



Correspondencia, Furakela

Desde la calle Lucena hasta el hotel de Simbad. Sobre las identidades y la construcción del yo poético

PAULA DVORAKOVA
Universidad de Granada

RESUMEN: El objetivo de este artículo es realizar una serie de aproximaciones teóricas al tema de la construcción de la identidad y el sujeto en la poesía lírica. Se pretende demostrar que el poema lírico moderno pasa en este sentido por un doble proceso: el de la ficcionalización del yo y el autorreferencial. Para poder realizar este análisis se utilizan como ejemplo algunos poemas de Javier Egea.

PALABRAS CLAVES: Identidad, metapoesía, autorreferencia, la otra sentimentalidad, Javier Egea.

ABSTRACT: The aim of this paper is to give a series of theoretical approximations to the construction of the identity and the subject in lyric poetry. Our intention is to show that every modern lyric poem goes through a double process: the fictiveness of the self and the self-reference. To be able to perform this analysis we are going to use as an example some poems of Javier Egea.

KEYWORDS: Identity, metapoetry, self-reference, the other sentimentality, Javier Egea.



1. Un paseo solitario sobre los recuerdos

Es evidente que en la actualidad el tema de la construcción de la identidad está muy presente en el ámbito de la teoría y la crítica, y que proliferan estudios sobre él desde todos los ángulos posibles. Disciplinas como la filosofía, la pragmática, la lingüística, el psicoanálisis o la sociología intervienen cada una a su manera en una especie de debate continuo sobre el sujeto y su autonomía, su integridad, su escisión, su fragmentación, su alteridad, su formación y su desintegración, en una especie de juego de espejos tan propio de esta época postmoderna que nos ha tocado vivir y que sigue retroalimentándose a sí misma a pesar de no dejar de ser en cierto sentido un concepto propio del siglo pasado. En el terreno de la crítica y la teoría literaria, que se ocupan de la configuración de la identidad en el texto, en la escritura y en el discurso, si quisiéramos formular cualquier teoría al respecto, toda nuestra reflexión tendría que pasar primero por un intento de definir a qué nos referimos exactamente cuando decimos “identidad”. Y para que eso sea posible, primero tenemos que admitir que esa definición la formularemos siempre en función de unos determinados presupuestos ideológicos a partir de los cuales nos aproximamos al tema, seamos o no conscientes de ellos. Para Benveniste (1971), el hombre se constituye como sujeto en el lenguaje. No es un mal punto de partida, ya que justifica el interés por el tema de la identidad por parte de todas las disciplinas que se ocupan de la teoría del discurso. Sin embargo, qué es un sujeto, cómo se configura, de qué depende esa configuración y qué relación exacta tiene con el lenguaje (y con qué tipo de lenguaje), eso ya son preguntas que nos llevan mucho más lejos. En la literatura, donde más interesante –y a la vez más complejo– se hace el tema es sin duda alguna en la poesía lírica, de la que intentaremos ocuparnos en este artículo.

Obviamente, a pesar de que desde hace tiempo la crítica tiene más que asumido que en la escritura las identidades se construyen y se someten a un complejo proceso de transformación continua, los lectores de poesía no han dejado nunca de buscar en las palabras escritas por el poeta las huellas de su vida. No han dejado de desear *leer* la intimidad del poeta para *leerse* a sí mismos, para encontrarse en el texto e identificarse con él. El lector de poesía lírica de entrada suele aceptar las reglas del juego –siendo o no consciente de ellas–, un juego que consiste en asumir que lo que dice el poeta simplemente es verdad y que mediante su escritura en cierta manera se comunica con el lector y comparte su experiencia con él. Tarde o temprano suele descubrir que no es exactamente así, que la poesía y la vida son dos cosas diferentes, pero a la hora de ponerse a leer no deja de buscar algún tipo de vínculo entre las palabras y la vida del escritor, y por consecuencia entre la intimidad del autor y la suya propia.

Lo lógico es que nos preguntemos cómo funciona exactamente este proceso, qué es lo que en realidad está haciendo el poeta a la hora de elaborar en el poema una experiencia, un yo poético que sabemos de sobra que es ficticio (aunque eso no siempre se ha dado por hecho) pero que sin embargo en cierto sentido desde fuera nunca deja de percibirse como si fuera totalmente real, porque lo que se busca es una especie de complejo efecto autobiográfico. Habría que analizar cómo entiende el poeta su propia escritura, su papel de poeta, su proceso creativo, qué es lo que significa para él un poema y ese yo poético que se construye en su discurso. Hay que intentar comprender cómo se configura la compleja relación entre la identidad del poeta y la identidad que construye en su escritura, entendidas las dos como entidades inestables, huidizas y cambiantes, determinadas por una serie de factores históricos, culturales e ideológicos, que actúan a niveles conscientes e inconscientes.

El problema empieza con el propio término “postmodernidad” que utilizamos antes. A nuestro juicio, la postmodernidad no es más que una parte de la modernidad, no es posterior a ella sino que forma parte de ella, ya que en el fondo la epistemología postmoderna nunca ha llegado a distanciarse radicalmente de la modernidad¹; sigue siendo el mismo discurso, pero se vuelve sobre él intentando verlo con otros ojos. Y además, para ser exactos, la postmodernidad propiamente dicha es un concepto originado en el siglo XX que en la actualidad sigue reproduciéndose y reflejándose continuamente a sí mismo, disolviéndose en una especie de caos indefinible.

En un poema lírico moderno, la construcción de la identidad pasa a nuestro juicio por un doble proceso: uno que conduce a la ficcionalización del yo² y otro autorreferencial. Los dos lógicamente están

¹ Vid. también *Cinco caras de la modernidad* de M. Calinescu.

² A lo largo de este trabajo utilizaremos con frecuencia el término “ficcionalización” que indica un proceso, y no “ficción”, que

estrechamente relacionados y sólo mediante un análisis detallado de ambos nos podemos aproximar a una comprensión más profunda de los efectos del poema. A continuación intentaremos formular una serie de reflexiones sobre esos dos niveles. Sin embargo, a pesar de que el discurso filológico y el teórico últimamente parecen dos disciplinas difíciles de compaginar, no deja de resultar un poco triste una cosa sin la otra. Un tipo de análisis que pretende ser puramente filológico lleva implícita siempre una determinada lógica ideológica que se puede analizar teóricamente, y, asimismo, un discurso teórico que no se sostiene sobre un texto puede resultar incompleto y vacío. Por lo tanto, no intentaremos de ninguna manera formular una especie de teoría generalizadora sobre el tema, sino más bien una serie de reflexiones al respecto utilizando como ejemplo la poesía de un autor granadino en cuyo caso la crítica siempre ha destacado la existencia de una especie de fusión de vida y poesía, y que por este motivo nos resulta de gran utilidad para nuestros propósitos. En el título de este artículo hemos propuesto una especie de viaje en el espacio, cosa que explicaremos a continuación. Por ahora, empecemos por el primer escenario.

Cuenta Luis García Montero que cuando Javier Egea hacía un recital poético en algún instituto, solía empezar leyendo “19 de mayo”, posiblemente el mejor poema de *A boca de parir*, porque le gustaba “explicar el día que perdió su virginidad ante un auditorio de jóvenes con los ojos muy abiertos, sorprendidos de que la poesía no fuese una disciplina solemne y enclaustrada en los libros de texto, sino un modo de empezar a pensar seriamente en la vida y en las consecuencias del deseo” (2002: 189-190). En el poema se nos presenta un espacio triste, una habitación oscura en la tercera planta de la Pensión Fátima en la calle Lucena, en el que sin embargo puede ocurrir algo precioso; “en donde la pregunta del abrazo desnudo/ supo por fin el porqué de tanta lucha”, y donde “nació la tormenta del esperado amor” (1976: 19-20).

Si alguno de los jóvenes presentes en ese recital de Egea decide escribir poesía, con toda seguridad lo hará exactamente como nos cuenta Auden en “Hacer, conocer y juzgar”, donde explica cómo un poeta joven en el comienzo de su carrera empieza a escribir imitando “la poesía en general”, es decir, su propia idea preconcebida –a menudo ingenua y basada en numerosas lecturas elegidas al azar y sin demasiado criterio teórico o crítico– de cómo debe ser la poesía (2007: 51-92). Creerá que lo que tiene que hacer es compartir directamente su propia intimidad con los demás mediante la escritura. Esa primera idea que el poeta tiene de la poesía tiene mucho que ver con el mito de la palabra poética tal y como lo describe Juan Carlos Rodríguez:

sería el resultado de éste. Por ese mismo motivo usamos a menudo “ficcional” en vez de “ficticio”.

Hemos dicho que fundamentalmente la crítica literaria se basa en la ideología de la escritura transparente a sí misma, presencia plena de sí, expresión directa del espíritu de su autor –del espíritu humano y su verdad interna. Pues bien, ahora vamos a cambiar de tercio: eso mismo es lo que suelen pensar los poetas sobre su propio trabajo. [...] O sea, no se salen de la imagen de la relación directa entre el autor y la obra, ésta como expresión del espíritu de aquél. La relación, pues, entre el sujeto que escribe y el sentido de lo que escribe, lo que *su* poesía dice como máscara de él (1999: 154).

Igual que un poeta adolescente creará que lo que importa son sus sentimientos y su sinceridad, un lector adolescente probablemente se sentirá defraudado si se entera de lo contrario; si la realidad construida en el texto poético y la realidad vital del autor no se corresponden pensará que le han engañado.

Pero tarde o temprano acabará comprendiendo que la poesía es mentira y que, como decía Antonio Machado, a los poetas nos les basta sentir para ser eternos (1999: 147). Que la poesía se construye a partir de la experiencia, de los recuerdos del poeta. Y que, asimismo, nuestros recuerdos no son nunca un reflejo fiel del pasado, sino una reconstrucción artificial de lo ocurrido. Decir *memoria* no es lo mismo que decir *historia*. El pasado tal y como lo recordamos poco tiene que ver con los hechos, sino que es más que nada una interpretación de ellos, una recreación ficcional en función de nuestras necesidades particulares. No podemos retener en la memoria todos los detalles de cómo ocurrieron determinadas cosas porque la memoria es por definición selectiva; algunas cosas las olvidamos y otras adquieren, con el paso del tiempo, otros matices y otros significados distintos de los que tenían antes. Sin embargo, no hay historia sin la memoria. Incluso la autobiografía por definición siempre será ficción, pero es a través de esa ficción y de esa reelaboración de los hechos como construimos nuestra identidad porque todo lo que hacemos y lo que sentimos está sujeto al paso del tiempo.

Según Bachelard, la única manera de retener los recuerdos para poder recrearlos en la poesía es localizar la intimidad en los espacios (1965: 42). Es por eso por lo que nuestras reflexiones sobre las identidades y la poesía también se sitúan en el espacio, proponiendo una especie de paseo metafórico que empieza en la Pensión Fátima de la calle Lucena.

2. Un hermoso simulacro o las consecuencias de la metamorfosis

Hemos dicho que el primer proceso necesario para la configuración de una identidad que ocurre en el poema es el de la ficcionalización del yo. El poema “19 de mayo”, a la hora de leerlo en voz alta ante un público adolescente, pretende ser una manera de conectar con el lector a base de contarle una experiencia aparentemente real e íntima. Por eso para hablar de la construcción de la identidad nos conviene centrarnos en el género lírico, que sin ser un género autobiográfico propiamente dicho, es el que generalmente se considera como el más cercano a la autobiografía, ya que muchas veces se da por hecho que lo que se recrea en el texto es la intimidad del poeta, su subjetividad. Lo que ocurre en un poema lírico es que el autor *juega* con el lector a exponer su vida privada en el poema, a comunicar directamente una experiencia a su público. En “19 de mayo”, sin embargo, y a pesar de lo que pretende el autor en los recitales, se hace evidente en todo momento que el poeta no quiso compartir una experiencia, sino objetivarla en el texto. Todo en ese poema se concentra en las imágenes espaciales. Se nos dice la fecha y la hora exacta, pero lo que ocurre en el poema no se desarrolla en el tiempo, sino en el espacio, en una “habitación oscura”, con “el urinario sucio” y “el plástico/ de las flores chillonas” (19-20). Se nos sitúa en el tiempo pero ese tiempo se ha parado y es imposible definir la duración de la experiencia. Fijémonos en que espacio no es el de una casa, no es privado, sino que se trata de una pensión. Y, por cierto, tampoco se nos habla en primera persona, sino que todo se presenta como una imagen, muy íntima pero en todo momento totalmente objetivada.

Sin embargo, aquí nos encontramos con el primer gran problema: cuando hablamos de la “ficcionalización del yo”, no nos estamos refiriendo de ninguna manera –como sin embargo propone gran parte de la crítica– a una simple distinción entre un supuesto yo real y otro yo ficticio reflejado en el poema. El problema de base es otro; ese “yo real” no existe, sigue siendo una especie de ficción, nuestra propia intimidad y nuestra subjetividad se elabora a base de unos determinados criterios condicionados histórica e ideológicamente. Como mucho, podemos proponer una distinción entre el yo externo al poema (el del autor) y el yo que se construye en el texto y funciona como si fuera real dentro de él.

Aunque la autobiografía no fuera de por sí ficción, reflejar la intimidad en el poema seguiría siendo una tarea imposible porque no existe como tal. Como dice Jaime Gil de Biedma en “Como en sí mismo, al fin”, un poema moderno “no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad [...] sino en el simulacro de una experiencia real”. De lo que se trata es de “dar al poema una validez objetiva que no está en función de lo que en él se dice, sino de lo que en él está ocurriendo” (2010: 815). Por lo tanto, un poema no se construye directamente a partir de la memoria, sino desde ella, y será

siempre una elaboración ficticia. Pero hagamos primero un recorrido por los estudios que se han hecho del tema.

Sultana Wahnón (2003) explica que en el ámbito de la lírica, el problema de la ficción empieza ya con la *Poética* de Aristóteles, que define la poesía como mimesis, como representación, refiriéndose sin embargo sólo a lo que nosotros llamamos épica y género dramático, excluyendo la lírica de ese sistema de artes representacionales. Por lo tanto se llegaría a creer que la lírica no era propiamente ficción, ya que era el autor el que se expresaba directamente en el poema en primera persona. Käte Hamburger en 1957 habla de que en la ficción el “sujeto real” desaparece y en su lugar surge un “sujeto ficcional”, el de la narración y el de los personajes. Sin embargo, el yo lírico queda para ella excluido de este sistema porque el autor al expresarse en primera persona en singular se propone como un auténtico sujeto del poema. En el otro extremo estarían las teorías de autores como Derrida, Kristeva o Barthes, muy características de la época postmoderna, que consiguen romper totalmente con la idea de la capacidad del texto de transmitir significados partiendo de la experiencia real del autor. Barthes en su famoso artículo “La muerte del autor” [1968] afirma que la escritura “es la destrucción de toda voz, de todo punto de origen” (1994: 65). Sin embargo, uno de los problemas de esta postura es, como señala Laura Scarano, que “no logran desautorizar la pertinencia de la cuestión de la subjetividad enlazada a su emergencia socio-cultural” (2000: 29). Por su parte, Foucault, en 1969, en una conferencia titulada “¿Qué es un autor?” habla de la “función autor”, que no remite directamente a un individuo real y puede dar simultáneamente a muchas “posiciones-sujeto” (2010). Teniendo en cuenta todo esto, podemos considerar que el yo poético que se configura en el lenguaje (recordemos la cita de Benveniste con la que empezamos el artículo) no es una expresión ni de un sujeto real y biográfico, ni de su disolución, sino que es una construcción ideológica, histórica, cultural y discursiva.

Por otra parte, con respecto a esa construcción de la subjetividad se suele mencionar el concepto de “otredad” y recurrir al concepto del dialogismo bajtiniano para ilustrar la idea postmoderna de un sujeto múltiple, heterogéneo y fragmentado. Sin embargo, no estoy del todo segura de si realmente ese concepto es del todo aplicable en este caso, y de si puede de verdad equipararse al concepto del “otro” psicoanalítico. Para Iris Zavala (1991), ese concepto del “otro” en Bajtin no pertenece al campo del psicoanálisis, sino al de la sociología. Sin embargo, en el psicoanálisis, la autobiografía siempre se encuentra inmersa en el problema de la autodefinición, porque el sujeto sólo se puede definir a sí mismo mediante un diálogo con el Otro. Para Lacan, puesto que el inconsciente se estructura como lenguaje, la subjetividad se produce en los vacíos y las fisuras de éste.

Obviamente, todo el tema de la ficción autobiográfica y la metaficción en la literatura es un tema muy popular en la teoría literaria postmoderna. Genara Pulido Tirado relaciona el hecho de que los poetas hoy tengan clara conciencia de que el sujeto poético es una construcción discursiva, “una creación lingüística, como el resto de los elementos poéticos”, con el pensamiento postmoderno, ya que el sujeto postmoderno, “cuestionado él mismo, se siente impotente y escéptico ante la posibilidad de conocer una realidad igualmente inestable, cambiante y huidiza” (2000: 504-505). Miguel García-Posada atribuye a la “nueva poesía” (1975-1992) una serie de características entre las cuales se encuentra la “tendencia a la ficcionalización del yo” (1996). Asimismo, Juan José Lanz entiende la ficción autobiográfica como el único modo de autobiografía posible en la era postmoderna (1995)³. Y desde luego, para entender el proceso de ficcionalización del yo en la poesía lírica, hay que tener presente en todo momento también el concepto de “pacto autobiográfico” de Phillipe Lejeune. Sin embargo, como estamos en Granada (y todavía en la calle Lucena) y estamos hablando de la poesía de Javier Egea, hay que añadir otro elemento importante. Como afirma Francisco Díaz de Castro en el prólogo a *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, la idea de la poesía como ficción ahí no es sólo una cuestión de procedimiento técnico, sino que implica la negación de las esencias subjetivas, la crítica del sujeto tradicional y el rechazo del mito del yo sensible. Como se ha dicho tantas veces, lo que les interesa a los poetas de *la otra sentimentalidad* es historizar la subjetividad.

Robert Langbaum, en 1957, estudia el procedimiento del monólogo dramático que surge en la lírica inglesa como reacción frente al confesionalismo romántico. Jaime Gil de Biedma reelabora la tesis de Langbaum para definir los principios teóricos en los que se basaba su propia poesía, que se caracterizaría por la distancia consciente entre la realidad y la poesía, y en la consideración del poema como un simulacro. Como nos recuerda Álvaro Salvador, la original propuesta de Langbaum no se refiere a un estilo concreto, sino más bien a lo que podríamos definir como un “inconsciente poético” más amplio (2003: 223). Sin embargo, es la reelaboración de esa teoría por Gil de Biedma la que va a ser determinante en la poesía española posterior.

Desde sus comienzos, el movimiento poético de *la otra sentimentalidad*, del que Javier Egea forma parte, se caracterizaba por su oposición al principio romántico de la sinceridad poética⁴. Según Juan Carlos Rodríguez, el sujeto poético es “una ficción, y el poema el escenario donde esta ficción se desarrollaba” (1999: 48-49). José-Carlos Mainer, hablando de la poesía de Luis García Montero, considera que “decir yo

³ Para ampliar, véanse, por ejemplo, los textos de A. Cabanilles (1989), D. Cañas (1989), G. Yanke (1996), J.M. Pozuelo Yvancos (1992 y 1993) y S. Schmidt (1991).

⁴ Según Sultana Wahnón, es precisamente ese rasgo de la escuela poética granadina el que permite la posterior “autodisolución” de *la otra sentimentalidad* en la poesía de la experiencia (2003: 500).

en literatura” no significa enunciar “una entidad reconocible y enteriza” sino enunciar “una función: una topografía borrosa en la que convergen la realidad exterior, la imaginación y la memoria” (1997: 23-24). Según Luis García Montero, cuando el poeta escribe, la experiencia personal es utilizada de manera libre, transformando el yo biográfico en un personaje literario. Para él, toda obra artística es la “consecuencia de una metamorfosis” (1996: 20).

Asimismo, en el famoso prólogo a la antología *La otra sentimentalidad* afirma que es necesario acabar con la idea de que la poesía es un género literario basado en la sinceridad, porque “sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira [...] puede empezar a escribirla de verdad”. Según él, la poesía es mentira “en el sentido más teatral del término”, ya que el poema es “una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones” (1983: 14). Y recuerda las palabras de Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste”. En este sentido también podemos recordar las palabras de Pessoa que dice que “o poeta é um fingidor”, o las de Jaime Gil de Biedma que afirma que la voz que habla en un poema “aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje” (2010: 814)⁵. Y es que, como dice Juan Carlos Rodríguez, nada se escribe sino a través de la individualidad pero esa individualidad está construida por un inconsciente ideológico y libidinal que son anteriores a ella (1999: 39).

3. Sobre lo metapoético

Antes mencionamos que en “19 de mayo” incluso en el plano formal se hace evidente el esfuerzo consciente del autor por dejar claro que lo ocurrido en el poema es una experiencia objetivada, es decir, que no se trata de expresar y compartir una vivencia personal sino de construirla en el texto. El texto no sólo se construye desde unos determinados criterios ideológicos, sino que revela en su estructura el hecho de que se haya producido de esa manera. Lo que ocurre es que para que el proceso de ficcionalización del yo pueda desarrollarse en el texto poético tiene que ir acompañado por una transformación de código, provocado por el segundo proceso que vamos a analizar, el autorreferencial.

El fenómeno autorreflexivo se considera generalmente como una de las características principales de la poesía moderna y postmoderna. Por ejemplo, Octavio Paz (1979) lo señala como un rasgo clave de toda

⁵ Laura Scarano en este sentido distingue entre la voz en la escritura y la voz de la escritura (2000: 20-21).

poesía moderna, mientras Andrew Debicki (1988) afirma que lo metapoético es precisamente lo que indica en la literatura el paso de la modernidad a la postmodernidad. El problema no es solamente esta distinción entre lo moderno y lo postmoderno, sino que radica sobre todo en la propia definición de lo autorreferencial o de lo metaliterario. Conceptos como metalenguaje, metaliteratura, metaficción o metapoesía han sido tratados desde muchas áreas de conocimiento y muchas escuelas teóricas, y en general cada investigador utiliza esta terminología a su manera. Una de las definiciones más claras podría ser la de Austin que afirma que el texto autorreflexivo “se muestra a sí mismo como lenguaje, constituye su propio referente sin dejar de referir también aquel contenido que se vehiculiza a través suyo” (1982: 199). Laura Scarano, por su parte, insiste en que “merece particular atención esta insistencia en hacer explícito el artificio” (1996:13). Y es exactamente ese esfuerzo lo que nos interesa y lo que consideramos como un proceso crucial por el que pasará todo poema postmoderno. Es definitivamente lo que comentamos con respecto al poema “19 de mayo”. Sin embargo, es justo ahí donde surge un problema clave. La pregunta es la siguiente: ¿hasta qué punto lo autorreflexivo tiene que ser explícito?

Es evidente que la terminología parece bastante confusa; aunque hay que decir que lo más incómodo no es que sea demasiado compleja, sino el hecho de que se genera y se multiplica continuamente a sí misma y nos obliga por lo tanto a quedarnos en la superficie del asunto, sin llegar a su lógica interna. Sin embargo, la propia terminología nunca es un problema porque lo importante es siempre cómo nos la definimos y qué es lo que hacemos con ella.

Para empezar, en el ámbito de la lingüística, Hjelmslev (1961) define el metalenguaje como un lenguaje que en vez de referirse a situaciones y objetos no lingüísticos, toma como su objeto a otro lenguaje. Por su parte, Barthes (1973) en uno de sus ensayos críticos, titulado “Literatura y metalenguaje” distingue entre el metalenguaje y el “lenguaje objeto”. Y Patricia Waugh, que habla de “metaficción”, la relaciona con la postmodernidad y la define como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact” (1993: 13).

Para sistematizar un poco el aparente caos terminológico, Leopoldo Sánchez Torre (1993) propone una distinción entre tres “niveles objeto” del discurso, a los cuales les correspondería su respectivo metanivel. Hablaríamos por lo tanto de metalenguaje, metatexto y metaliteratura. Para él, la metaliteratura propiamente dicha se caracterizaría por el hecho de que la reflexión sobre la literatura en ella no es un tema más, sino que es el principio estructurador del sentido del texto. Un texto metapoético sería el que tematiza la reflexión sobre la poesía. Según esta definición, quedarían excluidos de este ámbito los textos teóricos y críticos, los prólogos o las manifestaciones recogidas en entrevistas, y sólo serían metaliterarios

los textos literarios que tematizan explícitamente la reflexión sobre lo literario. Por lo tanto sería imposible la metaliteratura implícita.

Por nuestra parte, consideraríamos esta afirmación tal vez demasiado simplificadora. Como hemos visto en “19 de mayo”, claramente no es necesario que la reflexión metaliteraria se haga en todo momento explícita en texto. Hemos señalado que sería perfectamente posible una lectura “ingenua” del poema, dando por hecho que el autor está compartiendo con el lector una experiencia. Ése sería un primer nivel del poema. Sin embargo, siempre existe un segundo nivel, más o menos evidente para el lector y también más o menos consciente por parte del autor, que sería precisamente el metapoético. El texto *postmoderno* generalmente se escribe en esa doble clave, y por eso provoca un proceso de revisión y transformación del código que a su vez “quiebra las expectativas convencionales del lector y exige, por lo tanto, el surgimiento de nuevas estrategias de codificación” (Scarano, 1996: 21).

Obviamente, –como se ha reprochado con frecuencia a los que defienden la existencia de la autorreferencia implícita– si llevamos ese concepto al extremo podríamos considerar todo texto literario como metaliterario. En cierto sentido es verdad, sobre todo teniendo en cuenta que nada se escribe desde el vacío, sino que un texto siempre se produce a partir de una determinada lógica inconsciente que es previa a él. Sin embargo, lo que hace específico un texto poético postmoderno sería precisamente el esfuerzo consciente por parte del autor de utilizar un lenguaje que sistemáticamente llama la atención sobre sí mismo y pone en evidencia su condición de artefacto, para suscitar a su vez preguntas sobre la relación entre lo “real” y lo “ficticio”. Por lo tanto, llamaremos “metaficción” a todo discurso que conscientemente revele su carácter ficcional. Para nuestros propósitos, de todas formas, consideramos preferible utilizar el término “autorreferencial” o “autorreflexivo”, como una manera de referirnos a una estructura que conscientemente se señala a sí misma.

A partir de ahí sí que podríamos establecer una distinción clara entre la autorreferencia implícita y explícita, las dos igualmente importantes a la hora de elaborar una subjetividad ficcional en la poesía lírica. Es ahí donde se manifiesta el complejo juego de espejos en el que participa tanto la identidad del yo poético construido en el texto como el yo del autor (que, no lo olvidemos, tampoco se puede considerar estrictamente real).

Sánchez Torre, que sólo tiene en cuenta la metaliteratura explícita, habla a su vez de una “metapoesía social”, que sería para el poeta “un vehículo de legitimación de su compromiso” y que supone una “verbalización de una serie de ideas preconcebidas acerca de la poesía” que “tiende a lograr, por un

lado, una justificación personal de su tarea y, por otro, un asentimiento por parte del lector”. También recuerda que “no son pocos los metapoemas dedicados a narrar el proceso de transformación de la escritura desde una posición estetizante hacia el compromiso, en una especie de ajuste de cuentas del poeta consigo mismo” (1993: 180-182). Un ejemplo perfecto de esta metapoesía explícita (y “social”) sería el primer poema del libro *A boca de parir* de Egea, “Aquellos peces míos de otro tiempo”. Efectivamente, lo que describe Egea en ese poema es la aparición de la conciencia social. Se establece una diferencia clara entre el pasado (“otro tiempo”) y el presente (“este mar”). Los peces de otro tiempo son ciegos y no ven lo que pasa a su alrededor, su inocencia no les permite darse cuenta de los problemas reales de los hombres, de la “batalla” que tiene lugar justo delante de ellos, porque están “ajenos a los surcos de la tierra”. Pero hay un nuevo mar que está naciendo y en el que la antigua poesía inocente debe quedarse atrás ya para siempre y dejar paso al nuevo compromiso (1976: 9).

Asimismo, en el ámbito de esta “metapoesía explícita”, hay otro poema de Egea que cabe mencionar, titulado “Poética”, que se utilizó como introducción a la selección de sus poemas para la antología *La otra sentimentalidad*, que está pensado como una respuesta a otra poética, la de Juan Ramón Jiménez, y que define la poesía como “un pequeño pueblo en armas contra la soledad” (1983: 25). Ya hemos dicho que para Egea la poesía y la vida eran dos cosas inseparables⁶. Asimismo, otros dos elementos se funden en su caso: la teoría y la práctica. Javier Egea sólo habla de la poesía escribiendo poesía. Marcela Romano (2009) señala que su actividad reflexiva sobre la poesía es mucho menor en comparación con otros autores granadinos del momento. Y efectivamente, en el caso de sus dos compañeros más significativos, Luis García Montero y Álvaro Salvador, lo que siempre se ha destacado ha sido la perfecta coherencia entre su trabajo teórico y su trabajo poético. Sus ensayos y sus estudios académicos explican claramente los conceptos en los que se basa su producción poética. Y lo que diferencia a Javier Egea es precisamente el hecho de que no sea así.

Cuando en 1983 se publica la antología *La otra sentimentalidad*, que incluye poemas de los tres autores principales de ese movimiento poético y que significa la constitución formal del grupo (poco antes de empezar a disolverse), tanto Luis García Montero como Álvaro Salvador acompañan sus poemas con un prólogo teórico, en el que explican los principios en los que se basa su obra. Javier Egea acompaña la selección de sus poemas con otro poema que para él es la mejor definición de la poesía. Ese soneto es la única explicación de la escritura poética que le interesa. Toda actitud reflexiva –expresada en el caso de sus compañeros en ensayos y escritos teóricos–, él la resume en un soneto. Al no ser profesor universitario,

⁶ Según Alemany Francés, la obra de Javier Egea es “una puesta en escena de una tensión ideológica extrema que deriva de la incapacidad de escindir vida y poesía” (2000: 21).

posiblemente no le interesase entrar en lo estrictamente teórico. Por otra parte, es probable que simplemente no le hiciera falta, siendo consciente de que su poesía se explica y se mantiene perfectamente por sí sola y que a pesar de partir de unos determinados principios teóricos, no necesita apoyarse continuamente en ellos fuera del texto poético. La idea de la poesía como un pequeño pueblo en armas es igual de clara que los ensayos de sus compañeros.

Insisto en que la autorreflexión no tiene que llegar a ser explícita. En todo poema en que tiene lugar un proceso consciente de ficcionalización del yo se da también el fenómeno metaficcional. En otros libros de Egea, sobre todo en *Tropo mare* y *Paseo de los tristes* ocurre justamente eso: no se trata la poesía como un tema, como ocurriría en lo que Sánchez Torre llama “metapoesía social”, sino que se da de forma implícita, formando parte de la estructura discursiva. Para Egea, la escritura en general y la poesía en particular se convierten en un trabajo ideológico necesario, capaz de analizar no sólo la realidad que nos rodea sino también nuestra manera de entenderla, de percibirla y de sentirla⁷. Y aquí entra el tema de la identidad del poeta, que también se construye de cierta manera en el texto poético porque es ahí donde el poeta pone de manifiesto su manera de entender la escritura en general y la suya en particular, y también su papel de poeta. Muchas veces se ha hablado de una profunda “ruptura” en su escritura poética⁸. Esa ruptura se produce con *Tropo mare* cuando deja de tratar el compromiso como un tema (la “metapoesía social” de Sánchez Torre) y consigue manifestarlo en una lógica implícita, como parte de la estructura de su discurso, escribiendo a partir de unos presupuestos ideológicos distintos. Como explica Juan Carlos Rodríguez:

[...] el compromiso no es jamás (o no es sólo) lo *explícito* en el discurso. El compromiso es lo *implícito* en los textos (sean del tipo que sean), la lógica interna y la objetividad que hace funcionar a esos textos, a partir de los dos inconscientes aludidos: el libidinal y el ideológico (que es quien lo configura todo: nuestros sueños subjetivos y las lecturas de nuestra vida). (2000: 54)

Recordemos en este sentido a Althusser que en la “Carta a Michel Simon” define la gran obra de arte como aquella que “al mismo tiempo que actúa en la ideología se separa de ella” (1968).

⁷ Hay que tener en cuenta que la poesía de Javier Egea la estamos utilizando como ejemplo para nuestra reflexión teórica, y que por lo tanto obviamente dejamos fuera mucha información muy elemental sobre su trayectoria poética y sobre sus tres libros más conocidos, más comentados y más significativos: *Tropo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*. Para ampliar en este sentido, dentro de toda la bibliografía sobre el tema son especialmente recomendables el libro de Jairo García Jaramillo (2005) y el de Marcela Romano (2009). Sin embargo, como ninguno de los dos presta mucha atención a *Sonetos del diente de oro*, pueden consultarse también dos artículos de la autora de este trabajo (2006 y 2010).

⁸ Sin embargo, el tema de la ruptura en la poesía de Egea no es tan simple, no se puede reducir toda su trayectoria poética a esos supuestos dos tipos de poesía radicalmente diferentes y opuestos, sino que se produce en su escritura un movimiento continuo hacia adelante, caracterizado por una serie de rupturas sucesivas. Pero ésta sería otra historia.

También cabe mencionar el tema de la profesionalización poética, en el sentido de la “necesidad de tomarse en serio la poesía” y de “asumir la *práctica poética* como un instrumento más de la lucha ideológica, como una relación *poeta/poema* similar a la del sicoanalista freudiano respecto al sueño”, como explica Juan Carlos Rodríguez (1999: 132-136). Esta relación sería a la vez de “interpretación subjetiva y de producción objetiva, ya que en el texto se trata de algo propio y ajeno” (136). Con eso queda claro cómo entiende el autor, en nuestro caso, su propio papel. A partir de esta idea puede construir su propia *identidad* de poeta.

Hoy en día es posible consultar en algunas ediciones de los libros de Egea una especie de “cuaderno de trabajo” en el que se ve perfectamente reflejado todo el proceso de evolución del libro y de cada uno de los poemas, y se puede observar la idea del poeta de que cada libro es un todo orgánico y los poemas forman parte de él. No suele hacerlo al revés y escribir poemas sueltos para convertirlos luego en un libro. Eso indica, entre otras cosas, una idea de tomarse el oficio del poeta como un trabajo serio donde se parte siempre de unos principios ideológicos y teóricos muy claros.

4. Una identidad perdida

Dijimos que el yo, la intimidad y la experiencia en el poema se construían en la historia y a partir de la memoria. Recordamos a Bachelard, que afirmaba que la intimidad había que localizarla en espacios porque de lo contrario no se sostenía. También decía que cada poeta nos debía una invitación al viaje. Por eso planteamos este artículo como un viaje por los espacios dentro de la trayectoria poética de un poeta granadino. Sin embargo, todavía nos queda una pregunta por responder: ¿qué pasa con la identidad construida en el poema si los recuerdos se pierden?

Javier Egea, después de hacer un esfuerzo por acercarse en la escritura a la lógica del inconsciente (1990), en su último libro, *Sonetos del diente de oro*, construye un espacio extraño, que tiene tanto las características de una casa como las de un espacio público⁹: un hotel con pasillos laberínticos y oscuros, en los que se puede realizar una especie de viaje, como afirma el propio autor cuando apunta que “ha de ser una especie de poema alegórico” y que hay que “meter el viaje dentro del propio hotel (¿en ruinas?) y nombrar a Simbad un huésped de mil y una caras”, para crear “una aventura mediante una dispersión organizada” (2006: 91). Se trata de un hotel lleno de sombras, que esta vez no vienen de un juego de

⁹ Egea se inspira para crear ese ambiente en su antigua casa familiar que acabó convirtiéndose en un hotel.

claroscuro (como ocurría por ejemplo en *Raro de luna*), sino que son definitivas, presentes en todo y en todos los niveles, y le otorgan al ambiente un aire gris e impersonal. Todo parece totalmente disperso, sin orden; los personajes se convierten en sus propias sombras y nadie nunca sabe nada de los demás. Es un ambiente en que la muerte se ha convertido en algo totalmente asumido y cotidiano, en una costumbre, que ni siquiera llama la atención. Incluso el protagonista es, además de viajero, un asesino: “Alguien firma en el libro: Simbad el Asesino./ Alguien que no esperaban en la 301” (5). Lo que caracteriza este último libro de Egea es precisamente que se construye conscientemente como algo disperso y fragmentado.

Todo el libro se configura como una especie de mosaico, como los cuentos de Sherezade, que se salvó contándolos, pero que en esta versión de la historia se le olvidan (“La llaman Sherezade. A la desmemoriada”), al no aguantar la confrontación con el paso del tiempo (“mira el reloj y siente que cada campanada/ da una vuelta de llave a la esquina rosada”) (2006: 11). Es un mundo en que la memoria deja de tener sentido y el tiempo se lo lleva todo. Para que los personajes se transformen en su propia sombra que se pierde en un infinito juego de espejos –que en el hotel están por todas partes– la clave es, efectivamente, la pérdida de la memoria. Si con el paso del tiempo los recuerdos desaparecen y todo se queda en la nada, si el espacio se convierte en su propio reflejo, es cuando la identidad se descompone, se fragmenta y se pierde en sí misma. El diálogo con el otro se hace imposible y todo se queda en silencio, aunque, como dice Macherey, “el silencio da su forma a lo visible” (1974: 86).

Al principio de este artículo hablamos del término “postmodernidad” y señalamos que es un término propio del siglo pasado. Sin embargo, la época postmoderna, a base de seguir alimentándose a sí misma, ha llegado a un punto en que todo se descompone y fragmenta exactamente de la misma manera, hasta el infinito, hasta el punto de perder sentido. Se ha llegado a declarar el fin de la historia (¿como si pudiera realmente acabarse la historia!). Otra cosa es, claro está, el tema de la ciencia histórica que, como todas las ciencias y todos los ámbitos de conocimiento y de nuestra vida cotidiana, se somete al mismo proceso de disolución y confusión. La consecuencia más directa de todos esos cambios es precisamente lo que Javier Egea recrea en *Sonetos del diente de oro*, cuyo gran tema es en última instancia la absoluta soledad, la imposibilidad de conocer al otro y de acercarse a él; la misma soledad que todos percibimos en nuestro día a día.

Bibliografía

- Abrams, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Alemaný Francés, Eugenio. "Hoy es preciso un alto en la derrota", *Letra Clara*, 2000, 8 (febrero), pp. 20-22.
- Althusser, Louis et al. *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México: Siglo XXI, 1968.
- Auden, Wystan Hugh. *La mano del teñidor: Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
— *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI, 1971.
- Cabanilles, Antonia. *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Valencia: Universidad de Valencia, 1989.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 2003.
- Cañas, Dionisio. "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula*, 1989, 512-513, pp. 52-53.
- Debicki, Andrew. "Poesía española de la posmodernidad", *Anales de Literatura Española*, 1988, 6, pp. 165-180.

Díaz de Castro, F. (ed.). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.

Dvorakova, Paula. "El silencio, las sombras y Javier Egea", *El fingidor*, 2006, 29-30 (julio-diciembre), pp. 41-42.

—"No cabían en mis ojos sus ojos y la tormenta: La soledad y el amor en la poesía de Javier Egea", *Revista de crítica literaria marxista*, 2010, 3 (*Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea*), pp. 48-61.

Egea, Javier. *A boca de parir*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

— *Paseo de los tristes*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1982.

— *Troppo mare*. Málaga: Diputación de Málaga, 1987.

— *Raro de luna*. Madrid: Hiperión, 1990.

— *Sonetos del diente de oro*. Granada: I&CILE, 2006.

Egea, Javier, Salvador, Álvaro y García Montero, Luis. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, 1983.

Foucault, Michel. *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 2010.

García Jaramillo, Jairo. *Javier Egea: La búsqueda de una poesía materialista*. Granada: I&CILE, 2005.

García Montero, Luis. "La otra sentimentalidad", en *La otra sentimentalidad*, Luis García Montero, Javier Egea y Alvaro Salvador. Granada: Don Quijote, 1983, pp. 9-13.

— *Agua territorial*. Valencia: Pre-Textos, 1996.

—"Hermano Javier", en *Contra la soledad*, P. Ruiz Pérez (ed.). Barcelona: DVD Eds., 2002, pp. 187-190.

García-Posada, Miguel (ed.). *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Critica, 1996.

Gil de Biedma, Jaime. *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

Hamburger, Kate. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

- Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a theory of language*. Madison: University of Wisconsin Press, 1961.
- Lanz, Juan José. “La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad”, *Letras de Deusto*, 1995, 66 (enero-marzo), pp. 173-206.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megaluz, 1994.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.
- Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1974.
- Mainer, José Carlos. “Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista”, en *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*, Luis García Montero, Madrid: Hiperión, 1997, pp. 7-29.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Pozuelo Yvancos, José María. “La teoría literaria encuentra la ficción”, *Ínsula*, 1992, 552, pp. 11-13.
— *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Pulido Tirado, Genara. “Biografía y ficción en la poesía de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado”, en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor, 2002, pp. 503-513.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión, 1999.
— “El yo poético y las perplejidades del compromiso”, *Ínsula*, 2002, 671-672, pp. 53-56.
- Romano, Marcela. *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Mar de Plata: EUDEM, 2009.
- Salvador, Álvaro. *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003.

Sánchez Torre, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993.

Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina Editorial, 2000.

Scarano, Laura et al. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

— *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblios, 1994.

Schmidt, Siegfried J. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus, 1991.

Talens, Jenaro. *La realidad como sospecha*. Madrid: Hiperión, 1986.

Wahnón, Sultana. "Lírica y ficción: de La otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia", en *Homenaje a la profesora M.D. Tortosa Linde*, Remedios Morales (ed.). Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510.

Waugh Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993.

Yanke, German. *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*. Granada: Diputación Provincial, 1996.

Zavala, Iris. *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.