

La luz de un sueño. La otra sentimentalidad vista por Ángeles Mora

Miguel Ángel García

Universidad de Granada

Poeta contra lo poético

Son varios los trabajos en los que Ángeles Mora se ha referido al movimiento poético granadino conocido como La otra sentimentalidad, “una de las propuestas más asombrosas y definitivas de nuestra reciente historia literaria” (Martín Gijón 2023–2024: 100), “una de las corrientes que con mayor caudal inundó la poesía española” (Mora 2022a: 7). El más reciente del que tengo noticia ha sido publicado en un dossier conmemorativo del cuarenta aniversario del manifiesto/antología que firmaron conjuntamente Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea en 1983. En él Mora recuerda que, cuando llegó a Granada, a comienzos de los años ochenta, se sintió ideológicamente cercana a ese grupo, que le habló de una práctica poética muy concreta: “Una poesía escrita desde ciertos presupuestos materialistas y que trataba de transformar en el discurso la manera de concebir la vida” (Mora 2024a: 34). Confiesa que le atrajo la propuesta desde el principio y mucho más cuando, con la intención de estudiar Filología Hispánica, llegó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, donde ese grupo se movía en torno al profesor Juan Carlos Rodríguez, el teórico marxista —althusseriano por más señas— que inspiró en buena parte aquel proyecto poético. Salvador y García Montero fueron alumnos suyos; Egea, el único que no publicó un manifiesto en el librito inaugural, ya que lo sustituyó por una célebre poética en verso, también se empapó de los planteamientos novedosos de Rodríguez.

El encuentro de Mora con este maestro, que a la larga acabó convirtiéndose en su compañero de vida, fue igualmente decisivo: “Pronto me sentí identificada con aquella manera de entender la poesía y con la idea de ‘la radical historicidad de la literatura’ (Juan Carlos Rodríguez)” (2024a: 34). Importa subrayar que nuestra autora no oculta el acento marxista de aquella aventura poética, al menos como la concebía el profesor Rodríguez (1999: 25–26). Los términos que emplea son inequívocos: proximidad ideológica, presupuestos materialistas, transformación del discurso, radical historicidad. Este presupuesto teórico de la radical historicidad de la literatura, como de cualquier otro discurso, llevó a pensar con Machado/Mairena que los sentimientos son históricos y por

lo tanto se pueden cambiar, rompiendo con la sentimentalidad burguesa: “El ser humano (hombre-mujer) no es solo naturaleza, sino sobre todo historia. El pensamiento no es solo evolución sino ruptura: una lluvia de ideas que me iluminó desde el principio” (Mora 2024a: 35). La otra sentimentalidad fue así “una puerta abierta por donde me llegó la luz que necesitaba para escribir, para pensar, para vivir, para tratar de encontrar mi identidad. La poesía se convirtió en una forma de desmontar un yo, de construir mi verdadero nombre a partir del que me habían dado” (2024a: 35). Al igual que los demás poetas de La otra sentimentalidad, Mora aprendió de Juan Carlos Rodríguez a no entender la poesía como la expresión de un yo, sino como la construcción de una subjetividad ya producida dentro de unas relaciones sociales e ideológicas. Nadie escribe desde el vacío sino, como también le enseña Rodríguez, “desde un lleno ideológico y social, desde un inconsciente ideológico” (Mora 2015: 378). El yo no es una verdad en sí misma, previa a la palabra poética, de la que supuestamente se sirve para desnudarse, sino algo dado por el sistema, que también nos da nuestro nombre (desde la familia al Estado).

Había que cuestionar la lógica burguesa del sujeto libre (Rodríguez 2017), desmontar la individualidad subjetiva libre como forma de explotación; pero también la separación entre lo privado (el ámbito de los sentimientos y la poesía para la ideología burguesa) y lo público, entre la intimidad y la historia:

La poesía de La otra sentimentalidad siempre huyó de la separación burguesa entre lo público y lo privado, que en realidad no existe. El amor no pertenece solo a la esfera de lo privado, el amor está en la calle, en medio de ese mercado sombrío donde se vende nuestra vida. Ese es el espacio de la lucha. Tal vez convenga sacar nuestro amor a la plaza pública (Mora 2024a: 35).

Por eso, añade, el libro que por entonces escribió Teresa Gómez, aunque no llegó a publicarlo sino mucho más tarde, se titulaba *Plaza de abastos*. No era solo cuestión de salir a la calle o a la plaza pública, de sacar la poesía a esos espacios, como por otro lado hicieron oportunamente Alberti, Aleixandre, Otero o Ángel González, sino de cobrar conciencia de la construcción histórica de la intimidad (García 2017; 2019a). Mora no ha dejado de reconocer que en su poesía se mezclan la historia íntima y la historia colectiva, que el mundo interior y el exterior están absolutamente relacionados (2020: 47). Sus poemas han querido ser “una interrogación sobre nuestra vida personal y colectiva” (2020: 71).

La lucha ideológica comenzaba por imaginar otra sentimentalidad distinta a la burguesa y con ella otro horizonte discursivo y vital: “Se trataba, se trata, de construir otro tipo de relaciones sociales que no se basen en la explotación” (Mora 2024a: 35). No es sino la explotación del capitalismo, claro está, del mercado donde se compran y se venden libremente las vidas. Mora jamás ha renunciado a este pensamiento fuerte que estaba en la trastienda teórica de aquel movimiento poético. Todavía hoy sigue reconociendo que el análisis distanciado de nuestra propia vida desde la historicidad cotidiana de los sentimientos le pareció el más cercano a su manera de entender la poesía. Porque también quiso ser “una forma de rebeldía” (2024a: 35). En un mundo cada vez más duro e injusto, el que ya estaba trayendo el neoliberalismo a una España donde se había restaurado la democracia, estos poetas buscaban otra manera de sentir y de escribir, lejos de la aludida

separación entre lo privado y lo público (la política en sentido amplio); y lejos, a la vez, de la separación entre la razón y los sentimientos (como si la poesía no fuera también cosa de pensamiento). Querían analizar la vida, sus vidas, desde una poesía que pensaba los sentimientos, la intimidad, y “por eso una poesía sentimental así entendida era también una forma de lucha, de hacer política” (2024a: 36). De hacerla, eso sí, a través del discurso, en el nivel ideológico, allí donde Juan Carlos Rodríguez situaba la literatura, la poesía incluso.

Aquí saltaba a la vista la ruptura con la ideología literaria dominante, la ideología de la palabra poética o “la ideología inconsciente de lo poético” (Rodríguez 2010: 6). La poesía era entendida, por el contrario, como una forma de vida, como una práctica social e histórica, llevándose al terreno de la lucha ideológica. En palabras de nuestra autora, siempre muy cercanas a los planteamientos teóricos del profesor Rodríguez: “La lucha por la conquista de una intimidad histórica es clave en la poesía de *La otra sentimentalidad*. Hay algo de épica subjetiva en mi sustrato poético. Aunque está claro que la poesía es impotente para transformar algo socialmente, sí interviene en el lenguaje, que es siempre un lenguaje manchado por el poder y el mercado” (Mora 2024a: 36). Significativamente, este mismo párrafo comienza en otro lugar con la siguiente variación en la primera frase: “La lucha por la conquista de una otra intimidad histórica creo que es clave en mi poesía” (2023–2024: 128). Pero lo decisivo es ese concepto de épica subjetiva (Rodríguez 1999: 286). Épica —y curiosamente no lírica— subjetiva porque la subjetividad más privada y la lírica se funden en el inconsciente poético hegemónico. En efecto, se trataba de escribir desde el yo, pero poniéndolo en duda, revelando su construcción ideológica, distanciándolo del lenguaje del poder que le hace hablar, del inconsciente social dominante que habla en él y por él. La escritura poética era un intento de decir “yo soy” (yo soy libre o yo soy mujer, por ejemplo):

La otra sentimentalidad cree que el yo y el lenguaje poético son un producto de la historia, de nuestra historia cotidiana, por eso quisimos decir cosas a partir de una subjetividad que se sabía ya construida y corrompida por el sistema: la clave era buscar en la escritura, en el poema, otro tipo de “yo”, otra subjetividad capaz de luchar y construir un mundo mejor, otro mundo posible (Mora 2023–2024: 127).

No se es un yo libre, contra lo que nos dicta nuestro inconsciente ideológico: “La verdadera libertad y la verdadera vida nos las tenemos que construir cuestionando lo que nos ha sido dado socialmente, al nacer y al crecer. Y esa es una lucha cruel dentro de nosotros y también dentro del mundo en que vivimos, un mundo en el que muchos nos sentimos ajenos, extraños” (Mora 2020: 57). La libertad no se tiene sino que se conquista, afirma Mora otra vez con Rodríguez, a quien reconoce todo lo que le debe: “Eso de tener el maestro en casa fue un privilegio que me enriqueció. Sus planteamientos teóricos básicos los he bebido casi sin darme cuenta, día a día. Me los ha transmitido casi por ósmosis” (2024a: 36). Esta ósmosis convierte a nuestra autora en un caso único dentro de la poesía española de los ochenta en adelante, incluso en un caso aparte dentro de *La otra sentimentalidad*. La singulariza la fidelidad a esos planteamientos a lo largo de los años.

Un poema como un cuerpo

Todo lo que hace el poeta al escribir, insiste Mora, es construirse, tratar de construir su propio yo: “El poema ‘no soy yo’, tampoco es la ‘expresión de mis sentimientos’ o de mi ‘verdad interior’” (2019: 71; 2022b: 16). El poema no es una expresión de lo que llevamos dentro, de lo que somos: “El poema no es ‘expresión’, el poema es ‘construcción’. El poema es un artefacto que se construye con palabras. Aunque, mucho cuidado, las palabras significan” (2015: 381). Siempre se escribe desde lo que somos, pero “no de una forma directa o espontánea” (2015: 381). En el manifiesto originario de *La otra sentimentalidad*, García Montero, deconstruyendo esa ideología burguesa de la expresión confesional del sujeto libre burgués, había dicho precisamente, dándole la vuelta a Bécquer, “poesía soy yo”. Adentrándose en esta cuestión, Mora sostiene que el poema se objetiva al ser escrito, pero queda de un modo u otro enganchado a quien lo escribe, a los mecanismos tanto conscientes como inconscientes que funcionan en la escritura; acaba andando por sí mismo, siendo una realidad objetiva y material, pero “finge que tú hablas a través de él, cuando es él el que habla cuando quiere” (2022b: 16). El yo es hablado en la objetividad del poema. Este no es la expresión de una psicología sino una producción ideológica (Rodríguez 1999: 154), la materialización de un inconsciente ideológico: “su rostro no es tu rostro” (Mora 2022b: 17), pues “en último término, podemos dominar nuestro consciente, pero no nuestro inconsciente, tanto vital como literario” (2022b: 17). El poema es un jeroglífico de imágenes: “¿Y cómo atrapar las imágenes rotas del sueño, las imágenes mentirosas de la memoria, las imágenes sin nombre del deseo?” (2022b: 17).

Marx y Freud, a través de las lecciones de Juan Carlos Rodríguez, enseñan a nuestra poeta la objetividad de la escritura. Por eso, a vueltas con esta cuestión del “yo poético”, más que hablar de poemas autobiográficos o directamente “expresivos” y de poemas donde el “personaje poético” es absolutamente ficticio (y de nuevo volvemos a los presupuestos que se manejaban en el manifiesto fundacional de *La otra sentimentalidad*: la ficcionalización del yo), prefiere hablar de autoficción (Mora 2019: 72; 2022b: 17). Varias veces nuestra autora, que no ha dejado de cultivar la metapoética (García 2019b), ha explicado la breve “Poética” incluida en su libro *Contradicciones, pájaros* (2001). En ella dice recurrir al poema para escribir su vida, para contársela al lector, pero será mentira, una gota de tinta sobre la mesa de trabajo (2024b: 290). Como ella misma explica, la poesía, que tiene mucho que ver con la vida, no es “mi vida”, sino otra forma de vida: “Cuando escribo un poema la gota de sangre que es mi vida se convierte en una gota de tinta —la escritura— que cae sobre la mesa manchada que es la literatura” (2022b: 15–16).

La vida nos proporciona los materiales para la escritura, pero no se refleja directamente en el poema, sino que se transforma en algo distinto: “Cuando hemos escrito el poema la experiencia original se ha transformado en otra cosa. Algo que ya se queda fuera de nosotros: el poema que tiene su vida propia” (Mora 2015: 381). En concreto, “la experiencia de cualquier tipo desde la que siempre se escribe es modificada no solo por la memoria sino sobre todo por el pensamiento” (Mora 2020: 65). Es en el poema donde ocurren las experiencias: “En el momento en que tú estás escribiendo el poema es una experiencia también. Es una realidad distinta a ti, que no es contar tu experiencia, aunque también lo sea, pero se transforma en otra cosa” (Mora en Ugalde 2018: 192). Indudablemente es un punto en común con los poetas de la experiencia, pero que formaba

parte de La otra sentimentalidad desde que Jaime Gil de Biedma ante todo se configura como “poeta fuerte” de los jóvenes granadinos. En suma: la literatura no es un reflejo de la vida, sino que es vida también, otra forma de vida (Mora 2015: 378). Pensemos por lo demás en un título suyo como *Ficciones para una autobiografía* (2015). Tan autobiográfica es la ficción como ficticia la autobiografía (García 2018).

A propósito de *La condición del personaje* (1992), otro título significativo, en este caso de Álvaro Salvador, Mora ya deja claro que el poema vive por sí mismo, tiene su propia materialidad y persigue al poeta (de aquí la necesidad de escribirlo) (1994: 125). Y preguntándose quién escribe el poema, quién anda entre bambalinas (*Quién anda aquí* es el título que escogerá treinta años después para su poesía reunida), quién sale a escena, quién es el personaje poético, se responde: “¿Álvaro Salvador crea un personaje para hablarnos de Álvaro Salvador? Puede ser, pero ¿no está ocurriendo también lo contrario? ¿No es el yo del poema el que inventa al autor? ¿Quién es quién? O más bien, ¿quién hace a quién? ¿Quién finge? El poema es un escenario” (1994: 125–26). Luis García Montero lo había definido en el aludido manifiesto fundacional como un pequeño teatro, una representación escénica con sus propias reglas (Martín Gijón 2023: 7). Para Mora, el poema es el escenario y la escena y solo se representa a sí mismo. Por lo que se refiere al personaje poético: “¿No es el personaje el que se apodera del autor? ¿No le roba sus palabras, sus experiencias, para acabar andando por sí mismo? ¿En qué queda el yo confesional?” (1994: 126).

A la vez nuestra poeta destaca el empeño de Salvador por buscar el “cuerpo del poema”, por escribir un poema que viva como un cuerpo (1994: 125). Sobre esta escritura del cuerpo se detiene Rodríguez al teorizar e historizar La otra sentimentalidad (1999: 43–44). Por su parte, Mora reconoce que quizás lo único que se ha planteado al escribir ha sido siempre “darle cuerpo al poema”, dejarle que viva:

En ese momento, cuando el poema “echa a andar” es cuando aparecen las contradicciones, tanto del famoso “yo poético” como de las sombras que se esconden en el poema. Pues no olvidemos que el yo poético, nuestra subjetividad, está construida socialmente. Y esa “cosa” más o ese “cuerpo” más que agregamos al mundo está por ello lleno de contradicciones en sí mismo. En su manera de hablar y en su manera de callarse (2022b: 17).

Todo hablar implica en última instancia un callar, como todo silencio un decir. El yo es hablado por el poema, tanto a través de lo dicho como de lo no dicho. La primera contradicción con la que tropieza el poeta consiste en “escribir desde el yo, y saber que ese yo no tiene una verdadera autonomía, que está construido y sujetado por el sistema, por el nudo de relaciones sociales en el que nos movemos, queramos o no” (Mora 2015: 378; 2022b: 17). Ser sujeto, como ya plantea Althusser, es estar sujeto. Nos encontramos en lucha con nuestro yo, con el yo precario y contradictorio que somos: “El poeta lleva esa lucha a la escritura, al poema. La poesía, la literatura en general, nace de la contradicción, de nuestras propias contradicciones” (Mora 2015: 378). El título *Contradicciones, pájaros* condensa esta idea: “Existen solo verdades concretas, verdades históricas, con las que vamos construyendo nuestra vida y nuestra poesía. Por eso estamos llenos siempre de contradicciones” (Mora 2020: 67). No podemos escapar de nuestras contradicciones

porque no podemos escapar de nosotros mismos (Mora 2020: 68). Si no existieran las contradicciones, no necesitaríamos escribir, porque tampoco necesitaríamos hacernos preguntas (Mora 2015: 378). De acuerdo con Juan Carlos Rodríguez, en efecto, la literatura vive de la contradicción con la norma ideológica.

La poesía se fija en nuestra vida diaria para mostrárnosla, para interpretarla, para buscarnos en ella y saber lo que somos (Mora 2015: 380; 2022b: 19). Es una manera de pensar y de pensarnos, una manera de tener conciencia de lo que nos rodea, de “mirar con otros ojos lo que la rutina y también la ‘venta ideológica’, nuestro propio inconsciente no nos deja ver muchas veces” (2015: 380; 2022b: 19). Si Rodríguez indagó en las relaciones de la literatura con la ideología, entendida al modo de Althusser, nuestra autora escribe lo siguiente: “Sabemos que nuestra mirada sobre el mundo y sobre nuestra propia vida es una mirada ideológica. Entendiendo por ideología el inconsciente que llevamos dentro, que se ha ido creando desde que nacemos: en la escuela, en la familia, en la sociedad. No se puede mirar desde el vacío sino desde lo que somos” (2022b: 19). Por aquí atisbaba La otra sentimentalidad la posibilidad de transformación. Como dice un verso emblemático de *La guerra de los treinta años* (1990): “La vida es solo transformar la vida” (Mora 2024b: 135; 2023–2024: 128; García 2023–2024). Si nuestra mirada es ideológica y “una mirada histórica, en el sentido marxista del término” (Mora 2015: 380), podemos intentar “mirar de otra manera”, cuestionándonos las cosas que parecen incuestionables: “Cuestionándonos todo lo que parece natural” (2015: 380; 2022b: 19). Se trata de un eco brechtiano, como la idea de que la verdad es concreta, pero llega a nuestra poeta a través del magisterio de Juan Carlos Rodríguez, “la persona que sin duda ha sido más decisiva en mi vida, no solo para mi propia historia, sino también para mi trayectoria poética” (2022b: 20). Para empezar, le ayudó a romper con la “ideología poética esencialista” que aún arrastraba en su primer libro, *Pensando que el camino iba derecho* (1982), un título garcilasiano que le sugirió Javier Egea (Mora 2004: 43; 2010: 31), puesto que ese libro inicial iba a llamarse *Donde da la vuelta el corazón*, título que hoy casi prefiere.

La ruptura, en el sentido althusseriano del término, se produce en su segundo poemario, *La canción del olvido*, publicado en 1985 (García 2022). La propia autora se refiere a “la ruptura interior que había ocurrido en mí” (Mora 2015: 382; 2020: 35). Tanto el profesor Rodríguez como los tres artífices del librito fundacional de 1983 le mostraron “otro camino mucho más pegado a la tierra, a la cotidianidad, un camino que me había sugerido sobre todo la lectura de poetas como Gil de Biedma y Ángel González” (Mora 2015: 375; 2022b: 21). El primero forma parte, con Machado y Alberti, del núcleo de la tradición que se inventa —naturalmente para legitimarse a través de ella— La otra sentimentalidad (Martín Gijón 2021; García 2023). Con el segundo, otro referente para estos poetas (Martín Gijón 2016), comparte la idea de que la poesía es una forma de interpretar el mundo interior y exterior y, en consecuencia, de transformar nuestra vida (Mora 2006: 110). Estos dos autores fueron “el sustrato, la educación sentimental de toda una atmósfera de vida poética desde los ochenta en adelante. Una educación sentimental que ha consistido, sencillamente, en buscar siempre el camino que conduce a la conciencia de nuestro mundo: el individual y el colectivo” (Mora 2009: 32). Al mismo tiempo confiesa haber aprendido en la poesía de Ángel González el desafío de afrontar —sin esperanza, con convencimiento— nuestra existencia en un mundo áspero, en “nuestro mercado cotidiano

de vida”, hasta entender “la necesidad de otra historia” (Mora 2006: 111). Cuando leyó “Cumpleaños”, el primer poema de González que conoció y del que cita unos versos al frente de *La dama errante* (1990), se dio cuenta de que quería escribir una poesía de ese tipo:

Me impactó tanto que fue el camino por el que yo seguí. Luego, al llegar a Granada me encontré con Luis García Montero, con Álvaro Salvador, con Juan Carlos Rodríguez y Javier Egea. Ellos estaban también en esa línea de poesía. Era entonces cuando empezaban el movimiento de La otra sentimentalidad y me uní a ellos, aprendí mucho con ellos (Mora en Ugalde 2018: 190–91).

Materialista y feminista

Nuestra poeta se ha preguntado explícitamente qué le dieron a su poesía *La otra sentimentalidad* y la guía de Juan Carlos Rodríguez. Ideológicamente, confiesa, era terreno abonado para asumir los conceptos de *La otra sentimentalidad*, aunque al mismo tiempo tenía que escribir a su modo y quiso situarse como mujer en aquel mapa (Mora 2015: 376; 2022b: 23). Había que escribir desde el propio punto de vista femenino, desde el lugar de una mujer: “Pensé que la mujer tenía algo que decir dentro de ese afán de transformación en la vida y en la poesía” (Mora 2006: 109). Por eso intentó escapar del lugar impuesto por la ideología burguesa tradicional a la mujer poeta, el espacio del sentimiento, de la sensibilidad, reservando para el hombre el de la razón (2024a: 34). Esta dialéctica razón/sentimientos, correlativa de la dialéctica público/privado, no se había borrado plenamente del inconsciente que funcionaba en el mundo literario; incluso hoy, advierte Mora, no se ha desterrado del todo. Su análisis ideológico es de nuevo particularmente lúcido: dado que la mujer estaba encerrada en el ámbito de lo privado/doméstico y de los sentimientos, la poeta/“poetisa” solo podía utilizar “un tipo de discurso sublime, evanescente, espiritual, o sea, ‘femenino’ en el sentido más cursi del término” (Mora 2019: 72).

Si la ideología patriarcal burguesa reservaba a las mujeres el lugar del sentimiento, de la sensibilidad, de lo sublime, “el mismo que tradicionalmente se le asignaba a la poesía”, si las identificaba con la poesía (“poesía eres tú”), la dificultad radicaba en “cómo escribir poesía desde el mismo lugar de la poesía”, en cómo escribirla “siendo de algún modo a la vez poesía y poeta” (Mora 2019: 72–73). Como la mujer era poesía, la poesía de la mujer era “doblemente poesía” y la mujer poeta “sujeto y objeto al mismo tiempo” (Mora en Ugalde 2018: 189). Cuando cobra conciencia de que su papel ha sido inventado, la mujer poeta puede salirse de él: “Es lo que hacemos en nuestra producción, por lo menos es lo que intentamos hacer, y en todo caso ironizar sobre el tema” (Mora en Ugalde 2018: 189). La mujer ha de distanciarse de su propio inconsciente, que le dice que pertenece al mismo ámbito de la poesía, distanciarse de su educación sentimental: “Solo así, al darse cuenta del ‘artilugio’, puede escribir desde fuera, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se considera sujeto, se ha reservado para sí. Un ámbito que, por supuesto, no está reñido con el sentimiento” (Mora 2019: 73). La lucha feminista obligaba a salir del “lugar impuesto por el inconsciente social dominante” a la mujer, a situarse para escribir en el terreno reservado para el hombre, el ámbito de la razón (Mora 2019: 73).

Dando un paso más allá, la dialéctica razón/sentimientos, como la dialéctica entre lo privado (la intimidad) y lo público (la historia), eran aun así inservibles para una nueva práctica de la poesía desde la lucha ideológica. Había incluso una tercera dialéctica desechable. Las poetisas españolas de comienzos de los ochenta, aclara Mora, “queríamos ser poetisas, no musas, queríamos ser amantes, no amadas, queríamos poder hablar en nuestros poemas de cualquier tema y no de los considerados propios de la mujer. En una palabra: queríamos ser sujetos, no objetos de la poesía” (Mora 2024a: 34). Pero Juan Carlos Rodríguez había cuestionado no solo la subjetividad supuestamente libre dentro del capitalismo sino también la relación sujeto/objeto (1999: 36–38) y no se trataba simplemente de invertirla o de equilibrarla pensando en la necesaria igualdad del hombre y la mujer. Sin duda ya suponía una primera conquista “ser sujetos de nuestro amor y hablar de nuestro deseo sin sublimarlo”, escribir “una poesía que no tenía que considerarse ni situarse al margen de la de los hombres, pudiéndose hablar en todo caso de dos miradas poéticas” (Mora 2024a: 34); con un matiz relevante: “Sin que esto signifique que no pudiéramos ocupar muchas veces ese otro ‘lugar femenino’ impuesto para destruirlo desde dentro con la ironía” (2024a: 34). Es lo que ocurre, por ejemplo, en su célebre poema “Gastos fijos” (Mora 2024b: 196) o en el casi sarcástico “Emboscadas” (2024b: 439).

La autora de *La canción del olvido* ya tenía necesidad de construir en el poema su yo de mujer: “No ese yo que me había sido dado familiar y socialmente sino mi propia manera de ser mujer y de entender la vida” (Mora 2015: 382; 2020: 35). Desde entonces ha intentado “hablar en mi poesía con la voz de una mujer, pero más que crear un ‘lenguaje de mujer’ lo que quise era producir con el lenguaje común la imagen de una mujer otra” (2015: 382; 2020: 35). Una mujer otra, una poesía otra, una sentimentalidad otra. La distancia con la ideología poética esencialista asoma de nuevo: si no existe un lenguaje poético en sí, un lenguaje poético previo, si no es el lenguaje lo que hace a la poesía, sino que el lenguaje se hace poético en el poema (Mora 2019: 72; 2022b: 16), tampoco hay necesidad de un lenguaje poético esencialmente femenino. Basta el lenguaje común, el lenguaje de todos los días: “no existen palabras que se puedan considerar previamente poéticas o no poéticas, pues la verdadera experiencia poética ocurre en el poema” (Mora 2022b: 19). Del mismo modo se aboga por “un espacio literario común donde hemos de inscribirnos, con nuestras diferencias, hombres y mujeres. Sin que el sexo deba ser un obstáculo ni una prebenda” (Mora 2019: 71). No suele ser esta una posición usual en el mapa de la poesía escrita por mujeres.

Mora se ha vuelto a referir recientemente a las mujeres poetisas de *La otra sentimentalidad*, indicando que en principio se sumaron a la aventura Teresa Gómez y ella, y después Inmaculada Mengíbar: “Solo tres mujeres: ¿aportamos algo como mujeres a esa práctica poética? A veces me han preguntado por qué ninguna poeta mujer aparecía como poeta de *La otra sentimentalidad*. Evidentemente porque por entonces Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea ya eran poetisas en cierto modo reconocidos y nosotras estábamos empezando” (2024a: 35). Por decirlo con un guiño al título de Gil de Biedma: “Quisimos ser compañeras de viaje y desde luego lo fuimos” (Mora 2018: 12). Por supuesto, aportaron una mirada de mujer, una ruptura con el inconsciente de lo poético femenino, que era la traducción a nivel ideológico/literario de una marginación

real: “Hay una contradicción curiosa: siempre se nos ha considerado a las mujeres como ‘propiedad privada’ de alguien (del sistema familiar, sobre todo), pero a la vez se nos ha negado nuestra propia ‘intimidad’ personal. Éramos solo las guardianas de la propiedad de los otros (la casa, etc.)” (Mora 2023–2024: 127; 2024a: 36). Incluso Machado ligaba, al propugnar que una nueva poesía suponía una “nueva sentimentalidad”, la lírica moderna a la propiedad privada del “hombre manchesteriano”, del individualismo burgués.

A la hora de tomar la palabra, nuestra poeta no dejó de encontrarse, por el hecho de ser mujer, al mismo tiempo dentro y fuera de una sociedad con unos papeles de género muy definidos (Mora 2015: 378; 2022b: 18). Como afirma en otra ocasión, “el lugar que teníamos las mujeres siempre estaba fuera de la historia. Y, aún hoy todavía, a mí me cuesta trabajo verme metida dentro” (Mora en Ugalde 2018: 194). Valiéndose de un verso de la Rosalía de Castro de *A orillas del Sar*, “Cual si en suelo extranjero me hallase”, plantea que las mujeres son todavía “doblemente extranjeras o extrañas en nuestra propia tierra o en nuestra propia lengua” (Mora 2015: 378; 2022b: 18). Juan Carlos Rodríguez —confiesa— le alentó a pensar poéticamente la cotidianidad, que es la sustancia de nuestra vida, a construir el pensamiento en la escritura, a interrogarse e interrogar la vida, “mi vida de cada día desde la conciencia histórica de la explotación, o más bien, de la doble explotación que sufrimos las mujeres. Para mí ese es el camino que me abrió La otra sentimentalidad” (Mora 2015: 377; 2022b: 23). Doble extranjería, doble explotación en el caso de las mujeres, porque la cuestión de clase se articula con la cuestión de género. Si la poesía es una toma de conciencia, “la conciencia no tiene marcha atrás. Cuando se ve el mundo desde una mirada marxista, cuando se toma conciencia de la explotación en que vivimos, uno no tiene más remedio que escribir desde ahí, desde esa conciencia” (Mora 2015: 377). La conciencia de explotación no puede ser sino histórica. La transformación comienza por tomar conciencia: “La conciencia es la primera condición para poder cambiar algo. Si no te das cuenta de la injusticia de esa manera establecida e interesada de ser mujer, no puedes luchar por cambiarla” (Mora 2015: 383–84; 2020: 36). Mayor lealtad a los principios teóricos del marxismo, que se supone estaban en la base de La otra sentimentalidad, no cabe: “Vivimos en un mundo de explotación física y psíquica que duele” (Mora 2024a: 36).

Mora reconoce haber intentado “escribir poesía feminista y materialista”, llevar a sus poemas nuestra cotidianidad, atravesada por la explotación, ya sabemos que doble en el caso de las mujeres (2020: 23; 2022b: 23). Ha buscado un yo que pueda considerarse propio y libre, ha partido del “gesto cotidiano de nuestra lucha personal por la emancipación” (2022b: 23–24). No solo se trata, como es lógico, de la emancipación de la mujer, de la lucha feminista; también de la lucha obrera: “El mundo cada día está más en manos del capital, de los poderosos, que han conseguido su objetivo: diluir cualquier posibilidad de unión de las clases trabajadoras, creando unas condiciones de vida que no propician la unión sino la competencia entre los trabajadores” (Mora 2023–2024: 128). Su libro *La guerra de los treinta años*, continúa diciendo, fue un libro de amor, pero también de lucha, “duro, pesimista, que nos situaba en donde estábamos, en un mundo muy cruel. La cosa no ha ido mejorando para ‘los de abajo’, que ya ni siquiera se dan cuenta de dónde están. Y con sus votos siguen creciendo sus enemigos” (2023–2024: 128).

La luz de un sueño

No es habitual encontrar esta forma de compromiso en la poesía española actual, ya sea masculina o ya sea femenina, como en la poesía que la antecedió, de los años ochenta en adelante. Me atrevo a decir que nadie analiza ideológicamente nuestra vida y nuestro mundo como lo hace Ángeles Mora en muchos de sus poemas. No es tanto la consecuencia de haber pasado por La otra sentimentalidad sino por las enseñanzas teóricas de Juan Carlos Rodríguez, indisociables del marxismo. Con motivo del cuarenta aniversario de *Las cortezas del fruto* (1980), de Álvaro Salvador, nuestra autora recuerda el mítico prólogo a este libro, el primer texto en que Rodríguez comenzó a teorizar sobre la necesidad de abordar una nueva práctica poética (Rodríguez 1999: 131–42), aparte del que preparó ese mismo año para presentar *Troppo mare* de Javier Egea (Rodríguez 1999: 151–56), otro texto fundacional (Mora 2022c: 99). Señalaba allí que Salvador había intentado asumir la escritura poética como un instrumento más de la lucha ideológica, iniciar un nuevo camino basado en una práctica materialista de la poesía (2022c: 100). De modo que *Las cortezas del fruto* fue un libro de ruptura y decisivo en la trayectoria poética de Salvador, que intentó liquidar su conciencia poética previa: “Un libro de quiebra, de reflexión poética y planteamientos distintos” (2022c: 101). Lo mismo ocurre con *La canción del olvido* en su caso, ya sabemos.

En relación con el poema de Javier Egea “Materialismo eres tú”, perteneciente a *Paseo de los tristes* (1982), Mora indica que, a comienzos de los ochenta, con el marxismo al fondo, un nuevo horizonte se abría para los jóvenes poetas granadinos: “Lo importante era hallar los cimientos para una poesía materialista. Lo importante era escribir otra poesía, hacerse otras preguntas” (2002: 161). Y así “¿qué es materialismo?” fue una pregunta tan radical para Egea como para Bécquer “¿qué es poesía?”. Sin embargo, si para el segundo la mujer se confunde con la poesía, con el ideal, lo sublime e inefable, para el primero no solo es material y concreta, sino que a la vez significa diálogo, compañía (2002: 161–62). Este poema trae una nueva manera de relacionarse con la mujer y además con la poesía (2002: 162). Y aquí Mora ya adelanta la idea de que el amor, más allá de la esfera de lo privado, debería estar en la calle, en medio del mercado donde se vende y se compra nuestra vida, construyendo de este modo otro tipo de relaciones no basadas en la explotación (2002: 163).

Poco después, en un segundo trabajo sobre Egea, vuelve a trasladarse a principios de los ochenta, cuando se respiraba en Granada “un aire especial, una especie de eufórico y quizá ingenuo vitalismo”, pues parecía que inevitablemente el mundo iba a cambiar, que llegaría otra forma de amar, de vivir, de escribir: “Luego los acontecimientos políticos y la caída en picado hacia este llamado neoliberalismo, o sea, hacia este capitalismo salvaje, nos fue robando poco a poco ‘la luz de un sueño’, que diría Javier” (Mora 2004: 43). Esa imagen pertenece a otro poema de *Paseo de los tristes* que comenta precisamente Juan Carlos Rodríguez (2010: 11–13). Son las sombras compañeras de tantos años las que roban al yo poético de Egea, que despierta en el vacío, la luz de un sueño. Pero, como puntualiza de inmediato nuestra autora, en los primeros años ochenta esa luz existía.

El comentario de “Materialismo eres tú” es ampliado en un tercer trabajo sobre Egea, donde Mora asegura que es difícil encontrar en la última poesía española “un mayor aliento poético que al mismo tiempo lleve por debajo un hilo más materialista” (Mora 2010: 30).

Era la atmósfera granadina de la época, que paradójicamente tenía poco de granadina con Juan Carlos Rodríguez, Althusser y el Pasolini de *Las cenizas de Gramsci* al fondo, lo que estaba por debajo de libros tan fundamentales como *Tropico mare* y *Paseo de los tristes*. La de Egea es “una poesía empeñada en seguir otro camino, el de la reflexión materialista sobre los sentimientos”, una carga explosiva con palabras: “Un estallido controlado dentro de la conciencia, queriendo descubrirse y descubrirnos otro mundo posible” (2010: 30). En cualquier caso, no deja de puntualizar que nadie sabía por entonces y seguramente nadie sabe todavía lo que podría ser una poesía materialista. Se trataba solo de “tanteos” (2010: 31). De hecho, la pregunta no expresa que, como en la rima de Bécquer, el tú femenino formula a bocajarro al yo poético en estos versos de Egea es “tan extrema que no tiene respuesta”, que solo puede contestarse de forma metafórica: “Materialismo eres tú” (2010: 32).

No se quedan aquí los rastros de La otra sentimentalidad, de la luz de aquel sueño, en Ángeles Mora. De Luis García Montero destaca “su capacidad increíble de transformar en poesía, es decir, de darle sentido vital, vivido, histórico, a cualquier cuestión cotidiana, porque en nuestra cotidianidad está nuestra vida” (Mora 2009: 34). La reflexión poética que se pregunta por los asuntos radicales del ser humano, continúa diciendo, no puede desconectarse nunca de nuestro día a día, de nuestra historia: “La poesía es otra manera de pensar nuestra vida. Cuando analizamos y cuestionamos poéticamente nuestros sentimientos y nuestra manera de pensar, estamos llevando la poesía a la historia, estamos cotidianizando la poesía y no subiéndonos a las ramas hermosas de las palabras sublimes, que nos hacen flotar en falso, poetizar la vida” (2009: 34). No se buscaba, en efecto, poetizar la vida sino otro tipo de vitalismo poético: vivir la poesía como forma de vivir la vida cotidiana, que a la vez debía ser vivida por sí misma. Mora lee la “poesía de la experiencia” que ha abanderado García Montero desde los presupuestos de La otra sentimentalidad:

Por muchos detractores que tenga esta línea poética reflexiva y realista, por más que haya sido una fórmula atacada, creo que realmente ha sido —y es— una fuente inagotable para la poesía, entendida como la mejor manera de acercarse a la soledad de cada uno, y a la soledad de todos. Uno a uno perdido entre sus semejantes en una historia que nos mata (Mora 2009: 34).

La poesía constituye un modo de indagar en la realidad y sus contradicciones, en nuestra relación más o menos confusa con ella y con los demás, cada día más condenados a “ser solitarios en vez de solidarios” (Mora 2009: 34). Reflexiones como esta dejan ver el irrenunciable fondo marxista y crítico al que sigue aferrándose, sabedora de las posibilidades que siempre abrió para su obra, Ángeles Mora. La poesía, concluye, nos enseña a cruzarnos con nosotros mismos, a hacernos las preguntas necesarias; quiere llegar a los rincones donde cada uno se esconde, donde se protege del frío, quiere darnos, si no calor, al menos conciencia del áspero mundo en que vivimos (2009: 34–35). No es sino el frío de Javier Egea, que ella misma subraya (2010: 34), el áspero mundo de Ángel González.

Su comentario del poema “Mujeres”, perteneciente a *Habitaciones separadas* (1994), de Luis García Montero, también incide en la poesía que supone una reflexión moral sobre las condiciones de existencia, sobre la cotidianidad en que nos movemos y las relaciones que

nos unen y separan: “Sobre los sentimientos y las emociones que habitan una conciencia, una visión, la del personaje poético que habla y nos habla entre los versos” (Mora 2014: 171). La anécdota que da carne a este poema —ese personaje se despide de una mujer que va al trabajo junto a otras de condición humilde en el suburbio de una ciudad; ha pasado la noche con ella y ahora ve desde el autobús la marquesina con un anuncio de cuerpos femeninos en ropa interior, sin horarios y sin prisa— da pie a que Mora saque una serie de conclusiones pertinentes desde su óptica materialista y feminista: la existencia en este caso de una mirada masculina de respeto hacia la mujer; la contraposición de la mujer persona a la mujer objeto, “cosificada y utilizada como reclamo comercial y sexual por un sistema de explotación de las vidas, que la cosifica, igual que nos cosifica a todos de múltiples maneras” (2014: 172); la musa becqueriana, la mujer ideal e inalcanzable, desplazada aquí, como en “Materialismo eres tú”, por la compañera, por la mujer real; el plano igualitario en que deberían moverse los hombres y las mujeres de carne y hueso (2014: 172).

Ocupándose de su compañera de grupo Teresa Gómez, nuestra autora ha vuelto sobre *La otra sentimentalidad*, trazando la genealogía de esta corriente. En el prólogo a *La espalda de la violinista*, recuerda que las dos aprendieron en las clases del profesor Rodríguez a leer los textos literarios indagando en el inconsciente que los sostiene, “a no dar el yo por supuesto, a pensar que somos producto de una determinada concepción histórica de las relaciones sociales, de una ideología que nos entra, desde que nacemos, por la misma piel: los sentimientos son históricos y por lo tanto se pueden cambiar, se puede ser y vivir de otra manera” (Mora 2018: 9). Juan Carlos Rodríguez, desde el marxismo, ayudó a los tres impulsores de *La otra sentimentalidad*, Salvador, García Montero y Egea, a pensar una poesía materialista, que analizara y pusiera al descubierto nuestras contradicciones, a encontrar un lenguaje “otro” desde donde poder decir “yo soy” y romper con el inconsciente que nos domina (Mora 2018: 10). Pues “si nos quedamos en el yo que nos construye el inconsciente de la familia, las relaciones sociales, etc., nunca ni hombres ni mujeres romperemos esta historia de explotación” (2018: 10).

El lugar desde el que Mora ve siempre *La otra sentimentalidad* es inequívoco: la lucha del marxismo contra la explotación. Por eso advierte que la aventura no duró mucho en los términos y la ambición que tuvo en un principio y *La otra sentimentalidad*, como también indica Rodríguez (1999: 43), se fue diluyendo en la “poesía de la experiencia”, que por otra parte estaba en el fondo de los procedimientos de los poetas granadinos: “A partir de entonces los y las poetas que nos habíamos enrolado en el barco de *La otra sentimentalidad* aparecimos, como por encanto, en la tripulación del gran trasatlántico que llevaba el nombre de poesía de la experiencia” (Mora 2018: 11). Cada uno de los poetas que formaba parte del núcleo granadino siguió luego, así pues, su propio camino, “según le dictó su conciencia del mundo y de la poesía” (2018: 11). Esta conciencia tiene en su caso mucho que ver con Juan Carlos Rodríguez, quien fue de algún modo el “padre de la criatura” (2018: 11), ya que, “como teórico, estuvo en la base de aquella aventura poética” (2022a: 9). Lo vuelve a dejar claro este balance: “Hoy, en medio de un mercado-mundo cada vez más salvaje, todo aquel esfuerzo puede resultar quizá baldío y lejano. Pero quiero pensar que precisamente en este mercado la lucha por la palabra y por una poesía materialista sigue siendo aún más fundamental” (Mora 2010: 34).

Obras citadas

- García, Miguel Ángel. "Ángeles Mora: la construcción de una intimidad." *El Ciervo*, vol. 766, 2017, p. 48.
- . "Ángeles Mora y la gota de tinta. El compromiso de decir 'yo' en la normalidad democrática." *Poesía y democracia*. Eds. Encarna Alonso Valero y Luis García Montero. Castalia, 2018, pp. 87–113.
- . "Íntimos e históricos: los títulos de La otra sentimentalidad." *Versants*, vol. 66, n. 3, 2019a, pp. 21–34.
- . "El papel donde vivo: Ángeles Mora y la poesía de la poesía." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, n. 4, 2019b, pp. 413–28.
- . "Una canción creciendo en la sucia garganta de la historia." *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*. Ed. José Jurado Morales. Comares, La Vela, 2022, pp. 291–317.
- . "Historia leída a través de una ciudad. Reseña de *La intimidad de los espejos*. *Lecturas de La otra sentimentalidad*, de Félix Martín Gijón." *Álabe*, vol. 28, 2023, pp. 255–62.
- . "A la luz indomable de la historia." *El viento y las ciudades. La otra sentimentalidad (1983–2023)*. Coord. Félix Martín Gijón. *Extramuros*, vol. 53–54, 2023–2024, pp. 129–34.
- Martín Gijón, Félix. "El revés de un autógrafo: notas sobre intimidad e historia en Ángel González y La otra sentimentalidad." *Prosemas*, vol. 2, 2016, pp. 59–82.
- . *La intimidad de los espejos. Lecturas de La otra sentimentalidad*. Anthropos, 2021.
- . "Palabras previas." *La otra sentimentalidad. Antología*. Elenvés, 2023, pp. 7–12.
- . "Presentación." *El viento y las ciudades. La otra sentimentalidad (1983–2023)*. Coord. Félix Martín Gijón. *Extramuros*, vol. 53–54, 2023–2024, pp. 97–100.
- Mora, Ángeles. "El cuerpo de la poesía." *Scriptura*, vol. 10, 1994, pp. 125–26.
- . "¿Qué es materialismo?" *Contra la soledad*. Javier Egea. Ed. Pedro Ruiz Pérez. DVD, 2002, pp. 161–63.
- . "Una historia imposible de contar." *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Ed. Elena Peregrina. Diputación de Granada, Maillot Amarillo, 2004, pp. 41–44.
- . "El desafío cotidiano o la poesía de Ángel González." *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Eds. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador. Universidad de Almería, 2006, pp. 109–11.
- . "Impresiones a la luz de una lámpara (Sobre *Vista cansada* de Luis García Montero)." *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Eds. Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila. Renacimiento, 2009, pp. 32–37.
- . "Palabras sobre Javier Egea." *Revista de Crítica Literaria Marxista*, vol. 3, 2010, pp. 30–34.
- . "Mujeres." *Luis García Montero. Habitaciones separadas (20 años sí es algo)*. Ed. Juan Carlos Abril. Visor, 2014, pp. 171–73.
- . "Una mirada de treinta años." *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*. Eds. Miguel Ángel García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo. EUG, 2015, pp. 375–84.
- . "Teresa Gómez o la fascinante luz de la poesía." *La espalda de la violinista*. Teresa Gómez. Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2018, pp. 9–18.
- . "Mujeres y poesía." *Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI*. Eds. Juan Carlos Abril y Luis García Montero. Centro Cultural Generación del 27, 2019, pp. 71–80.
- . *Contigo misma*. Academia Española de Poesía Recitada, 2020.
- . "De un ochenta y tantos cualquiera." *Plaza de abastos*. Teresa Gómez. Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2022a, pp. 7–10.
- . "Literatura y vida: materiales de construcción. Una poética." *La poesía de Ángeles Mora. Otra manera de mirar el mundo*. Ed. José Jurado Morales. Comares, La Vela, 2022b, pp. 15–26.
- . "*Las cortezas del fruto* y Álvaro Salvador." *De la raíz a la corteza. En el cuarenta aniversario de Las cortezas del fruto, de Álvaro Salvador*. Fundación Huerta de San Antonio, Juancaballos Ensayo, 2022c, pp. 99–101.
- . "Sobre 'Aimez-vous Brahms?', La otra sentimentalidad, la vida..." *El viento y las ciudades. La otra sentimentalidad (1983–2023)*. Coord. Félix Martín Gijón. *Extramuros*, vol. 53–54, 2023–2024, pp. 127–28.
- . "La otra sentimentalidad y yo." *Teoría e historia de La otra sentimentalidad*. Coords. David Ferrez Gutiérrez y Manuel Valero Gómez. *Químera*, vol. 487–488, 2024a, pp. 34–36.
- . *Quién anda aquí. Poesía reunida (1982–2024)*. Tusquets, 2024b.

- Rodríguez, Juan Carlos. *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Hiperión, 1999.
- . “Despertar en el vacío: Javier Egea.” *Revista de Crítica Literaria Marxista*, vol. 3, 2010, pp. 6–13.
- . *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (Siglo XVI)*. Akal, 2017.
- Ugalde, Sharon Keefe. “Los comienzos: entrevista a Ángeles Mora.” *Diablotexto Digital*, vol. 4, 2018, pp. 187–94.