los clásicos en su primer libro y luego, en las obras de la madurez, entran en su poesía Pavese y Pasolini, parece que las influencias se van acumulando.*

LGM: Yo creo que él tiene una formación clásica. En *Serena luz del viento* la facilidad que tiene con el verso le viene de su formación clásica. Una cosa que nosotros siempre decíamos es que había que hacer un soneto en un minuto, que el dominio del lenguaje y de la técnica tenía que ser para un poeta como el valor para un soldado. Desconfiábamos mucho de los poetas que tenían que contar con dedos para saber cuántas sílabas tiene un verso. Él tenía un conocimiento muy claro de los clásicos, Garcilaso sobre todo, pero después también tiene una lectura fuerte de la Generación del 27. García Lorca está muy presente, ya desde *Serena luz del viento*, y Rafael Alberti está muy presente también. Después, en *A boca de parir*, que me parece que es el título más feo de la historia de la poesía y, además, no sé si conoces la primera

edición del libro... “A boca de parir” él decía que era una expresión que tiene que ver con el flamenco, cuando un *cantaor* de cante jondo está a punto de romper a cantar, él decía que dicen que está “a boca de parir”, “a punto de parir”. Pero claro, es que él puso esa frase y, además, el que ilustró la primera edición lo que pintó fue un sexo femenino sangrando como si estuviera a punto de parir. A mí me parecía horroroso y nos reíamos con eso. En *A boca de parir* hay de pronto algunos poemas que denotan ya un tipo de tradición menos formalista y que a mí me interesaron mucho de lo primero que leí de Javier. En el año 1976, cuando se publicó, yo estaba en la facultad y cuando lo leí me interesaron mucho porque coincidió con lo que estaba leyendo en Gil de Biedma, en *Compañeros de viaje*, y en otros autores. Hay un poema que se llama “19 de mayo” que me parece un poema espectacular, y allí yo creo que hay un tipo de tradición distinta que empieza a aflorar en él también y que está en *Paseo de los tristes*. A él poetas como Luis Cernuda le gustaban poco, él necesitaba una poesía que fuera más sonora en el verso. Por ahí tiene que andar alguna carta que le mandó Jaime Gil de Biedma a Javier comentando el tema de la musicalidad y de la sonoridad en ese sentido. Y después de la influencia de poetas como los clásicos o como Lorca o Alberti, a través de Juan Carlos Rodríguez y de Mariano Maresca, nosotros tuvimos un impacto muy fuerte de la poesía italiana, sobre todo de Pavese y Pasolini. Mi libro *El jardín extranjero* se basa en un verso de *Las cenizas de Gramsci*, y Javier estuvo leyendo mucho *Las cenizas de Gramsci* también, y eso se nota mucho en *Paseo de los tristes*.

*P: El Lorca que tuvo una influencia sobre Egea, ¿sería el Lorca de Poeta en Nueva York?*

LGM: A Javier le gustaba mucho la poesía popular, hacía versos populares con mucha gracia, y romances populares con mucha gracia. Publicaba algunos romances críticos metiéndose con la gente, dominaba muy bien, le gustaba también el cante jondo, conocía muy bien la poesía de cancionero

medieval, del cancionero del Siglo de Oro. Nosotros cuando nos acercamos a Lorca nos encontramos también con la manipulación que el franquismo había hecho de un determinado Lorca, que era el Lorca más andaluz, más costumbrista; se cantaban las coplas en los tablados y frente a eso estaba el Lorca más desconocido de *Poeta en Nueva York*. Yo creo que *Poeta en Nueva York* es el libro de Lorca que Javier tiene más presente. Le gustaba leer, si íbamos a algún acto por ejemplo, siempre le gustaba leer “Grito hacia Roma” de *Poeta en Nueva York*. Ese es sin duda el Lorca que tiene más cercano.

*P: He leído los poemas de Granada en mano...*

LGM: Las “Coplas de Carmen Romero”... Él se metía mucho con Felipe González. Además son los años de la campaña contra la OTAN, en la que nosotros participamos mucho. Y después había un periodista que hablaba mucho del andalucismo y él, como quería ser más internacionalista que creer en esa esencia de la raíces, pues escribió el “Romance del enviado”, que es muy divertido. Llenó, llenamos miles de servilletas en La Tertulia y en otros sitios haciendo coplas populares para meternos donde queríamos o improvisábamos sonetos y tal, y él tenía mucha facilidad para el verso y para la rima, tenía una perfección formal estupenda.

*P: De los símbolos que van desarrollándose a lo largo de su trayectoria poética, hay unos cuantos que se pueden detectar desde el principio, por ejemplo los anillos, y hay palabras clave, “raro”, “extraño”, “oscuro”...*

LGM: Yo creo que los anillos a Javier lo llevan siempre a la imagen de su madre. Javier tuvo una vida complicada, ¿sabes? en las leyendas poéticas se suelen hacer muchas caricaturas, muchas leyendas. Él tuvo una vida complicada porque tuvo la primera crisis alcohólica, como él mismo decía, el primer *delirium tremens* a los quince años. Cuando se murió Franco en el 75, estaba tan colocado entonces que salió al balcón, a la terraza de la casa de su

padre y con una escopeta de caza empezó a pegar tiros. Para que no tuviera problemas con la policía, el padre y los hermanos dijeron que se trataba no de un acto político sino de una crisis alcohólica, y como estaba bastante borracho, pues pasó unos días desintoxicándose. A partir de allí estuvo varias veces en el antiguo manicomio, y he ido a verlo y he pasado horas con él. Pasó grandes épocas de intoxicación alcohólica y después épocas de desintoxicación durante mucho tiempo, y tuvo una vida muy complicada con su padre y sus hermanos. Yo que fui casi un hermano para él y que tuve una relación muy estrecha con él puedo decir que su familia se portó bien con él. Cuando estaba alcoholizado tenía rachas y problemas fuertes; era complicado pero la familia siempre intentó apoyarlo. A mí me da la impresión, es un poco jugar al psicoanálisis por las conversaciones que yo tenía con él, que él se sentía culpable con su madre, por la vida que podía haber llevado y tal; sobre todo, se sentía mucho más cercano a la madre, y cuando ella murió se vio muy desamparado. Debió de haber una mezcla de culpa y desamparo, porque el padre era un señor menos expresivo, era médico, era dermatólogo. Era un señor cariñoso, muchos de los amigos de Quisquete pasaban por su consulta cada vez que pillaban una enfermedad venérea, el padre les arreglaba la sífilis, y les arreglaba todo, pero era menos expresivo, y Javier no llegó a tener una relación con el padre como la que tuvo con la madre. Yo creo que los anillos hacen siempre referencia a la madre. También hay un poema donde habla de los anillos vacíos de la madre, de ver el cuerpo de la madre detrás del cristal; después heredó anillos del padre y de la madre y algunos se los ponía. Cuando íbamos a dar paseos por el Generalife le gustaba meter la mano en el arroyo, en la Escalera del agua para ver las luces del anillo debajo del agua. Las relaciones de anillos siempre tienen en el fondo en su poesía un eco familiar y al final acaba más con la madre que con el padre ese eco. Otro símbolo de los que tú dices es el mar, sobre todo yo lo recuerdo en la época de *Troppo mare*. Él, en una de las crisis que tuvo acabó yéndose unos días al Cabo de Gata, en un pueblecito, que se

llamaba La Isleta del Moro, y allí escribe “Troppo mare”. Está por una parte la Nube negra, que puede crear una torrentera e invadir el agua, y por otra parte está el mar, que es como la paciencia, la historia, el mundo del trabajo, el horizonte, la “espalda azul del mar” como él decía. Con el mar, como lugar de historia y de sedimento, tiene también una presencia clara:

Extraño tanto mar, raro este cielo  
desgranado de luz sobre la Isleta,  
ajeno a este naufragio que se crece en la orilla  
en cabos,  
jarcias,  
mástiles,  
jirones de velámenes,  
armaduras y redes,  
que simulan encaje en la escollera,  
[...]  
raro este cielo para ser de mayo  
ajeno a este dolor de siglos en la playa.

“Raro este cielo para ser de mayo” tiene unas connotaciones de “Las cenizas de Gramsci” y de Pasolini muy claras, y después este sedimento es la historia, es el dolor, y partir de allí la necesidad de buscar un horizonte nuevo:

Es así que el amor, el viejo amor,  
el pobre amor tan viejo, tan torpe, tan cansado,  
mira hacia el mar, entorna los postigos  
y se tiende y reposa.

Yo creo que así acaba el “Troppo mare”, con la necesidad de hacer una apuesta vital, de sobrevivir, de encajar a la historia y de mantenerla a la vida. Y él utilizaba también ese concepto de “oscuro”, “extraño”, “otro” para insistir siempre en la sensación de desplazamiento, en la sensación de distanciamiento, de ajenidad, de buscar algo distinto, de no identificarse sentimentalmente con lo establecido sino intentar romper y para él lo otro

significa la apuesta de ruptura por algo nuevo; para eso siempre necesita lo extraño, lo oscuro, un sentimiento de perplejidad que le permita la distancia, el no identificarse.

*P: El yo lírico de Javier Egea oscila entre un tú, a menudo referido a una mujer, y un vosotros, que parece reflejar el compromiso político. El vosotros es un tú que se vuelve colectivo.*

LGM: Es un tú que se vuelve colectivo, eso está muy bien formulado, porque para él las relaciones amorosas formaban parte de la historia y los individuos formaban parte de la colectividad. No había una barrera entre el amor y lo histórico o entre la intimidad y lo colectivo, porque todo estaba marcado por la misma ideología. En la poesía amorosa, y sobre todo en las canciones de *Paseo de los tristes*, él tiene un tú que es la relación con una mujer con la que intenta establecer un diálogo que es también una reflexión sobre la historia aparte del amor, y ese diálogo se puede abrir al vosotros colectivo con mucha facilidad. Es una poesía que tiene siempre una mordedura y una huella de dolor, no es una poesía complaciente; es una poesía que si opta por la plenitud, es por una plenitud que tiene que enfrentarse a una explotación que se ha hecho íntima también.

*P: ¿Y no hay rescate en la historia?*

LGM: En ese sentido con el pasado mantenía una relación de consciencia y de pesimismo, pero frente al futuro yo creo que él era más optimista; él creía en la posibilidad de que hubiera realmente una transformación. Desde el punto de vista de la evolución y de los problemas nuestros, aparte de que fuera posible una revolución o no, en los exámenes de conciencia lo que estaba haciendo con nosotros, queríamos hacer una sentimentalidad distinta. ¿En nuestra poesía realmente hay una sentimentalidad distinta o hay muchas coincidencias con otros tipos de sentimentalidad ya establecidas? A

mí más que una sentimentalidad distinta lograda, que quizá era demasiado ingenuo creerlo, lo que sí me parece que hay es una inquietud moral de búsqueda por conseguir una sentimentalidad distinta: más que los logros es la búsqueda y más que la complacencia, la búsqueda y la consciencia y la puesta en crisis, ese tipo de mordedura sí la veo yo en la poesía.

*P: ¿Cómo se relacionaba “La otra sentimentalidad” con la posmodernidad?*

LGM: Javier nunca se planteó muy teóricamente esos temas. La personalidad de Javier, para que te des cuenta –a alguien que hablara de posmodernidad él podía acusarlo de “fascista, reaccionario”, porque lo que le interesaba a él era la lucha comunista y todo lo demás era reaccionario, o sea que en ese sentido él era muy poco dado a plantearse intelectualmente lo que estaba pasando en el pensamiento. Sin embargo, yo creo que hay mucho de la posmodernidad en la situación y en los sentimientos que estábamos viviendo nosotros, que estábamos formulando nosotros. Yo creo que hay una manera muy progresista de plantearse la posmodernidad y, de hecho, en la evolución, en lo que empecé a escribir a partir de los años 90, hay una búsqueda progresista de la posmodernidad, un intento de salida progresista de la posmodernidad. Buena parte del cuestionamiento de la poesía tradicional o de la poesía burguesa que nos planteábamos tiene que ver con la pregunta de cómo escribir poesía después de la poesía, de cómo escribir poesía después de la inocencia poética de la modernidad. Una vez que la modernidad ha devorado sus propios mitos y que todos tenemos conciencia de su fracaso ¿cómo seguir escribiendo poesía? A la hora de criticar el sujeto burgués, bueno, la puesta en duda del sujeto trascendental y de la unidad subjetiva por una conciencia histórica me parece que tiene mucho también de posmoderno. A mí lo que me ha interesado es la recuperación de la posmodernidad como una tradición propia y progresista de la modernidad, pero yo creo que eso no es un tema que esté en los libros de Javier, porque hay otras preocupaciones y allí él no entraba; pero sí creo que, por ejemplo, a

la hora de recuperar la representación, a la hora de tomar una conciencia histórica y de perder la inocencia en muchos mitos y en muchos sujetos trascendentales hay un sentimiento de posmodernidad. Aunque él no fuera consciente y pensara que lo posmoderno era igual a lo reaccionario. Buena parte de la posmodernidad es buena parte de la toma de conciencia de que ha habido valores de la modernidad que han entrado en crisis. Entonces, se puede salir de esa crisis o renunciando a todo o apostando por recuperar aquello que nos parece digno y necesario y en nosotros había una apuesta por recuperar lo que nos parecía digno y necesario. Me parece que sí hay una clara conciencia de modernidad y de posmodernidad. Hay un libro de Laura Scarano, una profesora argentina que ha publicado un par de libros que tienen que ver con la lectura progresista de la posmodernidad, y también Concepción Badía Fraga ha publicado algunas cosas teóricas sobre temas nuestros; pero creo que Javier no tenía mucho interés por el tema de la posmodernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE JAVIER EGEA

#### Poemarios, *plaquettes* y antologías

- EGEA, Javier, *A boca de parir*, Granada, Colección Zumaya, Universidad de Granada, 1976.
- , *Argentina 78*, Granada, La Tertulia, 1983.
- , *Argentina 78*, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2003.
- , *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002.
- , *El viajero*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, 1981.
- , *Gris perla*, Málaga, Colección Tediría, 1991.
- , *Javier Egea*, edición de ROVIRA, Pere, Lleida, Aula de Poesía de la Universitat de Lleida, Col.lecció de Versos, n. 22, 1999.
- , *Me desperté de nuevo*, Granada, La Tertulia, 2001.
- , *Paseo de los tristes*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1982.
- , *Paseo de los tristes*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- , *Paseo de los tristes*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1996.
- , *Paseo de los tristes*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1999.
- , *Paseo de los tristes*, Sevilla, Point de Lunettes, 2010.
- , *Poesía completa. (Volumen I)*, edición de ALCÁNTARA, José Luis,

- HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio, Madrid, Bartleby Editores, 2011.
- , *Príncipe de la noche*, Málaga, Papeles de poesía, n. 33, 1987.
- , *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990.
- , *Raro de luna*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2007.
- , *Serena luz del viento*, Granada, Universidad de Granada, 1974.
- , *Sonetos del diente de oro*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2006.
- , *Tropo mare*, León, Provincia, 1984.
- , *Tropo mare*, Málaga, Diputación de Málaga, Colección Centro Cultural Generación del 27, 1987.
- , *Tropo mare*, edición de RIENDA POLO, José, Granada, Dauro, 2000.
- , *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004.

#### Sueltos aparecidos por primera vez en revistas y antologías

- EGEA, Javier, “A Emilia Rovira Alegre, que enloquecía a mis perros”, *Extramuros*, 8, 1997, p. 37. Se publicó también con el título “Un cuento para Emilia”, *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, p. 237 y se recogió en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004. pp. 30-31.
- , “A la luz de un cigarro”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 48-49.
- , “A las feministas listas, a las tontas no. (Epigrama)”, *Granada en mano*, 14, 1984, p. 3.
- , “Alguien huye desnudo por los fríos pasillos”, *Hélice*, 3, 1994. Publicado también en EGEA, Javier, *Sonetos del diente de oro*, edición de FORTES,

- José Antonio, Granada, I&CILE, 2006, p. 5.
- , “¡Arriba, versos de la tierra!”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 22-23.
- , “A una joven dormida, casi enamorándome”, *Letra Clara*, 9, 2000, p. 28.
- , “Barrionuevo, Barrionuevo”, *Granada en mano*, 2, 1984, p. s/núm.
- , “Camino. Verdad. Camino”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 57-58.
- , “Canción”, *Octaviana*, 2, 1986, p. s/núm. El poema se recoge sin título en *Raro de luna*. Su primer verso es “Cinco muros de mi casa”.
- , “Canción del amante que regresa”, *Babelia, El País*, 10/12/2005, p. 14.
- , “Casa de los Mascarones”, en GALLEGO MORELL, Antonio (ed.), *Antología poética en honor de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, p. 31.
- , “Ciego en Granada, señores”, *Granada en mano*, 1, 1984, p. 6.
- , “Como si fuera un castigo”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 52-53.
- , “Coplas de Carmen Romero”, *Granada en mano*, 17, 1984, p. 14. Publicado también en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, PRADO, Benjamín, SALVADOR, Álvaro, SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987, p. 20.
- , “Coplas de Juan Panadero”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, 1990, pp. 309-312.
- , “Cuando recibí la propuesta...”, *Poetas en el aula. Proyecto Juan de Mairena*, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Educación y Ciencia, 1989, p. 213.
- , “De cómo las amadas de los ínclitos padres del Parnaso se enojan y sinceran”, *Granada en mano*, 10, 1984, p. 6.

- , “De cómo recibí mi Primera Comunión y sus posteriores consecuencias”, *Granada en mano*, 9, 1984, p. 8. Publicado con el título “Primera Comunión” en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 17-18.
- , “De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar”, *Granada en mano*, 3, 1984, p. 8. Publicado también en *El Erizo abierto*, 3, 1994.
- , “De cómo un amante, flojo del muelle, en pleno goce del amor ventosea y se muestra cuitado”, *Granada en mano*, 3, 1984, p. 8. Primera aparición en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, *El manifiesto albertista*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1982; reeditado —, *El manifiesto albertista*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 27-28. Publicado también en *El Erizo abierto*, 3, 1994.
- , “De cómo un delicado vate, buscando inspiración por las altas esferas, vino a caer en desventura y vióse en trance amargo”, *Granada en mano*, 7, 1984, p. 6. Primera aparición en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, *El manifiesto albertista*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1982; reeditado —, *El manifiesto albertista*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 29-31.
- , “Desde el valle de Ucanca”, en VV.AA., *Cien del Sur sobre la Épica*, Granada, Universidad de Granada, Colección Zumaya, n. 0, 1974, pp. 106-107.
- , “Desde tu nombre”, *Letras del Sur*, 5-6, 1978, p. 55.
- , “Dicen que no quiere ser”, *Granada en mano*, s/núm, suplemento especial Semana Santa, 1984, p. 3.
- , “El disparo...”, *Olvidos de Granada*, 15, 1987, p. 58.
- , “Entonces, y también triste”, *Granada en mano*, 20, 1984, p. 4.

- , “Entre logaritmos”, *Letra Clara*, 8, 2000, p. 24. Publicado también en *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, p. 237.
- , “Era Don Guido en señor”, *Granada en mano*, 8, 1984, p. 6.
- , “Fusilar un cigarro” (facsimile), *EntreRíos*, 6, 2007, p. 113.
- , “Hoy está triste el juglar”, *Granada en mano*, 6, 1984, p. 8.
- , “Inventario primaveral”, en CASTRO, Olalla (ed.), *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009, p. 145.
- , “La casada infiel”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 111-112. publicado también en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, PRADO, Benjamín, SALVADOR, Álvaro, SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987, p. 18.
- , “La glosa y una urgencia”, *Cuadernos Hispanoamericanos – Homenaje a César Vallejo*, 456-457, vol. II, 1988, p. 574.
- , “La investidura”, *Granada en mano*, 4, 1984, p. 4.
- , “La llaman Sherezade...”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 34-35. Se volvió a publicar en EGEA, Javier, *Sonetos del diente de oro*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2006, p. 11.
- , “Mahler (Primera Sinfonía – Primer tiempo)”, en CASTRO, Olalla (ed.), *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009, p. 144.
- , “M. B.”, *Letra Clara*, 1, 1995, p. 19.
- , “Me desperté de nuevo”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 67-68.
- , “Mis lugares lorquianos”, *Letra Clara*, 4, 1998, pp. 24-25. Publicado también en E. PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 184-193.

- , “Navegaron mis ojos por un mar”, *Letra Clara*, 8, 2000, p. 25. Publicado también en *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, p. 237.
- , “No le teman al mar”, en VV.AA., *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*, Sevilla, Atrapasueños, 2010, p. 16.
- , “No supo nadie...”, *Aurora roja*, 3, 1993, p. 3. Publicado también en EGEA, Javier, *Sonetos del diente de oro*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2006, p. 9.
- , “Raro de luna”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 51.
- , “Razón de amor”, *Arrecife*, 17, 1987, p. 19. Luego se recogió en *Gris perla*, Málaga, Colección Tediría, 1991, p. 22.
- , “Rima viva”, *Patria. Diario de Granada*, 12/04/1981, p. 18.
- , “Romance” en VV.AA., *Antología poética en honor de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1986, p. 47.
- , “Romance de los vencejos caídos”, *Granada en mano*, 18, 1984. Publicado también en *Arrecife*, 17, 1987, pp. 17-18 con cambios mínimos.
- , “Romance del reconvertido escurero”, *Granada en mano*, 5, 1984, p. 5.
- , “Siempre”, en VV.AA., *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*, Sevilla, Atrapasueños, 2010, p. 17.
- , “...Si supieras la noche que me llena”, *Tragaluz*, 4, 1969-1970, p. 18.
- , “Spain is different”, *El Despeñaperro Andaluz*, 1, 1978, pp. 44-45.
- , “Tocadle mucho más”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 27-28.
- , “Tres sueños”, *Olvidos de Granada*, 16, 1987, pp. 54-55.
- , “Troppo mare”, *Litoral*, 118-119-120, 1982, pp. 54-57. Publicado también en *Trames. 18 Poemas en Granada para Rafael Alberti*, 0, 1982, pp. 16-19 y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394, 1983, pp. 97-100;

- editado luego en *plquette* por la Diputación de Málaga, Centro cultural de la Generación del 27, 1987.
- , “Troppo mare (IV)”, *20 del XX. El Sur que se desborda hacia los Sures. Veinte poemas andaluces del siglo Veinte*, Granada, Junta de Andalucía, 2000, p. 29.
- , “Un día feliz”, *Aurora roja*, 3, 1993. Publicado también en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 13-14.
- , “Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 51.
- , “Ya madruga, señores”, *Granada en mano*, 13, 1984, p. 4. Publicado también en *Arrecife*, 17, 1987, pp. 15-16 con el título “Tres romances de amor”.
- , “Ya no hay pasión ni luz”, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 70-71.
- , “Escritos inéditos” (17.2.87, 18.2.87, 20.2.87, 25.2.87, 26.2.87), *El fingidor*, 29-30, 2006, pp. 51-52.

**Colaboraciones con otros autores: poemas publicados por primera vez en trabajos colectivos, antologías, colecciones**

- EGEA, Javier, “1952”, en CASTRO, Eduardo (ed.), *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 119-120.
- , “19 de mayo”, en VV.AA., *10 poetas granadinos contemporáneos*, Loja, Seminario Permanente de Expresión Plástica, 1985, p. s/núm. Publicado también VV.AA., *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*, edición de ESTEBAN, Ángel, Venezuela, Bid & co. Editor, 2008, pp. 91-92.

- , “Al fin todos se fueron...”, en VV.AA., *Cuadernos del Vigía. Número cero*, Granada, dip–Contemporánea Centro de Arte, 1997, p. 17. Publicado también en EGEA, Javier, *Sonetos del diente de oro*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2006, p. 19.
- , “Andan por cafés”, en EGEA, Javier, ENRIQUE, Antonio, LOXA, Juan de, SALVADOR, Álvaro, *Poesía en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1973, p. s/núm.
- , “Cita”, en HEREDIA MAYA, José (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, Granada, Secretariado de Estudios Universitarios, 1975, p. 19. Se incluyó en el poemario *A boca de parir* en 1976.
- , “Coplas de Carmen Romero”, en VV.AA., *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN*, Granada, Asamblea por la Paz y el Desarme, Servigraf, 1986, p. s/núm.
- , “Cruzó las soledades”, en VILLAR RIBOT, Fidel (ed.), *Liturgia del deseo*, Granada, Diputación de Granada, 1987, p. 71.
- , “Cuando en tardes que sobran las palabras y el día”, en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, SALVADOR, Álvaro, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983, p. 39.
- , “En recuerdo de Pablo Neruda”, en VV.AA., *País de amor*, Granada, Colección Romper el Cerco, n. 6, [1986].
- , “Entre cuatro paredes”, en VV.AA., *Ocho de octubre*, Granada, Colección Romper el Cerco, n. 4, 1984.
- , “Epigrama”, [¿Que cómo la enamoré?], en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, PRADO, Benjamín, SALVADOR, Álvaro, SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987, p. 23.
- , “Epigrama”, [Sueño y trabajo nos costó saberlo], en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, PRADO, Benjamín, SALVADOR, Álvaro, SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987, p. 22.

- , “Espumas de la escollera”, en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, PRADO, Benjamín, SALVADOR, Álvaro, SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987, p. 17. Publicado también con el título “Manifiesto de la otra bahía” en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 40-42.
- , “Mi vida”, en VV.AA., *Granada / Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, Ediciones Códice, 1982, p. 28.
- , “Noche canalla”, en VV.AA., *Granada / Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, Ediciones Códice, 1982, p. 27. Publicado también en VV.AA., *10 poetas granadinos contemporáneos*, Loja, Seminario Permanente de Expresión Plástica, 1985 y en VV.AA., *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*, edición de ESTEBAN, Ángel, Venezuela, Bid & co. Editor, 2008, p. 93.
- , “Poética”, en EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, SALVADOR, Álvaro, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983, p. 25 y en VV.AA., *10 poemas de primavera*, Granada, Imprenta Anel, 1983, p. s/núm. Publicado también en VV.AA., *10 poetas granadinos contemporáneos*, Loja, Seminario Permanente de Expresión Plástica, 1985. Se recogió en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 44-45.
- , “Por el sur”, en HEREDIA MAYA, José (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, Granada, Secretariado de Estudios Universitarios, 1975, p. 20. Publicado también en URBANO, Manuel, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Madrid, Akal, 1976, p. 41 e incluido en el poemario *A boca de parir*.
- , “Porque me llaman dos pozos”, en VILLAR RIBOT, Fidel (ed.), *Liturgia del deseo*, Granada, Diputación de Granada, 1987, p. 73. Publicado

- también en EGEA, Javier, *Príncipe de la noche*, Málaga, Papeles de poesía, n. 33, 1987.
- , “Sístole”, en HEREDIA MAYA, José (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, Granada, Secretariado de Estudios Universitarios, 1975, p. 22. Se incluyó en el poemario *A boca de parir*.
- , “Suicidio”, en HEREDIA MAYA, José (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, Granada, Secretariado de Estudios Universitarios, 1975, p. 21.
- , “Vestida de fiesta”, en VILLAR RIBOT, Fidel (ed.), *Liturgia del deseo*, Granada, Diputación de Granada, 1987, p. 72.
- EGEA, Javier, ENRIQUE, Antonio, LOXA, Juan de, SALVADOR, Álvaro, *Poesía en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1973.
- EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, *El manifiesto albertista*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1982. Reeditado —, *El manifiesto albertista*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.
- EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, PRADO, Benjamín, SALVADOR, Álvaro, SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Vanguardia obrera, 1987.
- EGEA, Javier, GARCÍA MONTERO, Luis, SALVADOR, Álvaro, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.
- EGEA, Javier, MORÓN, Enrique, LEÓN, Juan J., “Conjuntivitis”, recogido en MORÓN, Enrique, *El bronce de los días*, Granada, Port Royal, 2003, p. 204.
- EGEA, Javier, ROSALES, José Carlos, *Poetas en el Aula. Cuaderno de los poetas*, Junta de Andalucía, Conserjería de Educación y Ciencia, 1991.
- EGEA, Javier, VIDA, Juan, *Sombra del agua*, Granada, Colección Romper el Cerco, Librería Teoría, 1984.
- GARRIDO, Rubén, EGEA, Javier, “Vidas ejemplares. Historia de las intrigas del malvado Mr. Reagan”, sin fecha: <http://ruben.garrido.eresmas.net/>,

<http://www.rubengg.com/>.

HEREDIA MAYA, José (ed.), *jondos 6. Seminario de Estudios flamencos*, Granada, Secretariado de Estudios Universitarios, 1975.

PRADO, Benjamín, EGEA, Javier, “Pregúntale, Ana Botella”, *El Mundo*, 12/03/2003, pp. 1, 7.

VILLAR RIBOT, Fidel (ed.), *Liturgía del deseo*, Granada, Diputación de Granada, 1987.

### **Inéditos**

#### MECANOGRAFIADOS

BÉCQUER, Alfonso Javier, (EGEA, Javier, SALAZAR, Alfonso), “Romance de la infanta Elena”, sin fecha, ciclostil.

EGEA, Javier, *Réquiem*, 1981 (transcripción mecanografiada del cuaderno autógrafo realizada probablemente por Pío Alcantara)

—, “Rima petulante”.

GARCITAJO DEL POLLERO (EGEA, Javier, VÁZQUEZ, G.), “Romance del enviado”, sin fecha, ciclostil.

—, “El punto de Rafael”, febrero 1981, ciclostil.

#### MANUSCRITOS

EGEA, Javier, “A una niña, que se llama Lourdes y está por nacer”, 1999.

Borrador de 1984.

Poemas escritos con Alfonso Salazar (1992-1993).

Poemas escritos sobre servilletas.

*Réquiem*, 1981.



## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

(\*) El número entre parentesis es el del catálogo del legado Egea en la Fundación Alberti en El Puerto de Santa María, Cádiz.

ABRAMS, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1975 (núm. 50).\*

ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, edición de DÍAZ LARIOS, Luis F., Madrid, Cátedra, 1982 (núm. 25).\*

ÁGUILA, Pablo del, *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar*, Poesía 70, Ediciones Anel, Granada, 1973.

—, “En este cuerpo estuvo”, *El Despeñaperro Andaluz*, 1, 1978, p. 39.

—, *Poesía reunida (1964-1968)*, Granada, Silene, 1989.

—, “Qasida del amor que se fue y no vino”, *Poesía 70*, 0, 1968, pp. 20-21. Publicado también en VV.AA., *20 del XX. El Sur que se desborda hacia los Sures. Veinte poemas andaluces del siglo Veinte*, Granada, Junta de Andalucía, 2000, pp. 27-28.

—, “Qasida de la misma ciudad y del mismo río”, *Tragaluz*, 3, 1969, p. s/núm. Publicado también en *Rara Avis. Revista de Literatura*, 1, 1985, pp. 29-30.

ALBERTI, Rafael, *Obra completa*, edición de GARCÍA MONTERO, Luis, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1988.

ALBORNOZ, Aurora de, “Prólogo a la segunda edición. Relectura de *Paseo de los tristes*”, en EGEA, Javier, *Paseo de los tristes*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1999, pp. 17-22. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 51-55.

- , “Palabras para *Los sonetos del diente de oro*”, *El fingidor*, 29-30, 2006, p. 40.
- ALCARAZ, Felipe, “Javier Egea y el desprestigio de la realidad”, en VV.AA., *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea*, *Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 62-68.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías*, edición de RIVERS, Elías L., Madrid, Espasa Calpe, 1957 (núm. 12).\*
- ALEMANY FRANCÉS, Eugenio, “Coplas de Carmen Romero (1917 versos)”, en EGEEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 169-172.
- , “Javier Egea: «Hoy es preciso un alto en la derrota»”, *Letra Clara*, 8, 2000, pp. 20-22.
- , “Raro de luna”, en EGEEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 177-184.
- ALTHUSSER, Louis, *Freud e Lacan*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- , “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat”, *Positions*, Paris, Éditions sociales, 1976, pp. 77-137.
- , *La revolución teórica de Marx*, Méjico, Siglo Veintiuno editores, 1971.
- , *Leggere il Capitale*, Milano, Mimesis Edizioni, 2006.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel, “Poesía y focos provinciales (España 1970-1974)”, en VV.AA., *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Diputación de Málaga, 1976, pp. 161-189.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo, “La retórica del silencio”, *Los cuadernos del norte*, 16, 1982, pp. 18-27.
- , “¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta”, *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 63-67.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marimar, 1979 (núm. 58).\*

- ARAGON, Louis, *Habitaciones*, traducción de ALBIAC, Gabriel, Madrid, Hiperión, 2009.
- , *Les chambres*, París, Les Éditeurs Français Réunis, 1969.
- ARIAS, Jesús, “El poeta rescatado de su propia muerte”, *El País*, 13/03/2002, p. 8.
- , “Muere en Granada el poeta Javier Egea”, *El País*, 31/07/1999.
- ARMISÉN, Antonio, *Jugar y leer. El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 1999.
- ASSUMMA, Maria Cristina, *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Roma, Artemide, 2007.
- AUDEN, Wystan Hughes, *La mano del teñidor*, Barcelona, Barral, 1974 (núm. 49).\*
- AYALA, Francisco, *Muertes de perros*, Madrid, Alianza, 1983 (núm. 42).\*
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, París, Libraire José Corti, 1981 (1942).
- BADÍA APARICIO, Marta, *Pequeño pueblo en armas contro la soledad*, tesina doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Granada.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso en el tercer milenio*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- BALLART, Pere, “Reseña de *La otra sentimentalidad. Estudio y Antología*”, *Quimera*, 250, 2004.
- BANDINI, Fernando, “Il «sogno di una cosa» chiamata poesia”, en PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, edición de SITI, Walter, Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 2003, t. I, pp. III-LVIII.
- BARAJAS, Francisco, “Javier Egea, ese poeta que abre su ventana para oler a jazmines”, Granada 2000, 13/10/1989, p. 12.
- BARELLA VIGAL, Julia, “De los novísimos a la poesía de los 90”, *Clarín*, 15, 1998, pp. 13-18.

- , *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- , “La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta”, *Estudios humanísticos*, 5, 1983, pp. 69-76.
- , “Poesía en la década de los 70: en torno a los «Novísimos»”, *Ínsula*, 410, 1981, pp. 4-5.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo, “La polémica de Venecia”, *Ínsula*, 508, 1989, pp. 15-16.
- BARTHES, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982.
- , “La mort de l’auteur”, en *Œuvres Complètes*, edición de MARTY, Éric, París, Éditions du Seuil, 1994, t. II, pp. 491-495.
- BATLLÓ, José, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, edición de PICHOS, Claude, París, Gallimard, 1972.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (1997).
- , *Rimas*, Madrid, Castalia, 1979 (núm. 114).\*
- BELLOMI, Paola, *Periodismo cultural y compromiso político. Las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2011.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, “*Todo modo: Hechos y palabras de la poesía de la experiencia*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 84, 2007, pp. 797-820.
- BENÍTEZ LAÍNEZ, Javier, *El día del espectador*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1998.
- , “Javier Egea o la belleza revolucionaria”, *El País*, 12/12/05, p. 11.
- , “Las ocho sonrisas de Javier Egea”, *Granada Hoy*, 22/09/2005, p. 6.
- , *Todas la mentiras*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2006.
- BENÍTEZ REYES, Felipe, “Sobre Jaime Gil de Biedma”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 126-128.

- BENJAMIN, Walter, *IX. I “passages” di Parigi*, en *Opere complete*, edición de TIEDEMANN, Rolf, traducción de GANNI, Enrico, Torino, Einaudi, 2000.
- , *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de AGUIRRE, Jesús, Madrid, Taurus, 1980 (1972) (núm. 116).\*
- BERTAZZOLI, Raffaella (ed.), *Letteratura comparata*, Brescia, Editrice La Scuola, 2010.
- BLESA, Túa, “Hem de fer foc nou”, *Ínsula*, 652, 2001, pp. 9-13.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1997 [1973].
- , *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Londres, Macmillan, 1995.
- BOU, Enric, PITTARELLO, Elide (eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana–Vervuert, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, 25-28, 1989-1999, pp. 20-42.
- , *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- BOUSOÑO, Carlos, *Época literarias y evolución. (Edad media, Romanticismo y Época Contemporánea)*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1981.
- , “La poesía de Guillermo Carnero”, en CARNERO, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 11-68, reproducido en *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar, 1985, pp. 227-301.
- , *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1985.
- BRECHT, Bertold, *La ópera de perra gorda*, Barcelona, Aymá, 1965.
- BULEI, Maria, “Tematologia e mitocritica”, en BERTAZZOLI, Raffaella (ed.), *Letteratura comparata*, Brescia, Editrice La Scuola, 2010, pp. 109-127.
- CALABRÓ, Giovanna, *Ritratto di un poeta. Jaime Gil de Biedma*, Vittorio Pironti Editore, Napoli, 1992.

- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996.
- (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CAÑAS, Dionisio, “El sujeto poético posmoderno”, *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 52-53.
- CARDENAL, Ernesto, *Catulo-Marcial en versión de Ernesto Cardenal*, Barcelona, Laia, 1978 (núm. 1274).\*
- CÁRDENAS, Andrés, “Poeta”, *Ideal*, 30/08/1999, p. s/núm.
- CARNERO, Guillermo, “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de occidente*, 23, 1983, pp. 43-59.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982.
- CARVAJAL, Antonio, *Extravagante jerarquía. (Poesía 1968-1981)*, Madrid, Hiperión, 1983.
- , *Tigres en el jardín. Casi una fantasía*, Madrid, Hiperión, 2001.
- CASTELLET, José María (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970. Reeditado —, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- (ed.), *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1969 (1965).
- CASTILLA, Leopoldo, “Francisco Javier Egea: *A boca de parir*”, *La estafeta literaria*, 615, 1977, p. 2871.
- CASTRO, Eduardo, “*Letras del Sur* no recibirá subvención oficial”, *El País*, 02/05/1979.
- (ed.), *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986
- CASTRO, Olalla, “Javier Egea: el dolor como albacea o habitar en el desencanto”, *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro,

- 2009, pp. 41-49.
- (ed.), *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009.
- CASTRO, Rosalia de, *En las orillas del Sar*, edición de MAYORAL, Marina, Madrid, Castalia, 1978 (núm. 337).\*
- CELAYA, Gabriel, *Bécquer*, Madrid, Jucar, 1972 (núm. 224).\*
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 [1964].
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1969.
- COLECTIVO ALICIA BAJO CERO, *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997.
- COMBE, Dominique, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libris, 1999, pp. 127-153.
- CONCINA, Chiara, “Intertestualità, ricezioni, generi”, en BERTAZZOLI, Raffealla (ed.), *Letteratura comparata*, Brescia, Editrice La Scuola, 2010, pp. 61-83.
- CORREYERO, Isla, *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos*, Barcelona, DVD, 1998.
- DALTON, Roque, *Los pequeños infiernos*, Barcelona, Ocnos, 1970 (núm. 282).\*
- DEBICKI, Andrew, “La poesía postmoderna de los *novísimos*: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 15-16.
- DE CASTRIS, Arcangelo Leone, *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Napoli, CUEN, 1993.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2003 (núm. 1278).\*

- , “Homenaje a Javier Egea”, *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 132-168. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 132-169.
- , “Paseo de los tristes”, en EGEEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUÍZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 138-149.
- , “Presentación”, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2003, pp. 7-33.
- , “Prólogo”, en JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *La mirada infiel. Antología poética (1975-1998)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2000, pp. 9-60.
- , *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- , *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED, 2007.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, “*Novema versus povema*. La encrucijada lírica de los años sesenta”, *Ínsula*, 543, 1992, pp. 12-13.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Catalina, “El pensamiento de la diferencia. *Pantalones blancos de franela* de Inmaculada Mengíbar”, *Clarín*, 52, 2004, pp. 19-21.
- D'ORS, Miguel, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Imprendisur, 1994.
- DVORAKOVA, Paula, “El silencio, las sombras y Javier Egea”, *El fingidor*, 29-30, 2006, pp. 41-42.
- , “No cabían en mis ojos sus ojos y la tormenta: la soledad y el amor en la poesía de Javier Egea”, en VV.AA., *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea*, *Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 48-61.

- EGEA, Mari Carmen, “Recordando a mi hermano”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 73-85.
- ESTEBAN, Ángel, “Granada: ciudad poética, ciudad de poetas”, en VV.AA., *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*, edición de ESTEBAN, Ángel, Venezuela, Bid & co. Editor, 2008, pp. 5-19.
- FAVA, Francesco, “«Si un mismo río riega todo lo vivente...». *Piedra de sol*, poema de confluencias”, en GRAÑA, María Cecilia (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Viterbo, Rosario, 2006, pp. 85-114.
- FILIOS, Denise K., “Rewriting History in the «Coplas de la Panadera», *Hispanic Review*, 3, vol. 71, 2003, pp. 345-363.
- FONTE, Ramiro, *Escolma poética*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1991.
- , “Prólogo a la tercera edición de *Paseo de los tristes*”, en EGEA, Javier, *Paseo de los tristes*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1999, pp. 7-16. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 63-71.
- FORTES, José Antonio, “Canción dolorosa”, *Tragaluz*, 4, 1970, p. s/núm.
- , “De la generación a la des-generación y otras heterodoxias: una antología de poetas andaluces”, *Hora de poesía*, 7, 1980, pp. 29-33.
- , *Escritos intempestivos*, Granada, I&CILE, 2004 (núm. 1276).\*
- , *La guerra literaria*, Madrid, Tierradenadie, 2003 (núm. 1280).\*
- , “Me quedo solo, pero no me vendo. Razones para editar la obra de Javier Egea”, *El fingidor*, 29-30, 2006, pp. 45-46.
- , “Palabras previas”, en EGEA, Javier, *Raro de luna*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2007, pp. xi-xx.

- FUKUYAMA, Francis, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.
- GALLEGO ROCA, Miguel, “La ciudad y sus poetas”, *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, Caja general de ahorros y Monte de piedad de Granada, 1990, pp. 7-42.
- GARCÍA, Miguel Ángel, “Javier Egea, *Poesía completa (Volumen II)*”, *Paraíso. Revista de poesía*, 8, 2012, en prensa.
- , “La historia vencida. Jairo García Jaramillo. *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*”, *Quimera*, 269-70, 2006, pp. 110-112. Publicado también con el título “La historia vencida” en GARCÍA JARAMILLO, Jairo, *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011, pp. 11-16.
- , “Literatura e historia en *La otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso)”, *Ínsula*, 671-672, 2002, pp. 16-18.
- , “Pregunta con silencio (Rafael Alberti en persona)”, *Ideal*, 11/12/2002, p. 53.
- , “Sobre ángeles (o el verbo de las personas)”, en MORA, Ángeles, *¿Las mujeres son mágicas?*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2000, p. i-x.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, “El imaginario cultural en la estética de los «Novísimos»”, *Ínsula*, 508, 1989, pp. 13-15.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, “¿Poetas de los sesenta o poetas «descolgados»? (Notas para una nueva revisión)”, *Ínsula*, 543, 1992, pp. 7-9.
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo, “El mito literario de Javier Egea”, *Ideal*, 01/12/2005, p. 7.
- , *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CI Le Ediciones, 2005.
- , *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011 (2ª edición corregida y aumentada de *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*).
- , “Lo imposible en la poesía de Pablo del Águila. (La práctica poética en Granada: años 60)”, en MORÓN ESPINOSA, César Antonio, RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (eds.), *En teoría hablamos de literatura. Actas*

- del III Congreso Internacional de Aleph, Granada, 3-7 de abril de 2006, Granada, Dauro, 2007 pp. 551-557.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, edición de GARCÍA-POSADA, Miguel, 4 vols., Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997.
- , *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, edición de MARTÍN, Eutimio, Barcelona, Ariel, 1981 (núm. 325).\*
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, “Décadas, marginación y generaciones (Dos o tres obviedades sobre un falso problema)”, *Ínsula*, 543, 1992, pp. 9-11.
- , *La generación de los ochenta*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988.
- , *Las voces y los ecos*, Gijón, Ediciones Júcar, 1980.
- , *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, 1983.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1993.
- , “De Granada y sus poetas (I)”, *Olvidos de Granada*, 1, 1982, p. 10.
- , “De Granada y sus poetas (II)”, *Olvidos de Granada*, 2-3, 1982-1983, p. 14.
- , *Diario cómplice*, Madrid, Hiperión, 1999 (1987).
- , *Égloga de los dos rascacielos*, Granada, Colección Romper el Cerco, 1984.
- , *Égloga de los dos rascacielos*, Madrid, Hiperión, 1990.
- , *El jardín extranjero*, Madrid, Hiperión, 1999 (1989).
- , “El juego de leer versos”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 113-120. Publicado también en *Olvidos de Granada*, 13, 1986, pp. 50-55.
- , “El rescate del poeta con sentimiento político”, *Público*, 30/03/2011.
- , “Hermano Javier”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 185-190.
- , “Jaime Gil de Biedma, o el juego de hacer versos”, *Diario de Granada*, 12/09/1982. Publicado también en GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial

- de Granada, 1993, pp. 119-122 con el título “Impresión de Jaime Gil de Biedma”.
- , “Javier”, *Ideal*, 02/09/2000. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 32-33.
- , *La palabra de Ícaro*, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- , “La poesía de la experiencia”, *Litoral*, 217-218, 1998, pp. 13-21.
- , “Lecciones de Javier Egea. A los diez años de su muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 713, 2009, pp. 15-28.
- , “Lectura y sueño de Antonio Machado”, *La fábrica del sur*, 1, 1989, pp. 20-23.
- , “Los argumentos de la realidad”, *Confesiones poéticas*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1993, pp. 229-239.
- , “Pier Paolo Pasolini o la angustia de linchamiento”, *Olvidos de Granada*, 15, 1987, pp. 99-101.
- , “Plaza”, *El País*, 15/06/2002. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 37-38.
- , *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- , *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid, Hiperión, 1987.
- , “Poética, política, ideología”, *Ínsula*, 671-672, 2002, pp.19-20, 37.
- , “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, en GARCÍA MONTERO, Luis, MUÑOZ MOLINA, Antonio, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, pp. 9-41.
- , *Ropa de calle. Antología poética (1980-2008)*, edición de MORANTE, José Luis, Madrid, Cátedra, 2011.

- , “Sala de estar de una ciudad”, *Ideal*, 29/08/1999.
- , “Scherezade”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 13.
- , “Troppo mare”, *El Fingidor*, 6, 1999, p. 15. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 100-101.
- , “Una musa vestida con vaqueros”, *Ínsula*, 565, 1994, pp. 24-25.
- , “Un día de verano”, *El País*, 31/07/1999, p. s/núm. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 15-16.
- , *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, Granada, Colección Zumaya, Universidad de Granada, 1980.
- GARCÍA MONTERO, Luis, JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, SALVADOR, Álvaro, “Aviso para lectores de Jaime Gil de Biedma”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, p. 7.
- GARCÍA MONTERO, Luis, TNT, *Rimado de ciudad (libro-disco)*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1983.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, “Del culturalismo a la vida”, en MUÑOZ, Luis, (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1994, pp. 15-33.
- , *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1982 (núm. 464).\*
- , “Prólogo”, *Poesía española I. La nueva poesía (1975-1992)*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 9-30.
- GEIST, Anthony L., SALVADOR, Álvaro (eds.), *Cartografía poética. 54 poetas escriben sobre un poema preferido*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen, 1974.
- , *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980.
- , *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- , *Volver*, edición de CAÑAS, Dionisio, Madrid, Cátedra, 1992.
- GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, edición de PARAÍSO, Isabel, Madrid, Istmo, 1993.
- GÓMEZ, Teresa, *Subasta en mi ventana*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, prólogo de ALBERTI, Rafael, selección de EGEA, Javier, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, Biblioteca de la Cultura Andaluza, n. 33, 1986 (núm. 403).\*
- , *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1978 (núm. 408).\*
- GONZÁLEZ, Alfonso, “Paseo de los tristes, de Javier Egea, premio Juan Ramón de poesía”, *El País*, 12/09/1982.
- GONZÁLEZ, Ángel, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2008 (2004).
- , “Poesía española contemporánea”, *Los cuadernos del norte*, 3, 1980, pp. 4-7.
- GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, Concepción, “Javier Egea”, *Ideal*, 01/08/1999.
- , *Siervos con sangre diferente. Relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*, Universidad de Granada, Granada, 2005.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*, Junta de Andalucía, Iberautor Promociones Culturales, 2004.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Antonio, “«En la misma ciudad, en el mismo río»”, *El fingidor*, 8, 2000, pp. 17-18.

- , “Los poetas de veinte años después”, *Campus*, 22, 1988, pp. 20-25.
- GRANDE, Félix, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.
- , *Blanco Spirituals. Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GRAÑA, María Cecilia, “Introducción”, *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Viterbo, Rosario, 2006, pp. 9-24.
- (ed.), *Il poemetto: poema extenso, long poem, langes Gedicht, poema longo, poème long: un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, CUEC, 2007.
- (ed.), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Viterbo, Rosario, 2006.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- GUILLÉN, Rafael, *Obras completas*, 3 vols., Granada, Almed, 2010.
- GUTIÉRREZ, José, “Javier Jurado Molina. Un poeta imprescindible”, *El fingidor*, 8, 2000, p. 17.
- , *Noches de solo riguroso. Aproximación a la poesía de Javier Jurado Molina (Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. D. José Gutiérrez en su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. Don Juan Varo Zafra)*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2010.
- GUZMÁN SIMÓN, Fernando, *De Tragaluz a Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la Transición en Granada (1968-1978)*, Granada, Universidad de Granada, 2011.
- , “Entre el tedio y el asco: la revista *Tragaluz* (1968-1970) de Granada”, en RAMOS ORTEGA, Manuel J. (ed.), *Revistas literaria españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. 3, pp. 75-102.
- , *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)*, Granada, Comares, 2010.

- , “La rebelión de los centauros. La cultura *underground* en la revista granadina *El Despeñaperro Andaluz* (1978)”, *Salina: revista de lletres*, 23, 2009, pp. 153-164.
- , “Léame antes de usar. Manual de instrucciones de los *Juegos reunidos* de Juan de Loxa”, en LOXA, Juan de, *Juegos reunidos*, Granada, Editorial Alhulia, 2009, pp. 11-28.
- , “*Poesía 70* (1968-1970): una poesía *camp* en Granada”, en RAMOS ORTEGA, Manuel J. (ed.), *Revistas literaria españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005, vol. 3, pp. 103-134.
- HEREDIA MAYA, José, *Penar ocono*, Granada, Universidad de Granada, 1974.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *El hombre acecha y otros poemas*, Buenos Aires, Losada, 1963 (núm. 1194).\*
- , *El hombre y su poesía*, edición de CANO BALLESTA, Juan, Madrid, Cátedra, 1974 (2005).
- , *Obra completa. Poesía*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, t. I.
- , *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio, “Con esperanza y convencimiento”, en VV.AA., *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea*, *Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 69-89.
- , “Sobre las soledades de Javier Egea”, *El fingidor*, 29-30, 2006, pp. 42-44.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, edición de CUEVA, Cristobal, Madrid, Cátedra, 1985 (núm. 565).\*
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Temblor de cielo*, edición de COSTA, René de, Madrid, Cátedra, 1983 (núm. 563).\*
- IRAVEDRA, Araceli, “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, *Ínsula*, 671-672, 2002, pp. 2-8.
- , “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007, pp. 7-175.
- (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.

- IRIBARREN, Karmelo C., *La ciudad. (Antología 1985-2008)*, 2ª edición, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- JIMÉNEZ, José Olivio, “Nueva poesía española (1960-1970)”, *Ínsula*, 652, 2001, pp. 20-23.
- , “Reafirmación, proximidad, continuidad: notas hacia la poesía española última (1975-85)”, *Las nuevas letras*, 3-4, 1985, pp. 40-48.
- , “Reflexiones sobre los «Postnovísimos» de Luis Antonio de Villena”, *Ínsula*, 492, 1987, p. 9.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Leyenda*, Madrid, Cupsa, 1978 (núm. 653).\*
- , *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis, “A través del amor y la muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 418, 1985, pp. 191-194.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “A boca de parir”, *El Fingidor*, 6, 1999, pp. 12-13. Reproducido en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 92-93. Publicado con el título “«Existe una razón para volver...» (A boca de parir)” en EGEEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 136-137.
- , *Casa invadida*, Madrid, Hiperión, 1995.
- , “Cruzar la soledad para escapar de casa”, en EGEEA, Javier, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 7-12. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 56-62.
- , *De iconografía*, Málaga, El Guadalhorce, 1982.
- , “En la memoria ajena”, *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 2.
- , *Jardín inglés*, Málaga, Ediciones Litoral, 1983.

- , “La ciudad en el tiempo”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 102-105.
- , *La mirada infiel. Antología poética (1975-1998)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2000.
- , “Paseo de los tristes, de Javier Egea”, *Hora de poesía*, 32, 1984, pp. 46-49.
- , *Poesía hispánica peninsular [1980-2005]*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- , *Restos de niebla*, Málaga, III suplemento de Litoral, El Guadalhorce, 1982.
- , *Ventanas sobre el bosque*, Madrid, Visor, 1987.
- , “Un engaño menor: las generaciones literarias”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 13-35.
- , *Último recurso*, Granada, Universidad de Granada, 1977.
- JOVÉ, Jordi, “La poesía en el sur y la luna como norte”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 69-74.
- JUARISTI, Jon, “El pacto realista”, *Ínsula*, 565, 1994, pp. 25-26.
- JULIÁ, Santos, GARCÍA DELGADO, José Luis, JIMÉNEZ, Juan Carlos, FUSI, Juan Pablo, *La España de siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, 2007.
- JURADO MOLINA, Javier, *Dos o tres cosas que sé de ella*, Málaga, Editorial Clave Aynadamar, 1993.
- , *Las malas intenciones*, Granada, Cuadernos del Tamarit, Ediciones de Poesía 70, 1998.
- KASTIYO, José Luis, “Dale limosna, mujer”, *El Ideal*, 26/06/2007.
- LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, traducción de JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, Granada, Comares, 1996.
- LANZ, Juan José, *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- , “«Himnos del tiempo de las barricadas»: sobre el compromiso en los poetas *novísimos*”, *Ínsula*, 671-672, 2002, pp. 8-16.

- , *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992-1993 (en CD-ROM).
- , “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review*, 3, 1998, pp. 261-287.
- , *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir Ensayo, 2007.
- , “Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima”, *Zurgai*, 7, 2005, pp. 72-78.
- , “Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después”, *Ínsula*, 652, 2001, pp. 13-20.
- LE FANU, Joseph Sheridan, *Carmilla*, Barcelona, Fontamara, Colección Rutas, 1985 (núm. 612).\*
- LEÓN, Juan Jesús, “Pequeño pueblo en armas contra la soledad”, *El fingidor*, 29-30, 2006, pp. 47-50.
- , “Serena luz del viento”, *El Fingidor*, 6, 1999, pp. 11-12. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 88-91.
- LÓPEZ, Ignacio-Javier, “El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoésía”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 17-18.
- LÓPEZ DE ABIADA, José M., “Los *novísimos* en la última encuesta sobre poesía española contemporánea”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 18-19.
- MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, edición de MACRÌ, Oreste, Madrid, Espasa Calpe, 1988, t. IV.
- , *Poesías completas*, edición de MACRÌ, Oreste, Madrid, Espasa Calpe, 1989, t. I.
- MACHADO, Manuel, *Alma. Caprichos. El mal poema*, edición de ALARCÓN SIERRA, Rafael, Madrid, Clásicos Castalia, 2000.

- MAINER, José Carlos, “«Con los cuellos alzados y fumando»: notas para una poética realista”, en GARCÍA MONTERO, Luis, *Casi cien poemas. Antología 1980-1995*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 9-29.
- , *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, 1994
- , “Diez años de vida cultural: síntomas, crisis, cambios”, *Camp de l’arpa*, 101-102, 1982, pp. 7-13.
- , “El parto de los montes o de la escasa función de la razón en nuestros días”, *Las nuevas letras*, 3-4, 1985, pp. 2-9.
- (ed.), *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- , “Prólogo. Poeta o decidor”, en GARCÍA MONTERO, Luis, *Poesía (1980-2005)*, Tusquets, Barcelona, 2006, pp. 9-20.
- MAINER, José Carlos, JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio, “Introducción: aspectos principales del pensamiento de Jaime Gil de Biedma”, en GIL DE BIEDMA, Jaime, *Leer poesía, escribir poesía*, Madrid, Visor, 2006, pp. 11-29.
- MARESCA, Mariano, “Una semblanza para hoy”, *Granada Hoy*, 22/09/2005, p. 7.
- , “Semáforos libres para la poesía”, *Camino de Ronda*, 0, 1983.
- (ed.), *Visiones de Pasolini*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- MARÍAS, Julián, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, *Hispanic Review*, 3, 2005, pp. 351-370.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel, “*Troppo Mare*: la búsqueda de un oasis de tierra en el desierto marino”, *Impossibilia*, 1, 2011, pp. 88-123
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

- MATA, Juan, “Con mi mejor amor”, *El fingidor*, 6, 1999, p. 1999.
- , “Octubre de 1983”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 19-21.
- , “Vendrá la muerte”, *Ideal*, 14/08/1999. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 29-31.
- MELGAREJO, Luis, *Libro del cepo*, Madrid, Hiperión, 2000.
- , *Los poemas del bloqueo*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 2005.
- MENGÍBAR, Inmaculada, *Los días laborales*, Madrid, Hiperión, 1988.
- , *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión, 1994.
- MICÓ, José María, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008.
- MIRÓ, Emilio, “Dos poetas de Granada y «la otra sentimentalidad»”, *Ínsula*, 443, 1983, pp. 6-7.
- MOLINA CAMPOS, Enrique, “Acotaciones a una antología”, *Hora de poesía*, 7, 1980, pp. 33-36.
- , “La poesía de la experiencia y su tradición”, *Hora de poesía*, 59-60, 1988, pp. 41-47.
- , “Poesía del colectivo 77”, *Hora de poesía*, 7, 1980, pp. 4-6.
- , “Sobre una primera antología de Antonio Jiménez Millán”, en JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *La mirada infiel. Antología poética (1975-1998)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2000, pp. 163-170.
- MONTERO, Álvaro, *Tristia*, Melilla, Rusadir, 1982.
- MORA, Ángeles, *Antología poética (1982-1995)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1995.
- , *Bajo la alfombra*, Madrid, Visor, 2008.
- , *Cámara subjetiva*, Palma de Mallorca, Monograma, 1996.

- , *Contradicciones, pajaros*, Madrid, Visor, 2001.
- , *La canción del olvido*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985.
- , *La dama errante*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada y Monte de Piedad, 1990.
- , *La guerra de los treinta años*, Granada, I&CILE Ediciones, 2003.
- , *¿Las mujeres son mágicas?*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 2000.
- , “Palabras sobre Javier Egea”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 30-34.
- , *Pensando que el camino iba derecho*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1982.
- , “¿Qué es materialismo?”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 161-163. Este mismo artículo se publicó en una versión alargada con el título “Palabras sobre Javier Egea”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 30-34.
- MORALES BARBA, Rafael, “La poesía de Javier Egea (El trovador de la escarcha)”, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009, pp. 191-210. Este mismo artículo se publicó en una versión muy similar con el título “Javier Egea, trovador de la escarcha”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 35-43.
- , “La poesía social de Manuel Vilas o el nuevo realismo expresionista”, *Turia*, 99, 2011, pp. 34-48.
- , *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009.
- MORANTE, José Luis, “El lugar de Javier Egea, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 132-135.

- MORÓN, Enrique, *El bronce de los días*, Granada, Port Royal, 2003.
- MUÑOZ, Jorge, “Y el respondía «Francisquete», *Granada Hoy*, 22/09/2005, pp. 6-7.
- MUÑOZ, Luis, “Prólogo”, en MORA, Ángeles, *Antología poética (1982-1995)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1995, pp. 7-15.
- (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1994.
- NAVARRO, Justo, “El importuno”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 164-165.
- , “La alegría más triste”, *El País*, 01/08/1999.
- , “La persona imposible”, *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 3.
- , *Los nadadores*, Córdoba, Colección La antorcha de paja, vol. 7, 1985.
- , *Serie negra*, Córdoba, separata de *La antorcha de paja*, n. 9, 1976.
- , *Un aviador prevé su muerte*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.
- , *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1995.
- NERUDA, Pablo, *Canto general*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- , *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral-Austral, 2010.
- , *Residencia en la tierra*, edición de LOYOLA, Hernán, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Tercera residencia*, edición de LOYOLA, Hernán, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- NICOLÁS, César, “Novísimos (1966-1988): notas para una poética”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 11-14.
- OCHOA, Matías, “Recuerdos de la «movida»”, *La Opinión de Granada*, 03/04/2007, p. 42.

- ORRICO, Javier, “Vodka con pasas en el Ku-dam” (Sobre *Inmunidad del olvido*), *El fingidor*, 8, 2000, p. 19.
- ORTEGA, José, “La poesía humanizada de Pablo del Águila”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 520, 1993, pp. 120-123.
- ORTEGA Y GASSET, José, *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*, Madrid, Espasa Calpe (1933) 1965.
- OVIEDO, Susana, “Las historias se cuentan una vez y se pierden”, *Ideal*, 10/08/1999.
- PALOMERO, Mari Pepa, *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987.
- PASOLINI, Pier Paolo, “Las cenizas de Gramsci”, *La Gaceta Literaria*, 1, 1973, pp. 171-184.
- , *Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*, edición de SITI, Walter, DE LAUDE, Silvia, Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 1998.
- , *Tutte le poesie*, edición de SITI, Walter, 2 vols., Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 2003.
- PAVESE, Cesare, *Le poesie*, edición de MASOERO, Mariarosa, Turín, Einaudi, 1998.
- PAZ, Octavio, *Obras completas*, edición del autor, 3 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999 (1991).
- PENA, Pere, “La otra ciudad. (Los poetas y la ciudad del fin de siglo)”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 75-95.
- PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004.
- PÉREZ ZÚÑIGA, José María, “José Rienda Polo «Con el tiempo se descubrirá que el último genio del siglo XX se llama Javier Egea»”, *Ideal*, 28/04/2000.
- , “El mito literario de Javier Egea”, *Ideal*, 01/12/2005, p. 7.

- PRADO, Benjamín, *Asuntos personales*, Granada, Colección Literaria de la General, 1991.
- , *Cobijo contra la tormenta*, Madrid, Hiperión, 1995.
- , *Ecuador*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004 (2002).
- , *El corazón azul del alumbrado*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.
- , *Marea humana*, Madrid, Visor, 2006.
- , *Un caso sencillo*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1986.
- , “Todo lo que digo cuando digo Javier Egea”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUÍZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 150-152.
- PRAT, Ignacio, *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los “Novísimos”)*, Granada, Don Quijote, 1982. Publicado también en PRAT, Ignacio, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 206-210.
- , “La página negra. (Notas para el final de una década)”, *Poesía*, 15, 1982, pp. 115-120. Publicado también en PRAT, Ignacio, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 211-226.
- PRIETO, Lola, “Ciudadano: Javier Egea”, *Vecinos Zaidín*, 15/07/1994, p. 16.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L., “Andar erguido y solo”, *El País*, 23/04/11.
- , *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996.
- PROVENCIO, Pedro, “Los poetas en sus poéticas”, *Revista de Occidente*, 86-87, 1988, pp. 179-194.
- PULIDO TIRADO, Genara, “El estudio de los temas en la literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales”, en MORALES MENA, Javier (ed.), *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial San Marcos, 2010, pp. 153-175.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988.

- RAMOS ESPEJO, Antonio, *El cinco a las cinco con Federico*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- RAMOS ESPEJO, Antonio, CASTRO, Eduardo, ROMACHO, Francisco, MELLADO, Juan de Dios, JULIÁ, Pablo, *Crónica de un sueño. Memoria de la Transición Democrática en Granada (1973-83)*, Granada, Comunicación y Turismo S.L., 2002.
- RÉBORA, Horacio, *La Tertulia. Memoria coral 1980-2010*, Granada, Almed-Asociación cultural La Tertulia, 2010.
- RICO, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. VIII. La época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de YNDURAIN MUÑOZ, Domingo, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, t. I.
- , *Historia y crítica de la literatura española. VIII. La época contemporánea: 1939-1980*, al cuidado de SANZ VILLANUEVA, Santos, Editorial Crítica, 1999, t. II, primer suplemento.
- , *Historia y crítica de la literatura española. IX. Los nuevos nobres: 1975-1990*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, t. I.
- , *Historia y crítica de la literatura española. IX. Los nuevos nobres: 1975-1990*, al cuidado de GARCÍA, Jordi, Barcelona, Editorial Crítica, 2000, t. II, primer suplemento.
- RICO, Manuel, “Realidad inhóspita y lucidez”, *Babelia, El País*, 16/03/2002, p. 11.
- , “Realidad, lucidez y poesía: una lectura de la obra de Javier Egea”, en EGEE, Javier, *Poesía completa. (Volumen I)*, edición de ALCÁNTARA, José Luis, HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio, Madrid, Bartleby Editores, 2011, pp. 7-57.
- RIENDA POLO, José, “Contro el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar”, *El Fingidor*, 15, 2002, pp. 36-37. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 111-118.

- , “El legado de Javier Egea. Puntualizaciones”, *Ideal*, 20/09/2005, p. 28.
- , “Itinerario al mar: La poética de Javier Egea”, *Ficciones*, s/núm., 1999-2000, pp. 28-32.
- , *Museo marítimo itinerante: analectas del mar como elemento funcional en la poesía española contemporánea*, tesis doctoral, Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Granada, 1999.
- , “Por qué era un genio Javier Egea”, *Ideal*, 25/01/2004, p. 26.
- RIERA, Carmen, “La Escuela de Barcelona, un habla expresiva fruto de la amistad”, *Ínsula*, 494, 1988, pp. 12-13.
- RIFFATERRE, Michael, “Syllepsis”, *Critical Enquiry*, 1980, VI, 4, pp. 625-638.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Althusser: blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, Granada, I&CILe, 2002.
- , “Ángeles Mora o la poética nómada”, en MORA, Ángeles, *Contradicciones, pajaros*, Madrid, Visor, 2001, pp. 7-18.
- , “Como si os contara una historia”, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 151-156.
- , *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.
- , *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.
- , “El despertar en el vacío: Javier Egea”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 6-13.
- , “El hombre que no quiso ser jueves”, *Ideal*, 31/07/1999.
- , “Favorable. Informe, Paseo de los tristes. Poemas”, *El Fingidor*, 6, 1999, p. 14. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 97-99.

- , “Introducción. Lecciones de escritura (Algunas notas sobre la historicidad literaria y la literatura contemporánea)”, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 19-58.
- , *je&jcr*, Granada, I&CILE, 2003 (núm. 1277).\*
- , “Javier Egea contra la simbología poética”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 153-160. Este mismo artículo se publicó en una versión alargada con el título “El despertar en el vacío: Javier Egea”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 6-13.
- , “La guarida inútil”, en SALVADOR, Álvaro, *Las cortezas del fruto*, Madrid, Endymion, 1980, pp. 15-25. Publicado también en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 131-142.
- , *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.
- , *La norma literaria*, Madrid, Editorial Debates, 2001.
- , “La poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 37-52. Publicado también en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 245-290.
- , “Los viles deseos o una poética del clarooscuro. (En torno a la poesía de Javier Egea: *Raro de luna* y *Los sonetos del diente de oro*)”, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 157-165. Publicado también en *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, pp. 230-233.
- , “Otra vez el Diablo. La escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos”, *Olvidos de Granada*, 14, 1986, pp. 13-19.
- , “Pablo del Águila y *Ada o el ardor* (Un precursor póstumo)”, *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, pp. 1-2.

- Publicado también en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 93-99.
- , “Prólogo. Acerca del origen de este libro o *This Side of Paradise*”, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, pp. 17-55.
- , *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990 (1974).
- RODRÍGUEZ, Luciano, *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1995.
- RODRÍGUEZ MOYA, Daniel, “Entre dos sombras”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de BENÍTEZ, Javier, MARESCA, Mariano, SALAZAR, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 65-66.
- , “Javier Egea: crónica de un homenaje póstumo”, *Campus*, 223, 2001, p. 54.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981.
- ROMANO, Marcela, “La canción de autor después de Franco (reflexiones críticas sobre un objeto crítico)”, *Ínsula*, 671-672, 2002, pp. 13-16.
- , “Raro poeta, Javier Egea”, *1<sup>er</sup> Congreso internacional de Literatura y Culturas Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de la Plata, 1-3/10/2008.
- , *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar de Plata, EUEM, 2009.
- ROSALES, José Carlos, “Luna rara”, *Ideal*, 01/08/1999.
- , “Raro de luna”, *El Fingidor*, 6, 1999, p. 15. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 102-104.
- , “Sólo bajo la Luna”, *Babelia, El País*, 11/01/1992, p. 18.

- ROVIRA, Pere, “Cazar la poesía”, en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 119-131.
- , “Cuento para Emilia”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de Benítez, Javier, Maresca, Mariano, Salazar, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 29.
- , “Los *Prosemas* de Ángel González”, *Ínsula*, 469, 1985, pp. 1, 10.
- RUBIO, Fanny, “Apostilla para los poetas del presente”, *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 51-52.
- , “De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana” *Revista de Occidente*, 86-87, 1988, pp. 195-203.
- , “Pablo del Águila”, *Rara Avis. Revista de Literatura*, 1, pp. 28.
- , “Un alto en la poesía actual (preguntas, reflexiones, vueltas y dudas desde la poesía de los ochenta) o la bella derrota de los jóvenes en cinco actos”, *Camp de l'arpa*, 101-102, 1982, pp. 23-28.
- RUBIO, Fanny, FALCÓ, José Luis, *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “La ternura de Javier Egea”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 166-168.
- , “Un poema inútil en la isla desierta”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 153-160.
- SABINA, Joaquín, “Todas la tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados”, *Poesía 70*, 1, 1969, p. 12.
- SALAZAR, Alfonso, *Amores sin objeto*, Granada, Granada Literaria, 2004.
- , *El detective del Zaidín*, Madrid, Ediciones B, 2009.
- , “Manifiesto de la otra Bahía”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de Benítez, Javier, Maresca, Mariano, Salazar, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 37-38.

- , *Melodía de Arrabal*, Madrid, Ariel Ediciones, 2003.
- , *Sol en otro barrio*, Málaga, Colección Monosabio, Ayuntamiento de Málaga, 2002.
- SALINAS, Pedro, *La poesía de Rubén Darío. (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- SALVADOR, Álvaro, *Ahora, todavía*, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- , “Ángel González o la poética del pudor”, *Olvidos de Granada*, 13, 1986, pp. 74-78.
- , “Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada *Otra sentimentalidad*”, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 209-220.
- , “Contra el olvido”, *El Fingidor*, 6, 1999, p. 13. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 94-96.
- , *De la palabra y otras alucinaciones*, Veléz Málaga, Arte y Cultura, 1975.
- , *El agua de noviembre*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1985.
- , “El otro, el mismo... romántico”, en EGEA, Javier, *Contra la soledad*, edición de RUIZ PÉREZ, Pedro, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, pp. 177-184.
- , “El único legado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 732, 2011, pp. 135-139.
- , *Estación de servicio*, Valencia, Malvarrosa, colección “5 Interior”, 1989.
- , *La canción del Outsider*, Madrid, Visor, 2009.
- , *La condición del personaje*, Granada, Colección literaria de la Caja de Ahorros de Granada, 1992.
- , “La experiencia de la poesía”, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 227-236.

- , “La Granada recuperada y perdida de Rafael Alberti”, *Ideal*, 19/12/1999, p. 31.
- , *La mala crianza*, Málaga, El Guadalhorce, 1974.
- , “La poética de la culpa”, en VV.AA., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 309-333.
- , *Las cortezas del fruto*, Madrid, Endymion, 1980.
- , *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.
- , *Los cantos de Ilíberis*, Jaén, El Olivo, 1976.
- , “Para leer a Gil de Biedma”, *Litoral. El juego de hacer versos*, 163-164, 1986, pp. 150-155.
- , “Palabras previas”, en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 9-11.
- , “Semblanza literaria de Javier Egea”, *El maquinista de la generación*, Centro cultural de la Generación del 27, 1-2, 2000, pp. 234-236.
- , *Suena una música [Antología 1971-2007]*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- , “Tocadle mucho más”, en EGEA, Javier, *Un día feliz. Álbum*, edición de Benítez, Javier, Maresca, Mariano, Salazar, Alfonso, Granada, La Isleta del Moro, 2004, pp. 25-26.
- , “Vivir en un poema”, *Ideal*, 02/08/2000. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 34-36.
- , “*The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años”, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 221-225.
- , *Y...*, Granada, Universidad de Granada, Colección Monográfica, 1971.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, “La importancia de llamarse *García* o la vuelta a Garcilaso”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 97-105.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Contra el provincianismo”, *Quimera*, 45, 1985, pp. 46-49.

- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, “Los primeros lectores de *Paseo de los tristes*. (Prólogo)”, en EGEE, Javier, *Paseo de los tristes*, Sevilla, Point de Lunettes, 2010, p. s/núm.
- , “Soledades al filo de la pólvora”, *Ideal*, 24/08/1999. Publicado también en PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador. (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 2004, pp. 26-28.
- SANZ PASTOR, Marta (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.
- SARTOR, Elisa, “La poesía de Pablo del Águila”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 189-213.
- , “Réquiem, un poemario inédito de Javier Egea”, *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*, 7, 2011, pp. 125-137.
- , “Variazioni sull'ovillejo. Da Cervantes a Javier Egea”, *Quaderni di Lingue*, 36, 2011, pp. 105-120.
- SCARANO, Laura R., “La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: pluralidad y fragmentación de la voz”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1-2, 1994, pp. 113-131.
- SEGRE, Cesare, “Tema/motivo”, en VV.AA., *Enciclopedia*, Turín, Einaudi, 1981, vol. XIV, pp. 3-23.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein*, Madrid, Anaya, 1984 (núm. 599).\*
- SILES, Jaime, “Los Novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505, 1989, pp. 9-11.
- , “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, en CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 1991, pp. 141-167.

- SITI, Walter, “Descrivere, narrare, esporsi”, en PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*, edición de SITI, Walter, DE LAUDE, Silvia, Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 1998, pp. XCIII-CXLIV.
- , “L'opera rimasta sola”, en PASOLINI, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, edición de SITI, Walter, Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 2003, t. II, pp. 1897-1946.
- , “Tracce scritte di un'opera vivente”, en PASOLINI, Pier Paolo, *Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*, edición de SITI, Walter, DE LAUDE, Silvia, Milán, Mondadori, Colección I Meridiani, 1998, pp. IX-XCII.
- SONTAG, Susan, *Against interpretation and other essays*, New York, Farrar Straus & Girroux, 1986 (1961).
- SOPEÑA, Federico, *El Réquiem en la música romántica*, Madrid, Rialp, 1965.
- SORIA OLMEDO, Andrés, “¿Generación del 27?”, en VV.AA., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 81-97.
- , *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, edición de EGIDO MARTÍNEZ, Aurora Gloria, Madrid, Cátedra, 1982 (núm. 550).\*
- STEVENSON, Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Anaya, 1984 (núm. 605).\*
- STOKER, Bram, *Drácula*, Madrid, Anaya, 1984 (núm. 614).\*
- TAPIA, Juan Luis, “Fallece el poeta granadino Javier Egea, uno de los padres de la Nueva Sentimentalidad”, *Ideal*, 30/07/1999.
- , “Los «albertistas»”, *Ideal*, 24/05/2003, pp. 44-45.
- , “Los críticos destacan la originalidad de Javier Egea”, *Ideal*, 31/05/2011.
- , “*Réquiem*, un poemario inédito inacabado de Javier Egea”, *Ideal*, 13/12/2005, p. 54.

- , “Una sensibilidad”, *Ideal*, 30/07/1999.
- TORRES SALINAS, Ginés, “«Tras el aprendizaje de la vida ofrezco mis ruinas a tus ojos»: la poética de la ruina en la poesía de Javier Egea (De la isleta del Moro al Paseo de los Tristes”, *Actas de la II Jornadas de Literatura y marxismo: Homenaje a Javier Egea, Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, pp. 14-21.
- UCEDA, Julia, “La traición de los poetas sociales”, *Ínsula*, 242, 1967, p. 1, 12.
- , “Reflexiones sobre poesía andaluza actual. I. «The Answer, my friend, is blowing in the wind...»”, *Ínsula*, 454, 1984, p. 3.
- , “Reflexiones sobre poesía andaluza actual. II. Los poetas jóvenes de *Litoral*”, *Ínsula*, 455, 1984, p. 12.
- URBANO, Manuel, *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Madrid, Akal, 1976.
- VALENDER, James, “La poesía de Jaime Gil de Biedma”, en GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2006, pp. 5-40.
- VALLEJO, César, *Obra poética completa*, edición de FERRARI, Americo, Madrid, Alianza, 1982 (núm. 1109).\*
- VALVERDE, Fernando, “El libro desconocido de Javier Egea”, *El País*, 12/12/05, p. 11.
- , “La heredera del legado del poeta Egea, en libertad con cargos”, *El País*, ed. Andalucía, 06/10/2005.
- , “La otra sentimentalidad”, *El País*, 12/12/05, p. 11.
- , “Regreso al paseo de los tristes”, *El País*, ed. Andalucía, 05/10/2005.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, edición de RIVERS, Elías L., Madrid, Castalia, 1983 (núm. 409).\*
- , *Poesías castellanas completas*, edición de BURELL, Consuelo, Madrid, Cátedra, 2008 [1985].
- VÉLEZ, Nicanor, “El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol y Blanco de Octavio paz*”, en GRAÑA, María Cecilia (ed.),

*La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Viterbo, Rosario, 2006, pp. 59-83.

VILAS, Manuel, *Amor. Poesía reunida, 1998-2010*, Madrid, Visor, 2010.

VILLAMEDIANA, Conde de (Juan de Tasis), *Obras*, edición de ROZAS, Juan Manuel, Madrid, Castalia, 1980 (núm. 1118).\*

VILLAR RIBOT, Fidel, “De la palabra o el vacío”, *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 3.

—, “Juego de espejos transparentes. (Propuesta de materiales para una lectura)”, en EGEA, Javier, *Raro de luna*, edición de FORTES, José Antonio, Granada, I&CILE, 2007, pp. xxiii-xxxviii.

—, “Los puzles del yo”, *El fingidor*, 29-30, 2006, pp. 46-47.

VILLENA, Fernando de, *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, Granada, Port Royal, 1999.

—, “Poesía 70”, *Ideal*, 20/12/2005, p. 26.

VILLENA, Luis Antonio de, “Barras situacionales de una década de nuestra poesía”, *Las nuevas letras*, 3-4, 1985, pp. 36-38.

—, “La tradición clásica en la poesía española de los ochenta”, en MUÑOZ, Luis (ed.), *El lugar de la poesía*, cit., pp. 53-66.

— (ed.), *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor, 1992.

— (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.

VIRALLONGA, Jordi, “Raro de luna”, *Hora de poesía*, 83-84, 1992, p. 163.

VORIC, Osvaldo, “Mirada panorámica sobre diez años de nueva poesía española”, *La moneda de hierro. Extremos a que ha llegado la poesía. Diez años de poesía en España*, número monográfico, 3-4, 1980, pp. 58-62.

VV.AA., *10 poemas de primavera*, Granada, Imprenta Anel, 1983.

VV.AA., *10 poetas granadinos contemporáneos*, Loja, Seminario Permanente de Expresión Plástica, 1985.

VV.AA., *20 del XX. El Sur que se desborda hacia los Sures. Veinte poemas andaluces del siglo Veinte*, Granada, Junta de Andalucía, 2000.

- VV.AA., *Antología poética en honor de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1986.
- VV.AA., *Baladas Internacionales*, Granada, Colección Romper el Cerco, n. 5, 1985.
- VV.AA., “Colliure, 1959” (número monográfico), *Ínsula*, 745-746, 2009.
- VV.AA., *Cuadernos del Vigía. Número cero*, Granada, dip–Contemporánea Centro de Arte, 1997.
- VV.AA., “Debate: sobre el desencanto”, *El Ciervo*, 347, 1980, pp. 27-32.
- VV.AA., *Enciclopedia*, 16 vols., Turín, Einaudi, 1981.
- VV.AA., “Encuentro con el 50. La voz poética de una generación”, *Ínsula*, 494, 1988, pp. 21-24.
- VV.AA., *Granada / Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, Ediciones Códice, 1982.
- VV.AA., “Introductorio rollo y mucha miga”, en *La poesía más transparente*, Málaga, Cuadernos del Sur, 1976, pp. 7-10.
- VV.AA., “Joven poesía española. Encuesta”, *Ínsula*, 454, 1984, pp. 7-8.
- VV.AA., “La muerte de un poeta: Rafael Alberti”, *El Ideal*, Suplemento especial, 29/10/1999.
- VV.AA., *La poesía más transparente*, Málaga, Cuadernos del Sur, 1976.
- VV.AA., *Las vitolas del Anaïs*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2007.
- VV.AA., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, 1980
- VV.AA., *Lecturas de Nicaragua*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.
- VV.AA., *Lecturas de Nicaragua 2*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1989.
- VV.AA., *Más que verdad de amor. Verdad de vida. Antología de la nueva poesía granadina*, México, UNAM, 1993.
- VV.AA., *Ocho de octubre*, Granada, Colección Romper el Cerco, n. 4, 1984.
- VV.AA., *País de amor*, Granada, Colección Romper el Cerco, n. 6, [1986].
- VV.AA., “Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la

- generación del 50” (número monográfico), *Olvidos de Granada*, 13, 1986.
- VV.AA., *Para Miguel: Centenario del poeta Miguel Hernández (1910-2010)*, Sevilla, Atrapasueños, 2010.
- VV.AA., *Pier Paolo Pasolini. Palabra de corsario*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.
- VV.AA., *Poesía de cancionero*, edición de ALONSO, Álvaro, Madrid, Cátedra, 1991.
- VV.AA., *Poesía en los años oscuros. Las revistas poéticas andaluzas 1939-1978*, Córdoba, Junta de Andalucía, 2000.
- VV.AA., *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*, edición de ESTEBAN, Ángel, Venezuela, Bid & co. Editor, 2008.
- VV.AA., *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN*, Granada, Asamblea por la Paz y el Desarme, Servigraf, 1986.
- VV.AA., “Revistas literarias de Granada. Décadas del franquismo” (separata), *Letra clara*, 4, 1998.
- VV.AA., *Voces del extremo. Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.
- VV.AA., *Voces del extremo: poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.
- WHANÓN, Sultana, “Lírica y ficción: de «La otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia”, en MORALES RAYA, Remedio (ed.), *Homenaje a la profesora M<sup>a</sup> Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510.
- YANKE, Germán, “La figuración irónica”, *Scriptura*, 10, 1994, pp. 53-67.
- , *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Colección Maillot Amarillo, Diputación Provincial de Granada, 1996.

## MULTIMEDIA

- ALCOVER, Raúl, “Noche canalla”, *El musicante*, 2006.
- , “Poetas con Javier Egea”, *El musicante*, 2006. Adaptación musical de Raúl Alcover de la lectura de “Noche canalla” realizada por Javier Egea.
- BEETHOVEN, Ludwig van, *Claro de luna – Sonata para piano núm. 14* (op. 27, núm. 2).
- BLADES, Rubén, *Siembra*, Fania Records, 1978.
- EGEA, Javier, *Me desperté de nuevo...*, CD-rom, Granada, edizioni La Tertulia, 2001.
- , “Mi vida”, en VV.AA., *Tangos de aquí y de allá*, CD, Granada, El Conventillo, 1997 (tema núm. 4).
- , *Recitales* (en cinta): *Raro de luna*, Aula de Poesía, Granada, 08/04/1991. Presentación por Antonio Carvajal y Antonio Jiménez Millán; *Tropo mare* y *Raro de luna*, Patio de los Arrayanes, Alhambra, Granada, 10/05/1991, presentación por Luis García Montero.
- FAURÉ, Gabriel, *Réquiem* (op. 48).
- LÓPEZ, Daniel, “Espumas de la escollera”, adaptación musical de “Manifiesto de la otra bahía” de Javier Egea.
- MAYA, Emilio, ELIAS, Andoni, “Siempre suenan las doce”, CD, adaptación musical del poema de Javier Egea del mismo título.
- OVIEDO, Susana, ANDONI, Elias, *Javier Egea: Noche canalla*, DVD, recital de Andoni Elias y Susana Oviedo, Almagro, 2005.
- RIMSKI-KÓRSÁKOV, Nikolái, *Scheherazade* (op. 35).
- VALDIVIESO, Esteban, *Estabas tú en el humo*, BigBan, 2000. Contiene las adaptaciones musicales de los poemas “Hacia los surtidores” y “Canción de estabas tú en el humo” de Javier Egea.
- VV.AA., *Javier Egea y Luis García Montero. Poetas*. DVD, Films for the Humanities & Sciences, CEDECOM.

VV.AA., *Poesía 70*, programa de radio al cuidado de Juan de Loxa, Archivo sonoro “Juan de Loxa”, Centro de documentación musical de Andalucía, Granada.

Páginas web de la Asociación del Diente de oro:

<http://deldientedeoro.blogspot.it/>

<http://www.laplazahumana.com/DIENTEDEORO/asociacion.html>

Páginas web de Rubén Garrido:

<http://ruben.garrido.eresmas.net/>

<http://www.rubengg.com/>

## ENTREVISTAS REALIZADAS POR ELISA SARTOR

Juan Carlos Rodríguez, 15 de octubre de 2007.

Horacio Rébora, 16 de octubre de 2007.

Álvaro Salvador, 17 de octubre de 2007.

José Rienda Polo, 17 de octubre de 2007.

Juan Vida, 18 de octubre de 2007.

Mariano Maresca, 19 de octubre de 2007.

Luis García Montero, 24 de octubre de 2007.

Bauto Egea Martínez, 26 de octubre de 2007.

José Manuel Egea Martínez, 26 de octubre de 2007.

Alfonso Salazar, 2 de noviembre de 2007.