

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA



TESIS DOCTORAL

**SOBRE SILENCIOS Y SOLEDADES:
LA INFLUENCIA DE JAIME GIL DE BIEDMA Y CESARE
PAVESE EN LA POESÍA DE JAVIER EGEA**

PAULA DVORAKOVA

Directores:

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Programa de doctorado:

EL VEINTISIETE DESDE HOY EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Paula Dvorakova
D.L.: GR 624-2014
ISBN: 978-84-9028-850-4

A Juan

ÍNDICE

Compromiso de respeto de los derechos de autor	11
<i>Abstract</i>	13
Resumen: Justificación, objetivos y metodología	15
AGRADECIMIENTOS	19
INTRODUCCIÓN	23
CAPÍTULO 1: INFLUENCIAS, HUELLAS Y TRADICIONES LITERARIAS	49
1.1. Una anécdota borgiana con la angustia de las influencias de fondo	49
1.2. Voces, aproximaciones y afinidades	56
1.2.1. Los problemas de la intertextualidad	56
1.2.2. La influencia como encuentro	60
1.3. El poeta como lector	63
1.4. La poesía y la crítica	70
1.5. La poesía como tema de reflexión	72
1.5.1. The poetry of experience y Jaime Gil de Biedma	72
1.5.2. Cesare Pavese y el oficio de las palabras	82
1.6. La poesía y la historia	92
1.6.1. La poesía granadina	93
1.6.2. La Tertulia y el mito	95
1.6.3. De la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia	103
1.6.3.1. La poesía, lo clásico y el tiempo	104
1.6.3.2. La experiencia de la poesía	111

CAPÍTULO 2: EL YO, LA FICCIÓN Y LA LÍRICA	117
2.1. La construcción de la identidad	117
2.1.1. Un paseo solitario sobre los recuerdos	117
2.1.2. Un hermoso simulacro o las consecuencias de una metamorfosis	121
2.1.3. Sobre lo metapoético. La doble clave de la escritura	128
2.1.4. Una identidad perdida	133
2.2. La fusión de la vida y la poesía	134
2.3. Jaime Gil de Biedma y la invención de la identidad	138
CAPÍTULO 3: REINVENTAR LA ESCRITURA	149
3.1. Auden, Eliot, el poeta joven y el mito de la palabra poética	149
3.2. El movimiento	154
3.3. El espacio	164
3.3.1. Entre la luz y el viento	166
3.3.2. El primer mar	168
3.3.3. Demasiado mar	170
3.3.4. La poesía y las calles de la ciudad	173
3.3.5. Agua del caminante sorprendido	174
3.3.6. Una casa y un hotel	176
3.4. La música	178
3.4.1. Una obra poética en clave musical	178
3.4.2. Tres movimientos musicales y una coda	180
3.4.2.1. La música del mar	181
3.4.2.2. Los pasos solitarios de un poeta triste	182
3.4.2.3. Un claro de luna	183
3.4.2.4. Sherezade	187
3.4.3. Otros proyectos musicales	188
3.4.3.1. Un réquiem inconcluso	189
3.4.3.2. Un libro sobre la música	204
CAPÍTULO 4: EL COMPROMISO Y LA ESCRITURA	209
4.1. La búsqueda del compromiso	209
4.2. Pequeño pueblo en armas contra la soledad	214
4.2.1. El concepto de compromiso y el papel del poeta en la sociedad	216
4.2.2. La otra sentimentalidad y los conflictos de la postmodernidad	220

4.2.3. La otra sentimentalidad en el contexto de otras tendencias poéticas	231
4.3. El encuentro con el compromiso	236
4.3.1. Anunciar un cambio	239
4.3.2. Sobre la denuncia política	244
4.4. Un recorrido por Troppo mare a través de cinco espacios	249
4.4.1. La luz deshabitada y el naufragio	252
4.4.2. La luz de las ruinas: sobre el amor y la muerte	257
4.4.3. Es tuya tanta luz: un viaje y un antiguo dolor	260
4.4.4. La luz que hiere y canta	262
4.4.5. La luz recién cortada	265
4.4.6. Un alto en la derrota y la luz de amanecer	267
4.5. «Lavorare stanca», la imagen-relato y el mar como viaje	268
CAPÍTULO 5: LAS SOLEDADES, EL AMOR COMO DERROTA Y UNA DIMINUTA REVOLUCIÓN	291
5.1. Los amores posibles	293
5.2. La lírica amorosa y el tiempo histórico	299
5.2.1. La tradición del amor en el paisaje urbano	300
5.2.2. Un asedio entre cuatro paredes	306
5.3. El amor como resistencia y las paradojas del «otro romanticismo»	313
5.4. Sobre las soledades	319
5.4.1. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos	319
5.4.2. Contradicciones del discurso amoroso	330
5.4.3. Las pérdidas y las despedidas continuas	332
5.4.4. Demasiada soledad sin duda	336
CAPÍTULO 6: EL SILENCIO, EL INCONSCIENTE Y EL ESPEJO	341
6.1. Un surrealismo controlado	343
6.2. Las contradicciones del lenguaje	351
6.2.1. Entre la luz y la oscuridad	351
6.2.2. La lógica del sueño	355
6.3. La noche del vampiro y la profundidad del agua	359
6.3.1. Agua sin luna deshabitada	359
6.3.2. La llegada del vampiro	361
6.3.3. Con la niebla a sus órdenes	368
6.3.4. No era este el lugar	374

6.4. Los espejos y las sombras	377
6.4.1. Un paréntesis: Apuntes sobre literatura (inédita)	377
6.4.2. Una vuelta a la identidad perdida	380
REFLEXIONES FINALES	391
<i>Conclusions</i>	399
BIBLIOGRAFÍA	403
Obras de Javier Egea	405
Libros de poesía	405
Antologías	406
Prosa	406
Poemas publicados en revistas, antologías y plaquettes	407
Colaboraciones en obras colectivas	409
Entrevistas	409
Referencias bibliográficas	410
Bibliografía sobre Javier Egea	424
Bibliografía sobre Jaime Gil de Biedma	429
Bibliografía sobre Cesare Pavese	432
Bibliografía general	435

COMPROMISO DE RESPETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La doctoranda Paula Dvorakova y los directores de la tesis Juan Carlos Rodríguez y Miguel Ángel García garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

En Granada, a 3 de septiembre de 2013

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Juan Carlos Rodríguez

Fdo.: Miguel Ángel García

Fdo.: Paula Dvorakova

ABSTRACT

This dissertation examines the poetry of Javier Egea in his own internal logic and its relation to the poetry of Cesare Pavese and Jaime Gil de Biedma. In pursuing this project, first it needs to define the concept of influence, by examining the difference between «influence» and «intertextuality». The first chapter also studies the relation between *The Poetry of Experience* by Langbaum, Gil de Biedma and «the poetry of experience» in Spanish contemporary poetry.

The second chapter also aims to give a series of theoretical approximations to the construction of the identity and the subject in lyric poetry, showing that every modern lyric poem goes through a double process: the fictiveness of the self and the self-reference.

The third chapter shows that Egea's poetry can be defined as a continuous forward motion and a tireless search process, because Egea is always interested in finding new ways of writing, breaking away from the routine. There are two clues in his poetry: space and music, and in this case both are part of the internal structure of the text.

The fourth chapter focuses on the concept of commitment in literature. Egea's poetry is part of the poetry of «the other sentimentality», a poetic movement originated in Granada at the end of the 70's and beginning of the 80's, based on philosophical materialism and the theories of Juan Carlos Rodríguez, which provides the necessary theoretical framework of this poetical group. To explain a text, according to this theory, is to locate it precisely, at a real historical conjuncture, to situate it ideologically. The members of the movement understand the commitment in writing not only as a topic, but as a real structural change, breaking with the concept of literature as an expression of subjectivity, because the subject itself is a historical category. This chapter analyzes in depth Egea's *Troppo mare* and Pavese's *Lavorare stanca*. It also focuses on «Il mestiere di poeta», the earlier of the two critical essays included in the second edition of *Lavorare stanca*, which describes Pavese's interest in creating a new form of poetry.

The fifth chapter examines the theme of love and the analysis of feelings in Egea's poetry, focusing on *Paseo de los tristes*. It also takes into consideration the influence of Pavese's latest poetry. Egea in *Paseo de los tristes* creates a new and different form of poetry able to analyze the feelings instead of simply expressing them.

The sixth chapter examines Egea's last books and his interest in psychoanalysis, surrealism and subconscious. It analyzes his effort to recognize and escape the contradictions of language. It aims to prove that once again Egea intends to develop a new form of writing.

RESUMEN: JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de esta tesis es estudiar la poesía de Javier Egea no solamente en su lógica interna, sino también en relación con la tradición de la que forma parte. Para ello, se examinará en el primer capítulo el concepto de influencia en sus diferentes acepciones, relacionándolo con la teoría de la intertextualidad. Asimismo, en ese capítulo se estudiará la influencia que ejerció en la poesía de los años ochenta la lectura que había realizado Jaime Gil de Biedma de *The Poetry of Experience* de R. Langbaum. Por otra parte, se analizará el momento histórico en el que se inserta el grupo poético de «la otra sentimentalidad».

El objetivo del segundo capítulo es hacer un análisis de la ficción en la poesía lírica moderna, partiendo de un recorrido por las múltiples teorías que se han desarrollado a lo largo del siglo XX sobre el tema. Asimismo, se analizarán las teorías de Jaime Gil de Biedma sobre la objetivación de la experiencia y la poesía como simulacro.

En el tercer capítulo, se desarrollará la idea de que la poesía de Egea se caracteriza por un movimiento continuo hacia adelante. Ese movimiento, asimismo, se basa siempre en dos elementos estructurales: el espacio y la música. Por lo tanto, se realizará un análisis detallado de los dos elementos y su funcionamiento en el discurso poético de Egea.

En el cuarto capítulo, se estudiará el concepto de compromiso en la poesía, haciendo una vez más un repaso por las distintas maneras de entender el tema, explicando la diferencia que ha procurado marcar en este sentido la poesía de «la otra sentimentalidad», que no entiende el compromiso como un tema, sino como un verdadero cambio radical que se produce en la propia estructura del texto. La base de su planteamiento es el materialismo histórico y las teorías de Juan Carlos Rodríguez sobre la literatura como un discurso ideológico. A continuación, se realizará una lectura detallada de *Troppo mare*, relacionándolo asimismo con *Lavorare stanca* de Pavese y sus teorías sobre la literatura explicadas en «Il mestiere di vivere» y *Il mestiere di poeta*.

El tema del quinto capítulo será el análisis del amor y los sentimientos en la poesía de Egea, centrándonos en *Paseo de los tristes*. Partiremos de la idea de que Egea

procura hacer una lírica amorosa diferente. Por otra parte, el tema se relacionará con los dos últimos libros de Pavese.

El sexto capítulo se centrará en la última etapa de Egea, realizando un análisis de *Raro de luna*. Se estudiará su interés por el psicoanálisis, el inconsciente y el surrealismo. Se explicará que Egea intenta romper con las contradicciones del lenguaje y analizar el inconsciente desde dentro. Por lo tanto, una vez más se demostrará que la trayectoria poética de Egea está configurada en función de un continuo movimiento hacia adelante.

La tesis no se está planteada como una monografía en el sentido clásico, sino como una reflexión o una aproximación a la escritura poética de Egea, incorporando los métodos propios de la literatura comparada y de la teoría de la literatura.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar las gracias a todas las personas que de alguna manera han contribuido a que esta tesis sea posible:

A Andrés Soria Olmedo, Luis García Montero, Malcolm K. Read, Jesús Rubio Jiménez, Cristina Castillo Martínez, María del Mar Campos Fernández-Figares y Fernando Martínez de Carnero Calzada, por acceder a formar parte del tribunal.

A Miguel Ángel García, por ser el codirector de esta tesis, por todo su apoyo y porque su dedicación es una verdadera inspiración.

A María Eugenia Estigarribia, Sara Toro, Laura Destéfanis, Ginés Torres, Virginia Capote, Ioana Gruia, Ángeles Mora, Erika Martínez, Enrique Jiménez, Emilio Puertas, Ángela Olalla y José Antonio Sánchez, por su amistad, su cariño, su inteligencia, su sentido de humor y por acompañarme a lo largo de estos cuatro años.

A mis sobrinos Dani y Celia, por estar siempre dispuestos a recordarme que hay un mundo ahí fuera y por no cansarse de preguntar por mí.

A Juan Carlos Rodríguez, por sus clases, por su magisterio y por su cariño. Por dirigir esta tesis. Por enseñarme a leer. Y porque sin él todo habría sido diferente.

A Juan. Por leerme. Por cuidar de mí. Por encontrar mis cosas perdidas. Por todo.

*È il mattino, è l'aurora,
sangue di primavera,
tu hai violato la terra.*

CESARE PAVESE

INTRODUCCIÓN

*Es el viejo andén:
ese espacio obligado para el conocimiento,
de donde nacen todas las poesías
las músicas oscuras,
estos largos paseos de diciembre
encaminados a viejos lugares
que hoy toman otra luz.*

I

Cuenta Javier Egea en una entrevista que para él la poesía consiste en convertir en belleza la miseria de cada día. Y puede que en un mundo lleno de soledades y miserias cotidianas, ése sea el tipo de poesía que necesitamos: una poesía capaz de analizar la realidad, de sumergirse en las contradicciones y de ser, sencillamente, un pequeño pueblo en armas contra la soledad. Hablar de Javier Egea en los tiempos que corren no es fácil, pero probablemente es ahora cuando leer su poesía nos hace más falta que nunca. Es una poesía diferente, compleja, que no encaja en los esquemas que se le suelen imponer, que siempre tiene algo con que nos sorprende, que nunca llega a ser lo que nos esperamos, y que siempre aspira a traer algo nuevo capaz de cambiar un poco la realidad que nos rodea. Aunque posiblemente, a estas alturas, la pregunta más evidente que nos podemos hacer es ¿qué le lleva a una persona a hacer una tesis sobre Javier Egea precisamente ahora, cuando se ha convertido en un tema tan difícil? Y es posible que la única respuesta –aunque sea la más ingenua de todas– sea que simplemente se trata de un poeta excepcional.

El problema de Javier Egea es que se ha convertido en una especie de mito; y eso hace, entre otras cosas, que un estudio serio de su obra –en su contexto y en su

lógica interna— todavía quede pendiente. Si algo caracteriza a los mitos, es que se construyen como si fueran atemporales. Según Barthes, el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas, porque las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. Lógicamente, no pretendemos decir que el mito sea atemporal en sí, sino que se construye como si lo fuera. Se elabora de una manera que nos hace creer que es esencial y que puede existir fuera de la historia. Es decir, se constituye fundamentalmente como una imagen falsa de lo histórico. Según Barthes, «al pasar de la historia a la naturaleza el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas» (Barthes, 2005: 239). Y eso es un matiz importante: las cosas parecen significar por sí mismas, pero esa apariencia en el fondo siempre es falsa¹.

Por otra parte, la memoria humana no es una representación exacta de lo ocurrido, sino una imagen borrosa y adaptada del pasado que construimos desde el presente. No recordamos las cosas como realmente sucedieron, sino como según nuestro inconsciente tenían que haber sucedido. Tal vez últimamente se hayan dicho demasiadas cosas sobre Javier Egea y no siempre muy acertadas. A veces se nos olvida que, precisamente porque la memoria es selectiva, tendemos a analizar las cosas en función de nuestras necesidades, y por lo tanto corremos el riesgo de obtener las respuestas antes de formular las preguntas.

Javier Egea forma parte de un grupo de poetas que a finales de los setenta y al principio de los ochenta intentaron hacer una poesía diferente, considerándola como un proyecto ideológico necesario capaz de analizar no sólo la realidad que nos rodea sino también nuestra manera de entenderla, de percibirla y de sentirla. Porque la forma en la que experimentamos y comprendemos esa realidad es extremadamente cambiante y está

¹ En cuanto a la imagen de Javier Egea, construida como un mito, recordemos otra cosa interesante que también señala Barthes, que el mito es «un habla despolitizada» y que estadísticamente se encuentra en la derecha. Sin embargo, también existen los mitos de la izquierda porque hay una parte de la izquierda que a pesar de definirse a sí misma como radical, en el fondo no ha abandonado una lógica discursiva basada en lo esencial. Si analizáramos al fondo los procedimientos de la crítica que se ha hecho de la obra de Javier Egea, probablemente nos encontraríamos precisamente con esa construcción «mitológica» y ahistórica, a pesar de que esa crítica aparentemente pretenda justamente lo contrario.

determinada por una serie de factores históricos, ideológicos y culturales que actúan a niveles conscientes e inconscientes, y que no nos permiten analizarla en su totalidad porque siempre hay un contexto mayor que se nos escapa y porque no podemos distanciarnos de ella lo suficiente, ya que formamos parte de ella. Esa dificultad a la hora de hacer un análisis definitivo no significa en absoluto que nuestra experiencia no se pueda –hasta cierto punto– objetivar, por lo menos si nos definimos claramente una perspectiva teórica de la que partir y somos conscientes de las limitaciones que implica. Pero es un largo camino y hay que tener en cuenta una cantidad infinita de cosas.

Cuando llegué a Granada hace diez años, me encontré relativamente pronto con esa poesía diferente que era la de Javier Egea. Pero me di cuenta de que estaba en una ciudad en la que todos lo conocían, todos tenían una opinión sobre él, todos tenían un recuerdo o una imagen; y todo eso en un momento en que a mí sólo me quedaban los poemas para hacerme una idea y sacar mis conclusiones. Me perdí la parte de la experiencia personal y con el paso de los años llegué a sentirme en cierta manera aliviada de no haber llegado a esta ciudad antes, porque no se puede hacer un estudio serio de un tema si ponemos las emociones y la nostalgia por delante de los hechos. Creía que lo mío era una ventaja, que a diferencia de otros era capaz de mantener la distancia necesaria para no confundir las cosas y no implicarme en polémicas y malentendidos. A pesar de eso, tengo que admitir que estuve varias veces a punto de abandonar el tema.

Por otra parte, siempre supe que no tenía intención de hacer una monografía en el sentido clásico. No me interesaba hacer un análisis detallado de cada año de la vida de Egea, cada circunstancia y cada paso. Lo que quería saber era cómo funcionaba su poesía, con qué lógica interna y cómo se configuraba su proceso de escritura. Y con el paso del tiempo me he dado cuenta de que una obra literaria no se entiende sin otras obras, que la escritura no se entiende sin la lectura, igual que ninguna palabra se entiende sin las palabras que la preceden y sin las que vienen a continuación. Que si cada poeta escribe desde su peculiar momento histórico, eso quiere decir que de alguna manera se inserta en una compleja tradición. Y que un discurso se entiende mejor en relación con otros discursos y un poeta en relación con otros poetas.

Y de ahí la idea de tener en cuenta no solamente la poesía de Egea, sino también otras escrituras poéticas que de alguna manera han influido en él. Pero con el concepto de influencia (que es el término que al final aparece en el título de este trabajo) surgió un primer gran problema, porque se puede entender de infinitas maneras y no todas son las que yo tenía en mente. No me interesaba una hipotética búsqueda de fuentes o de causas y efectos. Tampoco quería deshacerme en la relativización absoluta a la que de vez en cuando lleva el concepto de intertextualidad en su forma más extrema. Así que, después de mucho tiempo de reflexión, acabé por definirme la influencia como un encuentro entre dos obras literarias que pasa a través de la lectura. Porque todo poeta lee poesía, y es con esas lecturas cómo aprende qué es la poesía y cómo quiere escribir. Y ése fue mi punto de partida.

Lógicamente, sería imposible abarcar todas las influencias posibles, y la verdad es que un intento de hacer eso probablemente sólo conduciría a un cúmulo de datos sin sentido. Podría haber elegido a algunos compañeros de su propia generación (y de su propio grupo poético) para hacer una comparación. Sin embargo, Javier Egea tenía a lo largo de su trayectoria poética detrás un corpus enorme de lecturas y de tradiciones, y pensé que sería una pena no aprovecharlo. Al final, elegí a dos autores –a Jaime Gil de Biedma y a Cesare Pavese– para hacer una reflexión sobre cómo la lectura de esos dos poetas acaba influyendo en la escritura poética de Egea.

Elegir a Jaime Gil de Biedma fue fácil: es indiscutible que para la otra sentimentalidad y para la poesía de la experiencia los poetas de los cincuenta fueron un gran punto de referencia, especialmente Gil de Biedma. Asimismo, además de su poesía, su obra ensayística y sus reflexiones sobre la literatura tienen una importancia enorme para muchos poetas que han empezado a escribir después de él. Su peculiar lectura de Langbaum y de su *The Poetry of Experience* fue la base de toda una manera de entender la poesía desde los años ochenta. Y no sólo Langbaum, que es el ejemplo más obvio, sino también Eliot y toda una larga tradición anglosajona. Y la influencia, definida como un encuentro basado en la lectura, pasaba por lo tanto como una especie de hilo casi imperceptible, desde los autores que habían influido a Gil de Biedma, hasta sus propios seguidores. Eso sí, se trataba de un hilo muy fino, que a veces se hacía más fuerte y otras casi se rompía o se convertía en un juego de espejos, transformando y

cambiando las imágenes, las palabras y las cosas. Pero ahí estaba, no siempre visible pero siempre presente.

Cesare Pavese fue otra elección obvia, aunque me gustaría que no se malinterpretaran mis motivos. No se trataba en ningún momento de un paralelismo en el sentido biográfico, aunque sé que ese tipo de comparaciones, probablemente por resultar tan fáciles, suelen ser bastante comunes. Pero no creo que la insistencia romántica en la búsqueda de una especie de figura trágica realmente pueda llevar a ninguna parte. Además, la imagen de Pavese que prefiero es la de Franco Ferrarotti, que nos ofrece en el libro *Leer, leerse* un recuerdo de su juventud, de Pavese trabajando como traductor para la editorial Einaudi. Entonces era un hombre que trabajaba incansablemente, siempre con un cigarrillo entre los labios, y que se ponía en huelga si a Ferrarotti no le pagaban a tiempo, dejando un anuncio en la puerta colgado con una chincheta. Un hombre que vivía con su hermana, que desde su tienda solía enseñarlo (mientras él comía tranquilamente en la cocina) a quien estuviera interesado, levantando la cortinilla que separaba la trastienda del resto de la casa. Un traductor apasionado, tímido y neurótico, pero capaz de salir a la calle a las dos de la madrugada para hablar con entusiasmo y entre copas sobre la traducción de una palabra complicada. Por su parte, Italo Calvino también recuerda a Pavese, al que había conocido en los últimos cinco años de su vida. Y el recuerdo es precisamente éste: un hombre totalmente entregado a su trabajo, a su escritura, a su oficio de palabras. Un hombre para quien lo que no era literatura no formaba parte de su vida.

Y eso mismo le pasaba a Egea: la literatura y la vida era para él la misma cosa. No concebía su vida sin la literatura porque la literatura para él ya era una forma de vida en sí misma. Se tomaba su *oficio de poeta* totalmente en serio, con una entrega absoluta. Era capaz de pasarse meses buscando una palabra concreta para hacer un verso perfecto. Podemos decir que era un profesional de la palabra, y que las palabras eran lo que formaba su vida. Lo curioso es que muchos de sus amigos y compañeros eran también profesores además de poetas, y por lo tanto acompañaban su discurso poético de otro teórico. Javier Egea nunca tuvo intención de hacer algo parecido, lo único que le interesaba era hacer una poesía que se explicara por sí sola.

Lógicamente, el primer impulso para incluir a Pavese en este estudio vino de la referencia más obvia: del título de *Tropo mare*. No podía ser casualidad que apareciera precisamente un verso de Pavese como un elemento tan importante en el libro de Egea (aunque la idea en un principio no fuera del todo suya). Tenía que haber una conexión más allá de la imagen del mar, ese demasiado mar que invade el libro y que se convierte en un espacio capaz de sostener la fusión del dolor individual con el dolor colectivo. Tenía que haber una conexión, una de esas que ocurrían a través de la lectura, como una especie de encuentro. Y resulta que hay una infinita cantidad de paralelismos entre los dos autores y las dos obras poéticas. Ahora bien, buscar paralelismos no quiere decir ni buscar semejanzas biográficas (que lo único que provocan es una especie de cansancio), ni tampoco simplemente una repetición de los mismos temas. Porque un tema como tal es un término vacío y no quiere decir nada, lo único que realmente importa es la manera en que los poetas los tratan.

Lógicamente, Pavese era un escritor comprometido contra el fascismo, aunque no exactamente en su poesía, sino más bien en su labor intelectual. Ese compromiso venía definido directamente por el momento histórico que estaba viviendo: los años del fascismo italiano antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Como consecuencia, su manera de entender el problema era probablemente un poco esquemática, centrada en la oposición entre el fascismo y el comunismo, pero eso no es un fallo, es una consecuencia lógica de la situación política e histórica. Pavese entiende el compromiso como algo político, separado de la poesía. Como veremos más adelante, eso sólo es una de las muchas maneras de entender el compromiso y desde luego no es la de la otra sentimentalidad o la de Javier Egea. Pero hay que ir poco a poco.

Sí es verdad que la obra poética de Pavese es escasa y que su narrativa es mucho más extensa y suele considerarse más relevante. Sin embargo, es la que más nos interesa en este caso, y la que probablemente más le interesaba a Egea (cuya obra, dicho sea de paso, también es bastante breve). Ya hemos mencionado la peculiar fusión de la vida y la poesía tanto en Pavese como en Egea. Otra cosa interesante es que Pavese desde el principio de su trayectoria poética estaba intentando encontrar un nuevo tipo de poesía, algo diferente que la Italia de aquel momento no se había hecho nunca. Y acabó encontrando un tipo de poesía totalmente atípico, que conseguía objetivar la experiencia

en una especie de relato convertido en imagen. Y esa imagen, entendida no como un decorado, un paisaje de fondo, sino como la base sobre la que se estructuraba el poema, la que sostenía a todos los demás elementos, era claramente una de las cosas que impresionaron a Egea. Cuando escribe *Troppo mare* es cuando por primera vez utiliza el espacio como un elemento estructural del libro, como una manera de materializar la fusión de lo individual con lo histórico y lo personal con lo colectivo. No como un telón de fondo, sino como la base del poema.

Asimismo, la poesía de Pavese tiene básicamente tres claves: la soledad, el silencio y la imposibilidad del amor. Y también la imagen de la muerte que se funde con la vida, que aparece a través de los ojos de mujer amada. La búsqueda del otro y la imposibilidad de la comunicación. La soledad compartida como la única manera de compañía posible. No podemos decir que todo eso no nos recuerde a Egea. Algo parecido nos encontramos, elaborado lógicamente de otra manera, en la poesía del poeta granadino. No sólo como un tema a tratar, sino como elementos estructurales del discurso poético, basado en una reflexión consciente sobre la poesía, su función y sus características. Y de ahí viene el título de esta tesis.

Entonces, ¿cómo era Javier Egea como poeta? Inquieto e incansable. Nunca se conformaba con lo que había conseguido y siempre intentaba llegar más allá. Su trayectoria poética se puede analizar en su conjunto como una especie de movimiento continuo hacia adelante, como un esfuerzo por estar siempre reinventando la escritura. Egea construye su discurso poético de una manera peculiar porque en vez de empezar por poemas sueltos y posteriormente ordenarlos según determinados criterios y convertirlos en un libro, suele primero esbozar un proyecto y definir desde dónde parte y hasta dónde quiere llegar. Por lo tanto, su trayectoria poética en su conjunto transmite una cierta sensación de discontinuidad, puesto que avanza en una especie de «saltos», «renovaciones» o «rupturas». Cada vez que termina un proyecto lo deja perfectamente acabado y cerrado, y procura buscar otra cosa y recorrer otros caminos. Actúa como si cada vez que intentara empezar algo nuevo quisiera romper con todo lo anterior e inventar la escritura poética desde el principio. Es lo que tantas veces se ha entendido como una especie de huida, pero que también se puede interpretar como una lucha

continua contra la rutina y una necesidad de no quedarse atrapado en una manera concreta de escribir y de entender la poesía.

Podríamos definir tres claves en su escritura: el movimiento (en el sentido de una trayectoria poética organizada en función de un movimiento continuo hacia adelante), el espacio y la música (que son dos elementos que Egea –según sus propias palabras– necesita para poder empezar a escribir y que siempre cambian de un proyecto poético a otro). Una de las cosas que más nos interesará señalar es que la idea de una ruptura decisiva que se produce en un determinado momento en la trayectoria poética de Egea y que supuestamente permite hablar de dos tipos de poesía diferentes, enfrentados entre sí, como se ha dicho tantas veces, no es que no sea cierta, pero puede dar lugar a demasiadas simplificaciones. Por una parte, y aunque se trate de una ruptura radical que implica una manera nueva y diferente de escribir poesía, basada en *otros* presupuestos teóricos, no se puede analizar toda una obra poética en función de un único cambio que se produce con un libro determinado en un momento concreto. La trayectoria poética de Javier Egea está llena de rupturas y de cambios, y se estructura más bien en tres movimientos. Cada uno de ellos culmina con una obra maestra: *Troppo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*. Asimismo, hay un cuarto movimiento menor que es el de *Sonetos del diente de oro*, que muchas veces ha llegado a considerarse como un proyecto fracasado y que sinceramente no sé hasta qué punto conviene incluirlo, puesto que el propio autor decidió no publicarlo.

Eso además nos lleva a otro tema delicado: el de publicar la poesía inédita después de la muerte del autor. Está claro que buena parte de la historia de la literatura se ha hecho rescatando obras inéditas. Sin embargo, es difícil definir dónde está el límite, especialmente en el caso de un poeta cuyas características más importantes eran el perfeccionismo y la autoexigencia, que tardaba mucho en dar un proyecto por terminado y sólo lo hacía si consideraba que le había salido perfectamente lo que se había propuesto. Si no lo conseguía u otra cosa acababa llamando su atención, simplemente lo abandonaba, básicamente porque no le interesaba verlo publicado. Por lo tanto, recoger toda esa poesía que un poeta había dejado atrás, olvidada en un cajón, un cuaderno o una carpeta, y publicarla en forma de libro, es una cosa que supongo que debería encantar a los investigadores pero probablemente no es lo que al autor le

hubiera gustado y tampoco parece ser lo que más enriquezca la lectura y la comprensión de la obra de Egea en su conjunto. ¿Que es interesante? Sí, pero más bien como una curiosidad. ¿Que así podemos descubrir algunas joyas que de otra manera nunca podríamos ver? También. Pero el precio que pagamos por ello es otra serie de poemas que claramente el autor nunca quiso que vieran la luz, porque a pesar de formar parte de su taller poético, se acabaron quedando por el camino. Por una parte, *Sonetos del diente de oro* parece un libro totalmente terminado y cerrado. Sin embargo, no lo podemos saber con certeza, porque el autor no lo dejó del todo claro. De todas formas, a estas alturas no tiene mucho sentido cuestionarlo. Pero es que Javier Egea a lo largo de su trayectoria había empezado y abandonado muchos libros y muchos proyectos. Entre ellos, dos sobre música, que probablemente a los lectores nos habría encantado ver terminados, pero eso por desgracia no ocurrió.

A partir de estas ideas básicas, empezaremos nuestro recorrido por la escritura poética de Egea, estructurada, como hemos dicho, como una reflexión sobre el proceso de escritura. Egea es un poeta complejo, con muchas contradicciones y también con muchos conflictos internos, pero todo eso forma parte de su escritura. Y el resto es silencio.

II

A continuación, vamos a explicar cuál es el planteamiento de la tesis y qué es lo que vamos a intentar hacer en cada capítulo, para que el lector sepa qué esperar en todo momento. Puesto que el título de este trabajo remite al concepto de «influencia», antes que nada, en el primer capítulo, haremos un recorrido sobre las distintas acepciones del término, que siempre parten de unos determinados presupuestos teóricos, con los que no siempre podemos estar de acuerdo. Haremos un repaso desde la influencia en el sentido clásico, pasando por la angustia de las influencias de Bloom, hasta el concepto de la intertextualidad, en todas sus posibles variantes. Es cierto que en vez de utilizar el

término «influencia» habríamos podido elegir «afinidades», «voces», «paralelismos» o «huellas», pero lo más importante a la hora de utilizar una determinada terminología es definirnos muy bien los significados que le otorgamos y los motivos por los que la hemos elegido. No tiene mucho sentido simplemente sustituir una palabra por otra, argumentando que la anterior se había quedado anticuada sin más explicaciones porque la verdad es que eso no siempre significa un verdadero avance.

A través de las distintas interpretaciones de ese concepto, llegaremos al tema de la tradición literaria y los mecanismos mediante los cuales un poeta se inserta en ella. Eso es, desde luego, un proceso muy complejo, con una multiplicidad de factores tanto conscientes como inconscientes que influyen en él. Pero hay uno de los elementos que nos interesará especialmente: el de la lectura como clave de la escritura (recordemos que habíamos definido la influencia como un mecanismo que se deriva de la lectura).

Asimismo, eso nos lleva a otro tema que también comentaremos en el primer capítulo: el de la relación entre la obra poética y la producción teórica. A diferencia de Egea, tanto Pavese como Gil de Biedma son dos escritores que aparte de su poesía tienen una amplia obra teórica y ensayística sobre la literatura, perfectamente coherente con su propia escritura. Intentaremos entender cuál es la relación que hay entre esas dos partes de la obra literaria, porque en el caso de los dos autores siempre entenderemos su obra en su conjunto. Para ver cómo se han formado sus ideas sobre la literatura, veremos cuáles son las reflexiones de Eliot al respecto, sobre todo porque para Gil de Biedma la lectura de Eliot es una de las cosas más determinantes en su propia producción literaria. Las teorías de Eliot sobre la tradición literaria, lo clásico y la relación entre la poesía y crítica serán en todo momento muy importantes en su pensamiento.

Por otra parte, realizaremos una lectura de *The Poetry of Experience* de Langbaum, pero nos centraremos sobre todo en el punto de vista de Gil de Biedma. Veremos cómo la teoría de Langbaum sobre el monólogo dramático, que viene a ser una caracterización de toda la poesía moderna desde el romanticismo, en Gil de Biedma se transforma, con una serie de cambios, en una característica de su propia poesía, y cómo a continuación pasará a formar la base del pensamiento poético de toda una generación. El proceso de cómo un concepto se va transmitiendo, transformando y modificando a

través de una serie de sucesivas lecturas e interpretaciones es sin duda alguna muy interesante. Por otra parte, esas reflexiones sobre la función de la poesía, el papel del poeta y el del crítico nos llevarán también a las reflexiones de Pavese sobre la función del escritor, sobre el «oficio de poeta», sobre el papel del escritor/intelectual en una época difícil, y también sobre la lectura, la escritura, la poesía y la vida convertida en palabras.

Asimismo, no nos olvidaremos del momento histórico concreto en el que se inserta Javier Egea, el de la poesía granadina de los años setenta y ochenta, de la otra sentimentalidad y del intento de hacer una poesía diferente, basada en «otros» presupuestos teóricos, partiendo de las teorías marxistas y del magisterio de Juan Carlos Rodríguez. Recordaremos –por lo menos brevemente– cómo era el ambiente de los actos colectivos, proyectos y revistas, de la Granada del momento. Nos centraremos especialmente en un lugar concreto que, una vez más, a lo largo de los años se ha convertido en un mito: La Tertulia, como un espacio de encuentros nocturnos (tan cercanos, asimismo, al mito romántico de la taberna y la bohemia), de debates literarios, de amistades y de soledades compartidas. Y hemos dicho «mito» porque en realidad la imagen que tenemos ahora de La Tertulia no se corresponde del todo con lo que realmente fue en su momento. Lo que pasa es que se ha convertido en un símbolo de todo aquello que los autores de la otra sentimentalidad intentaban conseguir. Y ya hemos dicho que los mitos se construyen como si fueran algo atemporal, y que la nostalgia hace que la memoria (que no deja de ser una recreación ficcional del pasado) nos traicione. Pero eso es una mecánica de la que es difícil separarse.

Hablaremos también brevemente de los puntos de encuentro entre la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia, teniendo en cuenta que son dos maneras muy cercanas de entender la poesía, hasta el punto de que algunos incluyen el primer grupo dentro del otro. E intentaremos ver qué características de las dos poéticas han permitido que la otra sentimentalidad poco a poco vaya disolviéndose precisamente en la poesía de la experiencia, entendida esta última como un movimiento heterogéneo y muy difícil de definir, formado por una gran cantidad de poetas que, cada uno a su manera, contribuyen a esa tendencia dominante de la poesía de los años ochenta.

El segundo capítulo será probablemente el más corto y consistirá en una reflexión sobre la ficción en la lírica, repasando una vez más el desarrollo de ese concepto en la teoría de la literatura. Sin embargo, puesto que hacer teoría sin texto no siempre tiene mucho sentido, plantearemos ese análisis como un primer pequeño recorrido por algunos de los escenarios que aparecen en la obra poética de Egea. Haremos un repaso sobre los procesos de la objetivación de la experiencia, la ficcionalización del yo, la memoria, la autobiografía como ficción; o el «hermoso simulacro», tan significativo de la poesía de la experiencia. Todas éstas son cosas que hay que tener en cuenta para poder entender cómo concebía la escritura poética el grupo de la otra sentimentalidad y, sobre todo, nos resultarán muy útiles cuando llegemos al tema del compromiso en la escritura.

A continuación, partiendo de la base de que la poesía es ficción, analizaremos cómo se configura ese proceso en la poesía de Jaime Gil de Biedma, centrándonos en el concepto de la invención de la identidad. Además de la lectura de Langbaum, que ya mencionamos anteriormente, nos interesará especialmente el último libro de Gil de Biedma, *Poemas póstumos*, en el que aparece con mucha más fuerza que antes el recurso de la construcción del «yo» como «otro», sobre todo en los poemas «Contra Jaime Gil de Biedma» y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». En el primero de ellos, aparece el personaje «Jaime Gil de Biedma» como un desagradable huésped del que no es posible desprenderse, mientras que en el segundo sí que queda de ese «otro» solamente un recuerdo agrisado, poniendo de manifiesto la idea de la identidad fragmentada, construida como algo ficticio desde el principio.

Todo eso nos interesa sobre todo porque lo que influye en los poetas de la otra sentimentalidad no son tanto las teorías postmodernas sobre la ficción (hay que tener en cuenta que la otra sentimentalidad siempre se postula en contra de las teorías postmodernas sobre la escritura), sino precisamente la idea de la identidad inventada transmitida por Gil de Biedma, que asimismo encuentra su inspiración en Langbaum y su teoría sobre la poesía moderna. Por lo tanto, analizaremos brevemente ese proceso en la poesía y los ensayos de Gil de Biedma, para entender mejor los presupuestos de los que parten los poetas de los ochenta a la hora de formular su propia poética. Lógicamente, en la poesía de la otra sentimentalidad ese concepto de la lírica como ficción y de la

identidad inventada se une a toda la teoría marxista, según la que el sujeto libre que supuestamente sostiene la lógica de la literatura moderna es de por sí una mentira. Pero todo eso lo veremos más adelante.

El tercer capítulo será probablemente lo que se podría considerar como el capítulo central de la tesis, al girar en torno a algunas ideas previamente desarrolladas en otro trabajo de investigación y algunas publicaciones. Consistirá en un análisis de la obra de Egea como un movimiento continuo hacia adelante, buscando siempre nuevos retos y e intentando romper con lo anterior. Empezaremos ese repaso recordando las reflexiones de Auden y Eliot sobre el proceso de aprendizaje de la poesía a partir del primer encuentro con ella; entendiendo esas reflexiones como un ejemplo de lo que podríamos llamar, de acuerdo con Juan Carlos Rodríguez, el «mito de la palabra poética». Veremos que Javier Egea empieza a publicar muy joven, con una poesía fuera de lo común pero siguiendo exactamente ese patrón, como es lógico. Y veremos que a partir de cierto momento, que coincide con la primera y decisiva gran ruptura que se produce con *Troppo mare*, toda su obra poética empezará a constituirse como una serie de «rupturas» (si es que podemos dar por bueno el término en este sentido) o «renovaciones poéticas». Javier Egea, con una clara conciencia de que escribir poesía es un trabajo ideológico serio, prepara una y otra vez un proyecto poético nuevo y diferente. Veremos de qué manera lo hace y cómo considera un libro siempre como un todo unitario en el que cada poema ocupa un lugar específico y tiene una función concreta. Sin embargo, la idea central será siempre el hecho de que esa «ruptura» que se da en su poesía con *Troppo mare*, ese momento en que se convierte en un poeta «otro» y diferente, que de cierta manera se ha convertido en un tópico, no es el único cambio decisivo en la poesía de Egea, porque no se puede definir toda una trayectoria poética en función de un solo texto, por muy significativo e importante que sea.

Sin embargo, a partir de ese momento, Javier Egea afirma que para escribir necesita siempre un fondo musical y un paisaje, que de alguna manera están presentes en cada libro suyo y que asimismo no representan simplemente un telón de fondo, sino que forman parte de la lógica interna y la estructura de cada libro. Veremos, sobre todo, cómo funciona el espacio del mar en *Troppo mare*, la ciudad en *Paseo de los tristes*, y el

paisaje onírico del inconsciente en *Raro de luna*. Comentaremos también el curioso ambiente sonámbulo de una casa convertida en un hotel de *Sonetos del diente de oro*.

Javier Egea, como se demuestra en sus notas sobre los poemas que formarían parte de *Raro de luna*, era lector de Bachelard y su *Poética del espacio*. Según Bachelard, como comentaremos más detalladamente, la intimidad y los recuerdos hay que situarlos en los espacios porque de lo contrario no resisten al paso del tiempo y se pierden, desaparecen para siempre. Sin los espacios, los recuerdos se convierten en algo vacío y sin sentido que no se sostiene. Sobre todo en su última poesía, a Javier Egea claramente le interesa bastante el concepto y presta mucha atención a las teorías de Bachelard sobre la casa y el espacio privado, y también sobre el sótano y el desván. Estos dos últimos conceptos son curiosos. Según Bachelard, la casa hay que entenderla en su verticalidad, como algo que se sitúa precisamente entre la altura del desván y las profundidades del sótano. De esta manera, el desván representaría todo lo que tiene que ver con la claridad de la visión, mientras que en el sótano se situarían los secretos más oscuros de la casa. Podemos ver que Egea ha reflexionado mucho sobre esa simbología, incorporándola precisamente en la lógica interna de *Raro de luna*.

Por otra parte, hablando de *Paseo de los tristes*, hay que mencionar la importancia de la ciudad como un espacio propio de la intimidad moderna, entendido así desde el romanticismo. Veremos en el tercer capítulo cómo utiliza Javier Egea ese espacio para construir una reflexión y un análisis de los sentimientos desde unos presupuestos teóricos marxistas. Asimismo, volveremos sobre el tema en el capítulo quinto para comentar más tranquilamente la tradición del paisaje urbano en la poesía moderna, en la que claramente Egea se inserta, haciendo asimismo una referencia a la poesía de Gil de Biedma. La ciudad es de los espacios más significativos de toda la poesía de los años ochenta, sobre todo para la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia; y es lógico, puesto que el interés por lo cotidiano y por el compromiso lleva al poeta directamente a fijarse en el paisaje urbano. Los pasos tristes de un caminante por la ciudad de Granada que podemos ver en ese libro de Egea forman parte no sólo de su poética peculiar y diferente, sino de una larga y compleja tradición.

La idea de los pasos y el movimiento también puede llevarnos a la idea del viaje. Hay algo de leyenda en el sentido romántico en ese viaje que hizo Javier Egea en 1980,

después de una ruptura amorosa, escapando de todo lo que le rodeaba, hacia las playas de Almería, para encontrarse consigo mismo y descubrir una nueva manera de escribir poesía, fundiendo ese dolor íntimo con el colectivo en el espacio del mar. Incluso el primer título de *Troppo mare* hacía referencia a esa idea de apartarse del mundo para observarlo desde lejos y en soledad. Pero ya sabemos que el título definitivo acabó viniendo de un verso de Pavese sobre el mar, y ese título acaba otorgándole al libro su sentido definitivo. Y esa relación con Pavese, como hemos dicho, no es casual, porque Pavese también elabora una poesía en la que el espacio forma parte de la lógica interna del poema.

Asimismo, hablaremos de la música, otra de las claves de la poesía de Egea. Varias veces se ha dicho que toda su obra se estructura en clave musical. También sabemos que el poeta sentía siempre un interés especial por la música, intentando incorporarla a su poesía como un elemento estructural, no solamente como un tema. De esa manera, a partir de *Troppo mare*, todos sus libros se configurarán en función de la música, sea una composición musical continua o varias, pero siempre estará ahí, en la base de todo, con una melodía que atravesará cada verso y cada poema. Por lo tanto, analizaremos cómo funciona la música en cada libro de Egea. Y por último, comentaremos brevemente los dos libros sobre la música que el poeta acabó abandonando.

El tema del cuarto capítulo será el del compromiso en la escritura, haciendo primero una reflexión sobre la poesía comprometida en su conjunto, intentado ver cómo se ha definido y considerado el compromiso en la escritura a lo largo del siglo XX, y explicando cuál es la diferencia entre esas definiciones y el compromiso tal como lo entienden los poetas de la otra sentimentalidad. Asimismo, para poder hacer ese análisis, hay que tener en cuenta que la poesía de la otra sentimentalidad se escribe precisamente en la época de mayor auge de las teorías postmodernas sobre la literatura, el conocimiento y el sujeto. En general, la otra sentimentalidad siempre se ha postulado en contra de tales teorías. Para entender mejor el proceso, haremos un repaso sobre el pensamiento postmoderno, sus problemas y conflictos, e intentaremos ver de qué manera se configura la poética de la otra sentimentalidad en relación con todo eso.

Lógicamente, simplificando mucho el asunto, uno de los conceptos que probablemente más molestaron al grupo fue el del proclamado fin de la historia, cosa que desde luego es imposible porque todo lo que hacemos, cómo experimentamos la realidad y cómo la comprendemos viene determinado precisamente por la historia. Nuestra propia subjetividad se configura a partir de nuestro inconsciente ideológico. Por lo tanto, la otra sentimentalidad nunca pudo aceptar la idea de la poesía como una expresión de la subjetividad o de la intimidad, como un acto de comunicación entre dos sujetos, porque precisamente esa subjetividad libre que se puede expresar no deja de ser nunca mentira. Hay que tener siempre en cuenta que ésta es la base del interés de esos poetas por la ficción en la lírica, y no solamente las teorías epistemológicas derivadas de la lógica postmoderna. Es lo que constituye la radical diferencia entre la otra sentimentalidad y el resto de los múltiples grupos poéticos de los años ochenta.

Lo que intenta la otra sentimentalidad es romper con esa lógica desde dentro, partiendo de unos presupuestos teóricos distintos. No podemos decir con claridad si lo han conseguido del todo o si eso es realmente posible, teniendo en cuenta que nuestra realidad es demasiado compleja, formada por una cantidad infinita de procesos conscientes e inconscientes en medio de demasiadas contradicciones, como para realmente poder abarcarlo todo. Sin embargo, el que más se acerca a ese concepto, desde luego, es Javier Egea. De ahí viene la larga tradición de hablar de una ruptura decisiva en su poesía, que vendría a representar precisamente ese gran cambio, ese intento de separarse de la lógica de la escritura y sumergirse en sus contradicciones, intentando hacer algo radicalmente diferente.

Por supuesto, Javier Egea ha tardado muchos años en llegar a ese gran cambio. Veremos cómo en su trayectoria poética parte de una poesía amorosa llena *de luz y viento* para llegar al *tema* del compromiso. Y hemos utilizado aquí la palabra «tema» a propósito, para señalar el hecho de que el primer acercamiento de Egea al compromiso es parecido a la lógica de la poesía social tradicional, entendiendo el compromiso como un tema a tratar, algo con lo que el discurso poético, puro y luminoso, se acaba manchando. Sin embargo, ese primer acercamiento al compromiso es muy significativo porque tiene la función de anunciar un cambio definitivo de rumbo. Y la «ruptura» (utilizando la terminología de la presentación que le hizo Juan Carlos

Rodríguez) se acabó produciendo, como es obvio, con *Troppo mare*. El término «ruptura» de por sí es un poco complicado, porque no podemos ignorar que la historia de la literatura está llena de tradiciones y de intentos de romper con ella. Sin embargo, no es ése el sentido en el que intentamos utilizar el término. Lo que nos interesa es justamente el sentido con el que lo utiliza Juan Carlos Rodríguez, como una oposición radical al término «evolución», que nunca implicaría un verdadero cambio de base.

Veremos, por lo tanto, que la otra sentimentalidad nunca entiende el compromiso simplemente como un tema, sino como una nueva manera de entender la poesía y de utilizarla para analizar la realidad que nos rodea. Eso, como es lógico, también tiene mucho que ver con la idea de la lírica como un instrumento que sirve para objetivar la experiencia, para convertirla en un simulacro, como ocurre en la generación de los cincuenta y especialmente en la poesía de Jaime Gil de Biedma. Así, una cosa se une a la otra, y poco a poco se va formando una poética nueva y diferente. En general, el movimiento de la otra sentimentalidad es complejo, y aunque muchas veces nos centramos en los tres poetas más conocidos, hay que tener siempre en cuenta que una de las cosas más características de ese grupo es precisamente la idea de un proyecto colectivo, en el que se acabó implicando una gran cantidad de escritores e intelectuales de la época. Siempre hay que pensar en ese grupo como algo plural y bastante heterogéneo. Por desgracia, ése probablemente fue el motivo por el que, una vez desaparecido el proyecto de la complicidad y la colectividad, cada uno se acabó yendo por su camino. Y de esa época sólo queda una especie de mitología peculiar. Pero ésa, al fin y al cabo, sería otra historia.

Como hemos dicho, Javier Egea encuentra una manera nueva e diferente de escribir poesía, alejándose del concepto de la subjetividad anterior a la historia que se expresa en el poema, y también de la lógica de una poesía comprometida entendida como algo añadido al discurso poético. Ya hemos visto que en su caso esa poesía diferente pasa necesariamente por el uso de los espacios y la música en la lógica interna del texto poético, como dos elementos que sirven de soporte para romper con la oposición privado/público y entender lo individual y lo histórico como una sola cosa. Para entender mejor cómo funciona eso, haremos una lectura detallada de *Troppo mare*,

intentando ver cómo funciona el libro en su conjunto y de qué manera se desarrolla ese nuevo discurso poético.

Una vez hecho eso, volveremos a Pavese, para entender mejor la lógica que había llevado a Egea a incluir un verso suyo en su libro (aparte del gusto y las preferencias personales, claro está). Veremos las reflexiones que hace Pavese sobre la poesía en «Il mestiere di poeta» y también en *Il mestiere di vivere*, y asimismo cómo funcionan esas ideas en el contexto de *Lavorare stanca*, haciendo un pequeño recorrido por algunos poemas especialmente significativos del libro. Eso nos llevará, una vez más, a un tipo de poesía cuyo objetivo es convertir el relato en imagen, para poder observarlo con cierta distancia y de esa manera objetivar la experiencia. En el caso de Pavese con frecuencia se habla de realismo y de tono narrativo. Sin embargo, la verdadera clave de su poesía siempre será la imagen.

Pavese, cuya obsesión es una especie de autodefinition y autodeterminación en el ámbito de la literatura, lleva un diario íntimo que sin embargo desde el principio está pensado para su futura publicación, y que además de sus conflictos personales incluye una reflexión continua sobre su propia obra poética. Asimismo, antes de empezar el diario, como veremos más adelante, para la segunda edición de *Lavorare stanca* escribe un texto explicando, una vez más, su idea sobre la poesía. Allí cuenta su peculiar camino que consistía en tres años de descubrimientos, lecturas y reflexiones. La idea de la que partía era la búsqueda de lo que él llama «lo esencial», pero alejándose de la abstracción introspectiva tan propia de la poesía de su época. Él intentaba buscar la objetividad, que poco a poco acabó relacionando con una especie de sobriedad estilística, para poder huir del lirismo dominante.

Asimismo, observa que había inventado –según él, sin pretenderlo– un nuevo tipo de verso, alejándose tanto del verso libre que entendía como demasiado caótico, como del ritmo de la poesía tradicional, que por algún motivo no conseguía tomarse en serio, puesto que le sonaba a parodia. Poco a poco, siguiendo el ejemplo del verso libre de Whitman, acabó descubriendo su propio verso, que según sus palabras se basaba más que nada en el ritmo natural de la lectura. Y de esta manera, entre la imagen y una nueva manera de entender la métrica, acabó encontrando su propia manera de escribir.

Y encontrar una nueva manera de escribir era siempre lo que le preocupaba también a Egea. Con la diferencia de que él nunca se conformaba con lo que había conseguido y siempre intentaba apartarse lo más rápido posible de un proyecto ya terminado para empezar con otro. Una de las cosas que más miedo le daban era quedarse estancado en la rutina porque no quería repetirse. Si dejó sin acabar *Requiem* (uno de los libros sobre la música) fue porque se parecía demasiado a *Paseo de los tristes*, y en algunos aspectos incluso a *A boca de parir*. Veía claramente que a pesar de centrarse en una obra musical concreta –teniendo en cuenta tanto la melodía como las voces y la letra, lo cual sí era bastante novedoso– en otras cosas acababa repitiéndose, y ésa era la única cosa que él realmente no soportaba. Al final, abandonó el proyecto, incorporando lo mejor de él en *Paseo de los tristes*, dejando atrás un réquiem inacabado, que no deja de ser, como mínimo, un testimonio de su extraordinaria manera de entender la relación entre la escritura poética y la música. Pero lo abandonó y decidió no mirar atrás nunca más porque ésa era su manera de hacer las cosas, su manera de cambiar sobre la marcha todo lo que podía, cuestionándose a sí mismo continuamente, intentando escapar de los esquemas.

Cuando Calvino habla de Pavese, menciona su lucha diaria de muchos años contra la autodestrucción, a base de una entrega absoluta al trabajo y a su *oficio* de escritor. Puede que ése también sea el caso de Egea; intentar romper siempre con todo lo anterior para no quedarse estancado, intentar no parar nunca y subordinarlo todo a una actividad frenética en busca de una poesía diferente. Sin embargo, en esa inquietud y esa necesidad de avanzar no hay nada caótico ni desordenado, como podríamos pensar, sino que cada paso que daba estaba perfectamente pensado, puesto que siempre entendía la poesía como un trabajo ideológico, como algo que había que tomarse en serio, como un oficio. Asimismo, esa continua necesidad de huir de sí mismo en su trayectoria poética no podemos relacionarla directamente, como tantas veces se ha hecho, con su biografía. Sí es verdad que se produce una peculiar fusión en su caso entre la vida y la poesía. Sin embargo, esa relación entre esos dos elementos nunca se produce de una manera directa (ni en el caso de Egea ni en el de ningún otro escritor), como si una cosa fuera un simple reflejo de la otra. El asunto es desde luego mucho más complicado.

A Pavese, como a Egea, le pasa una cosa curiosa, precisamente porque la crítica ha optado a menudo por entender la vida y la poesía en su conjunto, sin entender que no son lo mismo, sino que son dos elementos que se convierten uno en el otro a través de un complejo juego de espejos. Por lo tanto, al ver que la última poesía de Pavese no se parece demasiado a *Lavorare stanca* o a todas sus reflexiones previas sobre la poesía, deciden relacionarla directamente con la tragedia personal y entenderla como un paso hacia atrás, precioso pero sin mucho sentido en el contexto de su obra. Pero Pavese era sobre todo un escritor, hasta las más mínimas consecuencias. Toda su vida la dedicó a la escritura y a la reflexión sobre ella. Incluso en su supuesto diario íntimo (que lógicamente no era tan íntimo) lo único que realmente le interesaba era la literatura. Y sería injusto con un autor como él, para el que la literatura era su vida, con una trayectoria complejísima que había desarrollado a lo largo de dos décadas, tratarlo de repente como un adolescente ingenuo que utiliza la poesía para su desahogo sentimental, para la expresión de un dolor íntimo sin mayor reflexión. Si se tiene la última poesía de Pavese en cuenta a la luz de su trayectoria en su conjunto, se puede ver que forma perfectamente parte de ella, aunque para ello, obviamente, también habría que tener en cuenta la narrativa. Muchas veces se ha dicho que la poesía de Pavese es «narrativa» y «realista», mientras que la prosa, *paradójicamente*, es «autobiográfica» y «expresiva». Y nada más lejos de la realidad; y no porque no se puedan caracterizar las dos partes de su obra de esa manera (si es que nos convence esa terminología que simplifica demasiado las cosas), sino porque no se puede considerar la poesía y la narrativa como dos cosas separadas, puesto que las dos forman parte de un proceso de búsqueda y de aprendizaje de la escritura. En este trabajo, sin embargo, sólo nos ocuparemos de la poesía, porque era lo que probablemente más le interesaba a Egea.

Sin embargo, hay que insistir en que la última poesía de Pavese es más bien un paso lógico en su trayectoria, en la que va perfectamente integrada. No se trata de un paso hacia atrás. Por otra parte, en el caso de Egea se ha hablado muchas veces de una «vuelta a los márgenes», confundiendo los silencios poéticos y públicos con los silencios personales. De esta manera, la última década de la vida de Egea, en la que había dejado de publicar y poco a poco también de escribir, no se había entendido especialmente bien porque se consideraba siempre como algo totalmente separado de su

obra anterior. Y eso no es del todo cierto. *Sonetos del diente de oro* se integra perfectamente en el desarrollo de su trayectoria. Por desgracia, como tantas otras, esa trayectoria se acabó antes de tiempo.

Pero los dos últimos libros de Pavese que acabamos de mencionar tienen una clara resonancia en la poesía de Egea. Lógicamente, no en esa desgarrada imagen de la invocación de la muerte, pero sí en la idea de la muerte como algo que invade la vida, y que asimismo se puede ver en los ojos de la mujer amada, puesto que en el mundo en que vivimos el amor es imposible. Esa imposibilidad de amor, esa interminable búsqueda de la complicidad y del contacto con el otro, esa fusión, una vez más, de ese amor imposible en un mundo en que la muerte lo invade todo con una compleja red de imágenes y símbolos, eso sí que lo podemos observar en Egea. En su caso, como es lógico, relacionado con la explotación, que es lo que hace que la vida sea imposible. Juan Carlos Rodríguez dice en un artículo que la clave de *Paseo de los tristes* es la idea de que en el mundo en que vivimos el amor es imposible. Y que, asimismo, el amor es imposible en sí mismo. Porque la búsqueda del amor va siempre paralela a la lucha contra la soledad.

Por lo tanto, en el quinto capítulo de la tesis, una vez hecho un pequeño recorrido por la construcción de la temática amorosa en *Serena luz de viento* y *A boca de parir*, realizaremos una lectura más detallada de *Paseo de los tristes*, teniendo en cuenta los últimos poemas de Pavese, que también intentaremos comentar, aunque con más brevedad. Pero es importante ver el funcionamiento de esos libros para entender mejor algunos conceptos relacionados con el amor como esperanza y el amor como derrota en Javier Egea.

Asimismo, intentaremos señalar que la segunda parte de *Paseo de los tristes* en realidad no funciona especialmente bien en el contexto del libro, porque se aparta del análisis de los sentimientos desde la perspectiva materialista para intentar proponer una solución, acercándose de esa manera más bien a la lógica de *A boca de parir*. Si la intención de Egea fue hacer una lírica amorosa diferente, «otra», lo había conseguido más bien en la primera parte, que sí es un análisis de los sentimientos y del amor, como algo imposible y doloroso, pero como algo necesario en todo caso. Sin embargo, ese «otro romanticismo» de la segunda parte no acaba de encajar del todo con lo que se

había propuesto, ya que probablemente se dejó llevar por la ilusión de los proyectos colectivos, intentando encontrar algo positivo en esa *miseria de cada día* que, como hemos dicho al principio, era lo que intentaba convertir en belleza mediante la poesía.

Esa búsqueda continua de lo nuevo y diferente que caracterizaba su poesía lo acabó llevando a un nuevo cambio radical con respecto a su poesía anterior, que se produce con *Raro de luna*. Una vez dado por hecho que el amor es imposible, que la muerte invade la vida, que «ellos, los vencedores» cernudianos en realidad también son nosotros y por eso no podemos escapar de ellos, decide ir más allá todavía. Si la subjetividad y la intimidad dependen de nuestro inconsciente, si hasta el lenguaje que utilizamos en realidad no es nuestro sino que es de «ellos», hay que intentar indagar en las contradicciones del inconsciente desde dentro, rompiendo con la lógica de las oposiciones en las que se basa el lenguaje, sumergiéndose en las profundidades en las que la luz y la sombra vienen a ser la misma cosa. Y ésta es la idea de la que parte Egea a la hora de escribir *Raro de luna*, que para mí siempre será su gran obra maestra, aunque a veces malinterpretada y hasta olvidada, sobre todo por un sector de la crítica al que le interesa la parte más evidentemente «materialista» de su discurso.

Sin embargo, la pregunta que nos podemos plantear es ¿en qué momento intentar analizar el inconsciente ha dejado de ser un discurso materialista? ¿No se debería tratar precisamente de eso? ¿De asumir que las contradicciones forman parte de nuestra manera de entender la realidad y partir desde ellas? ¿De intentar hacer algo radicalmente diferente? Dejando aparte el hecho de que la verdad es que nunca nadie ha explicado demasiado bien en qué consiste exactamente una «poesía materialista», en realidad la intención de Egea de analizar la realidad a través de la poesía no ha desaparecido nunca de su escritura, sino que más bien se acentúa cada vez más, profundizando en la lógica del inconsciente.

Como veremos, esa práctica surrealista a la que recurre –después de una serie de sesiones de psicoanálisis– en su caso en ningún momento significará perder el control y dejar hablar libremente al inconsciente en forma de escritura automática, ya que, como él mismo admite, eso no da nunca grandes resultados. Lo que intenta hacer es una especie de surrealismo controlado, utilizando la técnica surrealista para indagar en cosas a las que de otra manera no habría podido acceder a través de un discurso más

tradicional y lógico. Por lo tanto, en el último capítulo de la tesis haremos una lectura de *Raro de luna*, intentando ver cómo funciona el libro en su propia lógica interna y en el contexto de su trayectoria. Asimismo, dedicaremos un último apartado a *Sonetos del diente de oro*, un libro que una vez más supone un intento de dar un paso hacia adelante, prolongando el tono sonámbulo pero intentando darle otro significado, y –mediante una historia propia de la novela negra contada en sonetos contruidos como un mosaico– haciendo una reflexión sobre la fragmentación de la realidad y la consecuente pérdida de la identidad, en un mundo en que todo se ha convertido en su propia sombra.

III

Pero en el título de este trabajo hemos puesto por delante de todo dos conceptos: el de la soledad y el del silencio, que además son dos claves de la poesía de Egea. Hace ya tiempo –si se me permite una última intervención en primera persona– tuve una conversación con Juan Carlos Rodríguez sobre un cuento de Franz Kafka². Se trataba de «El silencio de las sirenas», en que nos dice Kafka que el verdadero problema de Ulises no fue el canto de las sirenas, y que la cera y las cadenas no fueron en realidad su salvación, porque las sirenas poseen un arma todavía mucho más terrible que su canto: su silencio. Ulises llegó a ver a las sirenas, creyéndose a salvo; vio su cabello mojado, sus ojos llenos de lágrimas y sus labios entreabiertos, y estaba convencido de haber conseguido escapar de su poder de seducción. Lo que no sabía era que aquel día las sirenas habían decidido no cantar, ya que el silencio puede herir todavía mucho más que las palabras. Y a mí me impresionó esa imagen.

El silencio y las palabras no dejan de ser nunca dos caras de la misma moneda. Cada discurso tiene sus silencios, que pueden llegar a ser más significativos y más

² Como no había reparado en que lo que me estaba contando formaba parte de un artículo magistral que estaba escribiendo él sobre Balzac, acabé buscando el cuento en cuestión y utilizando la misma idea como un punto de partida para otro artículo sobre Clarice Lispector. Y me parece que ahí en algún lugar está la delgada línea entre la intertextualidad y el plagio.

importantes que lo que se dice de manera explícita. El silencio forma parte de las palabras, las frases y todo de lo que hablamos. A menudo, nos comunicamos a base de silencios, que pueden llegar a ser más elocuentes que las propias palabras y más importantes que cualquier otra cosa. A veces, lo único que necesitamos para que se nos entienda es precisamente el silencio. Para analizar cualquier texto o discurso en su propia lógica, hay que tener en cuenta sus silencios, porque es ahí donde se esconden las contradicciones, y nosotros sólo podemos entender de verdad las cosas si intentamos partir desde ellas. El silencio, sin embargo, también puede ser la consecuencia de la imposibilidad de comunicación, porque en nuestra búsqueda del otro hay algo que falla, algo que nos impide conectar, algo que se interpone entre nosotros, algo que nos impide salir de nuestra propia soledad.

El silencio, en todos los sentidos que acabamos de mencionar, es desde luego una de las claves de la poesía de Egea. El silencio forma parte de su discurso y son los silencios lo que muchas veces él intenta analizar. Por otra parte, en *Raro de luna*, al adoptar algunas técnicas surrealistas, el silencio empezó a formar parte de su escritura incluso de una manera más explícita, como una parte del método que sirve para sumergirse en las profundidades del inconsciente. Porque si nuestro lenguaje está lleno de contradicciones, el silencio acaba por ser igual de importante –o incluso más– que las palabras. Asimismo, el silencio forma parte de su peculiar trayectoria basada en un movimiento continuo hacia adelante. Y al final, parece que el último silencio se prolongó demasiado.

Pero también hemos dicho que el silencio puede surgir como una consecuencia de la imposibilidad de la comunicación. Y ésa no es solamente una gran obsesión de Egea, sino también de Pavese, como ya hemos mencionado y como analizaremos a lo largo de este trabajo. Si el amor es imposible, es porque la complicidad es a menudo incapaz de vencer a la soledad. Porque de la soledad nunca podemos escapar, aunque podamos –esperemos– encontrar una manera de compartirla. La soledad es lo que más nos define en el mundo en que vivimos hoy. Es parte de la realidad que nos rodea pero también de nosotros mismos; invade cada vez más nuestra intimidad y forma parte de nuestras palabras. Vivimos en un mundo en que los sueños de lo colectivo posiblemente nunca serán más que sueños. Un mundo en que el amor no dejará de ser nunca una

lucha por compartir nuestra soledad con otro. Un mundo en que tal vez –y sólo tal vez– la poesía puede llegar a convertirse en un *pequeño pueblo en armas contra la soledad*.

Ulises en el cuento de Kafka cree haber escuchado el canto cuando en realidad sólo estaba rodeado de silencio, que era el arma más poderosa de las sirenas, la más peligrosa y la más letal. Porque el silencio y la soledad serán siempre dos claves de nuestra manera de entender el mundo y siempre formarán parte de nosotros. Por eso no es de extrañar que tanto el silencio como la soledad formara parte de la poética de Egea, sea como un tema a tratar, un problema que analizar o como una parte del discurso poético. Y por lo tanto, ése es el punto de partida que hemos elegido para este trabajo. Y a partir de ahí empezaremos nuestro recorrido por la escritura poética de Egea, siguiendo los pasos errantes de un caminante triste. Eso sí, empezando por el principio. Esta vez, por el principio de toda escritura, que sólo se puede encontrar en la lectura.

CAPÍTULO 1:

INFLUENCIAS, HUELLAS Y TRADICIONES LITERARIAS

If people only wrote when they have something to say, and never merely because they wanted to write a book, or because they occupied a position such that the writing of books was expected of them, the mass of criticism would not be wholly out of proportion to the small number of critical books worth reading.

T. S. ELIOT

Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria. Esa memoria está hecha, en buena parte, del olvido.

J. L. BORGES

1.1. UNA ANÉCDOTA BORGIANA CON LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS DE FONDO

En el ensayo «Kafka y sus precursores», incluido en el libro *Otras inquisiciones*, Borges cuenta cómo estudiando a Kafka acabó por reconocer su voz en textos de diversas literaturas y diversas épocas. El primero de ellos es la famosa paradoja de Zenón contra el movimiento, según la cual un móvil que está en el punto A nunca podrá llegar al punto B. Borges afirma que se puede reconocer allí la influencia de *El castillo*, y que ese móvil, Aquiles y su flecha son los primeros personajes kafkianos de la historia de la literatura. El segundo es un texto de Han Yu, prosista del siglo IX, que merece la pena reproducir aquí entero, aunque parezca que nada más empezar nos estamos alejando del tema: «Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y de otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no

figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio».

Otro ejemplo, según Borges, sería el poema «Fears and Scruples» de Robert Browning, publicado en 1876, sobre un hombre que cree tener un amigo famoso al que nunca ha visto y que no ha podido nunca ayudarlo en nada, aunque se sabe que tiene rasgos muy nobles y se conservan unas supuestas cartas auténticas. Sin embargo, otras personas ponen en duda esos rasgos y hasta intentan demostrar científicamente la apocrifidad de las cartas. Hasta que finalmente el hombre plantea la siguiente pregunta: «What if this friend happen to be God?». Asimismo, Borges cita un cuento de León Bloy sobre el caso de unas personas que viven en globos terráqueos, en atlas y en guías de ferrocarril y que nunca pueden salir de su pueblo natal, y otro de lord Dunsany, sobre un ejército invencible que parte de un castillo infinito y nunca consigue llegar a su destino. Y Borges concluye:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincracia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema «Fears and Scruples» de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. [...] En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. (Borges, 2013: 279-282)

En el prólogo a *Anatomía de la influencia*, Harold Bloom se fija en el texto de Borges y comenta lo siguiente:

En el caso del lector poderoso, la extrañeza a menudo asume una guisa temporal. [...] Jorge Luis Borges evoca el misterioso proceso mediante el cual el novelista y ensayista Franz Kafka parece haber influido en el poeta Robert Browning, su precursor por muchas décadas. Lo más *extraño* de esos momentos borgianos no es que

el poeta anterior parezca haber escrito el nuevo poema, sino que el nuevo poeta parece haber escrito el poema del poeta anterior. (Bloom, 2011: 37)

No deja de ser una verdadera pena no poder hacer lo que hace Borges, trastocar el orden lógico y cronológico de las cosas, subordinándolo todo a la influencia de la lectura sobre la escritura, y convertirlo en una idea magistral.

Antes de explicar hacia dónde nos estamos dirigiendo con estos ejemplos, veamos uno más, esta vez de T.S. Eliot, que en el ensayo «Tradition and the Individual Talent» (1919) comenta que una de las cosas más importantes para el poeta es la conciencia del pasado:

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, «tradition» should positively be discouraged. [...] Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only the pastness of the past, but of its presence. [...] The historical sense, which is the sense of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. (Eliot, 2011: 34)

Asimismo, como se puede ver, esa conciencia de la historia y de la tradición no es simplemente una herencia, sino que requiere un trabajo consciente por parte del autor. Eliot entiende la tradición en dos direcciones temporales: la que lleva al autor a sentirse como parte de la Literatura en el sentido absoluto y atemporal, pero también la que le hace ver el lugar concreto que ocupa él en la historia. Es esa segunda parte que nos interesa especialmente. Eliot añade más tarde:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. [...] The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously. The

existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. (34-35)

Es obvio que a partir de Bajtín, Kristeva y la actual popularidad del concepto de intertextualidad, hoy en día hablar de «influencias» literarias puede resultar un tanto anticuado. Desde luego, podríamos utilizar otros términos, como «huellas», «voces», «ecos», «afinidades» o «síntomas». Si utilizamos en este trabajo la palabra influencia es porque no pensamos que sea necesario sustituir de manera radical un término por otro, sino que más bien deberíamos analizar qué es lo que significa exactamente y redefinirlo en el caso de que resulte necesario. También podemos recordar a todo un clásico cuya obsesión ha sido siempre el tema de las «influencias» en la literatura, Harold Bloom, que la introducción al libro *Anatomía de la influencia* explica los motivos de este interés que lo ha acompañado a lo largo de toda su carrera, señalando que ningún gran escritor puede empezar desde la nada,

ya que en la práctica inspiración significa influencia, tal como ocurre en el vocabulario de Shakespeare. Cuando alguien te influye, te está enseñando, y un escritor joven lee en busca de enseñanza, que es como Milton lee a Shakespeare, Crane a Whitman, o Merrill a Yeats. (Bloom, 2011: 25-26)

Está claro que eso no es ninguna novedad. El sentido común nos dice que no se puede escribir sin leer, que la poesía no se escribe a fuerza de una gran inspiración que venga desde la nada, sino que es resultado de un largo proceso mediante el cual el poeta aprende poco a poco a base de leer otros autores, imitándolos, intentando distanciarse de ellos, romper con ellos, etc. Resulta evidente que podemos entender el término «influencia» en un sentido muy amplio. Según Harold Bloom, los «poetas débiles» imitan e idealizan a otros, mientras que los «poetas fuertes» se oponen a ellos y luchan contra ellos. Eso no deja de ser una simplificación. Sin embargo, lo que Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973) analiza como distintos tipos de influencia de un autor sobre el otro, nos interesará a nosotros simplemente como una parte del proceso de aprendizaje de cada escritor. Incluso Bloom señala eso, diciendo que «poetic influence need not make poets less original; as often it makes them more original, though not therefore necessarily better». Para él, la idea de las influencias no se puede reducir a un

simple estudio de las fuentes o a la historia de las ideas, porque constituye una especie de errores de interpretación y es parte del ciclo de vida del poeta como poeta (Bloom, 1997: 7-8).

La base de la teoría de Bloom, según sus propias palabras, es el pensamiento de Nietzsche y de Freud, aunque insista en que tanto Nietzsche como Freud subestiman a los poetas. Señala que «to equate emotional maturation with the discovery of acceptable substitutes may be pragmatic wisdom, particularly in the real of Eros, but this is not the wisdom of the strong poets» y que «the surrender dream is not merely a phantasmagoria of endless gratification, but is the greatest of all human illusions, the vision of immortality» (Bloom, 1997: 9). Y añade lo siguiente:

Every poet begins (however «unconsciously») by rebelling more strongly against the consciousness of death's necessity than all other men and women do. The young citizen of poetry, or ephebe as Athens would have called him, is already the anti-natural or antithetical man, and from his start as a poet he quests for an impossible object, as his precursor quested before him. That this quest encompasses necessarily the diminishment of poetry seems to me as inevitable realization, one that accurate literary history must sustain. [...] The death of poetry will not be hastened by any reader's broodings, yet it seems just to assume that poetry in our tradition, when it dies, will be self-slain, murdered by its own past strength. (10)

Es evidente que uno de los problemas de Bloom es precisamente la sublimación de la muerte y del supuesto deseo de inmortalidad, que demuestra la influencia de Nietzsche. Su teoría tiene más que ver con el deseo de individualidad y con las explicaciones biográficas que con cualquier otra cosa. Sin embargo, vamos a comentar algunas de sus ideas sobre el tema de la influencia en la literatura para explicar nuestra postura.

Los seis tipos de influencias que Bloom define tienen en común precisamente la «angustia», entendida como un tipo de negación de lo anterior. Hemos visto con el texto de Borges comentado anteriormente que, según él, los poetas crean a sus propios precursores. Bloom añade que «if the dead poets, as Eliot insisted, constituted their successors' particular advance in knowledge, that knowledge is still their successors' creation, made by the living for the needs of the living» (19). Obviamente, el poeta no crea a sus precursores. Nadie elige deliberadamente su propia tradición, sino que forma

parte de ella a través de una serie de complejos mecanismos históricos e ideológicos; aunque dentro de ella se mueva en función de sus gustos, opiniones y preferencias. A menudo el lector suele leer lo que *se supone* que debe leer, según los criterios de la autoridad, que suele ser la académica. Si los poetas del grupo de la *otra sentimentalidad* en general se pueden caracterizar por tener detrás una enorme cantidad de lecturas que sustentan a su manera su propia producción poética, es obvio que la elección de esas lecturas ni es azarosa, ni se rige simplemente por el gusto personal, sino que con frecuencia lo que influye en su selección es el criterio adquirido en el ámbito universitario. Sabemos que hay un nexo muy fuerte entre los integrantes del grupo de la otra sentimentalidad y el ámbito universitario y académico. Consciente o inconscientemente, las lecturas que formaban parte de su proceso de aprendizaje pasaron de alguna manera por el filtro de la autoridad académica.

El origen de la palabra «influencia» es curioso. Su sentido etimológico es el de ‘fluir hacia dentro’ y durante muchos siglos se utilizaba para designar la emanación que proviene de las estrellas y que rige a la humanidad.

At first used, to be influenced meant to receive an ethereal fluid flowing in upon one from the stars, a fluid that affected one’s character and destiny, and that altered all sublunary things. A power –divine and morale–later simply a secret power–exercised itself, in defiance of all that had seemed voluntary in one. In our sense –that of *poetic* influence– the word is very late. In English it is not one of Dryden’s critical terms, and is never used in our sense by Pope. Johnson in 1755 defines influence as being either astral o moral, saying of the latter that it is «Ascendant power; power of directing or modifying»; but the instances he cites are religious or personal, and not literary. For Coleridge, two generations later, the word has substantially our meaning in the context of literature. (27)

Es lógico que la idea de la «influencia literaria» no pueda ser anterior a la idea de la literatura tal y cómo la entendemos nosotros. Obviamente nunca se podría entender la idea de un autor que influye en otro en una época en la que el concepto de autoría no existía y toda escritura era una glosa de la Escritura divina, como en la Edad Media³.

³ Aunque, por supuesto, existía la «auctoritas» (no sólo del Libro Sagrado) y su peso resultaba indudable. Sin embargo, hay una clara diferencia entre eso y la influencia en el sentido moderno.

Tampoco tiene mucho sentido durante el Renacimiento, cuando el «arte poética» estaba perfectamente codificada y toda escritura debía atenerse sobre todo a un amplio abanico de reglas y la *imitatio* era una de las claves básicas. Es lógico que la idea de la influencia literaria de un autor sobre el otro tiene que llegar en el mismo momento en que la literatura pasa a entenderse como la expresión de la subjetividad, para que así pueda influir un sujeto sobre el otro, comunicándole a través de su escritura sus conocimientos y su manera de transmitir los sentimientos. La idea de la influencia literaria ha tenido que surgir necesariamente con el Romanticismo.

Según Bloom, la influencia puede tener su origen en una mala interpretación o simplemente en una antítesis. Un poeta puede acabar completando a su antecesor, añadiendo cosas y logrando de esa manera cambiar el significado original, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos. También puede desear romper radicalmente con lo anterior, aunque obviamente hay que tener en cuenta que hacer exactamente lo contrario de lo que había hecho otro poeta no deja de ser una forma de influencia. El último tipo de influencia que contempla Bloom es el que denomina «apophrades», que es «el retorno de los muertos»:

The later poet, in his own final phase, already burdened by an imaginative solitude that is almost a solipsism, holds his own poem do open again to the precursor's work that at first we might believe the wheel has come full circle, and that we are back in the later poet's flooded apprenticeship, before his strength began to assert itself in the revisionary ratios. Bur the poem is now held open to the precursor, where once it was open, and the uncanny effect is that the new poem's achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work. (15-16)

Lo que describe Bloom aquí se parece mucho al texto de Borges sobre Kafka y sus precursores. El problema es que las influencias literarias probablemente consistan en un proceso mucho más complejo que en una lucha sublimada con tintes místicos entre dos poetas. Es un proceso lógico –igual que no se escribe desde el vacío, sino que la escritura se produce desde un determinado lleno ideológico– del que las lecturas (y sobre todo, la interpretación de esas lecturas en función de nuestro inconsciente y nuestro horizonte de expectativas), forman una parte importante.

Cada poeta, antes de ser poeta es un lector de poesía. Cuantas más lecturas tiene, más rica y compleja acaba siendo su escritura. Con frecuencia, sobre todo en sus primeras etapas, se obsesiona con un determinado escritor, para imitarlo primero, para rechazarlo después, para intentar hacer lo contrario, y para finalmente asumir la influencia de éste en su propia escritura con algún que otro juego intertextual. Todos los tipos de influencias descritos por Bloom, por lo tanto, se pueden entender como una parte lógica del proceso de aprendizaje.

1.2. VOCES, APROXIMACIONES Y AFINIDADES

1.2.1. LOS PROBLEMAS DE LA INTERTEXTUALIDAD

El poeta puede relacionarse con el pasado de muchas maneras distintas. Eliot señala tres direcciones posibles:

To proceed to a more intelligible exposition of the relationship of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or the private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period. The first course is inadmissible, the second is an important experience of youth, and the third is a pleasant and highly desirable supplement. The poet has be very conscious of the main current, which does not at all flow invariably through the most distinguished reputations. He must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but the material of art is never quite the same. [...] But the difference between the present and the past is that the conscious present is a awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness if itself cannot show. (Eliot, 2011: 35-36)

Según Eliot, la relación entre el pasado y el presente, por una parte, como hemos visto antes, procede de la atemporalidad de lo esencial. Por eso el arte o la poesía como tal no

puede cambiar, pero puede con el paso de la historia adquirir rasgos y características diferentes.

Si nos acordamos del texto de Borges con el que empezamos este capítulo, más que los tradicionales términos de «influencia» y «fuente» lo que nos viene a la mente es el concepto de «intertextualidad», en la actualidad no muy bien definido, demasiado amplio y del que además se abusa con frecuencia. Como hemos visto, el término «influencia» tiene varios problemas; sobre todo (como en el caso de Bloom) tiende a una explicación biográfica y psicologizante, como una especie de relación casi material entre un escritor y otro, sin tener en cuenta otros procesos más sutiles.

Como es bien sabido, el concepto de «intertextualidad» se debe a Julia Kristeva (1967)⁴, que empieza a utilizarlo derivándolo de la teoría de Bajtin, para quien el hombre es un ser dialógico. Sin embargo, para Bajtin, en la literatura el diálogo se demuestra sobre todo en la novela, y la lírica se quedaría fuera de ese sistema porque lo dominante en ella sería la autoridad proveniente del sujeto. Sin embargo, para Kristeva, «tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva, 1969: 145). Por lo tanto, la intertextualidad aparece aquí como la base de todo texto, que tiene un carácter dinámico y heterogéneo, abierto a todos los demás textos. Dos años más tarde, Barthes señala que para él todo texto es un intertexto, distinguiendo claramente entre la intertextualidad y la búsqueda de unas supuestas «fuentes literarias». La intertextualidad para él implica que «un rasgo del enunciado remite a otro texto». Sin embargo, insiste en que no hay que confundir las fuentes con la citación, «que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad»:

Esto es especialmente válido para los textos literarios, que están tejidos de estereotipos muy variados, y en los cuales, consiguientemente, el fenómeno de remisión, de citación, a una cultura anterior o ambiental, es muy frecuente. En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen *después*: las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él. (Barthes, 1994: 352)

⁴ El artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» del año 1967 puede leerse también en el libro *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969).

Teniendo en cuenta que todas esas definiciones iniciales son bastante generales y puede ser que también un poco confusas, pronto empezaron a aparecer términos nuevos. Martínez Fernández señala que «el campo de la intertextualidad era lo suficientemente amplio para que se precisaran diferentes parcelaciones». Por lo tanto, se distinguiría entre la intertextualidad externa, que sería la relación de un texto con otro texto; la intertextualidad interna, que sería la relación de un texto consigo mismo; la intertextualidad propiamente dicha (entre autores distintos) y la intratextualidad (entre textos del mismo autor (Martínez Fernández, 2001: 60). Por su parte, en 1976 Jenny distingue entre la intertextualidad implícita y otra explícita. En 1982 Genette redefine el objeto de la poética que según él pasará a ser la transtextualidad, distinguiendo entre cinco tipos de relaciones transtextuales: 1) la intertextualidad, que sería una relación entre dos o más textos, cuya forma explícita e literal sería la cita; 2) la paratextualidad, que sería la relación que el texto mantiene con su paratexto (título, subtítulo, notas, etc.); 3) la metatextualidad, que se refiere a la relación crítica entre un texto y otro que habla de él; 4) la hipertextualidad, mediante la cual un texto se integra en otro de una manera distinta a la cita o al comentario; y 5) la architextualidad, que sería el conjunto de categorías generales del que depende todo texto (Genette, 1989). Está claro que es a partir del libro de Genette cuando se empieza a considerar el término intertextualidad como un campo bastante amplio con una serie de definiciones heterogéneas que no tienen por qué ser excluyentes, aunque a veces parezcan contradictorias⁵.

Por su parte, Culler señala que la intertextualidad es

tanto el nombre para referirse a la relación de una obra con determinados textos previos, como la afirmación de que leer una obra es ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura (Culler, 1979: 114)

5 Véase también el libro *Entre lo uno y lo diverso* de Claudio Guillén, que señala los beneficios del concepto de intertextualidad para la literatura comparada, pero también comenta algunos problemas a los que se tiene que enfrentar el término: «Para los comparatistas, el concepto de intertextualidad es esencialmente beneficioso. He aquí, por fin, un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de la influencia traía consigo. [...] Al hablar de intertexto, no hay la menor duda de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a segundo plano lo mismo el origen que el resultado» (Guillén, 1985: 309-313).

Vemos que uno de los nexos más importantes que sirven de base para la relación entre un texto y otro es por lo tanto la lectura, y por consiguiente la recepción de la obra. En este sentido, es importante el conocido concepto de «horizonte de expectativas», que puede ser tanto «literario» como «extraliterario», puesto que los presupuestos bajo los cuales un autor recibe una obra pueden estar tanto implícitas en la obra, como pueden formar parte de la experiencia vital del lector⁶. Añadiríamos nosotros que esas dos partes del horizonte de expectativas no son más que dos caras de la misma moneda, puesto que los presupuestos desde los que parte el lector a la hora de acercarse a una obra literaria derivan directamente de su inconsciente ideológico y su inconsciente libidinal.

Otro de los términos muy populares, relacionados con el concepto de intertextualidad, es el de «huella», que originalmente viene del ámbito de la deconstrucción. En un texto sería un juego de diferencias, en el que cada palabra y cada frase conserva la huella de las palabras y las frases que le preceden y se abre a las huellas de las frases y las palabras que se siguen. Por lo tanto, todo texto literario sería huella de otros textos, puesto que la lectura estaría repleta de huellas de otras lecturas. No se trataría de una lectura única, sino de una pluralidad de lecturas. Se podría leer un texto desde cualquier otro «debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del ‘para luego’ de la huella, que abre el texto a la infinidad de relaciones textuales» (Martínez Fernández, 2001: 70).

Volvamos al concepto de intertextualidad, que podemos entonces definir como las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto. Siguiendo esta lógica, Plett define el «intertexto» como «un texto entre otros textos» (Plett, 1993: 67), sin embargo, aunque todos los intertextos sean textos, no se puede decir que todos los textos sean intertextos. Considera el intertexto como signo y habla de tres tipos de intertextualidad: por repetición de signos, por repetición de reglas, y por repetición tanto de signos como de reglas en dos o más textos (69).

⁶ Véase el libro *Introducción a la literatura comparada* de Weisstein.

Dentro de la intertextualidad, la cita ocupa un lugar especial⁷. Citar implica introducir directamente el discurso del otro dentro del propio discurso. Según Gabriel Reyes, entre el texto citado y el texto citador hay siempre una relación de semejanza. Un texto citado es una imagen de otro: «lo representa como si fuera una fotografía, un dibujo o una grabación». Sin embargo, esa imagen «no es nunca completa y rara vez es fiel» (Reyes, 1995: 12). Martínez Fernández añade que citar (o aludir)

no es hacer dejación del principio de originalidad que desde el romanticismo guía la comunicación literaria. Es, más bien, sentirse en un mundo y no verse solo; es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos, etc., que tal vez han ocupado un espacio en la memoria poética, un espacio que acaso tenga mucho que ver con la emoción y la fruición de la lectura o, como mínimo, con el asentimiento y el disentimiento. La poesía de todas las épocas ha atraído hacia el texto poemático concreto textos o microtextos ajenos. [...] Versos de creación individual pasan a ser en ocasiones patrimonio de la memoria colectiva, actualizados en cada momento. [...] Cada época actualiza, cita, renueva, recrea, etc., determinados textos o fragmentos por diferentes razones. (Martínez Fernández, 2001: 86-87)

Asimismo, antes mencionamos la distinción entre la intertextualidad explícita e implícita. La explícita sería precisamente cuando aparece marcada por comillas, cursivas, etc. Sin embargo, la intertextualidad implícita no está marcada en el texto y depende del lector si la reconoce o no (Mendoza, 1994).

1.2.2. LA INFLUENCIA COMO ENCUENTRO

Entre tantas aproximaciones teóricas al mismo tema, se hace necesario aclarar nuestra postura. Por una parte, el concepto de «influencia» en su sentido más tradicional, incluidas las angustias de Harold Bloom, tienen un serio problema: consideran la influencia como una relación casi personal y biográfica entre dos autores, dos individuos que expresan su subjetividad, que aparentemente es lo único que de

⁷ Claudio Guillén habla de la «alusión» (la evocación de otro texto) y la «inclusión», que vendría a ser la cita.

verdad importa, mediante un mecanismo en el que uno aprende del otro, o rechaza al otro, o lucha contra el otro, etc. Asimismo, suele relacionarse con el concepto de «fuentes», como si se tratara simplemente de una relación causa/efecto.

Por otra parte, las distintas definiciones de la intertextualidad, que prescinden del autor como individualidad y otorgan todo el protagonismo al texto, tienen otra serie de problemas. El más importante es que en su versión extrema, al desvincularse totalmente no sólo de lo biográfico sino también de lo histórico, pueden dar lugar a interpretaciones que encuentran influencias de Lorca en la poesía medieval⁸. Eso está muy bien como una especie de juego de espejos mediante el cual enriquecemos nuestra manera de acercarnos a un texto. Sin embargo, más allá de un ejercicio de ingenio, como una categoría crítica y teórica sirve para muy poco, a no ser que uno sea Borges.

Otra cosa es el tema de la conciencia del pasado, como hemos visto con Eliot. Sin embargo, también hemos podido observar que en el caso de Eliot esa conciencia se desdobra provocando una paradoja irremediable: para él, por una parte, el poeta forma parte de su tradición en el sentido atemporal y esencial, como parte de la gran obra que sería la Literatura en mayúscula. Por otra, el poeta debe ser consciente de su pasado para encontrar su propio lugar en la historia. Ese concepto de historia que tiene Eliot no va a ser el nuestro, porque implicaría la existencia de un espíritu humano siempre igual a sí mismo en esencia, que sólo cambia algunas pequeñas características a lo largo de los tiempos. Por eso, como vimos antes, Eliot afirma que la poesía y el arte en esencia nunca cambian. El lugar que el poeta ocupa según él en la historia, como hemos visto, es el que le corresponde en medio de esa fuente de pequeños cambios y mejoras que el arte puede alcanzar con el tiempo. Sin embargo, Eliot es uno de los primeros teóricos que hacen una reflexión seria sobre el tema de las influencias, la tradición y la conciencia del pasado, y además es uno de los maestros de Jaime Gil de Biedma, y por lo tanto hay que tenerlo siempre en cuenta.

La obra de un autor no se concibe sin la tradición en la que se inserta, sin el momento histórico en el que se escribe y sin las lecturas de otros escritores. Nuestra definición del término «influencia» tendrá que ver con este hecho. La palabra escrita no

⁸ Véase el ejercicio de intertextualidad que propone Francisco Rico al respecto (1985: 15).

existe sin las huellas que han dejado en ella las palabras que la preceden, y tampoco sin las sucesivas lecturas que se le han hecho. Podemos definir la influencia como una especie de encuentro entre un autor y otro, entre una escritura y otra, entre una palabra poética y otra. Podemos hablar de un encuentro entre un autor con la lectura, con las ideas del otro, con las imágenes que transmite otro texto, como una especie de toque suave pero determinante en el proceso de escritura. Todo poeta ha leído a otros poetas⁹. Todo poeta ha reflexionado sobre lo que para él significa la poesía, cuál es su función, cómo debe construirse, para qué sirve, etc. Esas reflexiones se derivan de sus lecturas y de la realidad del momento histórico en el que se encuentra. Las lecturas no dejan huellas en el sentido deconstructivista, que llega a tal grado de relativización que permite decir que todo es posible. El texto no existe por sí solo y no es una unidad autónoma y casi abstracta, se produce a través de unos determinados procesos conscientes e inconscientes que forman parte de la individualidad de un autor. Y las palabras de otros autores que éste incorpora en su escritura pasan por una serie de filtros: de su horizonte de expectativas, de sus gustos, de lo que pretende conseguir, etc., y se va acumulando formando una especie de mosaico complejo en el que todo tiene su lugar determinado y todo sirve para algo.

Los encuentros de un texto con otro se pueden producir de muchas maneras. Puede tratarse solamente de una influencia implícita, en el que la lectura de otro autor ha influido en la manera de entender la poesía del escritor en cuestión, como cuando la lectura de Walt Whitman cambió la manera de escribir de Pavese (como vemos en *Lavorare stanca*) o como cuando los poetas del medio siglo sirvieron como ejemplo de lo que puede significar la renovación de la lírica para los poetas de los años ochenta. También el escritor puede utilizar una imagen o una idea concreta para incorporarla a su texto, como una especie de guiño, como el famoso poema de Juan Ramón Jiménez convertido en «Poética» de Javier Egea, o como ocurre con el título de *Troppo mare*. De esta manera, se incorpora el texto original dentro del texto nuevo, pero su significado ya no es el mismo. A menudo, el poeta utiliza esa imagen que había sacado de otro para invertirla, para convertirla en otra cosa, como las oscuras golondrinas de Bécquer que se convierten en vencejos en *Paseo de los tristes*.

⁹ De hecho, como ha dicho a veces, la gran aspiración de todo poeta es tener lectores que no sean poetas.

Por último, hay un recurso en la poesía lírica muy frecuente que consiste en introducir el poema con una cita de otro texto, acompañada del nombre del autor. Así se incorpora directamente, de manera explícita, el texto original en la escritura poética nueva. Como «Ellos, los vencedores» de Luis Cernuda, una imagen que luego formará una parte importante de la construcción poética de *Paseo de los tristes*, o como la cita de Bram Stoker que introduce la segunda parte de *Raro de luna*, titulada «Príncipe de la noche».

Obviamente, es imposible buscar todas las referencias de todos los textos que han dejado de alguna manera huella en la escritura de Javier Egea, y la verdad es que ni siquiera nos interesa. Sólo nos centraremos en dos autores, en Jaime Gil de Biedma y en Cesare Pavese, pero no buscaremos influencias en el sentido tradicional, como si se tratara de determinar causas y efectos, ni tampoco entenderemos las influencias como una lucha entre «poetas fuertes», como las entiende Bloom. Simplemente vamos a centrarnos en una obra poética concreta, la de Javier Egea, y sus encuentros y afinidades con otras dos obras, para entender mejor su proceso de escritura.

1.3. EL POETA COMO LECTOR

Los poetas de *la otra sentimentalidad* tienen en cuenta una tradición muy amplia de escritores, desde la poesía petrarquista, pasando por Machado, Cernuda, Alberti, Brecht, Pasolini, hasta los poetas del cincuenta, por poner unos pocos ejemplos de tantos. Hemos elegido a dos de ellos en nuestro estudio. El primero, como probablemente no podía ser de otra manera, es el maestro indiscutible que de alguna manera ha influido en todos ellos: Jaime Gil de Biedma. El segundo es Cesare Pavese, un poeta leído y admirado por Egea, con el que tiene mucho en común: la obsesión por el silencio y la soledad absoluta, la tendencia a la fusión de la escritura y la vida¹⁰, el

¹⁰ Eso nunca simplemente en un sentido biográfico, sino como un complejo proceso que llega a comprender la escritura como una forma de vida.

tema de la imposibilidad de comunicarse con el otro, incluso la tan comentada (y mitificada hasta un extremo bastante insoportable) tendencia a la autodestrucción.

Tanto Gil de Biedma como Pavese son estudiosos de la literatura además de escritores. De los dos tenemos un amplio corpus de escritos teóricos sobre la literatura que asimismo tienen el mérito de ser totalmente coherentes con su propia escritura poética. En el prólogo al libro *Función de la poesía y función de la crítica* de T.S. Eliot, Jaime Gil de Biedma escribe sobre Eliot una cosa que nosotros podemos aplicar perfectamente a él:

He hablado de la personalidad y debo hacer una aclaración. Ignoro hasta qué punto es Eliot una gran personalidad o un hombre con mucha personalidad, según suele decirse; posee, en cambio, algo no tan espectacular pero mucho más raro: una personalidad coherente. Para que el conjunto de su obra –poesía, teatro, ensayo– logre unidad no necesita referirla a su propio yo, no precisa ser personal; la página escrita no nos refiere, obligatoriamente, al hombre que lo ha escrito, mas siempre en ella advertimos las mismas cualidades, que a ciertos críticos y poetas *humanos* parecerán sin duda bien modestas: sensibilidad, intuición, algo que podríamos llamar humildad manual, y –lo que es más precioso– sentido común, son imprescindibles para ser un gran crítico. (Gil de Biedma, 1999: 11)

Asimismo, hay una gran coherencia interna entre los textos teóricos de los dos autores y su escritura. Sin embargo, una de las cosas que caracterizan a Javier Egea es la ausencia total de la producción teórica, al no ser, a diferencia de sus dos compañeros más significativos, profesor universitario. No parece que en ningún momento sintiera la necesidad de explicar su poesía, como sí lo hacen tanto Luis García Montero como Álvaro Salvador, que sí muestran ese mismo tipo de coherencia interna en su escritura. Javier Egea quería que su poesía se explicara por sí sola, sin ningún tipo de añadido externo. Sin embargo, eso de ninguna manera quiere decir que su poesía sea menos premeditada o menos controlada que la de sus compañeros; por lo que sabemos, puede que sea hasta lo contrario. Javier Egea lee sin parar y siempre reflexiona sobre la escritura poética en general y sobre la poesía que él quiere escribir en particular. Se nutre de las teorías que vienen del mundo académico, de la teoría sobre la literatura de

Juan Carlos Rodríguez, y de la infinita cantidad de lecturas de escritos poéticos y sobre la poesía que iba acumulando a lo largo de los años.

Puesto que esa coherencia interna existe tanto en la obra de Pavese como en la obra de Gil de Biedma, consideraremos en el caso de los dos poetas su obra en conjunto, incluyendo tanto la parte teórica y crítica como la poética. Asimismo, los dos tienen detrás toda una tradición que ha influido en ellos y que por lo tanto de alguna manera repercute en la escritura de sus seguidores. Un ejemplo de tantos, y probablemente el más significativo y más famoso, es la influencia del libro *Poesía de la experiencia* de Robert Langbaum sobre los poetas que formarán parte de *la otra sentimentalidad* y sobre todo los que más tarde se integrarán en el movimiento de la poesía de la experiencia. Obviamente, esa influencia no se produce de una manera directa, sino que pasa por el filtro de la lectura y la interpretación de Jaime Gil de Biedma, que aprovecha la teoría de Langbaum y la adapta a su propia escritura. Otro autor que ha influido de una manera bastante considerable en Jaime Gil de Biedma es T.S. Eliot, a quien necesariamente tendremos en cuenta en nuestro análisis.

En el caso de Pavese, podría parecer que en realidad nos dirigimos no tanto a la conexión que existe entre las dos poéticas, sino entre los dos autores en términos biográficos. Esa no es de ninguna manera nuestra intención. El diario poético e íntimo que ha dejado Pavese, titulado *Il mestiere di vivere*, que ofrece un testimonio de sus reflexiones sobre la poesía pero también sus angustias y su tendencia a la autodestrucción, que él consideraba como una parte fundamental del «oficio de poeta», no es el único que nos interesa. Es posible que sea incluso más importante el trabajo teórico recogido en el libro *La literatura norteamericana y otros ensayos*, un libro magnífico que nos ofrece una muestra bastante clara de su pensamiento y sus ideas sobre la literatura.

Hemos dicho que cada poeta es primero, y ante todo, un lector, tanto de poesía (en mayor medida), como de la teoría poética. Eliot señala que

we learn what poetry is –if we ever learn– from reading it; but one might say that we should not be able to recognize poetry in particular unless we had an innate idea of

poetry in general. At any rate, the question 'what is poetry?' issues quite naturally from our experience of poems. (Eliot, 1964: 19)

Y desde luego, lo que el poeta aprende sobre la poesía siempre es sobre todo leyendo textos poéticos. Sin embargo, tarde o temprano, puesto que así el proceso de la producción poética lo exige, acabará incorporando entre sus lecturas una serie de reflexiones teóricas.

La lectura, como es obvio, es un acto complejo. Leemos a partir de nuestros prejuicios y nuestro horizonte de expectativas. Nuestro inconsciente determina cómo vamos a entender e interpretar la lectura. Afirma Auden (1962), con su habitual sentido de la ironía, que «the interests of a writer and the interest of his readers are never the same and if, on occasion, they happen to coincide, this is a lucky accident» (Auden, 2012: 7). Según él, el hecho de que un libro pueda ser leído de varias maneras es una señal de que tiene valor literario. Y a la inversa, «the proof that pornography has no literary value is that, if one attempts to read it in any other way than a sexual stimulus, to read it, say, as a psychological case-history of the author's sexual fantasies, one is bored to tears» (7). Desde luego, buscar significados ocultos donde no los hay puede llevar a más de una decepción.

Según él, el hecho de que un libro pueda leerse de varias maneras no significa automáticamente que todas sean igual de válidas. Asimismo, no se puede leer a un autor consagrado de la misma manera que a un autor nuevo con el que nos encontramos por primera vez, porque «our judgement of an established author is never simply an aesthetic judgment» (8). Lógicamente, eso se debe a que ya sabemos de antemano lo que *deberíamos pensar* en el caso del autor consagrado, mientras que en el caso del autor nuevo no tenemos todo el peso de la autoridad encima. Sin embargo, una cosa que Auden pasa por alto es la parte inconsciente de nuestro proceso de lectura. Aunque nadie nos haya enseñado directamente de qué manera debemos leer a un autor nuevo, sí que nuestro «juicio estético», como lo llama Auden, no ha surgido de la nada, sino que viene de nuestras lecturas anteriores y de nuestra particular manera de acercarnos a todo texto literario que está determinada por el inconsciente. Lo que Auden no parece tener en cuenta es que nuestro gusto ocupa un lugar muy concreto en la historia.

Cesare Pavese en 1945 publica el artículo titulado «Leggere», en el que afirma que «accade coi libri come con le persone, vanno presi sul serio», pero que precisamente por eso «dobbiamo guardaci dal farcene idoli, cioè strumenti della nostra pigrizia» (Pavese, 1991: 201). Sin embargo, hay algunos obstáculos que cada lector debe superar, como la excesiva confianza en uno mismo o la negativa de aceptar lo otro y lo diferente. «Amiamo stupirci, come i bambini, ma non troppo», dice Pavese (*idem*). Es decir, leemos desde las ideas que ya tenemos sobre la lectura y sobre los libros, y esas ideas preconcebidas son lo que nos define:

Tutti purtroppo abbiamo letto. E come sovente succede che i borghesi piú piccini tengono al falso decoro e ai pregiudizi della classe molto piú che non gli svelti avventurieri del gran mondo, cosí l'ignorante che la letto qualcosa si aggrappa ciecamente al gusto, alla banalità, al pregiudizio che ne ha sorbito, e da quel giorno, se gli càpita di leggere ancora, tutto giudica e condanna secondo quel metro. È cosí facile accertare la prospettiva pi'banale, e mantenersi, sicuri del consenso del maggior numero. È cosí comodo supporre che ogni sforzo è finito e si conosce la bellezza, la verità e la giustizia. È comodo e vile. (202)

Según Pavese, leer no es fácil. «Ciascuno pensa che un racconto, una posia, per il fatto che parlano non al fisico, al ragioniere o allo specialista, ma all'uomo che è in tutti costoro, siano naturalmente accessibili all'ordinaria attenzione umana», dice el autor italiano. Eso es cierto sobre todo en el caso de la poesía, porque los lectores a menudo asumimos que como la poesía es la expresión directa de un sujeto, automáticamente podremos conectar con el autor a base de la emoción poética que nos transmite y que es común a todos los hombres. Algo, por supuesto, que tiene que ver con el mito de la palabra poética, al que la otra sentimentalidad se opone radicalmente, y que analizaremos más tarde. Según Pavese, «è del resto una sciocca leggenda che poeti, narratori e filosofi si rivolgano all'uomo cosí in assoluto, all'uomo astratto, all'Uomo», porque «essi parlano all'individuo di una determinata epoca e situazione, all'individuo che sente determinati problemi e cerca a modo suo di risolversi, anche e soprattutto quando legge romanzi» (203).

En «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», Jaime Gil de Biedma, hablando sobre Baudelaire, comenta que la sensibilidad del poeta (y por lo tanto la sensibilidad de

lector de poesía), «está emparentada con la del niño». Sin embargo, «las condiciones de cultura y civilización predominantes en nuestro mundo, a partir del siglo XVII no favorecen ni mucho menos las tentativas de regreso» (Gil de Biedma, 2010: 530-531). Sin embargo, esa afinidad entre el niño y el poeta (o el lector de poesía), viene modificada por una diferencia fundamental, porque en la poesía

la sensibilidad continua es actuada a través de una moderna mentalidad de adulto. Mientras que la visión infantil se resuelve en lo que al niño le aparece como un sistema de significaciones objetivas, válidas más allá de su experiencia, la visión poética se agota en sí misma y sólo alcanza validez objetiva dentro del poema que la expresa y del cual es imposible de abstraer. Y esto no responde sólo a una fatalidad de crecimiento, de la que inútilmente intentaríamos escapar, sino que traduce una exigencia que los lectores actuales hacen del poeta y que el poeta se hace a sí mismo. (531)

Veremos más adelante la implicaciones de esta idea y su relación con la teoría de Langbaum, pero ahora nos quedamos precisamente con la idea de esa supuesta sensibilidad del lector de poesía.

Está claro que el poeta asimila y absorbe ideas sobre la poesía a través de sus lecturas para poder empezar a escribir. Volvamos ahora a Auden:

All those whose success in life depends neither upon a job which satisfies some specific and unchanging social need, like a farmer's, nor, like a surgeon's, upon some craft which he can be taught by others and improve by practice, but upon «inspiration», the lucky hazard of ideas, live by their wits, a phrase which carries a slightly pejorative meaning. Every «original» genius, be he an artist or a scientist, has something a bit shady about him, like a gambler or a medium. (Auden, 2012: 14)

Obviamente, esa «inspiración» que Auden pone entre comillas no existe como tal, como algo el poeta posea porque sí, sino que en su mayoría es producto de un proceso muy largo y complejo de aprendizaje. Más tarde añade que decir que una obra está inspirada equivale a decir que está mejor de lo que cabía esperar. Auden señala que los poetas tienen una relación extraña con el público porque su herramienta es el lenguaje y no está reservada para su uso, sino que es una propiedad común del grupo lingüístico al que

pertenece. Por lo tanto, todos los lectores tienden a dar por hecho que la comprensión de la poesía está a su alcance de una manera inmediata. Pasa lo mismo con el poeta que entiende que lo suyo es la expresión directa de sus sentimientos, ligada a la sinceridad. Por ejemplo, cuando un crítico describe un libro como «sincero», normalmente comprendemos que se trata de una obra mal escrita (15-18).

Una vez más, recordemos que la poesía no es una expresión de la intimidad, sino que se produce a través de una serie de complejos mecanismos tanto conscientes como inconscientes. Lo que señala aquí Auden con mucha ironía es, sin embargo, lo que los lectores a menudo dan por hecho sin reflexionar demasiado sobre el tema. Nosotros hemos señalado que el poeta para poder escribir primero necesita ser lector. De todas formas, eso es una cosa que ya hemos repetido varias veces y que además no deja de ser algo totalmente obvio. Sin embargo, con frecuencia se nos insiste en que uno para poder escribir poesía tiene que leer poesía, sin más. Eso es una simplificación del asunto, porque podría parecer que hay algo esencialmente poético que a base de leer mucho se le trasmite al poeta directamente y que él no tiene más que luego utilizarlo en su escritura. La lectura es la base, eso es lógico. Sin embargo, el poeta para encontrar lo que quiere decir y de qué manera quiere decirlo, a para situarse en una tradición poética, además de leer tiene que reflexionar sobre la poesía, realizar un verdadero trabajo consciente. Tiene que ser, en cierto sentido, un profesional de la poesía.

1.4. LA POESÍA Y LA CRÍTICA

Como ya hemos dicho anteriormente, tendremos en cuenta tanto la producción poética como la teórica de los dos autores cuya influencia sobre Javier Egea nos interesa en nuestro trabajo. Hemos señalado antes que en el caso de los dos hay una coherencia interna notable entre las dos partes de su obra. Y también recordamos que cada poeta, además de ser lector de poesía, tiene que realizar un trabajo consciente de reflexión y análisis. Volvamos ahora a Eliot y su *The Use of Poetry an the Use of Criticism*:

I assume that criticism is that department of thought which either seeks to find out what poetry is, what its use is, what desires it satisfies, why it is written and why read, or recited; or which, making some conscious or unconscious assumption that we do know these things, assesses actual poetry. (16)

Eso nos puede dar una primera pista sobre el asunto. Eliot añade más tarde una cosa que consideraremos decisiva: «Nevertheless, our talking about poetry is a part of, an extension of, our experience of it; and as a good deal of thinking has gone to the making poetry, so a good deal may well go to the study of it» (18). Ésta es la parte que nos interesa, porque hablar de poesía y escribir poesía son dos caras de la misma moneda, por lo menos en el caso de los buenos poetas. Eliot habla en este caso de la crítica pero podemos extender la idea a toda reflexión sobre la poesía efectuada por un poeta. Para escribir no basta con leer, con asimilar los estilos y las maneras de escribir de otros autores, sino también un análisis de esas lecturas y las consecuencias que tienen para la escritura de cada uno. Obviamente, aquí, como en las lecturas, se aplica el criterio del gusto personal, del sentido común, de la educación, de la ideología de cada uno (tanto en el sentido de lenguaje político como en el del inconsciente ideológico), etc., en resumen, de lo que podríamos llamar, si quisiéramos utilizar un término epistemológico, el horizonte de expectativas. La selección que efectúa cada autor es tanto consciente como inconsciente, pero es un proceso por el que tiene que pasar necesariamente para poder construir su obra.

Jaime Gil de Biedma, en el estudio sobre Jorge Guillén, afirma lo siguiente:

Todo estudio acerca de una obra literaria viene a ser algo así como la precipitación final, no de una, sino de numerosísimas lecturas hechas a lo largo de un espacio de tiempo más o menos prolongado, bajo muy distintas circunstancias y en diferentes épocas de la vida del lector. Cada lectura es un acontecimiento, una conjunción que jamás se repetirá. Al sentarse a escribir, el lector –ya devenido crítico– pone simultáneamente a contribución una serie mayor o menor de expectativas lectoras que acaso sólo tengan en común el hecho de haber sido provocadas por el mismo estímulo. Esto, al permitir una contrastada visión de conjunto, es la condición de posibilidad de toda obra crítica que aspire a algo más que al relato de una particular experiencia subjetiva. Pero representa también un inconveniente. Vinos de distintas madres no siempre mezclan bien, o, si mezclan, dejan al paladar un regusto indefinible, equívoco. Lo mismo ocurre con los libros de crítica literaria: al trasluz de la página escrita son a veces perceptibles, como en filigrana, los distintos estratos de experiencias lectoras que han contribuido a formarlas. En sentido más general, podría decirse que todo libro acerca de una obra literaria cuenta tácitamente la historia de sus lecturas sucesivas, y que esa historia ha sido una determinante fundamental del sesgo y la estructura que el libro tomó. (Gil de Biedma, 2010: 555-556)

Vemos que se vuelve a repetir la idea de la estrecha relación entre la escritura, la lectura y la reflexión sobre la literatura. Sin embargo, no sólo se trata de la labor del crítico literario, sino que la reflexión siempre forma parte del proceso, se haya recogido por escrito o no.

Volvamos una vez más a Eliot y su reflexión sobre el papel de la crítica literaria, que según él está estrechamente relacionada con lo que llama la experiencia poética:

The rudiment of criticism is the ability to select a good poem and reject a bad poem; and its most severe test is of its ability to select a good *new* poem, to respond properly to a new situation. The experience of poetry, as it develops in the conscious and mature person, is not merely the sum of the experiences of good poems. Education in poetry requires an organization of these experiences. There is not one of us who is born with, or who suddenly acquires at puberty or later, an infallible discrimination and taste. (18)

Por lo tanto, las lecturas son necesarias para poder efectuar lo que Eliot considera una de las tareas fundamentales de la crítica. Según él, preguntarse ¿qué es la poesía?, es admitir la función crítica¹¹. Y también forma parte del trabajo intelectual del poeta.

1.5. LA POESÍA COMO TEMA DE REFLEXIÓN

1.5.1. *THE POETRY OF EXPERIENCE* Y JAIME GIL DE BIEDMA

En «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» Jaime Gil de Biedma se refiere a *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum como «el mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración» (Gil de Biedma, 2010: 531). Y señala que para que el poema resulte satisfactorio «ha de presentarnos una realidad en la que el divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido superado, pero esa realidad integrada debe a la vez guardar adecuación con la realidad de la experiencia habitual». Por lo tanto, hace falta aceptar que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia y por lo tanto, «el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración» (531-532).

Sin embargo, esto no es exactamente la tesis de Langbaum sobre la poesía después de la Ilustración. No obstante, lo que hay que tener en cuenta es que en los años

¹¹ Asimismo, en *To Criticize the Critic*, Eliot distingue entre cuatro tipos de críticos: «First of all among those types of critics other than mine, I should put down the Professional Critic—the writer whose literary criticism is his chief, perhaps his only title to fame. This critic might be also be called the Super-Reviewer, for he has often been the official critic for some magazine or newspaper. [...] Second, I name the Critic with Gusto. This critic is not called to the seat of judgement; he is rather the advocate of the authors whose work he expounds, authors who are sometimes the forgotten or unduly despised. [...] Third, the Academic and the Theoretical. I mention these two together, as they can overlap; but this category is perhaps too comprehensive, since it ranges from the purely scholarly [...] to the philosophical critic. [...] And finally we come to the critic whose criticism may be said to be a by-product of his creative activity. Particularly, the critic who is also a poet. Shall we say, the poet who has written some literary criticism? The condition of entrance into this category is that the candidate should be known primarily for his poetry, but that his criticism should be distinguished for its own sake, and merely for any light in may throw upon its author's verse.» (Eliot, 1978: 11-13)

ochenta el interés de muchos escritores se vuelve hacia Jaime Gil de Biedma y la generación del 50, y por lo tanto lógicamente a los principios teóricos que la alimentaron. Por lo tanto, podemos observar una serie de «encuentros» literarios, como una especie de hilo que va desde Langbaum, pasando por Jaime Gil de Biedma y llega hasta los poetas de los años ochenta, tanto los de la otra sentimentalidad como, sobre todo, los de la poesía de la experiencia (aunque por supuesto a lo largo de ese largo camino el concepto ha surgido varias alteraciones, en función de las necesidades de cada movimiento poético y su correspondiente momento histórico)¹².

Rober Langbaum se dedica su estudio del «mundo de figuras» que aparece con el drama isabelino y que a partir de la era victoriana adopta la forma de «monólogo dramático». Para realizar ese análisis, Langbaum utiliza el concepto de «poesía de la experiencia». Según Julián Jiménez Heffernan, su estudio puede leerse de muchas maneras:

como una revisión del concepto historicista del romanticismo; como una profundización en los presupuestos cognoscitivos de la poesía lírico-meditativa de Wordsworth y Coleridge; como una rigurosa excavación en el suelo escéptico y relativista de la poesía victoriana; como una extensa glosa de los poemas mayores de Browning, como una lectura crítica de la múltiple distorsión, psicologizante y lírica, a que fueron sometidos los dramas de Shakespeare durante el siglo diecinueve; como un rechazo al tratadismo literario aristotélico desde la propuesta de una nueva poética de corte nietzscheano; como un intento, en definitiva, de comprender esa precisa genealogía textual que vincula el drama isabelino con la poesía de Pound, y que nos permite hablar de continuidad literaria. (Jiménez Heffernan, 1996: 18)

Por lo tanto, la originalidad del libro consistiría en que relaciona temáticas que en apariencia son muy diferentes y tienen poco que ver la una con la otra.

Langbaum analiza el romanticismo como tradición moderna. De hecho, al hablar de tradición, no deja de ser significativo que en la primera frase del libro cite el artículo

¹² Álvaro Salvador en el prólogo a la edición de Comares de *La poesía de la experiencia* dice: «¿Es posible que la poesía de la experiencia que se ha comercializado recientemente en España no tenga demasiado que ver con lo que Langbaum denomina *the poetry of experience*? Es posible, o quizá existan demasiados matices y lagunas entre lo que “se ha leído” en Gil de Biedma y lo que Langbaum realmente dice. Pero lo cierto es que la edición española de este libro ayudará a resolver algunos de estos problemas y seguramente iluminará el camino de la normalización poética en nuestro país» (Salvador, 1996: 15-16) (Salvador, 1996: 15-16).

«Tradition and the Individual Talent» de Eliot, del que hablamos anteriormente, porque es precisamente Eliot el que inaugura el interés de la crítica por la tradición como concepto en el sentido contemporáneo. La tesis de Langbaum es que toda la literatura moderna parte de la tradición romántica, pero en un sentido muy específico. Para que exista una tradición, es necesaria, como hemos visto con Eliot, una conciencia de pasado. Sin embargo, Langbaum señala que los románticos le dan al pasado un uso peculiar:

It is just the difference between the romantic and the classical sense of the past that the romanticist does not see the present as the heir of the past and does not therefore look to the past for authority as an ethical model. The romanticists sees the past as different from the present and uses the past to explore the full extent of the difference, the full extent in other words of his own modernity. (Langbaum, 1963: 12)

Eso se puede ejemplificar con la obra de Scott, que al ofrecernos un pasado demasiado exótico, nos resulta imposible relacionarlo directamente con nuestro presente. «It is, in other words, when we no longer take the past seriously as an official tradition that we begin to “romanticize” it, which means that we rescue from beneath the ruins of the official tradition a more fundamental continuity» (13).

Para entender bien la tesis de Langbaum, primero hay que tener claro qué es lo que entiende él por romanticismo. Según él, tenemos dos posibilidades: 1) «romanticism as a permanently recurring characteristic of personalities and artistic periods»; y 2) «romanticism as that unprecedented shift of mind and sensibility which began in the latter eighteen century». La primera opción, en este caso, sería la identificación del romanticismo con la oscilación entre intelecto y emoción. Sin embargo, la segunda implicaría «the attempt of modern man to reintegrate fact and value after having himself rejected, in the experience of the Enlightenment, the old values» (21-22). De esta manera, el romántico descubre la base empírica de los valores a través de la experiencia. A Langbaum el romanticismo que le interesa es el del movimiento del pensamiento y arte que sucede a la Ilustración. Frente al concepto ilustrado de la tradición, el romanticismo necesita encontrar nuevos valores para

oponerse a los valores tradicionales. En este sentido, según Langbaum, es cuando podemos interpretar el romanticismo como una doctrina de la experiencia.

Puesto que una de las aportaciones más importantes de la Ilustración fue una visión científica del mundo, que llevó a la separación del pensamiento y emoción, es, según Langbaum, la mayor aspiración del romanticismo superar esa división y lograr una unión de las dos partes, a través de la búsqueda de la objetividad. Eso no deja de ser de cierta manera discutible. El primer problema es que a si los románticos ya les viene dada la separación entre el pensamiento y la sensibilidad, e intentan oponerse a ella, en realidad nunca llegan a negarla, sino que aceptan la oposición como tal y lo que entienden por fusión sería simplemente una manera de acceder al pensamiento a través de la emoción, a lo objetivo a través de lo subjetivo. La supuesta búsqueda de la objetividad siempre se haría en clave subjetiva. El segundo problema es que, a pesar de hacer un análisis magnífico y muy erudito de la literatura de los siglos dieciocho y diecinueve, los lee desde su punto de vista y la lógica que encuentra en esos dos siglos es la lógica de sus propios presupuestos teóricos sobre la modernidad en la poesía.

Por lo tanto, hay que tener en cuenta qué es lo que entiende Langbaum por objetividad y por subjetividad:

The whole conscious concern with objectivity as a *problem*, as something to be achieved, is in fact specifically romantic. Objectivity presented no problem no an age of faith like the Middle Ages, which considered the object and its value as equally given. Nor did it present a problem to a critical and rationalist age like Enlightenment, the whole point of which was to undermine the established order of values by driving a wedge between the object and its value. It was the romanticists with their new reconstructive purpose who, starting with an inherited split between object and value and wanting to heal the breach, saw objectivity as desirable and as difficult to achieve. When subjectivity came to be called a disease (*la maladie du siècle*), the Romantic period had begun. (29)

El ensayo de Jaime Gil de Biedma, con el que empezamos este apartado, tiene mucho que ver con esa manera de entender la subjetividad y la objetividad. Cuando explica qué es lo que necesita un poema para resultar satisfactorio (haber superado la disociación entre hecho y significado), se acerca mucho a la tesis de Langbaum. Según Eugenio

Maqueda Cuenca, Langbaum no ofrece una solución que permita esa superación «en el acto creador». Sin embargo, según él, Gil de Biedma sí lo hace porque «nos ofrece el proceso de mitificación como solución, pues el mito se convierte en un forma de continuar la sensibilidad» que permite «hacer que una experiencia se vea deformada y adquiera nuevos significados y actúe incluso en otras zonas de la sensibilidad» (Maqueda Cuenca, 2001: 75).

Uno de los conceptos importantes que surgen de la tradición romántica, según Langbaum, es la ilusión autobiográfica, que indica el carácter dramático de la lírica:

Yet the autobiographical illusion is nonetheless important as precisely the plot—a plot about the self-development of an individual with whom the reader can identify himself to make the poem an incident in his own self development as well. For the poetry of experience is, in its meaning if not its events, autobiographical both for the writer and the reader. The observer is thus a character, not in the Aristotelian sense of a moral force to be judged morally, but in the modern sense of a pole for sympathy—the mens by which writer and reader project themselves into the poem, the one to communicate, the other to apprehend it as an experience. (52)

Y de esta manera hemos llegado al tema del monólogo dramático como la característica principal de la poesía moderna, es decir, de la poesía de la experiencia. El monólogo dramático, según Langbaum, es un enunciado en primera persona en el que sin embargo el hablante no es el autor. Eso va en consonancia con la concepción moderna de la poesía lírica como un género de ficción (un concepto que también tiene sus complicaciones, como veremos en el próximo capítulo). El poema lírico romántico (o poema de la experiencia) sería, por lo tanto, objetivo y subjetivo a la vez. El poeta hablaría a través del observador del poema lírico de la misma manera que un dramaturgo habla por medio de sus personajes

Por supuesto que precisamente en la poesía lírica sí que existe una clara tendencia a identificar el yo poético con la voz del autor, entendiendo el texto como un medio del que dispone el autor para expresar su subjetividad. Por lo tanto, y aquí Langbaum sí se aleja claramente de lo que entenderíamos nosotros por ficcionalidad del género lírico como tal, sólo serían monólogos dramáticos los que dejan clara la

identidad del hablante y la alejan explícitamente de la identidad del autor. En este sentido, señala Javier González Rovira que «tampoco podemos considerar como un *monólogo dramático*, en sentido estricto, discursos en los que un “yo” no marcado como *persona* se dirige a un interlocutor (un personaje interno, el propio yo o el lector)» (González Rovira, 1996: 79).

El autor de un monólogo dramático debe mostrar el personaje al lector de una manera que permita que el lector simpatice con él:

The particular perspective is especially apparent in the dramatic monologue, where we clearly adopt the speaker’s point of view, both visual and moral, as our entry into the poem—the resulting limitation and even distortion of the physical and moral truth being among the main pleasures of the form. [...] Most important, however, the particular perspective is the visual expression of the meaning and, in its departure from the ordinary view, the sign of the presence of the speaker and of the new thing the poem is saying. By seeing what the speaker sees we are able to identify ourselves with him, stan in his position and thus inside the poem where meaning resides. (137)

Habría una diferencia entre el soliloquio y el monólogo dramático. En el monólogo dramático, el autor se expresa a través del personaje y por lo tanto objetiva la experiencia porque el lector también adquiere conciencia de lo que ocurre en el poema. El el soliloquio, por el contrario, el autor se expresaría de una manera más general, no permitiendo el distanciamiento necesario para unir lo que sería, como hemos visto, lo objetivo con lo subjetivo:

The soliloquist is concerned with truth, he is trying to find the right point of view; while the speaker of the dramatic monologue starts with an established point of view, and is not concerned with its truth but with trying to impress it on the outside world. The meaning of the soliloquy is equivalent to what the soliloquist reveals and understands, the poetic statement being as much as he has been able to rationalize, to see in terms of the general perspective. But the meaning of the dramatic monologue is in disequilibrium with what the speaker reveals and understands. We understand the speaker’s point of view not through his description of it but indirectly, through seeing what he sees while judging the limitations and distortions of what he sees. (146)

Sin embargo, hay que señalar que los dos tipos de escritura que distingue aquí Langbaum tienen la misma base: el concepto de poesía como expresión. La única diferencia es que en el soliloquio el autor se expresa directamente (y por lo tanto, según Langbaum, de una manera insuficiente), mientras que en el monólogo dramático el autor se expresa su propia voz a través de la voz del personaje, pero sigue siendo *expresión* al fin y al cabo. Recordemos que para lo que vendrá a ser la poesía de la otra sentimentalidad esta *expresión* de un sujeto, sea por el medio que sea, es por definición mentira. Y para la poesía de la experiencia de los años ochenta, la poesía siempre será ficción porque el sujeto moderno es un sujeto escindido.

En este sentido, el concepto de la experiencia surgiría en el romanticismo como una manera de oponerse a la interpretación analítica del mundo que era un producto de la Ilustración. El romántico, una vez asumida la dicotomía objetivo/subjetivo (exterior/interior, etc.), en vez de inclinarse hacia el lado objetivo del conocimiento sin más, lo que intenta, según Langbaum, es objetivar su propia experiencia. Maqueda Cuenca señala que se trataría de «ver el mundo en su globalidad y no fraccionado, compuesto por partes, como sí se había hecho en la época ilustrada a causa del auge del cientifismo» (Maqueda Cuenca, 2001: 83).

Jaime Gil de Biedma en «Emoción y conciencia de Baudelaire» señala que durante cada proceso de creación poética se produce un «intervalo entre emoción y conciencia durante el cual se realiza un aparte apreciable del trabajo» (Gil de Biedma, 2010: 533), en un sentido parecido a lo que acabamos de comentar. En «El ejemplo de Luis Cernuda», señala que para Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su experiencia personal son una y la misma cosa. Lo que le separaría a Cernuda de sus compañeros de promoción y también de la gran parte de la poesía española es «la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender»¹³. Por lo tanto, sus poemas «parten de la realidad de la experiencia personal,

¹³ Estas reflexiones son lo que le lleva a Juan Ferraté a afirmar que «el tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma no es, pues, la simple sacudida emotiva o la combinación de emociones a cuya expansión verbal se entregan regularmente nuestros poetas, sino siempre un complejo de emoción y conciencia, de visión y actitud, de vida vivida y juicio sobre la vida, complejo donde, insisto, ambos polos opuestos guardan la misma distancia con relación al yo del poeta, cuya experiencia privada se define en cada caso en términos de su oposición específica.» (Ferraté, 1969)

no de una visión poética de la experiencia personal» (545-548). Y aquí nos estamos acercando al tema de la experiencia personal objetivada:

La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia –es decir, del fondo– que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. (549)

Vemos claramente que para Gil de Biedma, hay que partir de la experiencia propia pero hay que someterla a un proceso de abstracción y de depuración poética, para convertirla en otra cosa, para transformarla en ficción. Gil de Biedma entiende que esa abstracción se basa en la separación del fondo de la forma, entendido el fondo como la experiencia personal y la forma como el resultado de la depuración poética. Para él, distinguir entre fondo y forma, tal y como él entiende estos conceptos, es algo «primordial en nuestro disfrute de lectores» porque sin esa distinción «no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otra» (548-549).

Gil de Biedma analiza la poesía de Cernuda, por lo tanto, como un ejemplo a seguir para los poetas de su propia generación, si es que quieren realmente hacer una poesía social, humana y realista¹⁴. Los supuestos estéticos que sustentan la poesía de Cernuda (entendiendo los conceptos de fondo y forma y su distinción consciente como uno de ellos). Señala que para que eso sea posible, es necesario buscar una tradición, «unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer». Por lo tanto, Cernuda sería «el más contemporáneo de todos los grandes poetas del 27» (550), porque ejemplificaría esa necesidad de una tradición construida desde el presente. Buscar una tradición que implica una clara consciencia del pasado, pero precisamente partiendo desde nuestro presente, es uno de los grandes temas de la poesía moderna. Sólo que, en este caso, habría que seguir insistiendo que uno puede elegir los modelos a seguir pero no puede elegir del todo su propia tradición ni el lugar concreto que ocupa en ella, aunque tanto Eliot como Gil de Biedma lo crean, porque eso implicaría subordinar el pasado, la tradición y la historia a la subjetividad, y eso es por definición imposible.

¹⁴ Luis Cernuda también fue uno de los ejemplos de los poetas de la otra sentimentalidad. Véase, por ejemplo, «La experiencia de Cernuda (El legado de Luis Cernuda en la poesía de las últimas décadas)», incluido en *Letra pequeña* de Álvaro Salvador (47-60).

Según Langbaum, en el monólogo dramático se produce un desequilibrio. Sin embargo, eso no constituye un defecto, sino que se trata del objetivo de la acción poética:

The superfluity and unaccountability of the dramatic monologue are antithetical to the structure of drama and narrative, where the point is precisely to achieve economy and accountability. To the extent that an utterance is *dramatic*, we expect it to reveal as much as we need to know about the speaker's character, and we expect to find its justification and meaning in the situation to which it is the strategic response and in its effect upon the situation.

Por lo tanto, el monólogo dramático produce cierta alteración. Una situación distinta es la del poema lírico propiamente dicho:

It is the lyric instead that arises as an expression of pure will, an expression for which the dramatic situation, if any, provides merely the occasion. [...] For all its affinity to drama, the dramatic monologue has a affinity to the lyric in just the respect in which the lyric is antithetical to drama. (188-189)

Por lo tanto, el poema lírico busca ser total en su expresión pero esa expresión total no conduce a ninguna parte.

De esta manera, una de las cosas que según Langbaum caracteriza la poesía moderna es la victoria del personaje sobre la acción. La consiguiente disolución de los géneros tradicionales es de cierta manera un síntoma de la disolución del significado en el sentido tradicional. Por lo tanto, la poesía de la experiencia, según él, es una literatura que se vuelve sobre sí misma «by immersing its uncompleted idea in an advancing stream of life—by shifting the whole argument into the context of a larger and intenser life, by shifting to a new perspective, a new phase of the speaker's career» (227). Por lo tanto, la poesía de la experiencia se opone a lo que se podría llamar «poesía del significado» (que sería la descrita por Aristóteles).

Podemos ver que la teoría de Langbaum de lo que llama «poesía de la experiencia», caracterizada por el uso del monólogo dramático (en el que no incluye lo que considera como poesía lírica propiamente dicha), se convierte en Jaime Gil de

Biedma en un concepto más amplio, haciendo que toda poesía lírica sea susceptible de ese proceso de abstracción de la experiencia particular para convertirla en una experiencia objetivada. Esa va a ser la línea que va a seguir la poesía de la experiencia a partir de los años ochenta. La otra sentimentalidad se caracteriza por una especie de radicalización de este concepto, ya que parte de unos presupuestos teóricos distintos, y considera directamente toda poesía como mentira porque el sujeto libre que supuestamente se expresa en el poema es también mentira.

En «Como en sí mismo, al fin», Jaime Gil de Biedma habla una vez más de Luis Cernuda, señalando su «interés por la realidad de la experiencia común de cada uno, en cuanto materia poética» y explicando cómo el ejemplo de Cernuda le ha servido para elaborar una teoría sobre cómo quiere que sea su propia poesía, para acabar hablando una vez más sobre el monólogo dramático:

El monólogo dramático, según Robert Langbaum en su admirable libro *The Poetry of Experience*, no es sino una variante específica de la poesía de la experiencia –cuya iniciación se sitúa en Wordsworth y en Coleridge–, de la que no difiere esencialmente ni en su estructura ni en su funcionamiento interno. Y la poesía de la experiencia es la genuina y característica poesía moderna, en la que se mantiene vigente hasta nuestros días, incluso para los poetas que reaccionan contra el romanticismo –como los victorianos en el pasado siglo, como Eliot y Pound en el nuestro–, la idea o supuesto fundamental que dio forma a la poesía romántica: “La idea de que la aprehensión imaginativa obtenida a través de la experiencia inmediata es lo primordial y cierto, en tanto que la reflexión analítica que la sigue es secundaria y problemática”. Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad [...] sino en el simulacro de una experiencia real. (814-815)

Esa idea del simulacro de una experiencia viene a decir, una vez más, que la única manera de conocer la realidad es a través de una experiencia objetivada. Los poetas de los ochenta accedieron a la teoría de Langbaum precisamente a través de Gil de Biedma¹⁵. De hecho, probablemente tenían más contacto directamente con la lectura que hace Gil de Biedma de *The Poetry of Experience* que con el propio libro de

¹⁵ «Creo que una de las cosas que Gil de Biedma pudo deber al libro de Langbaum -y no puedo entrar largamente en el tema- es la idea de separar el *yo poético* del *yo real*, haciendo de sí mismo el *personaje* del que tan a menudo habla el *The Poetry of Experience*.» (Villena, 1997: 21)

Langbaum. Y aunque hemos dicho que la otra sentimentalidad en este sentido tiene sus características peculiares, la noción de un simulacro de una experiencia real desde luego forma parte de la tradición en la que se insertan¹⁶.

1.5.2. CESARE PAVESE Y EL OFICIO DE LAS PALABRAS

Cesare Pavese es uno de los autores de los que a veces parece que todo está ya escrito y estudiado. Es otro de los poetas que a su manera se han convertido en un mito. Nosotros empezaremos con una carta de noviembre del año 1929, en la que Cesare Pavese nos ofrece una breve definición de su concepto de poesía: «Essa è il sentimento di tutto, del bello del brutto, del buono del cattivo, del giusto del falso, di quel contrasto tra bene e male che è la vita»¹⁷. Como cuenta Franco Mollia, el famoso diario que Pavese titulará *Il mestiere di vivere* es el testimonio de una aventura aventura existencial:

La fallita esperienza dell'assoluto si traduce per Pavese nel sentimento della morte, intensa perentoriamente come “affermazione di libera scelta”, e come estremo tentativo di definire e insieme abolire il mondo dell'oggettività. (Mollia, 1963: 1)

Obviamente, Mollia, como la mayoría de la crítica, tiende a explicar las reflexiones sobre la poesía de Pavese en clave biográfica¹⁸, considerando como el centro de todo el

¹⁶ Gonzalo Corona comenta a propósito de la poesía de Jaime Gil de Biedma: «En principio, su poesía parte de la experiencia. Dicha experiencia ha de tener la apariencia de personal, ha de ser, por tanto, de naturaleza subjetiva, o por lo menos mostrar una personalidad verdadera o fingida, pero con visos de similitud, para lo cual precisa acordarse con la experiencia común. De ahí la lógica del planteamiento del poeta cuando dice que busca en sus poemas mostrar la relación existente entre un hombre y su mundo.» (Corona Marzol, 1991: 68). Más adelante, añade: «Estamos en un tipo de poesía, la poesía de la experiencia, que no puede apartarse mucho del uso natural o corriente del lenguaje, si quiere ser realmente eficaz; pero en esta aparente limitación está, gracias al artificio y a la naturaleza propia de la poesía, precisamente su máxima grandeza: la posibilidad de dar profundidad y auténtica significación al lenguaje de la realidad cotidiana, y, por ello, a la misma realidad que reproduce.» (94)

¹⁷ Citado por *La distruzione dei miti* de Giovanni Cillo (1972: 9).

¹⁸ Comenta José Muñoz Rivas que «durante décadas se ha ido codificando culturalmente una imagen de poeta suicida apoyada por una biografía infeliz [...] y sucesivamente por infinidad de estudios monográficos que se han esforzado en ver en los textos de nuestro autor justamente este sufrimiento, más que una determinada manera de construir con la lengua y situar esta construcción dentro de una cultura.» (Muñoz Rivas, 2002: 16-17) Eso mismo, con algunos matices, podríamos decirlo sobre Javier Egea.

trágico final del escritor italiano. Sin embargo, como bien señala Italo Calvino, de Pavese «se habla demasiado a la luz de su gesto extremo, y demasiado poco a la luz de la batalla, ganada día a día, a su propio instinto de autodestrucción» (Calvino, 1995a: 75)¹⁹. Como ya hemos señalado en el caso de Egea, aunque lo biográfico y lo poético esté estrechamente relacionado, no se puede confundir la vida de un autor con su trayectoria poética. Aunque puede que eso en el caso de Pavese sea especialmente difícil, ya que precisamente *Il mestiere di vivere* es una fusión total de sus vivencias íntimas con sus reflexiones sobre la poesía. Esta fusión de la vida y la escritura es una de las características de Pavese, y lo mismo le pasa a Javier Egea.

Eso supone un curioso problema añadido para los biógrafos, puesto que Pavese por lo general cuidaba su propia imagen como si se tratase de elaborar un personaje literario. Llevaba un diario durante catorce años, escribió cientos de cartas y guardó cuidadosamente todos sus manuscritos y notas. Sin embargo, todo eso ya lo hacía pensando en los futuros biógrafos, así que estaba preparando su posible biografía como una obra literaria, y por lo tanto una obra de ficción²⁰. *Il mestiere di vivere* es un buen ejemplo de eso, puesto que a pesar de presentarse como un diario íntimo estaba siempre pensado para una posible publicación. Pavese no suele contar en él lo que realmente le ocurre, los detalles de la vida cotidiana, de sus amigos o su familia, sino que se trata casi exclusivamente de reflexiones literarias y filosóficas. Áine O’Healy comenta a propósito del diario:

Yet it also contains a compelling record of intense feeling and suffering, of love, disappointment, a tragic sense of predestination, and frequent reference to the possibility of suicide. Most of the entries that document Pavese’s emotional

¹⁹ Desde luego, el recuerdo personal que nos ofrece Calvino de Pavese difiere bastante de la tradicional imagen trágica y por eso merece la pena reproducirlo aquí: «Para mí, que lo conocí en los últimos cinco años de su vida, Pavese sigue siendo el hombre de minuciosa laboriosidad en el estudio, en el trabajo de creación, en el trabajo de la empresa editorial; el hombre para el que cada gesto, cada hora, tenían su función y daban su fruto, el hombre cuyo laconismo e insociabilidad eran una defensa para su ser y para su hacer; su nerviosismo era el de quien está dominado por una fiebre de actividad, y sus ocios, sus paseos parsimoniosos pero llenos de meditación eran los de un hombre que sabe trabajar duro. Este Pavese no es menos verdadero que el otro, el Pavese verdadero y desesperado, y no sólo está limitado a los recuerdos de los amigos y a una actividad ajena a las páginas escritas; también era el hombre que “haca”, que escribía libro; y esos libros de su madurez llevan este sello de victoria e incluso de felicidad, aunque fuera siempre amarga. Hay también una visión de la felicidad de Pavese, de una difícil felicidad en el corazón de la tristeza, de una felicidad que nace con el mismo impulso que le sumerge en el dolor hasta que el desnivel es tan grande que el trabajoso equilibrio se rompe». (Calvino, 1995a: 75)

²⁰ De todas formas, incluso la autobiografía es siempre una obra de ficción.

disillusionments are at once both intimate and deliberately oblique, and conceal at least as much as they reveal. (O'Healy, 1988: 1)

Obviamente, se nota que Pavese jugaba con los posibles futuros estudiosos de su obra y su vida al despiste, creando su propia vida como un acontecimiento literario²¹. Eso es lógico si tenemos en cuenta que era una obra pensada directamente para publicar y no un diario íntimo en el sentido tradicional, pero desconcierta mucho a algunos críticos que tienden a esperar de un diario automáticamente la expresión sincera de la intimidad y, sobre todo en el caso de un autor que acabó quitándose la vida, sienten la necesidad de rebuscar en todos los materiales disponibles con el fin de encontrar testimonios de su sufrimiento o alguna tragedia personal especialmente llamativa, etc. Según O'Healy,

he regarded his life as a necessary performance, as an artifact to be constructed, rather than as a process to be accepted. Because of his tendency to posture and pose, to create a persona in one situation that he might reverse in the next, the difficulty of achieving an accurate interpretation of this complex figure has been considerable. (*idem*)

Sin embargo, a nosotros no nos interesa tanto la biografía de Pavese como su escritura poética (sobre todo nos centraremos en su poesía, a pesar de que su obra narrativa sea mucho más amplia y fuera la que le dio fama). Para Pavese, la poesía no dependía solamente del talento natural sino que era un producto un reflexión y esfuerzo. Desde el principio, siempre compaginaba su propia obra poética con sus escritos teóricos sobre ella, igual que Jaime Gil de Biedma, y las dos partes de su obra funcionan de una manera perfectamente coherente. Además, estaba siempre interesado en escribir una poesía diferente, un nuevo tipo de poesía que rompiera radicalmente con la poesía italiana de su momento y también con la inmediatamente anterior. Cuando Jaime Gil de Biedma habla, como hemos visto antes, de «romper con los padres para asociarse con los abuelos», es decir, de buscar otra tradición diferente a la inmediatamente anterior para sustentar sus propias ideas poéticas, se refiere prácticamente al mismo proceso. Pavese, como es bien sabido, se centrará en el estudio de la literatura norteamericana y sacará de ahí las ideas que después utilizará para conseguir ese nuevo tipo de poesía.

²¹ El tema de la fusión de la vida y la literatura es importante tanto en Pavese como en Egea.

Obviamente, romper con lo inmediatamente anterior no es algo específico de Gil de Biedma o de Pavese, sino que en sus distintas variantes es prácticamente una característica de cada generación o cada movimiento poético. Con *Lavorare stanca* se propone explícitamente hacer una poesía nueva, partiendo del hecho de que la poesía italiana de su momento mostraba un fuerte rechazo de las formas «realistas» de la poesía.

Inspired by his early training under the tutelage of Augusto Monti and by his exposure to American literature (especially the poetry of Walt Whitman and Edgar Lee Masters), Pavese set out to oppose this flight from realism. Rejecting both the sensual aestheticism of D'Annunzio and his imitators –so popular in Fascist circles– and the contrasting trend toward the private allusiveness of Hermeticism witnessed in the work of some young emerging poets (Ungaretti and Montale in particular), Pavese was determined to create a new narrative poetry that would be “virile”, “sober”, and objective. Pavese’s view of himself as a narrative poet at the outset of his career was of great importance to him both aesthetically and morally. (O’Healy, 1988: 22-23)

Con eso llegamos a otra característica obvia de Pavese: la resistencia cultural al fascismo, de la que se suele considerar, junto con Elio Vittorini, la figura central. El 24 de febrero de 1944 apunta lo siguiente: «C’è gente per cui la politica non è universalità ma soltanto legittima difesa» (Pavese, 2000: 275). Según María de la Luz Uribe, «él trató de que fuera primero lo uno, y luego lo otro» porque «no podía permanecer indiferente al momento histórico que estaba viviendo Italia entonces, y porque no podía dejar de sentir más tarde las consecuencias de ese momento histórico en su vida de hombre y de escritor» (Uribe, 1966: 89). Hay que tener en cuenta la situación política de los veinte años anteriores. En Italia, desde 1922 y la «Marcha de Roma», el fascismo iba adquiriendo más fuerza entre la burguesía y también entre una parte del proletariado, porque alimentaba la idea de una solución fácil de los problemas económicos del país que surgieron a raíz de la primera posguerra. Sin embargo, una serie de intelectuales, vinculados normalmente con algunos núcleos de oposición al régimen, empezaron a desarrollar su oposición política. Como es bien sabido, Pavese era amigo de muchos ellos y formaba parte de esa actividad intelectual de la oposición, lo cual le lleva tanto a la cárcel como al exilio. La formación inicial antifascista –tan decisiva para su

trayectoria posterior– hay que situarla en Turín, junto con Augusto Monti, Leone Ginzburg y el grupo de intelectuales antifascistas:

Alla scuola di Gramsci e di Gobetti, in un ambiente sociale politicamente evoluto, e attento ad ogni mossa che potesse indicare un inizio di rinnovamento, Pavese –che nel '35 scontò il suo antifascismo con il confino– si formò una coscienza di intellettuale impegnato a formare una società del dialogo, una letteratura aperta agli influssi stranieri, soprattutto americani: le traduzioni puntuali di S. Lewis, di Melville, e soprattutto di Anderson, com di Joyce (Dedalus), di Dos Passos, Defoe, Dickens, G. Stein, Faulkner, rivelano la sua finezza di interprete, la sua capacità di penetrare una materia descrittiva in cui non solo Pavese scopriva –forse con eccessivo schematismo– i fermenti e i contrasti tipici del mondo moderno (contrasto di città e campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini), ma soprattutto –come nello Anderson– “la profonda dignità” e il “valore umano di ogni ricerca sincera dello scrittore che vuol rinnovarsi, vuol essere se stesso” condannando ogni concezione edonista del “lavoro letterario”. (Mollia, 1963)

Desde los primeros años, Pavese se impone una disciplina moral que lo lleva a aceptar como absolutos los valores que se derivan del profundo compromiso social.

Para Pavese, el fin del fascismo se convertirá en el «retorno al hombre», el hombre representado por el pueblo en un sentido un tanto idealizado, porque según él, la única manera de encontrar la felicidad y luchar contra la soledad es unirse al pueblo. El deber del escritor sería por lo tanto el de descubrir y celebrar al hombre más allá de la soledad. El oficio del escritor está en las palabras:

Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo o non l'uomo pero loro. Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene. E ci accade che proprio per questo, perché servono all'uomo, le nuove parole ci commuovano e afferrino come nessuna delle voci più pompose del mondo che muore. (Pavese, 1991: 198-199)

Por lo tanto, la manera de encontrar ese camino de «retorno al hombre» que se propone Pavese sería a través de las palabras, a través de la escritura en su caso, porque según él ahí está la única esperanza posible²².

En «Il Fascismo e la cultura», fechado en 1945, afirma que el fascismo introdujo en la cultura italiana un miedo al futuro («non di quell'indomani materiale che consiste in comodi e cibo, ma del possibile catastrofico domani in cui sarebbe scoppiata la guerra, la sconfitta o la vittoria, il cataclisma»). Según él, aunque la cultura italiana intentara escaparse de su influencia, no había manera porque lo invadía todo, de una manera paralela a la situación que se vivía en España después de la guerra civil. Según él, a lo largo de veinte años, los intelectuales italianos vivían en un permanente estado de tensión:

Ma intanto lo stato di panico in cui vissero le migliori intelligenze italiane, la continua coscienza di non aver via d'uscita se non nella fine di un mondo, contribuirono a dare alla nostra cultura quel carattere ombroso, nevrotico, futile o disperato che la contraddistinse nel ventennio. Se vogliamo essere giusti, sta in questo carattere la causa di qualche suo buon successo (Moravia, il primo Vittorini, Ungaretti, Scipione, Guttuso, ecc.), ma stanno altresí le origini di molte indigeste vergogne. (Pavese, 1991: 206)

Y concluye comentando que ahora que todo eso se ha acabado (recordemos que el texto es del año 1945), sigue siendo difícil librarse de esa permanente ansiedad en la que la cultura italiana parece estar destinada a permanecer durante mucho tiempo.

En cuanto a la lucha contra el fascismo desde la izquierda, hace algunas reflexiones sobre el tema en «Il comunismo e gli intellettuali», un texto de 1946 (con

²² Sobre el artículo comenta Lorenzo Mondo: «Con el artículo *Regreso al hombre*, publicado por Davide Lajolo, redactor jefe, en “La Unità” del 20 de mayo de 1945, Pavese inaugura públicamente su temporada de autor *engagé*. Se trata de un escrito significativo, no solamente por la pasión sincera que lo anima sino por el tono confesional, entre doliente y obstinado. En los preliminares, recuerda que los escritores más irrequietos [sic] buscan bajo el fascismo una patria ideal, rica en calor humano y en palabras nuevas que no era posible encontrar en Italia. Habla de América, Rusia y China con una disposición ecuménica que contempla acaso alguna toma de distancia, motivada por el clima político, respecto a Estados Unidos. Pero cuando celebra con timbre vittoriano la “nueva leyenda del hombre”, piensa en realidad en su experiencia, deudora de la literatura americana. [...] Es indiscutible su convencida adhesión a un ideal de solidaridad y de progreso que ve encarnado en el Partido Comunista. Pero parece igualmente evidente, por ese ratificar el tema de la soledad, que Pavese busca protección bajo las alas de otra iglesia, capaz de aplacar sus problemas existenciales, orientándolos en una dirección ético-política en lugar de filosófico-religiosa.» (Mondo, 2011a: 107-108)

una segunda parte de 1947) hace una reflexión sobre la «libertad», idealizando notablemente la postura de comunismo. Sin embargo, esa idealización es lógica teniendo en cuenta en momento en el que se escriben esos textos, una vez superadas las dos décadas de fascismo en Italia y muy pocos años después de la Segunda Guerra Mundial. Pavese explica su propio acercamiento al comunismo a través de la búsqueda de la «libertad», entendido ésta como una libertad que se inserta en la realidad de su época y no como algo abstracto:

È possibile che uno s'accosti al comunismo per amore di libertà. A noi altri è successo. Per uno scrittore, per un «operaio della fantasia», che dieci volte in un giorno corre il rischio di credere che tutta la vita sia quella del libri, del suoi libri, è necessaria una cura continua di scossoni, di prossimo, di concreta realtà. Noi rispettiamo troppo il nostro mestiere, per illuderci che l'ingegno, l'invenzione, ci bastino. Nulla che valga può uscirci dalla penna e dalle mani se non per attrito, per urto con le cose e con gli uomini. Libero è solamente chi s'inserisce nella penna e dalle mani se non per attrito, per urto con le cose e con gli uomini. Libero è solamente chi s'inserisce nella realtà e la trasforma, non chi procede tra le nuvole. Del resto, nemmeno i rondoni ce la fanno a volare nel vuoto assoluto. (215)

Está claro que la postura que expresa aquí Pavese es la propia de la izquierda de su época, con una serie de clichés relacionados con el ideal de solidaridad y progreso que vistos desde el momento de hoy se ven claramente con todos sus fallos, pero lo más importante es verlo simplemente como un producto de la época y de la situación política. Asimismo, hay que tener en cuenta que en la Italia del momento igual que cuando el partido fascista entró en poder, manifestándose abiertamente como una oposición al comunismo, a lo largo de los años era el comunismo el que se iba perfilando claramente como la oposición más radical del fascismo. Por lo tanto, la visión de Pavese, que desde nuestro punto de vista puede parecer un poco simple, se deriva precisamente de esa oposición fascismo/comunismo propia de su época y configurada como dos extremos radicalmente opuestos.

Pavese sigue con el tema de la libertad también en «Di una nuova letteratura» (1946), esta vez desde su punto de vista de intelectual cuya única manera de trabajar es escribiendo; se trataría del «trabajo de la fantasía inteligente, encaminado a

explorar y expresar la realidad: poesía, narrativa, ensayo y todo lo demás». Según él, para realizar este trabajo es necesario aislarse: «el esfuerzo de auscultación de nosotros mismos tiende a romper muchos lazos con el exterior y a hacernos perder el gusto del intercambio y la convivencia, de la cordial humanidad». Por lo tanto, el punto de partida sería el de comprender, «poseer más a fondo la realidad», y el resultado suele ser el de encerrarnos en un mundo ficticio, lo cual además lleva al sufrimiento. En ese estado de desequilibrio y de conciencia inquieta «se produce el despilfarro». Y es cuando olvidamos que el deber del escritor es otro, el de «explorar y expresar la realidad a través de la fantasía inteligente». Es lo que Pavese entiende por compromiso: el deber del escritor de formar parte de la realidad de su momento y analizarla a través de su escritura, pero teniendo en cuenta que su escritura no puede dejar de ser ficción porque es una obra literaria antes que nada:

Eppure il narratore, il poeta, l'operaio della fantasia intelligente, deve anzitutto accertare il destino, esser d'accordo con se stesso. Chi è incapace d'interrogare le cose e gli altri, si rassegni e lo ammetta. Il mondo è grande e c'è posto anche per lui. Quel che non va è battersi i fianchi per cavarne un ruggito che poi somiglia a un miagolio [...] le parole non bastano. Chi è osseso dal dilemma «Sono o non sono scrittore sociale?» e tutta l'infinita varietà delle cose, dei fatti, delle anime gli diventa sotto la penna auscultazione di se stesso come ai tempi più gloriosi del frammentismo, sia eroico fino alla fine. [...] l'arte di accettarsi, di esser d'accordo con se stesso, ha di buono che mette in luce fin la menoma scintilla di valore che si ha in corpo. (219)

Hemos visto estos fragmentos para ver de qué manera forma parte Pavese de la tradición de la poesía comprometida. Sin embargo, no vamos a analizarlo más detalladamente porque nos ocuparemos del tema del compromiso en la escritura en otro capítulo.

Lo sí nos interesa en este apartado es ese proceso de autoconstrucción como escritor y como personaje literario que hemos mencionado antes en el caso de Pavese. Acabamos de ver que, entre otras cosas, consideraba que el papel del escritor es comprometerse con la realidad (y una vez más, repetimos, hay que tener cuidado con ese concepto de compromiso, como analizaremos más adelante). Según Italo Calvino, aunque hayamos perdido la forma de involucrarnos en la realidad viviéndola y

juzgándola, es eso «lo que, a través de caminos laboriosos y solitarios, consiguió Pavese y en ello reside el valor único que hoy posee dentro de la literatura universal» (Calvino, 1995a: 79). Por lo tanto, según él, la verdadera conquista pavesiana sería la de la conciencia, la de «la conquista de vivir una situación en lugar de ser vivido por ésta, incluso en el caso de que esa situación sea inmutable» (75). El sentido de la labor poética de Pavese residiría, por lo tanto

en el trabajoso tránsito entre dos formas de ser en el mundo: partiendo de un dato de pasividad y anonimato existencial, llegar a conseguir que todo aquello que vivimos sea autoconstrucción, conciencia, necesidad. Una operación que podríamos llamar poética y moral. En tanto que poética, significará salir de una concepción de creación como abandono a la manifestación lírica, al placer por componer, o por la exploración naturalista del mundo exterior, para llegar a través de un arduo camino de exclusiones y reducciones a imágenes que sean centros de experiencias insustituibles, expresiones absolutas en todos los niveles. (Calvino, 1995a: 73)

En la poesía, por lo tanto, la tarea que Pavese se proponía era la de construir un nuevo estilo, aunque, según Calvino, no fuera un poeta «ni por naturaleza ni por condición» (74)²³.

Habíamos empezado este apartado comentando qué es lo que Pavese entiende por «poesía», tomando como base la definición que escribe en una de sus cartas. Asimismo, hemos mencionado que la renovación poética que pretende llevar a cabo se realiza en *Lavorare stanca*. Pavese explica el proceso de escritura de este libro y también la reflexión previa que lo lleva a una determinada manera de escribir, en «Il mestiere di poeta», que comentaremos más adelante. Asimismo, donde más reflexiones sobre el proceso de la escritura poética nos ofrece es precisamente en *Il mestiere di vivere*, sobre todo en la primera parte (1935-1936).

El 20 de abril del 1936 Pavese reflexiona sobre lo trágico como una parte importante del proceso de escritura poética, señalando que él mismo todavía no ha comprendido muy bien qué es exactamente lo trágico de la existencia:

²³ Desde luego, tampoco queda especialmente claro qué es lo que entiende Calvino por «poeta por naturaleza». Por su parte, Lorenzo Mondo señala que «Cesare Pavese nasce poeta» (Mondo, 2011b: 257). La verdad es que tampoco explica qué quiere decir con eso.

Per un poeta è difficile. O anche molto facile. Un poeta si compiace di sprofondarsi in uno stato d'animo e se lo gode – ecco la fuga dal tragico. Ma un poeta dovrebbe non dimenticare mai che uno stato d'animo per lui non è ancor nulla, che quanto conta per lui è la poesia futura. Questo sforzo di freddezza utilitaria è il suo tragico. Che occorra vivere tragicamente e non voluttuosamente, è provato da quanto ho patito sinora. Anzi, da quanto ho inutilmente patito. [...] La lezione è questa: costruire in arte e costruire nella vita, bandire il voluttuoso dall'arte come dalla vita, essere tragicamente. (Pavese, 2000: 33-34)

Antes que nada fijémonos en que Pavese considera que el poeta necesita su experiencia para poder escribir, pero que esa experiencia no es suficiente porque todavía habrá que transformarla en escritura poética. Sin embargo, sí que considera claramente que la poesía y la vida se funden mediante un complejo proceso de transformación de una cosa en la otra. Eso, repitamos, no quiere decir en realidad lo que sería la expresión sincera de la escritura, sino más bien como una creación ficticia de la literatura y una creación literaria de la realidad.

Por su parte, Calvino se fija en la expresión «ser trágicamente». Según él, la definición que nos da Pavese y que se refiere a la «frialidad utilitaria», que «da sentido a su estado de ánimo aceptándolo en vista de su universalización poética» es aceptable, pero no es la única, porque él prefiere ampliarla relacionándola con otros escritos de Pavese. Por lo tanto, se trataría de

hacer del drama individual una fuerza concentrada que impregne de uno mismo todo tipo de acción [...], de obra, de hacer humano, significa transformar el fuego de una tensión existencial en un obrar histórico, hacer del sufrimiento o de la felicidad privada, que son imágenes de nuestra muerte (toda felicidad individual, desde el momento que se implica su fin, tiene su contrapartida de dolor), elementos de comunicación y de metamorfosis, es decir, fuerzas vitales. (Calvino, 1995a)

Justo esa transformación de la «tensión existencial» en un «obrar histórico» es la que nos interesa a nosotros, puesto que, aunque con muchos matices, presenta una serie de paralelismos con el tipo de poesía del que nos ocupamos en este trabajo. Lejos de buscar paralelismos vitales basados precisamente en la tragedia biográfica de Pavese y Egea, sí es verdad que la manera que tienen los dos autores de utilizar el dolor como

vivencia íntima para expresar el dolor colectivo (o más bien general en el caso de Pavese), es a menudo bastante parecida.

Empezamos este apartado citando la carta de Pavese en la que decía que la poesía era para él «il sentimento di tutto, del bello del brutto, del buono del cattivo, del giusto del falso, di quel contrasto tra bene e male che è la vita». Para él, en la escritura está la única esperanza de luchar contra la soledad, está el tema del compromiso y de la conciencia social que se deriva de su experiencia de la realidad italiana de la época del fascismo, y también está el tema la búsqueda de la bello en la triste realidad de todos los días. No podemos decir que no nos recuerde a Javier Egea, que decía que para él la poesía consistía en convertir en belleza la miseria de cada día. A pesar de eso, el 29 de diciembre de 1935 Pavese apunta en su diario que si tuviera que elegir entre escribir poesía y estudiar, preferiría el estudio porque le ofrece más consuelo:

Non dimentico però che mi piace studiare in vista sempre del poetare. Ma in fondo in poetare è una ferita sempre aperta, donde si sfoga la buona salute del corpo. (Pavese, 2000: 24)

1.6. LA POESÍA Y LA HISTORIA

Conviene recordar, aunque sea sólo en líneas generales, en qué circunstancias Javier Egea empezó a escribir, porque el ambiente granadino en los años 70 y 80 era, como ya hemos mencionado, bastante peculiar. Para comprender la escritura poética de Egea es imprescindible tener en cuenta en qué momento y en qué contexto se produce. Sin embargo, como no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de la poesía granadina de ese momento, sino que nuestro objetivo es plantear algunas cuestiones básicas sobre la escritura de Javier Egea para permitir una aproximación a su obra, sólo nos detendremos en algunos aspectos especialmente significativos.

1.6.1. LA POESÍA GRANADINA

Hemos mencionado varias veces que el ambiente granadino de la época era en muchos sentidos peculiar, y antes de seguir con nuestro análisis hay que saber en qué consistía esa peculiaridad. Primero, el momento histórico, político y cultural favorecía la proliferación de la poesía en el sentido más material, porque existe un interés notable por parte de las instituciones públicas por la cultura, representado por la aparición de nuevas subvenciones, ayudas públicas y premios literarios, un mayor interés por parte de la crítica, la creación de nuevas colecciones de poesía, etc. Como afirma Andrés Soria Olmedo, esto da lugar a «un panorama de dispersión, aunque también de mayor ventilación y comunicación mutua en el interior de España» (2000: 113). Segundo, como analiza Miguel d'Ors, hay un mayor interés por el público y por la necesidad de aproximar la poesía a la vida (1994). Tercero, se estableció una conexión más estrecha entre el mundo poético y el académico. No es sólo que varios de los poetas granadinos más importantes del momento fueran profesores, sino que se creó una verdadera escuela de escritores y teóricos alrededor de la figura del profesor Juan Carlos Rodríguez. El trabajo intelectual y el literario iban estrechamente unidos, y la práctica poética se basaba en unos determinados conceptos teóricos. Y cuarto, una de las características más determinantes es la idea de trabajo colectivo, que se hace evidente en la gran cantidad de actos y publicaciones conjuntas, revistas literarias, lecturas poéticas, y reuniones de «un grupo de jóvenes poetas surgidos en Granada a principios de los años ochenta, unidos por la amistad y el compromiso político (Díaz de Castro, 2004b: 10-11), cuya denominación «la otra sentimentalidad», según Soria Olmedo, era más que nada «una etiqueta brindada a la crítica a sabiendas de su voracidad taxonómica, muy laxa como manifiesto de grupo, indicadora, todo lo más, de una actitud moral» (Soria Olmedo, 1988)²⁴.

²⁴ Véase también el artículo «Un engaño menor: las generaciones literarias» de Antonio Jiménez Millán (1994).

De periodo inmediatamente anterior a la creación de *la otra sentimentalidad* cabe destacar las revistas *Tragaluz* (1968-1969), dirigida por Álvaro Salvador²⁵, *Poesía 70* (1968-1970), un proyecto de Juan de Loxa, con colaboraciones de jóvenes cercanos a lo que más tarde fue el grupo de la otra sentimentalidad, como Justo Navarro, Fanny Rubio, José Carlos Rosales y Joaquín Sabina; y *Letras del Sur*, creada en 1978 por Álvaro Salvador, en la que colaboraron Juan Carlos Rodríguez, Rafael Juárez, Javier Egea, Antonio Jiménez Millán y Justo Navarro, entre otros. La revista más importante de la década de los ochenta era sin duda *Olvidos de Granada* (1982-1983 y 1984-1987), que sin embargo no publicó poesía salvo en su última etapa, dirigida por Mariano Maresca y diseñada por Juan Vida, con colaboraciones de Juan Manuel Azpitarte, Juan Calatrava, Luis García Montero, Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía, Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Álvaro Salvador, Andrés Soria Olmedo y muchos otros. El número trece de la revista, titulado «Palabras para un tiempo de silencio» se dedicó a la poesía y la novela de la generación del cincuenta, lo cual «sirve de testimonio amplio y diverso de la vinculación estética y personal del grupo de la otra sentimentalidad con autores muy específicos de aquella generación» (Díaz de Castro, 2004b: 13).²⁶

Asimismo, existe una cantidad considerable de plaquetes, como «Romper el Cerco»²⁷, de la librería Teoría, y «Trames», de la librería Al-Andaluz. Cabe mencionar también las colecciones de la Galería Laguada: *10 poemas de primavera* de 1983 (Elena Martín Vivaldi, Álvaro Salvador, Carmelo Sánchez Muros, Enrique Nogueras, Javier Egea, José Gutiérrez, José Heredia, Juan de Loxa, Luis García Montero, Rafael Juárez) y *10 poemas de invierno* de 1985 (Rafael Alberti, Julio Aumente, Rafael Guillén, Javier Jurado, José G. Ladrón de Guevara, Joaquín Lobato, Enrique Morón, Luis Muñoz, Fernando Quiñones, Luis Antonio de Villena). Asimismo, la Universidad publicó unos pliegos del Aula de Poesía y la Diputación de Granada fundó dos colecciones

²⁵ En esta revista es donde Javier Egea publicó su primer poema.

²⁶ De la misma época cabe mencionar también las revistas *Trames* (1982), *Nefelibata* (1983-1984), el suplemento «Cuadernos del Mediodía» de *Diario de Granada* y el periódico *Campus*. Asimismo, no nos olvidemos de el folleto *Ka-meh*, publicado por Justo Navarro y José Carlos Rosales, de la antología *La poesía más transparente* (1976), en la que participaron Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán, y la creación del Colectivo 77.

²⁷ En 1981 publicó el poema «El viajero» de Javier Egea con ilustraciones de Juan Vida.

importantes: la Genil y, sobre todo, la Maillot Amarillo, diseñada por Juan Vida y dirigida por él, Juan Manuel Azpitarte y Luis García Montero²⁸. Por último, hay que destacar la *Antología de la joven poesía andaluza*, publicada en 1982 por la revista malagueña *Litoral*, organizada por Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán.

Por último, desde los años setenta adquiere una importancia especial el Premio García Lorca, otorgado por la Universidad de Granada, que obtuvieron Álvaro Salvador (1971), Antonio Jiménez Millán (1976), Luis García Montero (1979) y del que Javier Egea en 1972 obtiene el accésit. El premio asimismo ayuda a la mayor difusión de la producción poética del grupo. Por otra parte, el libro *Tristia*, firmado por «Álvaro Montero», obtiene en 1981 el Premio Ciudad de Melilla, *El jardín extranjero* de Luis García Montero obtiene en 1982 el Premio Adonais y a Javier Egea se le otorga el Premio Juan Ramón Jiménez en 1982 por *Paseo de los tristes* y el Premio Antonio González de Lama del Ayuntamiento de León por *Tropo mare*.

1.6.2. LA TERTULIA Y EL MITO

Sin embargo, no son sólo las revistas y los premios lo que caracteriza la poesía granadina del momento. Hay dos acontecimientos que con el tiempo resultaron muy importantes para el grupo de *la otra sentimentalidad*. El primero ocurrió el 26 de marzo de 1976, cuando Louis Althusser dio en el Hospital Real la conferencia «La transformación de la filosofía», a la que asistieron más de cinco mil personas.

El segundo, el 19 de abril de 1980, cuando abrió sus puertas el bar La Tertulia, fundado por el argentino Horacio Rébora. Dice Wenceslao Carlos Lozano:

Tato nace en 1948, en ciudad de Córdoba. Cuando el golpe de Videla, es responsable político de un grupo de izquierda revolucionaria. Profesor de matemáticas y física, debe exiliarse en 1976, y fondea en España, antes de instalarse durante casi tres años en Suecia. En 1980 regresa y sienta plaza en esta ciudad, que le resulta hermosa, abierta y muy enérgica culturalmente. Viene con la idea de montar un bar al estilo de

²⁸ En esta colección publicaron libros y antologías algunos poetas de la otra sentimentalidad y asimismo significó una apertura a la poesía de la experiencia.

book-café que ha conocido en Suecia. Un proyecto que parte de una reflexión: el haberse formado en la célula política, y al disgregarse ésta con el cambio de los tiempos, había que recrear un espacio donde la izquierda –en su sentido más amplio– se pudiera reencontrar. A los diez días de su llegada, sin prácticamente conocer a nadie, ya ha conseguido el local» (Lozano, 2000: 8)

La Tertulia, en pocos años, se convirtió en toda una leyenda, en un mítico lugar de encuentro de la izquierda granadina y de todos los que participaban en el proyecto de *la otra sentimentalidad*. Según Lozano, «no más de un par de días tardó en recalar por allí Juan Carlos Rodríguez [...] con Concha Félez, J.M. Azpitarte, [...] Javier Egea, Mariano Maresca, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, el joven Luis García Montero: cosas de la sentimentalidad» (8)²⁹.

Y así se creó la mitología de la vida nocturna granadina, de los encuentros de los poetas y los intelectuales de la izquierda para compartir los poemas, las ideas y la soledad. Incluso las imágenes que nos llegan de Javier Egea de gente que lo conocía suele ir relacionada con la idea de un poeta bohemio y trasnochador. Curiosamente, esa imagen puede tener dos significados distintos pero el en fondo estrechamente relacionados. El primero es el de la marginalidad, que recuerda Javier Egea en una entrevista de 1987: «A partir de la noche romántica, sin duda los poetas encuentran en ésta el espacio marginal idóneo donde practicar su rebeldía de seres malditos, simple inversión fenomenológica de la norma. Yo accedía a la poesía por esos caminos de la marginalidad rebelde. Ahora es diferente» (Peñalver Castillo, 1987). El segundo es el de la colectividad, de cuando los proyectos comunes abarcan todos los aspectos de la vida. Cuenta Juan Carlos Rodríguez:

La soledad de lo colectivo, la orfandad de lo común y compartido, la necesidad de rellenar el hueco, ese vacío, fue una de las primeras cosas que nos llevaron a La Tertulia. [...] Y junto a la soledad del hueco de los mayores apareció el hueco de la soledad de los y las más jóvenes, que no trataban de reinaugurar la vida, sino que sencillamente trataban de inaugurarla, querían estrenarla con una alegría y una libertad también supuestamente recién abierta. Pero querían estrenarlo todo compartiéndolo

²⁹ Sin embargo, no fue La Tertulia el único lugar de encuentro que se recuerda con nostalgia. Anterior a La Tertulia es el bar Bimbela, un sitio pequeño y cerca de la antigua Facultad de Filosofía y Letras en Puentezuelas, donde se reunían en los años setenta los jóvenes de izquierdas.

todo, creando una nueva colectividad, todo lo difusa e impalpable que se quiera, pero al menos con un espejo donde reconocerse. (2000: 11)

Con La Tertulia está relacionada una gran cantidad de acontecimientos culturales, exposiciones y presentaciones poéticas de la época. Podemos mencionar, entre otras muchas cosas, la Primera Exposición del Cómic y la Historieta (1981); la Primera Exposición de Carteles (1983), en la que participaron artistas como Julio Juste o Juan Vida; la Exposición de Fotografía (1983) sobre imágenes emblemáticas de la Transición; los homenajes a John Lennon y a Julio Cortázar; el veinte aniversario de Mayo 68; la Mesa Redonda de Humor; numerosos manifiestos de solidaridad (Argentina, Uruguay, Chile, Nicaragua) y mesas redondas sobre la paz y la libertad; y el Homenaje a la «Generación de los 50», con Ángel González, Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, etc. Lozano añade:

Así, más de sesenta exposiciones, como las de Ricardo Carpani (recuérdese *Argentina 78*, de Javier Egea, editado por La Tertulia), de Agustín Ruiz Almodóvar (autor del bajorrelieve de cerámica que se encuentra incrustado en la fachada) y su primo Coco, o del polifacético creador Michel Bastian, que repitió estancias y exposiciones en Granada para poder estar con sus amigos de La Tertulia, beberse no pocas copas de ron cubano y seducir a hermosas tertulianas con depurado estilo libertario y envidiable eficacia. No es casual que aquel impenitente y contumaz agitador francés, creador del grupo Sont'Act, que capitalizó la animación callejera parisina durante los 70, viera en La Tertulia el paradigma de aquello que había soñado, y ya dejado de ser en su país. Todavía le gusta recordar cómo, callejeando por Granada a principios del 81, se dedicaba a seguir a aquellos que por la pinta reconocía como suyos, y todos acababan recalando en La Tertulia. Fue llegar y topár, pues esa misma primavera exponía su subversiva cartelería. Aquí también se creó la revista *Olvidos de Granada*, que M. Maresca animó con encomiable acierto durante la década de los 80, y cuyos tres primeros números editó La Tertulia, antes de que se hiciera cargo de ella la Diputación de Granada. [...] A destacar también la edición (Cuadernos de La Tertulia, 1997) de *Un debate sobre Natural y Artificial*, con interesantes aportaciones de Juan de Dios Vico y José García Leal, entre otros. Memorables fueron también las expediciones culturales a Argentina, formadas por talentosos contingentes de amigos y artistas granadinos, entre ellos Carlos Cano. (Lozano, 2000: 8)

Sin embargo, nos interesan dos acontecimientos en especial. En 1982 Rafael Alberti visitó Granada y el día 12 de mayo se le organizó en homenaje precisamente en La Tertulia. Luis García Montero comenta que aquella noche

un grupo de jóvenes granadinos nos reunimos en La Tertulia para homenajear a Rafael Alberti. En la mesa de Rafael, como un invitado generoso o conversador, se sentó la historia del siglo XX, y en las palabras flotaban las huellas de la república, la guerra civil, el exilio, la dictadura, abriéndose camino entre las ilusiones de la democracia recién conquistada. La atmósfera más leal de la poesía es la admiración, el deseo de recoger una antorcha que siga iluminando los libros y las noches. De nada sirven las palabras cuando traicionan al adolescente deslumbrado que descubre su propia intimidad en unos versos. (García Montero, 2010a: 75)

Aquella noche, Javier Egea y Luis García Montero leyeron unas palabras que formarán *El manifiesto albertista*, publicado el mismo año, junto con una «Despedida Picassiana» de Antonio Sánchez Trigueros y «Marineros en tierra» de Álvaro Salvador:

L.– Yo quería ser poeta, mas no sé, no sé, ¿qué modelo escogeré?

J.– Si te gustan las violetas,
las purezas y las tretas
del lenguaje sin pasión
basta con Juan Ramón.

L. – No sé, no sé.

¿Qué modelo escogeré?

J.– Si te gustan las princesas,
sus dulces bocas de fresas
y los prados del Edén
confórmate con Rubén.

y L.– Anonados, a punto de caramelo y de suicidio, una voz viva y lejana nos retornó a la esperanza. Y la esperanza era una melena blanca.

L.– ¿Quién es? ¿Quién es?

J. El poeta Rafael.

[...]

L.– Los mares de Alberti siempre estuvieron en Granada.

J.– Las largas, interminables meadas de Alberti siempre estuvieron en Granada.

L.– Las rosas con orugas de Alberti crecieron en Granada

[...]

J.– un poeta ha recorrido el mundo

J. y L.– ¡Nosotros lo llamamos camarada! (Egea y García Montero, 2003: 23-34)

Como podemos ver, Egea y García Montero en una imitación del discurso de Neruda y García Lorca en homenaje a Rubén Darío, con tono humorístico, explican la influencia que tiene Alberti en su propia poesía. A partir de ese momento, los dos poetas granadinos mantendrán con Alberti una relación de amistad. Recordemos en este sentido que el libro *Raro de luna* se publicó con ilustraciones de Alberti.

El otro acontecimiento que nos interesa destacar es la organización del Concurso de letras de tango, en 1981, que dio lugar a la publicación del libro *Granada tango*. Según las bases del concurso, se pedía «una letra de la que no podía renegar Discépolo [...] que debe poder ser cantada, bailada, mordida y sudada» (VV.AA., 1996: 15), y se insistía en que tenía que ser «un tango en Granada (o sea: acá), y no allá» (16). Como premio, se prometía la inmortalidad.

El libro se publicó con un extenso ensayo de Juan Carlos Rodríguez, «Del primer al último tango (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)», donde el autor rechaza la idea de que el tango se inscriba necesariamente en el ámbito de lo popular o de lo vulgar y la oposición entre el culturalismo elitista de un Borges y el populismo nacionalista de los tangos. Analiza el tango en todas sus posibles variantes y contextos, para concluir que el tango hoy

retorna con el aroma de los clásicos, y se introduce en la posmodernidad como un círculo más en esa fantástica metáfora de la seducción de que habló Baudrillard. Y aunque su ciudad originaria no sea ya esta ciudad, sigue constituyendo una topografía fascinante de cualquier ciudad desde que los argentinos «descendieron de los barcos» en Buenos Aires. Raramente sabe salir de la ciudad o de los signos inequívocos de sus barrios, esos signos que clavan el tango. No es, desde luego, el folclore argentino –que sólo existe desde Córdoba para atrás–, es la mejor manera que se conoce de convertir la ciudad en mito, incorporándola inevitablemente a su interior. (1996: 129)

Javier Egea para la ocasión escribió dos poemas, los dos fechados en abril de 1981: «Mi vida», y el famoso texto «Noche canalla» que fue premiado (con «la inmortalidad», posiblemente, por lo menos según las bases del concurso):

Yo no sé si la quise pero andaba conmigo
me guiaba su risa por la ciudad tan gris.

Ella tenía en su boca colinas de Ketama,
y el cielo de sus ojos me pintaba de añil.

Yo vi tantas estrellas como ella puso siempre
en aquel cielo raso como un paño de tul.
Ella llevaba el pelo como la Janis Joplin
y los labios morados como el Parfait-Amour.

La he perdido en un bosque de jeringas brillantes
por donde nos decían que se llegaba al mar,
se fue sobre un caballo de hermosos ojos negros,
por más que yo me muera no la podré olvidar.

Bajo el cielo me conducen mis piernas.
Esta noche no tengo ni esperanza ni amor.
Sólo queda el calor de mi pobre navaja.
Hoy me he visto la cara de un retrato-robot.

A pesar de sus ojos he salido a la calle,
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.
En un barrio de muertos me trajeron al mundo.
Esta noche canalla no responde de mí. (17-18)

El poema por una parte cumplía perfectamente con las bases del concurso y por otra, sin pretenderlo, ilustraba perfectamente el ensayo de Juan Carlos Rodríguez. En una confesión de un personaje maldito y su paseo nocturno con el ritmo y la melodía de tango, la ciudad de Granada efectivamente se convierte en un mito³⁰.

Sin embargo, a finales de los años ochenta La Tertulia perdió una parte de su clientela habitual:

Pero no todo ha sido un paseo en este largo caminar. La Tertulia, rebelde a su época, pero inmersa en ella, conoció sus horas bajas con la desbandada que se produjo entre los años 88 y 91. Esa pérdida de su clientela «natural» se debió, en opinión de Tato, a la ruptura de la casa común de la izquierda y al proceso de desideologización; pero también, claro está, a la diversificación de la oferta del ocio, a las nuevas actitudes

³⁰ Se pregunta Álvaro Salvador: «¿En qué consistió el milagro de Tato y Cele? Creo que fue, como en todas las grandes creaciones, una mezcla de azar y sabiduría. Azar porque llegaron a la ciudad con un proyecto que a la ciudad le vino como anillo al dedo, que Granada estaba esperando. Ellos exportaron desde Argentina la idea del típico café literario, boliche implicado en la difusión de actividades culturales, un tipo de local prácticamente inédito en España hasta ese momento, pero que la Granada de los ochenta estaba preparada para acoger con entusiasmo. De cualquier modo, el verdadero milagro, mucho más inexplicable, ha sido la pervivencia del local y sus proyectos más allá de dos décadas». (Salvador, 2010: 25)

noctívagas, a la toma de la noche por las nuevas generaciones, a la renuncia al hábito de la conversación, de la canción del autor, etc. Tato no tiene más remedio que profesionalizarse en la producción cultural: crea Andaluza de Congresos y Exposiciones (1988-1996) y luego Andalucía Arte [...]. Pero la Tertulia fue recuperando parte de su feligresía, a la vez que se asentaba una nueva generación, y hoy es raro que pase una semana sin que se produzca alguna actividad, debate, conferencia, presentación, recital o cualquier otra manifestación de carácter cultural, político y artístico. (Lozano, 2000: 9)

Ahora, trece años después de que se escribiera ese artículo, eso último sigue siendo cierto, la Tertulia sigue siendo un lugar de encuentros y acontecimientos culturales de todo tipo³¹. Sin embargo, también es cierto, cada vez más, que se abrió a un público más amplio y menos definido. A pesar de toda su tradición, que tanta importancia tiene en la vida cultural granadina, no es el mismo bar que era en los años ochenta. El hecho de que La Tertulia hoy sea un mito quiere decir, entre otras cosas, que es parte de un pasado irrecuperable. Que su imagen no está formada por la historia –porque el mito es por definición atemporal– sino sólo por la memoria, que asimismo nunca deja de ser ficción³².

Juan Carlos Rodríguez también habla de la peculiar mitología de La Tertulia, cuando comienza el artículo «Las figuras del mito», publicado en 2000, en el que cuenta su experiencia con ese sitio, de la siguiente manera: «Se me ha pedido algo en realidad imposible. Imposible en dos sentidos: por un lado porque en el fondo se trata de algo así como de que trace la biografía de un mito. Y un mito es imposible de biografar, de racionalizar». Después de una reflexión sobre la dificultad de analizar un mito, añade que el mito de La Tertulia lo creó «la realidad ilusoria de que el tiempo no te atrapa sino, al contrario, que eras tú quién podías atrapar el tiempo». Hemos señalado antes que una de las características principales de los mitos es que se construyen buscando la atemporalidad de las cosas. Y el mito de La Tertulia lo que hacía posible era compartir

³¹ En cuanto a los acontecimientos culturales y distintos materiales relacionados con La Tertulia, véanse los libros *La Tertulia: 5 años.* y el *La Tertulia: memoria coral 1980-2010.*

³² Jaime Gil de Biedma dice que el mito «es una especie de abreviatura universal de la experiencia; una explicación de lo que somos en términos de lo que no hemos sino y ya no seremos nunca» (Gil de Biedma, 2010: 1197).

la soledad. Juan Carlos Rodríguez en ese mismo artículo habla de la soledad de lo colectivo:

Un tipo de soledad que suponía una especie de reinauguración de la vida, y que era la que arrastrábamos los mayores, lo que veníamos lamiéndonos las heridas de la lucha antifranquista y de los primeros años de la Transición a la que considerábamos un fiasco, un fracaso. Nos habíamos convertido en algo así como en huérfanos de la colectividad, de lo común, de las luchas y de los ideales compartidos.

Esa imagen de la primera clientela de La Tertulia, la de los encuentros nocturnos de gente que venía a compartir su soledad con los demás hablando de poesía, de música y de política, es la que conservamos, la que se nos transmite hoy cuando al entrar en La Tertulia nos encontramos con una serie de fotos en blanco y negro que llenan las paredes y que nos traen el recuerdo de un espacio y un tiempo diferente, en que todavía era posible tener un espacio concreto de reunión y de los sueños de la colectividad³³.

Sobre la memoria y el olvido también habla Ángeles Mora cuando recuerda los primeros años en La Tertulia:

He dicho que La Tertulia es un bar. Pero no un bar cualquiera, sino un bar que nació con vocación de hacer cultura. Es decir, vida. De ofrecer un espacio para la reflexión desde la mente abierta de gentes que querían un mundo más justo, inteligente y solidario, dejando atrás las costras del oscuro franquismo. Horacio Rébora, *Tato*, que tuvo el sueño de La Tertulia, vino a España huyendo de otra oscuridad y creyó que ya era hora de iluminar un rincón en la calle López Mezquita. Y vaya si lo iluminó. No solo, desde luego, sino con la ayuda de los primeros tertulianos. Cuentan que se acercaron al principio, al oír la música clásica que Tato dejaba escapar por la ventana y la puerta entreabierta, como el olor de un guiso suculento con que atraerles. Fueron

³³ Cuenta Luis García Montero: «Uno recuerda las ciudades y los países por grandes fechas, por acontecimientos que casi siempre se enredan en los calendarios con demasiada solemnidad. Estamos acostumbrados a conocer al mundo aislada y lejanamente, desde nuestros corazones de telespectadores solitarios, a través de noticias que indignan, de sueños que se rompen también en los demás o de pequeñas victorias que nos alegran, pero privadamente, con la frialdad de un distanciado lector de prensa. [...] Por el contrario, si la incipiente democracia ha despertado una alegría sin freno, es también porque nos ha ofrecido una manera distinta, más cercana y entrañable, de conocer a un pueblo. [...] Solo podemos hablar de nuestras experiencias; suponemos que hay otras y que han sido duras. Pero en Granada sobre todo a partir de que Horacio Rébora apareciese como un pájaro solitario para vivir su exilio con nosotros el hermanamiento ha sido perfecto. Fundó La Tertulia, un local tan argentino como granadino y descubrimos por ella que los caminos suelen ser los mismos para la gente de bien, dejábamos las mismas huellas al luchar por el afianzamiento de nuestra democracia y por el inicio de la suya.» (García Montero, 2010b: 67)

sus primeros amigos. Entre poemas y canciones imaginaron cosas. Imaginaron un bar como un cuerpo vivo que se alimentara no sólo de copas sino de pensamiento y corazón. (Mora, 2010: 44)

Como vemos, todos los que recuerdan La Tertulia de los primeros ochenta inevitablemente siempre acaban hablando de sueños. Pero ese mito de un bar diferente, un lugar de encuentro mágico, es la expresión de la nostalgia de algo que acabó y no volvió nunca más.

1.6.3. DE LA OTRA SENTIMENTALIDAD A LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA

Lo colectivo no siempre es lo contrario a la soledad, sino que más bien puede representar un conjunto de soledades. Puede que un verdadero compromiso en la poesía signifique precisamente eso, intentar construir «un pequeño pueblo en armas» para protegernos contra la soledad, aún a sabiendas de que esa soledad en el fondo siempre será más fuerte que cualquier defensa contra ella. Pero antes que nada, hay que empezar por admitir que necesitamos partir de una palabra radicalmente histórica:

La radical historicidad de nuestra vida de cada día, puesto que la subjetividad no era nada pleno ni cosificado: era simplemente un efecto de la historia. Si la subjetividad era histórica (y libidinal, por supuesto) había que construir, que producir la palabra de nuestra historia. (Rodríguez, 1999a: 270)

Como señala Miguel Ángel García, bastaría con prestar atención a las dos tesis básicas de *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez, «la literatura como ‘discurso ideológico’, la ‘radical historicidad’ de la literatura— para darse cuenta de hasta qué punto ‘la otra sentimentalidad’ se vio obligada desde el comienzo a articular las relaciones entre literatura e historia en otro plano y a calificar como un ‘fantasma teórico’ las habituales pugnas entre pureza y compromiso» (García, 2002: 17). Por su parte, García Montero señala que «la división entre lo privado y lo

público sólo existe en el imaginario ideológico del pensamiento burgués» (García Montero, 1993b: 18).

En este sentido tal vez convenga recordar, aunque se trate de cosas que a estas alturas puedan resultar más que obvias, que «la literatura no ha existido siempre» y que «los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de ‘literarios’ constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales modernas o burguesas en sentido general» (Rodríguez, 1990: 5). Y que entendemos por ideología un sistema de representaciones que deforman la realidad, una representación imaginaria que se hacen los hombres de sus condiciones de vida (Althusser)³⁴.

1.6.3.1. LA POESÍA, LO CLÁSICO Y EL TIEMPO

Asimismo, recordemos que según Antonio Machado, la poesía es el diálogo del hombre con su tiempo (1999). Y no se refiere aquí al tiempo en abstracto, sino al momento concreto que experimenta el poeta, ya que «un tiempo sin hechos, sin acontecimientos, sin historia, es inconcebible» (1987: 128). Un poeta, según él, no puede expresar valores eternos y universales de la humanidad porque los sentimientos «cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. Nada tan voluble como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos» (1999: 147). Asimismo, Machado en 1911 asiste a las clases de Bergson y, según él, con Bergson el pensamiento del siglo XIX alcanza una conciencia total en sí mismo. Por lo tanto, la vida como tal sería un ser en el tiempo. Lógicamente, el concepto de la «nueva sentimentalidad» de Machado no es el mismo que el de la «otra sentimentalidad», ya que se basa en unos presupuestos teóricos muy

³⁴ Véase por ejemplo, entre otros, *La revolución teórica de Marx* (1968) y *Escritos* (1974) de Louis Althusser; el libro *Para una crítica del fetichismo literario*, editado por J.M. Azpitarte (1975); *Ideología. Una introducción* de Terry Eagleton (1997); el artículo «Marxismo y literatura. Sobre los modos de producción ideológica» de Miguel Ángel García (2000); *Teoría e historia de la producción ideológica, Althusser: Blow-up*, y *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* de Juan Carlos Rodríguez.

distintos. Sin embargo, la necesidad de situar los sentimientos en el tiempo y en su momento histórico es el primer paso para comprender que la poesía (como parte de la ideología) es un producto de la historia, y que nuestra propia intimidad está construida históricamente.

García Montero señala que la poesía no es palabra en *el* tiempo, como decía Machado, sino en *un* tiempo (García Montero, 1993a). La reflexión sobre el tiempo y el lugar que ocupa la palabra en él y en la tradición nos hace regresar a Eliot una vez más. Hemos visto que Eliot es de los primeros que se ocupan del tema de la tradición en el sentido moderno y su obsesión por el tiempo es uno de los temas que eran importantes para los poetas de la generación de los cincuenta y por lo tanto también se va transmitiendo, aunque con una serie de alteraciones, a los poetas de los ochenta. Ioana Gruia señala que Eliot puede ser considerado como un precursor de los estudios del canon literario y distingue dos núcleos decisivos en la reflexión de Eliot sobre el tiempo: la preocupación por la función social de la poesía y el análisis de las dinámicas de cambio de la tradición (Gruia, 2009: 66).

Gil de Biedma en el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica* afirma que posiblemente la misión más urgente de la crítica literaria sea «el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar ya hecho amenaza perderse o, por lo menos desprenderse». Según él, Eliot ha cumplido muy bien con ese papel:

A lo largo de su labor nos ha mostrado además cuán profundamente el pasado nos configura y, a la vez, es configurado por nosotros, y cómo toda auténtica revolución en arte es históricamente justa. Nada de vanas nostalgias eruditas. El pasado no es un perdido paraíso al cual, sin excesiva convicción, se sueña con volver: nos interesa porque es presente; la entera tradición literaria europea nos aparece como una sucesión y como un “orden simultáneo” [...]. La crítica de Eliot, lo mismo que su poesía, responde en última estancia a ese anhelo por descubrir el «punto de intersección de lo intemporal con el tiempo» que es la espiga de la personalidad humana y artística de Eliot. (Gil de Biedma, 1999: 10-11)

Por lo tanto, como señala Gruia, la tradición no representaría «una herencia estática, sino una construcción siempre renovada por las lecturas que se llevan a cabo desde el

presente y en estas lecturas el sentido histórico funciona como un patrón fundamental» (Gruia, 2009: 67).

Eliot en el ensayo titulado «¿Qué es un clásico?», en el que toma el título del famoso texto de Sainte-Beuve del año 1850, hace una vez más una reflexión sobre la tradición como un proceso dinámico. Como es lógico, el tema de lo clásico en la literatura es un tema muy complejo. El propio Sainte-Beuve entiende por «clásico» a un autor antiguo y consagrado, que es una autoridad en su género y hace un análisis del uso del término a lo largo de la historia³⁵. Según él, la idea de lo clásico implica «continuidad y consistencia, algo que hace acervo y tradición, que se va conformando y transmitiendo, perdurando» (Sainte-Beuve, 2011: 10). Un verdadero clásico sería, por lo tanto, «un autor que ha enriquecido el espíritu humano, que ha aumentado realmente su tesoro, que le ha hecho dar un paso más, que ha descubierto alguna verdad moral no equívoca, o retomado alguna pasión eterna en ese corazón donde todo parecía conocido y explorado». Se trataría de alguien que ha expresado su pensamiento «en la forma que sea pero siempre amplia y grande, fina y sensata, sana y bella en sí misma». El estilo que emplea un clásico tendría que ser «el de todo el mundo, nuevo y antiguo, fácilmente contemporáneo a todas las épocas» (12). Por lo tanto, para Saint-Beuve, el clásico sería un autor cuya cualidad más importante sería la atemporalidad, porque su escritura resultaría actual en todas las épocas.

Hans-Georg Gadamer en «El modelo de lo clásico», afirma que lo clásico es una verdadera categoría histórica porque «es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico». Según él, el término designa «un modo característico del mismo ser histórico, la

³⁵ «La palabra *clásico*, con este sentido, aparece con los Romanos: llamaban *classici* no a todos los ciudadanos de las distintas clases, sino sólo a los de la primera, y que disponían de una renta determinada. Todos los que tenían una renta menor se designaban con la denominación *infra classem*, es decir, por debajo de la clase por antonomasia. En sentido figurado, ya Aulo Gelio (en el siglo II) usó la palabra *classicus* para referirse al escritor de valor y prestigio, *classicus assiduusque scriptor*: un escritor a tener en cuenta, con propiedad [...] Para los modernos, al principio, los verdaderos, los únicos clásicos fueron, naturalmente, los antiguos. Los Griegos, que por singular suerte y poderosa mente no tuvieron más clásicos que a sí mismos, fueron los únicos clásicos con que contaron los Romanos, que se esforzaron e ingeniaron para imitarlos. Éstos, tras las épocas gloriosas de su literatura, tras Cicerón y Virgilio, pudieron tener sus propios clásicos, que junto con los griegos acabaron convirtiéndose en los siglos siguientes casi en los únicos. [...] El Renacimiento de las Letras, en los siglos XV y XVI, vino a aclarar esta prolongada confusión, y sólo entonces las admiraciones adquirieron graduaciones. Los verdaderos autores clásicos de Grecia y Roma se destacaron ante un fondo luminoso y quedaron armoniosamente agrupados en sendas alturas.» (Sainte-Beuve, 2011: 8-9)

realización de una conservación que, en una confirmación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad». Sin embargo, señala que hay un juicio valorativo en el concepto de lo clásico y que por lo tanto «es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de ésta». Por lo tanto, lo clásico sería lo que se ha destacado frente a los tiempos cambiantes y resultaría siempre asequible de modo inmediato. Implicaría una conciencia de lo permanente, de un significado independiente del paso del tiempo, como una especie de presente atemporal que «significa simultaneidad con cualquier presente» (Gadamer, 2011).

Por su parte, Italo Calvino en «Por qué leer a los clásicos», señala que los clásicos son esos libros de los que en vez de decir «estoy leyendo...» normalmente decimos «estoy relejendo...», que por supuesto por una parte puede ser mentira, ya que casi nadie admitiría que no ha leído un libro considerado clásico. Sin embargo, todo relectura de un clásico sería «una lectura de descubrimiento como la primera». Comenta que un clásico no nos enseña necesariamente algo que no sabíamos, pero que a veces descubrimos algo en él que siempre habíamos creído saber pero «no sabíamos que él había sido el primero en decirlo». Sin embargo, para leer a los clásicos habría que establecer desde dónde se los lee, porque «de lo contrario tanto el libro como el lector se pierden en una nube intemporal». Fijémonos que esta concepción de lo clásico se contrapone a las que hemos visto anteriormente, porque hasta ahora siempre veíamos que lo clásico se definía precisamente como algo intemporal, pero Calvino señala que para evitar eso hay que tener claro siempre nuestro punto de partida, saber desde dónde nos enfrentamos a la lectura del texto clásico, porque ésa sería la única manera posible de relacionarlo con la actualidad y con nuestra realidad particular (Calvino, 2011: 47-55).

Jorge Luis Borges también reflexiona sobre lo los clásicos. Según él, clásico es aquel libro que «una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término» (Borges, 2013: 382)³⁶. Sin embargo, a Borges no le

³⁶ Eso puede que sea de las mejores definiciones de lo clásico que se han hecho nunca.

convence esa consideración de lo clásico como algo eterno. Afirma que «las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud» (383). Insiste en que un clásico no se puede definir con unas características claras, sino que siempre se trata de algo que «las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (384). De esta manera, deja claro que no existe lo clásico en sí, sino que siempre depende de la interpretación y la importancia que se le da a lo largo de la historia. Sin embargo, Borges, como es su costumbre, no entre en detalle en el análisis de ese proceso mediante el cual una obra se define como clásica, sino que lo considera como algo «misterioso».

También podríamos acordarnos en este sentido de Harold Bloom y su teoría del canon en la literatura occidental, porque su concepto de lo canónico se acerca bastante a la idea de lo clásico. Según él, «toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica» (Bloom, 1995). Ya hemos visto anteriormente que la teoría de Bloom tiene el problema de la influencia nietzscheniana y las explicaciones psicologizantes de la historia de la literatura, entendida siempre como una lucha entre escritores «fuertes». Es lo que le permite utilizar el adjetivo «poderoso» en la definición que acabamos de mencionar, porque siempre tiende a las analogías de la fuerza para explicar procesos literarios.

Volvamos ahora a Eliot y su ensayo «¿Qué es un clásico?». Eliot de entrada acepta la existencia de varias definiciones del término³⁷; y enumera una serie de cualidades que según él deben estar presentes en lo clásico, empezando por la madurez:

³⁷ «Al definir la palabra en términos en que me propongo no quedo comprometido a no emplearla luego en alguna de las otras acepciones; si por ejemplo en el futuro empleo, en alguna declaración pública, en la conversación o por escrito, el término *clásico* para designar simplemente al «autor canónico» de una lengua, es decir si lo empleo sólo para dar una indicación de la grandeza, la permanencia o la importancia que algún escritor puede detentar en su campo específico [...] nadie espere que habré de disculparme – existe un libro muy interesante titulado *Guía de los clásicos* que lo que enseña al lector es cómo elegir al ganador en las carreras de caballos–. Otras veces me permitiré emplear la frase «los clásicos» para referirme ya sea a la literatura grecolatina *in toto* o, según lo indique el contexto, a los más grandes autores en latín o en griego. Finalmente, me parece que el razonamiento de lo clásico que me propongo ofrecer aquí requiere alejar el término de esa área de antítesis que existe entre *clásico* y *romántico*, un par de términos relacionados con ciertas políticas literarias que, como tales, suscitan tormentas de pasión; yo pido a Eolo que en esta ocasión mantenga esos vientos tormentosos a buen resguardo.» (Eliot, 2004: 15-16)

Si hay una palabra sobre la que podemos fincar nuestra definición y que sugiera al máximo lo que quiero decir con la frase «un clásico», esa palabra es *madurez*. [...] Un clásico sólo puede existir cuando una civilización es madura y cuando una lengua y una literatura son maduras; además, un clásico ha de ser obra de un intelecto maduro. La importancia de esa civilización y de esa lengua, así como el alcance del intelecto del poeta confieren universalidad al clásico. (Eliot, 2004: 19)

Sin embargo, admite que de esa manera el nuevo problema que surge es la definición del propio término «madurez», porque habría que distinguir entre la madurez intelectual de los escritores como individuos y la madurez de los periodos literarios. Además, la sociedad y la literatura no necesariamente maduran de manera equitativa (22). En cuanto al tema de los periodos literarios, una época que precede a una época clásica «puede mostrar tanto excentricidad como monotonía»; monotonía porque no todos los recursos de la lengua han sido explorados todavía, y excentricidad por falta de una norma lingüística asentada (25). La madurez de intelecto es otro tema, porque esa condición «exige una historia y una conciencia de la historia» (35). La madurez en los individuos consistiría, entre otras cosas, en un proceso de selección (tanto consciente como inconsciente), que implicaría el desarrollo de algunas potencias en vez de otras. Un proceso parecido a eso se puede encontrar también en el desarrollo de una lengua y de una literatura.

Ese análisis de lo clásico como un proceso es lo que más nos interesa en este momento. Jaime Gil de Biedma en «La imitación como mediación, o de mi Edad Media» cuenta como al principio de su trayectoria poética «vacilaba entre la vocación de llegar a ser contemporáneo de mí mismo y el halago de seguir sintiéndome idealmente contemporáneo de mis maestros». Eso indica la conciencia del proceso de la inserción en la tradición:

Todo poeta eminente suele hacer más difícil el trabajo a sus sucesores, según decía Eliot. Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquella. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que [...] la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a

los escritores con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos. Por eso, remontarse en el pasado –más allá de la tradición inmediata– es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos, contra los padres. (Gil de Biedma, 2010: 1065-1066)

Deberíamos destacar dos cosas de este planteamiento: la primera es la insistencia en la búsqueda consciente del lugar que ocupa cada uno en la tradición. La segunda, es la idea de que romper con la tradición inmediatamente anterior probablemente llevará a buscar afinidades con una tradición sólo ligeramente más antigua. Es lo que ha hecho la poesía de los cincuenta, y es asimismo exactamente lo que han hecho los poetas de los ochenta.

Ahora bien, por una parte hemos visto la importancia de la idea de la conciencia del pasado y de la inserción en una tradición. Ese diálogo constante de la tradición será por supuesto una de las características principales de la poesía de la experiencia. En cuanto a los poetas de la otra sentimentalidad, la cuestión se complica una vez más. El problema básico de esa especie de «sentimiento histórico» es para los poetas de ese movimiento la idea de fondo que la sustenta: la de la *evolución*, que implica la creencia en un sujeto que «cambia» a lo largo de la historia pero manteniéndose siempre esencialmente igual a sí mismo en todo momento. Ésa es la idea con la que la otra sentimentalidad –al partir de unos presupuestos teóricos marxistas– siempre intenta romper. Por lo tanto, la conciencia histórica en su caso no sería simplemente una conciencia del paso del tiempo, sino una conciencia de la historia en su sentido radical, que implica que el propio concepto del «yo» como sujeto libre que puede «evolucionar» es producto de la historia. Al principio de este capítulo habíamos recordado a Eliot y su ensayo «Tradition and the Individual Talent», en el que comentaba la necesidad de todo poeta de ser consciente de su pasado. Sin embargo, en nuestro caso no se tratará solamente de un pasado, sino de todo un proceso histórico en el que en todo momento nos insertamos nosotros, nuestras lecturas y nuestra escritura.

1.6.3.2. LA EXPERIENCIA DE LA POESÍA

Eso nos recuerda una vez más el tema del compromiso en la poesía. Sabemos que el compromiso en la escritura implica la replantearse lo que significa «literatura», «poesía» o «izquierda». Como analiza Rodríguez, el discurso comprometido se suele configurar en torno a la «sílabas del no», es decir, que suele manifestar en contra de algo³⁸. Y recordemos en este sentido *A boca de parir*, que es un ejemplo perfecto de esa «poesía de la sílabas del no». Sin embargo, la poesía comprometida actual debería construir aquello a lo que decir sí, porque lo que es un verdadero desafío es construir un nuevo discurso, un discurso diferente, para producir *otros* efectos en el interior del poema y en el nivel ideológico. Ese discurso diferente y radicalmente *otro* es lo que veremos a continuación en *Troppo mare*. Se trata de una nueva manera de comprender la escritura poética, de una construcción de un proyecto totalmente distinto, de un verdadero compromiso en la poesía.

Para poder cambiar de discurso de esa manera, el poeta en primer lugar debe tomarse la poesía como un asunto serio, como un trabajo ideológico perfectamente objetivo. Frente a la idea romántica de la espontaneidad, el poeta tiene que tener una conciencia del oficio. Para eso, primero hay que romper con la idea de que el discurso puede corresponder o bien a la razón o bien al sentimiento, porque en este sentido el discurso filosófico y científico sería el de la razón y la poesía quedaría marginada como un discurso del sentimiento. Al poeta por una parte se le otorgaría el estatus de un ser privilegiado que expresa su subjetividad en su discurso, pero nunca se le tomaría en serio, porque lo suyo no se consideraría como un trabajo, sino en el fondo como un pasatiempo, como algo relacionado con el placer estético. Sin embargo, si comprendemos que la poesía es un discurso ideológico, el hecho de escribir poemas puede convertirse en un oficio, en una nueva práctica ideológica (Rodríguez, 1999a: 131-142).

Son todos estos presupuestos teóricos marxistas los que separan la otra sentimentalidad de la poesía de la experiencia, aunque según algunos se pueda incluir el

³⁸ Cfr. «De modo que, Literatura y compromiso, ¿es una opción, un capricho, una opción oportunista? No, es algo inevitable. El hecho de ponerse a escribir ya nos está comprometiendo.» (Umbral, 2003: 32)

primer grupo dentro del segundo (teniendo en cuenta que el segundo en los años ochenta se acabó convirtiendo sin duda alguna en el estilo dominante)³⁹. El problema, como es lógico, radicaría en el porqué de esta disolución de una tendencia en la otra y en los mecanismos que la hacen posible. Por una parte, como hemos ido viendo, en realidad en ningún momento llegamos a obtener una definición clara de qué era exactamente *la otra sentimentalidad*, y esto no ocurre precisamente por falta de documentación y escritos teóricos sobre el tema. Lo que pasa es que ese discurso teórico en el fondo se desdobra y por lo tanto no deja de ser en ningún momento contradictorio. Con el paso del tiempo, parece que una parte de ese discurso (la más conciliadora y menos radical) se sobrepone a la otra y hace posible establecer algunos puntos comunes con la retórica de la poesía de la experiencia.

Lo que une a las dos tendencias es la idea de objetivar la experiencia en el poema, la ficción autobiográfica, la vuelta a un lenguaje figurativo, la narratividad, el pacto autobiográfico y realista, la figuración irónica, el diálogo con la tradición⁴⁰, etc. Eso tiene que ver con lo que analizamos antes como la lectura que hace Jaime Gil de Biedma de *The Poetry of Experience*. García Montero, que posiblemente sea el máximo representante de la poesía de la experiencia, habla por su parte del concepto de utilidad: «Demostrar que la poesía es útil para pensar y sentir debe ser una de las tareas principales de los poetas y el único modo que tienen los poemas de justificarse, de sentirse necesarios» (1992: 110)⁴¹. La poesía, según él, es útil en el sentido de

³⁹ Para ampliar véase por ejemplo el libro *La generación de los ochenta* (1988) y el artículo «La poesía figurativa» (1992) de José Luis García Martín; el artículo «Los dulces ochentas» de Benjamín Prado (1987b); el artículo «Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta» de Amparo Amorós (1989); el artículo «La poesía de la experiencia y la tradición» de Enrique Molina Campos (1988); el prólogo de Luis Antonio de Villena al libro *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (1992), y también el prólogo a *10 menos 30. La ruptura interior en «la poesía de la experiencia* (Villena, 1997); el artículo «Del culturalismo a la vida» de Miguel García-Posada (1994); el artículo «La joven poesía española. Notas para una periodización» de Juan José Lanz (1998); el prólogo «Para otra antología» de José-Carlos Mainer a *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española* (1999); el libro *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo* de Germán Yanke (1996), entre otros.

⁴⁰ En palabras de Luis García Montero, no se puede «volver al romanticismo con ojos de romántico, a la vanguardia con ojos vanguardistas, porque nos desprenderíamos de nuestro espacio histórico real. [...] Podemos aprovechar nuestro pasado, pero no convertirnos en pasado» (1994: 35).

⁴¹ Cfr. «La cultura como eje de la transformación social» de José Manuel Caballero Bonald: «De modo que su más exigente compromiso con la sociedad muy bien podría consistir en dotar del mayor grado posible de eficacia artística a su propia obra. Esa eficacia ya es socialmente útil, válida, cumple una función de enriquecimiento de la sensibilidad colectiva. Alguna vez se ha dicho, en lenguaje cultural, que nada más revolucionario que la conquista de nuevas posibilidades expresivas en la mecánica del arte en general, y de la literatura en particular.» (Caballero Bonald, 2003b: 95)

enseñarnos a interpretar la ideología, es decir, como afirma Juan Carlos Rodríguez, la poesía es un «útil ideológico» que «conforma y construye nuestro inconsciente» (Rodríguez, 1999a: 125)⁴².

Una de las cosas que tienen en común tanto la poesía de la experiencia como la otra sentimentalidad es la voluntad comunicativa, que les lleva a los autores a emplear un lenguaje accesible a toda clase de lectores. Luis Bagué señala que «la incorporación de efectos biográficos, históricos y culturales desembocó en la concepción de la poesía de la experiencia como una variante del relato novelesco, regida por unos parámetros de verosimilitud, coherencia y progresión lineal semejantes a los de la narrativa» (Bagué Quílez, 2006: 54). En este sentido, otro concepto importante es el de la normalidad y la necesidad de escribir poesía «para seres normales»⁴³. Por una parte, «una poesía de la realidad es mucho más verosímil hablando de lo que pasa en la calle que de los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa» (García Montero, 1993a: 236). El pacto autobiográfico consistiría en una especie de contrato entre el autor y el lector, y se deriva del estatuto ficticio del sujeto. Bagué recuerda que también hay otra clase de pacto autobiográfico que «no consiste en la invención de un personaje parcialmente correspondiente con el yo del auto, sino que se limita a situar al poeta *fuera* del marco poético, como un mero espectador de la experiencia que tiene lugar en ese espacio (Bagué Quílez, 2006: 55-56).

Por otra parte, la apuesta por la normalidad de la poesía y el poeta favorece la idea del diálogo con el otro. Con el rechazo de lo extravagante se relaciona la búsqueda de la verosimilitud. Recordemos las palabras de Jaime Gil de Biedma, que afirma en «La imitación como mediación, o de mi Edad Media» que

un poema inexcusable ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público; conviene, pues, guardarse de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu. (2010: 1067)

⁴² T. S. Eliot afirma que a todo poeta le gustaría pensar que tiene una utilidad social directa y que puede llevar el placer de la poesía a grupos amplios de gente.

⁴³ También Felipe Benítez Reyes comenta lo siguiente: «la conciencia estética de la modernidad va vestida de paisano, porque se sentiría ridícula con disfraces solemnes. La del poeta iluminado, con ojos rasputinescos, es ya una imagen afortunadamente anacrónica, por más que sea hoy muy cultivada y presentada como emblema radical de lo moderno.» (Benítez Reyes, 1998: 29-30)

Por lo tanto, el pacto realista tiene asimismo el objetivo de crear en los lectores un efecto de «complicidad». El lector cómplice sería el que acepta la sinceridad de lo que se está contando pero asimismo afirma la naturaleza ficcional del texto. Según Scarano, «la invención de este tipo de lector, como yo desplazado, se superpone a la invención del personaje, librando al autor de la tiranía del reflejo y la propiedad privada» (Scarano, 2004: 212). La poesía de la experiencia, según García Montero, busca un diálogo con el lector. En este sentido, podemos mencionar las palabras de Ángel González que afirma que «el poema debe ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que después sea legítimo para quien lo lee» (1963: 59).

En su estudio de la obra de Luis García Montero, Laura Scarano habla de las «microhistorias de la vida cotidiana». Según ella, la poesía tiene su forma de contar la historia:

a través de la escritura –gesto *privado* del poeta– se escribe una memoria compartida –*pública* y colectiva–. Pero esta escritura es también una forma de hacer *pública* una memoria enunciada por un individuo (y por tanto *privada*). *Público/privado*, social-individual son términos de una dialéctica que Montero ha insistido en demoler. (Scarano, 2004: 90).

Por lo tanto, es necesario adoptar un criterio no disociativo entre lo público y lo privado, ya que «ambas esferas se interpenetran y modifican continuamente, convirtiendo a la historia en un espacio de gozne y mediación, de interacción dialógica que redefine esta verdadera topografía» (94). Esta reivindicación no significa una trivialización de la historia o un menosprecio de la dimensión social, sino que «reclama una serie de valores que implican a la experiencia humana colectiva, desde un registro plural». La única manera de afirmar la subjetividad, según Scarano, es a través de la intersubjetividad, porque cualquier relato de una experiencia es siempre en algún punto plural y colectivo⁴⁴.

⁴⁴ Sin embargo, Alicia Molero de la Iglesia comenta que la subjetividad literaria: «es un intento de sobreponer la individualidad al sujeto colectivo y, por tanto, supone una afirmación de la propia identidad; aunque ésta tome su forma en virtud de un sistema de representación, cuyo valor ontológico, por otra parte, es muy reconocido en un tiempo en el que el lenguaje figurativo se considera un medio de acceder al conocimiento tan válido como el ensayo.» (Molero de la Iglesia, 2000: 428-429)

Según Bagué, en los últimos años, la poesía de la experiencia muestra dos orientaciones principales (que sin embargo no son contradictorias y pueden converger): «una lírica de sesgo meditativo y una renovación de compromiso cívico». En los dos casos, «la vivencia personal se sujeta a una finalidad introspectiva». En la poesía de tipo meditativo «predomina el espesor filosófico sobre la emanación confesional», mientras que en la línea de la renovación del compromiso «prevalece el corolario ético sobre el soporte intimista» (Bagué Quílez, 2006: 67).

Álvaro Salvador en «Prólogo a modo de poética» habla de la disolución de la otra sentimentalidad en la poesía de la experiencia. Comenta que «lo que en un principio intentó ser una propuesta que creíamos renovadora y, sobre todo, llena de un contenido crítico y ético que creíamos también necesario, acabó convirtiéndose simplemente en una estrategia al servicio de la normalización democrática» (Salvador, 2003)⁴⁵. Además, según Luis Bagué, la otra sentimentalidad a principios de los ochenta se enmarcaba «en un horizonte de expectativas que todavía remitía a los grandes relatos que había impugnado la postmodernidad, como la lucha de clases o el sentido movilizador de la literatura comprometida» (Bagué Quílez, 2006: 113). Por lo tanto, intenta hacer un inventario de los motivos que podrían explicar la disgregación del núcleo inicial de la poesía de la otra sentimentalidad, entre los que se podría destacar:

el desencanto frente a la situación política del presente, determinada por el fracaso de la utopía comunista, la revolución tecnológica, la concepción globalizadora del poder y el giro generalizado de las izquierdas hacia el neoliberalismo democrático. En la pérdida de la dureza ideológica de la otra sentimentalidad también influyó, como reconoce Juan Carlos Rodríguez, la dificultad de materializar en la poesía un entramado social complejo, latente en la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, la práctica literaria no podía centrarse en un análisis teórico de los engranajes invisibles

⁴⁵ Araceli Iravedra afirma: «Por otra parte, el señalado descrédito de las utopías habría que salvar desde el comienzo importantes excepciones. Con el inicio de la normalización democrática, el proyecto de "la otra sentimentalidad" (por cierto, intrínsecamente ligado a la recuperación de una nueva individualidad situada en el espacio de la historia) reabría el debate sobre el compromiso poético desde presupuestos radicalmente marxistas. Y sucediéndoles, en tiempos más recientes, otras propuestas acuden a complementar, matizar o discutir los planteamientos del grupo granadino y sus derivaciones en el discurso experiencial de Luis García Montero: la "poesía practicable" de Jorge Riechmann, las "prácticas literarias del conflicto" de la Unión de Escritores del País Valenciano, la "poesía de la conciencia" de las onubenses *Voces del Extremo...* confluyen en una actitud de beligerancia frente al orden establecido, y se inscribe en un proyecto revolucionario que busca la emancipación de los imperativos del sistema. Para unos y otros, el desmoronamiento del régimen franquista no podía alentar el abandono de la lucha ideológica en el escenario colectivo.» (Iravedra, 2010: 22-23)

del capitalismo, sino tan sólo en sus efectos concretos sobre la experiencia diaria. La atención a la superficie, a la corteza experiencial de la ideología, fue sumando adeptos conforme la reclusión en el intimismo ganaba la partida al compromiso. (114)

Parece en cierto sentido lógico que, cuando a lo largo de los años ochenta, la poesía granadina pierda su carácter radicalmente marxista acabe insertándose sin grandes problemas en la línea estética de la poesía de la experiencia. Entre otras cosas, es una consecuencia de la progresiva desustanciación de la política y la filosofía, y también del proceso de «normalización», que implica la elaboración de un discurso más «suave», por decirlo de alguna manera, y construido conscientemente como más coherente, en el sentido de intentar resolver las contradicciones ideológicas en vez de asumirlas como tales. Y desde luego esa disolución indica el fin de una época. Es posible que Javier Egea de verdad estuviera demasiado ligado a *la otra sentimentalidad* y sus proyectos colectivos, y que en el momento en que cada uno de los poetas se fue por su camino de repente se encontrara demasiado solo y considerara que lo que tenía que decir ya no le interesaba a nadie. Porque la poesía, ese pequeño pueblo en armas, sólo sirve como refugio contra la soledad si la convierte en una soledad compartida.

CAPÍTULO 2:

EL YO, LA FICCIÓN Y LA LÍRICA

– *¿Sabe quién mató al Sr. Egea?*
– *Lo sé.*
– *¡Pues dígamelo inmediatamente!*
– *Yo me arrojé al vacío.*
desde la estrella muerta
y ya no tengo miedo de morir.

2.1. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

2.1.1. UN PASEO SOLITARIO SOBRE LOS RECUERDOS

Es evidente que en la actualidad el tema de la construcción de la identidad en el ámbito de la teoría y la crítica es muy importante, 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 es necesario 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. Según Benveniste, el hombre se constituye como sujeto a través del lenguaje, porque «el concepto de ego» se establece en él (Benveniste, 1971: 176). 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.

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 ese 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 fuese 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». 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 modernidad; sigue siendo el mismo discurso, pero se vuelve sobre él intentando verlo con otros ojos⁴⁶. 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 el poema lírico moderno, la construcción de la identidad pasa a nuestro juicio por un doble proceso: uno que conduce a la ficcionalización del yo⁴⁷ y a otro autorreferencial. Los dos lógicamente están 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 algunos poemas de Javier Egea.

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

⁴⁶ Véase *Cinco caras de la modernidad* de M. Calinescu.

⁴⁷ A lo largo de este trabajo utilizaremos con frecuencia el término «ficcionalización», que indica un proceso, y no «ficción», que sería el resultado de éste. Por ese mismo motivo usaremos a menudo «ficcional» en vez de «ficticio».

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 (García Montero, 2002a: 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, es posible que lo haga 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 y crítico– de cómo debe ser la poesía, como veremos más adelante. Creerá que lo que tiene que hacer es compartir directamente su propia intimidad con los demás mediante la escritura. Igual que un poeta adolescente creerá 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 no les basta con sentir para ser eternos (Machado, 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 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 tiempo⁴⁸.

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 ahora también se sitúan en el espacio, proponiendo una especie de paseo metafórico que empieza en la Pensión Fátima de la calle Lucena.

2.1.2. UN HERMOSO SIMULACRO O LAS CONSECUENCIAS DE UNA 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 y su subjetividad⁴⁹. 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

⁴⁸ Sobre la autobiografía, Ana Caballé comenta lo siguiente: «[...] ningún hombre puede concentrar sobre sí la mirada fría que es capaz de dirigir a los otros; ningún hombre resulta adecuado para ofrecer una imagen ajustada de sí mismo puesto que los motivos que le impulsan a rescatar vivencias del olvido recreándolas mejor, o de manera diferente gracias al poder de la imaginación, son los mismos que le llevan a borrar, a falsear o dejar en sombra rasgos, circunstancias que, ciertamente, afearían su retrato ante la posteridad. [...] De manera que, en mayor o menor medida, toda autobiografía es mentira, puesto que viene provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, al darle forma a la vida se la falsea.» (Caballé, 1995: 27) (27)

⁴⁹ Para Núñez Ramos, «aunque la poesía no es historia, la poesía es histórica. Se asienta en la historia para significar y comunicar. Registra el curso emocional de la historia.» (Núñez Ramos, 2000: 17)

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 el espacio no es el de una casa, no es privado, sino que se trata de una pensión. Y no 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 suele proponer 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 elaboran 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 breve recorrido por los estudios que se han hecho sobre el 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 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 ese sistema porque el autor al expresarse en primera persona en singular se propone como un auténtico sujeto del poema (Hamburger, 1995). En el otro extremo estarían las teorías de autores como Derrida, Kristeva o Barthes, muy características de la época posmoderna, 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» del año 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» (Scarano, 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» (Foucault, 2010). Teniendo en cuenta todo esto, podemos considerar que el yo poético que se configura en el lenguaje (recordemos la cita de Benveniste) no es una expresión ni de un sujeto real y biográfico, ni de su disolución, sino que es una construcción ideológica, histórica, cultural y discursiva⁵⁰.

Por otra parte, con respecto a esa construcción de la subjetividad se suele mencionar el concepto de «otredad» y recurrir al dialogismo bajtiano para ilustrar la idea postmoderna de un sujeto múltiple, heterogéneo y fragmentado. Sin embargo, no podemos estar del todo seguros de que realmente ese concepto sea del todo aplicable en este caso, y de que se pueda equiparar al «otro» psicoanalítico. Para Iris Zavala (1991), ese concepto de «otro» en Bajtin no pertenece al campo de psicoanálisis, sino al de la

⁵⁰ Sobre el tema de la literatura y la ficción, véase también el libro *Sobre literatura como forma ideológica* de Balibar y Macherey: «La literatura no es ficción, imagen ficticia de lo real, porque no puede definirse simplemente como figuración, como apariencia de una realidad. La literatura es, considerándola de modo mucho más complejo, producción de una cierta realidad, y en absoluto [...] de una realidad autónoma, original, sino de una realidad material, y también producción de un cierto efecto social [...]. La literatura no es pues ficción, sino más bien producción de ficciones, o mejor: producción de efectos de ficción (y en primer lugar medios materiales para producir efectos de ficción).» (Balibar y Macherey, 1975: 38)

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 metafiction en la literatura es 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» (García-Posada, 1996). Asimismo, Juan José Lanz entiende la ficción autobiográfica como el único modo de autobiografía posible en la era postmoderna (1995)⁵¹. 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 Phillippe Lejeune.

Afirma Francisco Díaz de Castro en el prólogo a *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* que la idea de la poesía como ficción no es en la poesía granadina del momento 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.

Como hemos visto anteriormente, Robert Langbaum en su famoso estudio *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, del año 1957, estudia el procedimiento del monólogo dramático que surge en la lírica inglesa como reacción frente al confesionalismo romántico. A partir del uso de esa técnica en la poesía de Browning, Langbaum trata de definir toda la poesía moderna desde la Ilustración. Según él, la poesía de los siglos diecinueve y veinte puede entenderse como

⁵¹ 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).

una poesía de la experiencia –una poesía edificada sobre el desequilibrio deliberado entre experiencia e idea, que se enuncia no como una idea, sino como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas «como racionalizaciones problemáticas» (Langbaum, 1963: 35-36)⁵².

Hemos comentado en el capítulo anterior que Jaime Gil de Biedma conoce el texto de Langbaum inmediatamente después de su publicación y se refiere a él en «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» como al «mejor estudio que conozco acerca de los especiales problemas que la creación poética suscita a partir de la Ilustración» (Gil de Biedma, 2010: 531). Reelabora la tesis de Langbaum sobre el monólogo dramático 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 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» que se desarrolla «a lo largo de lo que él mismo llama ‘nuestra tradición moderna’» (Salvador, 2003: 223). Sin embargo, la posterior reelaboración de esa teoría por Gil de Biedma, que es la que en el fondo va a ser determinante en la poesía española posterior, sí implica una definición más concreta, que se puede aplicar tanto a su propio estilo como a otros poetas de su generación. Evidentemente tendrá mucha influencia sobre la poesía de los años ochenta.

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 poética⁵³. Según Juan Carlos Rodríguez, el sujeto poético es «una ficción, y el poema el escenario donde esta ficción se desarrollaba» (Rodríguez, 1999a: 48-49).

⁵² Nótese que lo que se propone Langbaum no es establecer una simple oposición entre lo romántico caracterizado por la sinceridad y lo moderno: «We would therefore require, to talk intelligently about the sort of romantic poetry, a theory which could account for both the artlessness and the artifice, the sincerity and the insincerity, the subjectivity and the objectivity, of poetry since the Enlightenment. We would require, in other words, a theory to connect romanticism with the so-called reactions against it. We are now in a position to advance such a theory. For having seen the poetry which set out to be different from romantic poetry, we can find in the core that remains unchanged the essential ideal of romanticism. That essential idea is, I would suggest, the doctrine of experience – the doctrine that the imaginative apprehension gained through immediate experience is primary and certain, whereas the analytic reflection that follows is secondary and problematical. » (35)

⁵³ 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).

José-Carlos Mainer, hablando de la poesía de Luis García Montero, considera que «decir *yo* 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, el delgado andamiaje que llamamos conciencia» (Mainer, 1997: 20). Uno de los rasgos más importantes de la nueva poesía española que menciona Miguel García Posada es precisamente la tendencia a la ficcionalización del yo poético (1996), que se entiende como «una distanciaci3n consciente del yo poético y el yo real una vez que se ha pasado la experiencia de la poesía romántica» (1994: 23-24). Miguel Ángel García afirma que el poeta «trabaja sobre experiencias y emociones posibles y las suyas propias sólo entran en el poema tras un ‘proceso de abstracci3n’» (García, 2002).

En «La poesía como género de ficci3n» Luis García Montero habla del mito de la sinceridad poética y señala que resulta difícil

explicarle a la gente que la poesía es un género de ficci3n, un modo de hacer literatura en el sentido más noble de la palabra, una tarea que exige dedicaci3n, largas horas gastadas en escribir y tachar palabras, en buscar un ritmo, en romper papeles y renunciar a versos, en imaginar posibles soluciones, en construir lentamente la historia que se quiere contar. (García Montero, 1996: 14)

La novela o el ensayo sí son géneros que tradicionalmente evocan la idea de una profesi3n, pero no suele ocurrir así con el tema de la poesía lírica. Sin embargo, todo el trabajo artístico es un artefacto, y el carácter artificial del poema «se nos impone al pensar que los vínculos líricos necesitan no sólo que el autor sienta mucho al escribir, sino que el lector se vea afectado al recibir la obra» (15). Por lo tanto, la verdad sentimental y vital no basta para elaborar un texto poético, porque el yo poético «necesita hacerse verosímil para gozar de vida poética, para existir como una realidad textual». Lo que importa es que surja en el lector un efecto de la verdad, porque «las cosas de la lírica deben ocurrir en el poema, no en la vida» y eso es lo que hace que la

poesía sea ficción (18-19)⁵⁴. Sin embargo, cuando el poeta escribe, «la experiencia personal, por supuesto, es utilizada, pero de manera libre, cambiando ciudades y disfrazando cuerpos, a través de un proceso de elaboración que acaba transformando los datos históricos en sucesos líricos y el yo biográfico en un personaje literario. Toda obra artística es la consecuencia de una metamorfosis» (20)⁵⁵.

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 literal 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 (García Montero, 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» (Gil de Biedma, 2010: 814)⁵⁶. 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 (Rodríguez, 1999a: 39).

⁵⁴ En «El oficio como ética» Luis García Montero resume estas ideas de la siguiente manera: «La poesía es un género de ficción, así que optar por un camino realista no implica el deseo de transcribir la realidad, ni tampoco una concepción plana, superficial y anecdótica del mundo. [...] En estas paradojas se basa la concepción de oficio como ética: la tarea de crear un espacio público, de devolverle a la literatura su deseo metafórico de representar las alianzas de un contrato social. El poeta que medita sobre las reglas del género, que acepta las palabras como vínculo y que se dedica a la construcción de un personaje literario, recuerda mucho al individuo dispuesto a convertirse en ciudadano para convivir con los demás y participar en la organización de los asuntos de la república.» (García Montero, 2000: 87-89)

⁵⁵ Por su parte, Carlos Bousoño sostiene que la poesía comunica la contemplación de un contenido anímico: «Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente, contemplación que, a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección» (Bousoño, 1970: 21). Más adelante, habla del carácter ficcional de la poesía: «Pero si es ficticio el personaje que lleva la palabra en la literatura, lo será también esa palabra y la situación desde la que habla e incluso el público al que se dirige [...]. La relación entre poema y vida se parece a la relación que media entre dos líneas paralelas, que sin tocarse nunca, cada una de ellas sigue las evoluciones de la otra en una mimesis perfecta.» (28-29)

⁵⁶ Laura Scarano en este sentido distingue entre la voz en la escritura y la voz de la escritura (Scarano, 2000: 20-21).

2.1.3. SOBRE LO METAPOÉTICO. LA DOBLE CLAVE DE LA ESCRITURA

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 texto⁵⁷. 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 lo que hemos llamado «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 la 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 esa 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 metapoésía 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

⁵⁷ Cfr. el artículo «Autobiografía y metapoésía: el autor que vive en el poema» de Antonio Jesús Gil González: «La lírica ejercita pues éste de la autorreferencialidad como otros procedimientos narrativos con la intención explícita de *corregirlo* y *aumentarlo*. Y sin embargo, y a diferencia en este caso de sus equivalentes propiamente *narrativos* -tanto las convenciones centrales del relato o del drama, como las manifestaciones metateatrales o metanovelescas-, las peculiaridades de la enunciación lírica parecen excluir el descreimiento en la representación autorial atribuida a narrador o personaje que, en el interior de la diégesis, escriben una novela -o *la* novela misma- o representan una obra de teatro dentro de la *representación* dramática. He aquí, aparentemente, el rasgo específico de *relajamiento* -pues pienso más en una cuestión de grado antes que en oposiciones privativas- de la ficcionalidad y la narratividad en el discurso lírico: ya que tiende a conferir *fidedignidad* al sujeto de la enunciación, podría decirse que *por defecto*, salvo indicación en contrario; pero mucho más si aquél se reviste en el texto de los rasgos que le son propios al *autor* de carne y hueso que forma el poemario y se construye a medida la máscara de poeta.» (Gil González, 2000: 298-299)

propio referente sin dejar de referir también aquel contenido que se vehiculiza a través suyo» (Austin, 1982: 199). Laura Scarano, por su parte, insiste en que

merece particular atención esta insistencia en hacer explícito el artificio, en desnudar con palabras el mecanismo como forma de alertarnos del carácter básicamente intransitivo de la referencia en el discurso literario, y a la vez desplegar las alternativas de construcción de las mismas poéticas en pugna (Scarano, 1996: 13).⁵⁸

Y es exactamente ese esfuerzo lo que nos interesa y lo que consideramos como un proceso crucial por el que pasará todo poema postmoderno. Y también 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?

En este momento 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 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

⁵⁸ Asimismo, según ella, «la escritura autorreferencial, al proponerse como un programa de revisión del código literario, quiebra las expectativas convencionales del lector y exige, por lo tanto, el surgimiento de nuevas estrategias de codificación. Puesto que en la práctica autorreferencial, la operación mimética deja de centrarse en el producto, la operación lectora deja, al mismo tiempo, de limitarse a ser una mera tarea de reconocimiento pasivo de los productos en ella representados. La práctica metaliteraria al desenmascarar las convenciones sobre las cuales se asienta, al desbaratar códigos incuestionablemente aceptados por la comunidad interpretativa, asigna al lector -en tanto función implícita en el texto- la responsabilidad de participar en la creación misma del significado del dicho texto. El lector, como elemento de la situación enunciativa que es, participa de la paradoja según la cual asume como ficcional un mundo del cual él mismo es parte activa.» (21)

which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact» (Waugh, 1993: 13).

Para sistematizar un poco el aparente caos terminológico, Leopoldo Sánchez Torre propone una distinción entre tres «niveles objeto» del discurso, a los cuales les correspondía su respectivo metanivel. Hablaríamos por lo tanto de metalenguaje, metatexto y metaliteratura. Para él, la metaliteratura propiamente dicha se caracteriza 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 sobre lo literario. Por lo tanto, sería imposible la metaliteratura implícita (Sánchez Torre, 1993)⁵⁹.

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 el 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 perspectivas 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. Y eso en cierto sentido es

⁵⁹ Sánchez Torre también hace una reflexión sobre la metapoesía en el caso de los poetas sociales: «La metapoesía es, para el poeta social, un vehículo de legitimación de su compromiso; antes que un intento de indagación teórica propiamente dicha, supone una verbalización de una serie de ideas preconcebidas acerca de la poesía, verbalización que tiende a lograr, por un lado, una justificación personal de su tarea y, por otro, un asentimiento por parte del lector -o de otros poetas, a quienes se apela con frecuencia- que se traduzca en una misma aquiescencia legitimadora.» (180-181)

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» o lo «ficticio»⁶⁰. 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 podríamos establecer una distinción clara entre la autorreferencia implícita y la 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 «metapoésía 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 metapoésía explícita (y «social») sería el primer poema del libro *A boca de parir*, «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

⁶⁰ Hay que señalar que la otra sentimentalidad siempre se ha posicionado conscientemente en contra de la postmodernidad. Sin embargo, en este sentido concreto podría verse incorporada en ella.

hombres, de la «batalla» que tiene lugar justo delante de ellos, porque están «ajemos 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)⁶¹.

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 inseparables. Y otros dos elementos se funden en su caso: la teoría y la práctica. Javier Egea sólo habla de la poesía escribiendo poesía.

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 también se da el fenómeno metaficcional. En otros libros de Egea, sobre todo en *Troppo 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 sentirla. 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. La famosa «ruptura» que se produce en su escritura poética con *Troppo mare* consiste en dejar de tratar el compromiso como un tema (la «metapoesía social» de Sánchez Torre) y 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

⁶¹ Todo esto lo comentaremos detalladamente en el capítulo sobre el compromiso en la escritura.

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). (Rodríguez, 2002: 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» (Althusser, 1968).

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 (Rodríguez, 1999a: 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.

2.1.4. UNA IDENTIDAD PERDIDA

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 público: 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 claroscuro (como 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 (a pesar de que se trate de una historia propia de la novela negra contada en sonetos).

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 en 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 espejo 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).

2.2. LA FUSIÓN DE LA VIDA Y LA POESÍA

Como es lógico, esa elaboración teórica de la idea de la poesía como ficción también afectó a Javier Egea, pero obviamente no desde el principio de su trayectoria poética. Resulta evidente que en *Serena luz del viento* lo que podemos observar es precisamente ese mito de la poesía como confesión, como expresión directa de la subjetividad. Sin embargo, cuando Egea entra en contacto con las teorías que a finales de los años setenta se elaboran en Granada, decide escribir otra cosa y publica *A boca de parir*; pero no consigue salir del todo de ese mito de la expresión de la subjetividad,

aunque lo intente. *A boca de parir* supone un cambio radical de temática y de estilo, pero no un cambio de la lógica de fondo. Viene a anunciar que su poesía ha cambiado, que el mar es distinto y los peces nos son los mismos (recordemos los primeros poemas del segundo libro poética de Egea), pero no consigue escribir una poesía partiendo de la idea de que la poesía es mentira. En el fondo, *A boca de parir* es, una vez más, una especie de confesión, una declaración de principios. El poeta admite que antes se equivocaba y que a partir de ahora va a hacer *otra cosa*, pero por muchas diferencias evidentes que haya entre un libro y el otro, esa «otra cosa» se sigue basando en realidad en los mismos principios que antes.

El verdadero cambio se produce, como es lógico, con *Troppo mare*, porque es allí donde por primera vez consigue plenamente realizar la idea de la poesía como ficción. Asimismo, es la primera vez que utiliza la memoria biográfica para explicar la memoria histórica (y viceversa). Sólo si uno acepta que su propia memoria es una construcción en cierto sentido artificial, y que la poesía no es una expresión de la intimidad sino una reconstrucción de ella mediante un proceso de abstracción y objetivación, es posible fundir en una imagen la memoria individual y la memoria colectiva. La clave a partir de ahora será precisamente esa fusión y la continua insistencia en lo histórico.

Está claro que el hecho de que la poesía sea ficción no quiere decir de ninguna manera que sea posible separarla de la vida «real». Al margen de que la propia poesía sea en el fondo una forma de vida, siempre lo que se utiliza es la propia experiencia, real o imaginada, para elaborar un «simulacro» de ella en el poema. En el caso de Javier Egea, la cosa posiblemente se complique aún más, ya que siempre se ha dicho que para él la poesía y la vida eran dos cosas inseparables y que lo que no era poesía para él no existía. Según Alemany Francés, «la obra de Egea es la puesta en escena de una tensión ideológica extrema que deriva de la incapacidad de escindir vida y poesía» (2000: 21). No es que se pueda dar a los hechos literarios una explicación biográfica (o al revés), pero sí es verdad que en Egea las dos cosas, es decir, la vida real y la vida literaria, están estrechamente unidas y relacionadas entre sí. Asimismo, otros dos elementos se funden en su caso: la teoría y la práctica. Javier Egea sólo habla de la poesía escribiendo poesía.

Afirma Marcela Romano que, a diferencia de sus compañeros que de una u otra manera normalmente estaban relacionados con el mundo académico,

Javier Egea, en cambio, ávido e intuitivo lector formado por fuera de los círculos universitarios, siempre escribe poesía. [...] su actividad reflexiva sobre la poesía y desde la poesía es sustantivamente menor en comparación con Álvaro Salvador y otros autores del círculo granadino: apenas unos pocos textos autorreferenciales, algunos indicadores preliminares, notas orientadoras, paratextos que anclan en los anaqueles donde reposan los libros preferidos, y casi ningún ensayo. No obstante, su figura de escritor se vuelve preeminente y deslumbra por encima de todos sus compañeros de promoción como otro «texto» que ilumina, a mi juicio de manera decisiva, su forma de pensar (y, sobre todo, de *vivir*) la poesía. (26)

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, la famosa «Poética», dedicada a Aurora de Albornoz

Para Egea, la mejor definición de la poesía era un poema. Ese soneto –que evidentemente está pensado como una especie de respuesta a otra poética en forma de poema, la de Juan Ramón Jiménez– es la única explicación de la escritura poética que a Egea le interesa. Toda actitud reflexiva –expresada en el caso de sus compañeros en ensayos y escritos teóricos–, Egea la resume en un soneto. Al no ser profesor universitario, posiblemente no le interesase entrar en lo estrictamente teórico, ya que los

otros lo hacían por él⁶². Por otra parte, es posible 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. La idea de la poesía como un pequeño pueblo en armas es igual de clara que los ensayos de sus compañeros.

Por lo tanto, en la obra de Javier Egea podemos hablar de la fusión de la teoría y la práctica, de lo personal y lo colectivo, de lo biográfico y lo histórico: de la vida y la poesía, al fin y al cabo. Sin embargo, deberíamos dejar claro que una fusión no implica necesariamente una confusión de las dos cosas. Por mucho que la poesía y la vida en Egea estén unidas, no se pueden confundir y no se puede explicar directamente una cosa mediante la otra. Por otra parte, hemos visto que la propia memoria es ficción. Cuanto más se aleja la memoria de los hechos reales, más se acerca la historia al mito. Con el paso del tiempo, una vez que perdemos la conciencia de la historicidad de las cosas y se nos olvida que nuestra memoria nos engaña continuamente y nos ofrece una versión de la historia que no se corresponde del todo con la realidad, se vuelve extremadamente fácil la creación de mitos. En Granada los propios años ochenta, con sus proyectos colectivos, el esfuerzo por cambiar las cosas del día a día, las lecturas poéticas y las reuniones en La Tertulia ya forman parte de una mitología peculiar. A estas alturas, es casi imposible que un «permanente y arrebatado» poeta, que en su momento paseó por las calles de Granada, no se confunda con las distintas imágenes que a lo largo del tiempo –cuando la historia dejó paso a los recuerdos y los recuerdos al mito– se han ido formando de él. Los que lo conocían recuerdan a un poeta en cierto sentido bohemio y con tendencias autodestructivas, o recuerdan a un seductor con aire misterioso e impenetrable, un amigo íntimo, un hombre triste y difícil desde que era niño, o un luchador por ese porvenir que por algún motivo está tardando demasiado⁶³. Sin

⁶² Es probablemente lo que le lleva a Salvador pensar que «Javier nunca se preguntó (tan a fondo) qué cosa era la poesía social o la poesía comprometida, o si estos términos tenían sentido o escondían engaños. A Javier simplemente le bastó acogerse a una tradición de ‘canto poético’ que abría sólidas posibilidades vitales y literarias a las individualidades, a las subjetividades exacerbadas, que se sentían enfermas de alienación burguesa y padecían la falta de libertades democráticas» (Salvador, 2003: 185).

⁶³ Véase «Hermano Javier» de Luis García Montero en *Por eso fui cazador*, «Una historia imposible de contar» de Ángeles Mora y «El hombre que no quiso ser jueves» de Juan Carlos Rodríguez (en el mismo libro), «Todo lo que digo cuando digo Javier Egea» de Benjamín Prado en *Contra la soledad*, «Recordando a mi hermano» de Mari Carmen Egea en *Un día feliz. Álbum*, entre otros muchos.

embargo, ya ninguna de esas imágenes es cierta porque la única imagen posible que podemos tener del *poeta* Javier Egea ahora mismo está en sus versos.

Lo que se opone a la memoria es el olvido. En el cuarto poema de *Sonetos del diente de oro* Sherezade olvida los cuentos mirando el reloj y escuchando el sonido de la campana porque sus recuerdos no han aguantado el paso del tiempo. La pérdida de los cuentos y de los recuerdos implica la pérdida de la propia identidad, fácil en un ambiente en que nada es como parece y todo son sombras y situaciones insólitas. Y es posible que esa pérdida de la identidad –y del sitio que uno debe ocupar en un mundo que en un principio no estaba destinado a someterse a un cambio continuo y posiblemente absurdo– lleve al silencio.

2.3. JAIME GIL DE BIEDMA Y LA INVENCION DE LA IDENTIDAD

Sin embargo, lo que influyó profundamente en los poetas que formaban parte de la otra sentimentalidad no fueron tanto todas las teorías posmodernas como el ejemplo de los poetas de los años cincuenta. En el poema «Arte poética» Jaime Gil de Biedma nos ofrece, a base de sutiles propuestas y tentativas, su visión de lo que debería ser la poesía. Hay un contraste entre el título clásico, que nos podría llevar a esperar una exposición más rotunda del tema, y el tono que adopta Gil de Biedma para realizar sus sugerencias. Según Marcela Romano,

las cláusulas unimembres que conforman las tres primeras estrofas nos indican tanto los «temas» de ese proyecto como el deseo del sujeto por, simplemente, preguntarse y preguntar acerca de la poesía, evitando toda postura excluyente y exclusivista: la elisión de modalizaciones verbales imperativas del tipo «la poesía debe ser...» «la poesía es» (que podrían, al estilo de otras escrituras, preceder a cada oración unimembre) genera este efecto de provisionalidad de la propuesta, hecha por un sujeto singular que no intenta más que representarse en un modo de mirar, ciertamente relativo, respecto de su propio oficio. (Romano, 2003: 135)

Ese efecto de provisionalidad en el que se fija Romano sería una de las características de la renovación lírica que lleva al cabo la generación poética de los cincuenta. Hay una clara diferencia entre la utopía social propia de la poesía de la generación anterior, porque según Gil de Biedma, aunque pueda que el hecho de estar vivo requiera heroicidades, en realidad basta con, simplemente, «alguna humilde cosa común», que pueden ser las palabras, «palabras de familia gastadas tibiamente». Se trataría, por lo tanto, de escribir una especie de «poesía social», pero sería una poesía alejada de las «heroicidades» y de los tonos elevados, centrada en la «materia terrestre», en la realidad cotidiana de los hombres⁶⁴.

Otro poema significativo en ese aspecto es, por supuesto, «El juego de hacer versos». A las propuestas que acabamos de comentar se añade el concepto lúdico de la poesía y también una reflexión sobre la soledad del poeta, ya que ese juego de hacer versos no deja de ser un «vicio solitario». Asimismo, se pone de manifiesto lo que el texto poético tiene de artefacto, de construcción ficticia, que se puede entender como una especie de juego. Por lo tanto, además, la poesía sirve para entender la realidad cotidiana, y también «un modo que adoptamos/ para que nos entiendan/ y que nos entendamos». Según Romano, eso indica que «la sacralidad de la poesía no reside fuera de ella, no llega de lo alto, en el arrebató de la inspiración, sino que forma parte del bosque animado del lenguaje» (137).

⁶⁴ Sobre cómo entienden los poetas sociales su papel, véase por ejemplo el libro *Poesía y verdad: papeles para un proceso* de Gabriel Celaya: «Nuestros poetas, que no en vano son poetas (es decir, vates o profetas), han registrado ese peligro. Y ante él han respondido, como yo creo que debe responderse, con una poesía directamente atendida a lo que en nosotros hay de más elemental y dolorosamente humano.» (Celaya, 1979: 22). Asimismo, es interesante la siguiente reflexión que hace Celaya sobre la obra de arte: «La obra de Arte que, cuando partimos de que existe una Belleza arquetípica, se nos presenta, como reflejo suyo, con los caracteres de un objeto hecho de una vez para siempre y, en la misma medida en que es perfecto, cerrado sobre sí mismo, cambia totalmente de aspecto si la consideramos como un medio de comunicación. El poema, el cuadro o la composición musical no sólo se presentan abiertos sino que además dejan de ser 'cosas' para convertirse en ocasiones de un contacto inefable. [...] El Arte es comunicación. No hay Arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: el autor y el espectador. La presencia de ambos es igualmente indispensable. El Arte, en efecto, no está encerrado y como enjaulado en las obras de Arte. Pasa a través de éstas como una corriente. [...] El creador y el espectador pierden su yo en la obra de Arte para ganar una amplitud de existencia que consiste ontológicamente en su posibilidad de ser comunicante, es decir, en su ser más que un yo o en su no ser enteramente ellos mismos si son sólo un yo.» (51-52) Asimismo, Eugenio de Nora afirma: «Se discute mucho ahora sobre la "poesía social". Es ridículo. Toda poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre [...] y va destinada a otros hombres [...]. La poesía es "algo" tan inevitablemente social como el trabajo o la ley.» (Nora, 1952: 151)

En la entrevista que le hace a Gil de Biedma José Batlló y que toma su título precisamente de ese último poema, «El juego de hacer versos», el poeta explica por qué ya no escribe tantos poemas como antes:

Primero, porque mi poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez esa identidad está asumida no hay nada que te excite menos la imaginación que lo que tú eres. Si yo ya he asumido la identidad que inventé, y esa identidad inventada se ha convertido en la mía propia, hablar de eso ya no precisa imaginación, y por lo tanto, no necesito escribir poemas. [...] No puedo hablar de mí mismo ahora porque tengo una identidad ya asumida que no precisa imaginación, ni considero que el ser un hombre de edad madura sea un tema poético, porque es una edad en la que no pasa nada, sólo cosas que pasan a los demás. (Gil de Biedma, 2010: 1275)

El tema de la identidad inventada es el que realmente nos va a interesar ahora. Jaime Gil de Biedma solía decir que sólo escribía sobre dos cosas –sobre sí mismo y sobre el tiempo– pero ese Jaime Gil de Biedma sobre el que escribía era un personaje inventado, que surgió precisamente para poder realizar ese «juego de hacer versos» que es su obra poética. Por lo tanto, una vez más se demuestra que la manera de escribir del poeta barcelonés es perfectamente coherente con todo lo que acabamos de exponer sobre la ficción y el yo poético⁶⁵. Gil de Biedma propone a la hora de escribir un proceso de distanciamiento, asumiendo que el texto poético no puede ser nunca una expresión directa de la intimidad. Por lo tanto, el yo a través del que se escribe tiene que ser necesariamente un yo ficticio. Asimismo, recordemos una vez más la lectura que hace Gil de Biedma de *The Poetry of Experience*, y de la teoría del monólogo dramático que comentamos en otro capítulo.

El propio autor reflexiona con frecuencia en sus ensayos sobre el tema de la ficción en la poesía. En el coloquio «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades» (en que participaron también Carlos Barral, Beatriz de Moura, y Juan Marsé) afirma que la poesía consiste en «integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho el objeto y la significación». Explica que aunque eso lo hicieran los clásicos, ellos se

⁶⁵ Véase también el libro *La obra poética de Gil de Biedma: las ideaciones de la tópica y del sujeto* de Pedro Aullón de Haro.

apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que sin embargo el poeta moderno no tiene.

Por lo tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar los límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poeta esté claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido. (Gil de Biedma, 2010: 722)

Una vez más, se nos demuestra la necesidad del distanciamiento para poder escribir un texto poético moderno, puesto que subjetividad sólo puede expresarse mediante la integración con hechos y objetos.

Para entender mejor esta idea, deberíamos volver una vez más a Eliot, para comentar su famosa teoría de correlato objetivo, que explica en el ensayo «Hamlet and His Problems»:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; on other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. If you examine any of Shakespeare's more successful tragedies, you will find this exact equivalence; you will find that the state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skillful accumulation on imagined sensory impressions; the words of Macbeth on hearing of his wife's death strike us as if, given the sequence of events, these words were automatically released by the last event in the series. (Eliot, 2011: 74-75)

Por lo tanto, vemos que ya Eliot señala que para escribir un poema éste no puede simplemente «expresar» o «reflejar» una emoción, sino que tiene que convertir el poema en una construcción que sea capaz de transmitir esa emoción a base de situaciones, objetos y elementos sensoriales. Según él, el defecto principal de *Hamlet* es que no se da en el texto ese proceso de objetivación del sentimiento para convertirlo en una imagen poética. Obviamente, Gil de Biedma conoce el concepto y lo utiliza en su propia teoría poética, según la cual la poesía consistirá en integrar hechos y objetos, y

significaciones para mostrar los límites de la subjetividad; y de esta manera objetivar la experiencia en el poema⁶⁶.

Asimismo, en «Como en sí mismo, al fin», hablando de la poesía de Cernuda, Gil de Biedma hace otra reflexión muy interesante sobre el tema de la identidad y de la experiencia:

Pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca –simultánea o alternativamente– uno, unigénito, hijo de Dios, y uno entre otros tantos, un hijo de vecino. El juego de esas contrapuestas dimensiones de la identidad, que sólo en momentos excepcionales logran reposar una en otra, que incesantemente se espían y se tienden mutuas trampas, cuando no se hallan en guerra abierta, configura decisivamente nuestra relación con nosotros mismos y nuestras relaciones con los demás. (806)

Vemos que según él, la identidad es el resultado de un complejo juego de espejos entre varias identidades, de las que todas son verdad y todas son mentira a la vez, que se transforman y se reflejan una en la otra, que no se pueden definir claramente sino precisamente a través de ese juego de cambios infinitos. Esa idea de una identidad inestable y resbaladiza situaría la poética de Gil de Biedma dentro de la tradición postmoderna de sujeto escindido⁶⁷. Por lo tanto, para él, el poema siempre será ficción porque la subjetividad a través de la cual se escribe un texto poético también lo es, o por lo menos no es posible definirlo con claridad.

Pere Rovira señala que el problema del poeta moderno es precisamente un problema de identidad, como hombre y como poeta. Lo primero, según él, implica la «invención» de una identidad, y lo segundo, «encontrar su lugar en un mundo cada vez

⁶⁶ Con respecto a este tema, Eugenio Maqueda Cuenca dice sobre el funcionamiento del correlato objetivo que «a través de la sucesión de hechos que se produce en los versos, el lector puede llegar a aprehender una emoción, un significado, que no está explícitamente expuesto en ellos. El poema es así una nueva experiencia, con su propio significado» (Maqueda Cuenca, 2003: 151).

⁶⁷ Véase también el artículo «Conflicto entre identidades o ¿cómo se regeneran los modelos líricos?» de Dolores Romero: «Surgen así las dualidades de la lírica autobiográfica que nacen precisamente del enfrentamiento entre el yo y el tiempo, entre instinto y razón, lo interior y lo exterior, lo individual y lo social, lo particular y lo universal, lo autobiográfico y lo histórico. Esta formulación del sujeto lírico que abarca el sentido empírico y el orden mítico es el punto de partida de la poesía moderna, y en nuestros días esa identificación está planteada en forma conflictiva, contradictoria y fragmentada.» (Romero López, 2002: 546)

menos dispuesto a concedérselo» (Rovira, 1986: 55). Por lo tanto, según el, para Gil de Biedma, ser un poeta moderno significa «conocer el punto en que nace esa modernidad y lo que su ruptura representa». Por otra parte, ser un poeta moderno implicaría también «saber responder, desde el punto de vista humano, a las exigencias del tiempo histórico que a uno le ha correspondido» (56). La identidad construida en el poema a base de una especie de juego de espejos entre distintas identidades tiene por lo tanto mucho que ver con esta reflexión de Rovira.

Según Marcela Romano, el tema de la invención sitúa a Gil de Biedma «en un lugar polémico respecto a la poesía social más cristalizada», precisamente porque ese juego de reflejos y esa identidad que es imposible de definir resiste «el discurso trascendentalista de una poética llevada a los límites sin retorno de la autoconsciencia» (Romano, 2003: 200). Además, según ella, el tema de la invención de la identidad en Gil de Biedma va unido al recurso de la ironía, «que es disparador y componente esencial de esa búsqueda, en tanto establece una mirada otra, separada y decididamente reactiva» frente a la herencia romántica del confesionalismo poético. El uso de la ironía, por lo tanto, es síntoma del distanciamiento y de los procesos de ficcionalización. Asimismo, es una característica de esa poesía de tipo «lúdico» que hemos comentado antes.

Podemos encontrar un ejemplo de esa ficcionalización y esa ironía que lleva al distanciamiento en el libro *Poemas póstumos*, en los que ese proceso, como es evidente, empieza directamente en el título⁶⁸. Asimismo, aquí aparece en Gil de Biedma el tema de la muerte en vida, que tan importante será en Javier Egea. Esa muerte en vida es un síntoma de desdoblamiento, del distanciamiento llevado al extremo. El personaje inventado llamado «Jaime Gil de Biedma» aquí tiene más protagonismo que antes

⁶⁸ Jaime Gil de Biedma aclara que le ha puesto al libro ese título porque «la persona que los ha escrito se ha muerto ya». Y añade: «En realidad, de lo que se trata es de la crisis del fin de la juventud. Cuando uno termina con una edad de su vida, le pasa como cuando uno termina con una neurosis, es decir, que uno en parte se muere. Hay toda una parte de uno que se muere.» (Gil de Biedma, 2010: 1188) Asimismo, véase el artículo «Los Poemas póstumos y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma» de María Payeras Grau.

porque consigue separarse mejor que nunca del autor⁶⁹. Romano también comenta el tema de la identidad inventada en ese libro:

Es por ello que este último libro de Gil debe leerse, en su totalidad, despejando la intencionalidad autoral de mostrar un «yo» que no quiere ser sino «otro/s», la «invención» definitiva y final de una «identidad». Si Jaime Gil de Biedma ha desaparecido, ¿quién, sino «otro», nos obliga a (la complicidad irónica de) aceptar como «póstumo» el acto de publicación del libro? ¿quién, sino «otro», nos hace creer que es quien ordena y selecciona los poemas? Y finalmente: ¿quién, sino «otro» puede «suicidarse» dentro de ellos y continuar escribiendo «después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»? (Romano, 2003: 208)

El recurso de la construcción del yo como *otro* es muy importante en este último libro de Gil de Biedma. Ese se hace especialmente evidente en los poemas «Contra Jaime Gil de Biedma» y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», en los que esa fragmentación de la identidad se pone de manifiesto de una forma bastante explícita⁷⁰.

En el primero de ellos aparece el personaje «Jaime Gil de Biedma» como «un embarazoso huésped, memo, vestido con mis trajes», alguien del que no es posible desprenderse por mucho que el autor (por no decir el «yo poético») lo intente. Siempre está allí, y su presencia es desagradable y triste, porque trae siempre recuerdos del pasado. El poema se convierte en una estructura que sirve para sostener la angustiada

⁶⁹ Pere Rovira comenta que en el libro hay dos grupos de poemas: «el primero estaría formado por el “corpus” poético perteneciente a 1965-67 y estaría directamente entroncado con la “crisis de final de juventud” que su autor atraviesa durante aquellos años. El segundo grupo lo formarían los poemas compuestos entre 1968 y 1981 y que han ido engrosando la primera redacción del libro, perfilando aspectos de aquella crisis o ahondando en sus secuelas. No se quiebra, pues, la línea temática, por ser la segunda etapa una insistencia en la comprensión del personaje resultante de la primera, un aprendizaje de convivencia. De todos modos, el autor prescinde del orden cronológico y funde el conjunto en una unidad mayor de la que resulta el tema del libro: un personaje enfrentado a la edad como muerte y la edad como supervivencia.» Más tarde, con respecto al tema del enfrentamiento del personaje con su doble, añade lo siguiente: «Este enfrentamiento con el persona de los poemas implica el cuestionamiento, desde la perspectiva actual, del poeta que los compuso, y, una vez más, la experiencia rige la obra al revelar la impotencia de la poesía ante el paso del tiempo: de ello brota otro personaje, que se va fraguando a lo largo del libro y que representa su culminación o conclusión en el silencio posterior: el personaje del “Poeta que no escribe”, trasunto fiel de Jaime Gil de Biedma.» (Rovira, 1986: 218-220)

⁷⁰ Ioana Gruia, con respecto al personaje de *Poemas póstumos*, comenta lo siguiente: «A mi juicio, el personaje de los *Poemas póstumos* tiene algunas similitudes con el anciano eliotiano “Gerontion”, aunque el yo de Gil de Biedma manifieste todavía un hedonismo y un apego profundo a la vida entendida como placer y felicidad que no encontramos en Eliot. Sin embargo, tanto el poeta barcelonés como el sujeto que construye saben muy bien –y desde muy temprano– “que la vida iba en serio”... Se trata de la plasmación poética de la tensión entre la conciencia de la muerte y un amor vitalista, carnal, a la vida.» (Gruia, 2009: 232)

imagen del yo como «otro». La vida en sí misma, por culpa del «otro» hay que vivirla «muriendo a cada paso de impotencia»⁷¹.

El segundo poema, por el contrario, representa el momento en que el ya no hay que cargar con el «otro» porque ha desaparecido para siempre, aunque pervive su recuerdo. Por lo tanto, el tono del poema es mucho más conciliador («en paz al fin conmigo/ puedo recordarte»). Y la clave del poema está en los siguientes versos: «Yo me salvé escribiendo/ después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». En el poema anterior se trataba de desprenderse del «otro» que representaba todo lo negativo. Ahora que no está, se llega a echar en falta al «otro», puesto que:

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
lo sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en «Pandémica...»
A veces me pregunto
cómo será sin ti mi poesía.

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos. (Gil de Biedma, 2010: 234-235)

Esa pregunta de cómo será su poesía a partir de ahora, sin el «otro», es la segunda clave del poema, puesto que como todas las identidades inventadas forman parte de una sola identidad fragmentada, es difícil imaginarse cómo se puede desprender uno de una parte de su escritura⁷².

⁷¹ Jaime Gil de Biedma dice sobre ese poema: «Si escribí ese poema, en el que no hay autocompasión, significa que estoy muy bien educado. La autocompasión es uno de los sentimientos más embarazosos para el público y más obscenos. Cuando escribí “Contra Jaime Gil de Biedma” me encontraba en un estado de deyección y de depresión moral muy intenso. Como todo ser humano, adolezco de una tendencia a la autocompasión, pero estoy acostumbrado a reprimirla. Y realmente, en ese poema, que está escrito en un estado bastante lamentable, creo que me salvé del peligro de caer en la autocompasión.» (Gil de Biedma, 2010: 1187)

⁷² Cfr. también el libro *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia de la lírica moderna* de Juan F. Egea, que relaciona el poema con la «muerte del autor» de Barthes: «Lo que muere en el poema, según sus comentaristas, es el «personaje poético». La oposición analítica sigue siendo la que existe entre la juventud y la madurez. La proximidad del silencio literario de Jaime Gil de Biedma, junto con sus declaraciones al respecto, completan la contextualización de esta «muerte». Jaime Gil de Biedma mata al personaje que lleva su nombre porque va a dejar pronto de escribir; pero esto sigue sin explicar quién habla en este poema y quién muere o cuál es el significado de esa «muerte» (Egea, 2004: 139).

De esta manera, llegamos al tema del «doble» en la escritura, como una máxima expresión de ese desdoblamiento del yo en la poesía de Jaime Gil de Biedma:

Si, como hemos visto, el sujeto poético es, para Gil de Biedma, una entidad verbal, simulacro o evidencia de una ausencia (que re-presentaba, paradójicamente, una otra existencia densa, la del autor), el doble fraguado en su último libro ejerce sobre esta primera invención una doble torsión: por un lado hace aún más visiblemente ostensible (en relación con los otros procedimientos abordados), por su palpable materialidad, la condición ficcional de todo sujeto escriturario, convertido aquí en un «personaje» poético a todas luces «diverso» [...]; en segundo lugar, este sujeto parasitario e indeseable se llama «Jaime Gil de Biedma», lo cual genera, en la lectura, un efecto de perplejidad frente al cual nos preguntamos: ¿es el doble, la sombra, el espejo, la «verdadera» identidad de un sujeto al que siempre debimos leer como ficticio? (Romano, 2003: 220)

Como es lógico, esa última pregunta en realidad no tiene ningún sentido en una concepción del yo como un constructo basado en una serie de identidades heterogéneas y todas ellas ficticias⁷³. El magnífico estudio de Romano sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma que hemos citado centra toda la atención precisamente en la problemática del sujeto en términos postmodernos, que sin embargo posiblemente no fuera exactamente la intención de Jaime Gil de Biedma y tampoco de sus lectores-poetas que formaban parte de *la otra sentimentalidad*, para los que el principal problema del sujeto era otro diferente⁷⁴.

Como hemos ido viendo, la obra de Jaime Gil de Biedma, tanto la poética como la ensayística, tiene mucha importancia para la formación de la conciencia poética de

⁷³ «El mejor modo de inventarse una identidad a través de la escritura es decir que se cuenta la vida de uno mismo. Lo que le confiere visos de realidad no es la historia que se cuenta, ni las coincidencias en los nombres propios, sino el acto de contarla. Pero, sobre todo, lo que importa es el resultado. Al articular el discurso poético como un relato que recapitula una vida, el texto sancionará la presencia/existencia de un personaje llamado *Jaime Gil de Biedma*, hablará por él [...] o lo que es lo mismo, gracias al pacto autobiográfico, éste se convertirá en poema y adquirirá una identidad.» (Cabanilles, 2000: 194)

⁷⁴ Cfr. el texto «La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible una literatura autobiográfica» de Asun Bernárdez: «Hoy día, hablar de sujeto es hablar de dispersión postmoderna, de una especie de pérdida de algo que nos ha constituido como individuo contemporáneo, pero que nos obliga a una reflexión frente a lo que percibimos como pérdida. El problema del sujeto no es lo mismo que el problema del yo, porque el sujeto sería un yo pensado como objeto, es decir, el sujeto es un concepto, mientras que el yo, no es más que lo que Jakobson llamaba *shifters*, es decir, un elemento de anclaje de un discurso y que sólo funciona por y mediante el discurso. Por eso es posible hacer historia sobre la construcción del sujeto, sobre su puesta en duda o desintegración, pero no es posible hacer lo mismo con el yo, porque no se puede reducir a una experiencia estable.» (Bernárdez, 2002: 171-172)

los escritores de la poesía de la experiencia y de la otra sentimentalidad. En él se juntan muchas cosas que para la nueva generación eran decisivas: el tema de la identidad como algo inventado y ficcional, la oposición al tono demasiado elevado de la poesía social anterior, el uso de la ironía y del tono lúdico, la creación de un personaje-protagonista de los poemas, el análisis de los problemas de la realidad del momento a través de una mirada íntima, y por supuesto, toda la tradición que traía consigo y que llegaba a los poetas más jóvenes a través de sus lecturas, como Eliot, Langbaum, etc. No es de extrañar que se le considere uno de los maestros de poetas españoles de los años ochenta⁷⁵.

⁷⁵ «En definitiva, la influencia de *La poesía de la experiencia* en la visión poética de Gil de Biedma tuvo un origen esencialmente elotiano, y la resonancia del libro de Langbaum en la poesía española desde entonces ha sido, sin duda, esencialmente gilbiedmana.» (Walsh, 2004: 162)

CAPÍTULO 3: REINVENTAR LA ESCRITURA

*Cada poeta nos debe, pues,
su invitación al viaje.*
GASTON BACHELARD

*Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido
escrito despacio, un libro lleva dentro de sí
tiempo de la vida de su autor.*
JAIME GIL DE BIEDMA

3.1. AUDEN, ELIOT, EL POETA JOVEN Y EL MITO DE LA PALABRA POÉTICA

Anteriormente hemos visto cuál es el proceso de aprendizaje de un poeta y qué interpretaciones se le suele dar en la crítica. Volvamos por un momento a este tema. Antes hemos mencionado una idea de Auden sobre el aprendizaje de la escritura poética. Repitamos que Auden nos explica en «Making, Knowing and Judging», una conferencia pronunciada en la Universidad de Oxford el 11 de junio de 1965, lo que él considera como el largo y complicado proceso de transformación de un aficionado a la poesía en un poeta (Auden, 2012: 27-46). Habla de 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. Para él, en ese momento la poesía representa algo prácticamente inexplicable e imposible de definir con criterios objetivos, pero algo que él cree haber comprendido perfectamente. Se siente seguro de sí mismo porque considera haber descubierto la esencia misma de la

poesía, que en ese momento se encuentra delante de sus ojos con toda su claridad y transparencia, con todos sus secretos y misterios⁷⁶.

También Eliot habla de una de las primeras fases del encuentro con la poesía, en la que el lector adolescente cree sentir una especie de fusión de la poesía con la propia experiencia:

At this period, the poem, or the poetry of a single poet, invades the youthful consciousness and assumes complete possession for a time. We do not really see it as something with an existence of love, we do not so much see the person as infer the existence of some outside object which sets in motion these new and delightful feelings in which we are absorbed. The frequent result is an outburst of scribbling which we may call imitation, so long as we are aware of the meaning of the word 'imitation' which we employ. It is not deliberate choice of a poet to mimic, but writing under a kind of daemonic possession by one poet. (Eliot, 1964: 34)

Esa primera idea que el poeta tiene de la poesía –según Auden y según Eliot– viene a ser una representación del «mito de la palabra poética» tal y como lo describe Juan Carlos Rodríguez:

Hemos dicho fundamentalmente que 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 de su verdad interna. Pues bien, ahora vamos a cambiar de tercio: eso mismo es lo que suelen pensar los poetas sobre su propio trabajo. No sólo los poetas «magos» sino también los «técnicos» se creen esto. 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 (Rodríguez, 1999a: 154).

⁷⁶ El tema de la primera evolución del poeta joven es un tema bastante recurrente en la crítica y en la teoría literaria. Luis García Montero en «El taller juvenil» escribe lo siguiente: «En los orígenes del mundo literario de cualquier escritor hay una carpeta vieja, habitada por una memoria de papeles descoloridos y viejos. Cuando los críticos literarios más solemnes intentan alcanzar las verdades más profundas de una obra, inician su personal aventura hacia la intimidad desconocida del escritor, buscan un fondo concreto, un altar de traumas, de experiencias carnales o colectivas, un tejido de sueños y miedos. [...] los críticos bajan a los recuerdos de la carpeta en busca de las primeras verdades, de la sinceridad sin artificio y sin retórica, de la voz más personal. [...] Una lectura fría, al margen de los mitos infantiles y de los fantasmas compungidos de la adolescencia, nos indica lo contrario, exactamente lo contrario.» (García Montero, 1996: 33-34)

En este sentido, es evidente que tanto Auden como Eliot nos cuentan cómo se produce el encuentro del poeta joven con la poesía desde su punto de vista esencialista, y sin pretenderlo nos ofrecen una descripción bastante exacta de cómo se va configurando desde el principio en el poeta la creencia en el mito de la palabra poética.

El joven poeta de Auden, una vez acabada la fase de imitación de «la poesía en general» (es decir, de lo que él considera que es la poesía y que a su vez no deja de ser en ningún momento un producto de la ideología dominante), pasa a imitar a un poeta concreto. Mucho después, cuando haya aprendido todas las lecciones que ese otro poeta pueda transmitirle mediante su escritura y cuando haya comprendido que la poesía es algo mucho más complejo y mucho menos transparente de lo que había creído, poco a poco empieza a descubrir qué y cómo quiere escribir él, basándose en lo que, según su opinión, «necesita ser escrito». Para Auden, ésta sería la evolución que experimentan todos los poetas, hasta que poco a poco descubren que la poesía «can do a hundred and one things, delight, sadden, disturb, amuse, instruct –it may express every possible shade of emotion, and describe every conceivable kind of event» (47). Es decir, lo que Auden nos está describiendo –sin pretenderlo– es en realidad una descripción exacta de lo que llamamos el «mito de la palabra poética», de la creencia en que la función del poeta pasa por expresar su intimidad y compartir sus emociones y sus ideas recreadas en el poema con otros individuos. El propio proceso de evolución en el que insiste tanto, mediante el cual el poeta encuentra su propio estilo y su propia manera de expresarse, es una evolución falsa porque en el fondo no nos lleva a ninguna parte. No importa si el poeta decide seguir los modelos antiguos o si los desprecia e intenta alejarse de ellos, si se encuentra cómodo con su realidad vital o si, por el contrario, decide rebelarse y situarse en los márgenes, porque en ningún momento se produce un cambio radical en la lógica interna de su escritura.

Javier Egea empieza a escribir muy joven y en 1969 publica sus primeras creaciones poéticas en *Tragaluz*. Esos poemas, si quisiéramos seguir a Auden, podríamos identificarlos con ese primer momento por el que, según él, pasa todo poeta: se trataría de la imitación –o la representación– de una idea preconcebida de lo que debe ser la poesía, siguiendo los modelos clásicos, técnicamente logrados (sobre todo si tenemos en cuenta la edad del autor, que nació en 1952). Estos primeros poemas no

tienen prácticamente ninguna característica que nos permita distinguirlos claramente de los inicios poéticos de otros autores:

Si supieras la noche que me llena,
cómo cultivo sombras en mi huerto,
cómo nado del mar al negro puerto
del océano triste de la pena.

Si supieras, amor, cómo resuena
—roto de soledad, pobre y desierto—
el acorde cansado, casi muerto,
de un recuerdo de amor sobre la arena.

Si supieras, amor, cómo labora
el labrador de penas que me ocupa
de sol a sol, con el antiguo arado.

Si supieras, amor, que soy ahora
el jinete más gris sobre la grupa
del más triste corcel acobardado.⁷⁷

Ese año empieza a escribir poemas en la misma línea, como los que posteriormente reunirá en *Serena luz de viento*, un libro con el que obtendrá el accésit al Premio García Lorca y que se publicará en 1974. Dentro de la obra poética de Javier Egea esas primeras composiciones podríamos considerarlos como una representación de la teoría de Auden sobre la primera fase por la que necesariamente pasa cada poeta⁷⁸. En 1976 publicará otro libro, con el título un tanto desafortunado de *A boca de parir*, en el que intenta cambiar de tono y buscar su propio camino, imitando unos modelos diferentes y más concretos, como veremos más adelante. Sin embargo, en 1980 dará el «salto» definitivo hacia una poesía radicalmente diferente. Se trata del proceso que culminará con *Troppo mare*.

Según Luis García Montero, «Javier consideraba este libro como una indagación, una frontera ideológica entre el pasado y el presente» (García Montero, 2004b: 101). En ese salto, en esa profunda ruptura ideológica en la trayectoria poética de Egea, siempre se ha insistido mucho. Se supone que las dos sucesivas presentaciones

⁷⁷ El soneto se publicó originalmente en el número 4 de la revista *Tragaluz* el año 1969.

⁷⁸ Rafael Morales comenta que «los suyos fueron versos de la juventud desarraigada, seductores y burgueses en apariencia, pequeño burgueses para los clásicos, de unos jóvenes en plena incertidumbre desgarrada o desgarradora, entregada e inexacta, apenas astuta» (Morales, 2009: 192).

públicas del poema «Troppo mare» en 1980 representan un antes y un después claramente marcado. «Había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica ideológica» dice Juan Carlos Rodríguez ese año (1999a: 156). Según Jairo García Jaramillo, puede decirse que

Javier Egea es *dos poetas* no sólo distintos sino enfrentados entre sí, y no porque en su práctica literaria se den dos «tendencias» paralelas, no porque sus primeros planteamientos «evolucionen» hacia otros distintos, etc., sino porque una manera concreta de concebir y de escribir la poesía sustituyó de raíz a otra (García Jaramillo, 2005: 43).

Sin embargo, nosotros consideraremos esa ruptura radical como el comienzo de un proceso mucho más largo y más complejo. Analizaremos la trayectoria poética de Egea como una serie de sucesivas rupturas con el pasado y con lo anterior, provocadas por el esfuerzo consciente del autor por llegar siempre más allá y por estar siempre «reinventando» la escritura. Creemos que en el caso de Javier Egea no se puede hablar simplemente de una primera fase de aprendizaje y de una segunda fase de «poesía materialista», de una poesía *otra*, diferente, basada en unos presupuestos teóricos radicalmente distintos. Porque todo lo que escribió Egea después de esta primera ruptura no es simplemente una continuación o una *evolución* de ese primer cambio, sino el esfuerzo del poeta por no repetirse nunca y por estar siempre buscando nuevos caminos.

3.2. EL MOVIMIENTO

Afirma Javier Egea en una entrevista que se le hace en 1991: «Ahora trato de encontrar un territorio poético que no haya explorado aún. Me da la impresión de que la gente se está repitiendo. Creo que hay que buscar en otros lugares» (Vellido, 1991). Esa búsqueda de otros lugares es una de las claves de la producción poética de Egea desde el principio hasta el final. Nunca se conformaba con lo que había conseguido y con los lugares a los que había llegado y cada vez que terminada un proyecto ya estaba mirando hacia otro sitio e intentando ir más allá.

Un buen poeta es necesariamente perfeccionista. Ese perfeccionismo implica, en primer lugar, la consciencia de los límites de la propia escritura; significa la sensación perpetua de que no hemos conseguido del todo lo que nos habíamos propuesto, de que siempre se quedan cabos sueltos, asuntos sin resolver y preguntas sin respuesta. Por consiguiente, pueden ocurrir dos cosas diferentes. En primer lugar, el poeta puede emprender una búsqueda continua sin fin que no le permita conformarse con su propio discurso y le obligue a intentar superarse una y otra vez. Sin embargo, también podría experimentar una reacción que a primera vista puede parecer idéntica pero que en realidad es radicalmente distinta: una huida continua del pasado y de sí mismo, una necesidad irremediable de estar siempre interrogándose y cuestionando sus propias palabras. Esa huida puede provocar periodos de silencio, en los que uno se puede quedar literalmente sin palabras (aunque obviamente haya que distinguir entre silencio público y silencio en la escritura, que no son lo mismo), y también una tendencia a la autodestrucción.

Javier Egea, con una disciplina y una rigurosidad casi científica y con una clara consciencia de que escribir poesía es un trabajo ideológico serio, prepara una y otra vez un proyecto poético nuevo y diferente. Siempre sabía perfectamente de dónde partía y hasta dónde quería llegar. El deseo de no quedarse atrapado en un esquema determinado y de no someterse nunca a una rutina es lo que da lugar a una trayectoria poética muy peculiar, que no se estructura de una manera lineal sino más bien en una serie de escalones, de «saltos» y de «rupturas». «Nunca escribo poemas sueltos y luego los convierto en libro. [...] Concibo un libro como un todo, es una aventura con un

principio y un final» dice el poeta (*idem*). Esa manera de escribir y de concebir un libro como un todo unitario implica un alto grado de control sobre la propia escritura y nos indica que Egea pasaba siempre de un proyecto a otro con una clara conciencia de cambio radical, de distancia discursiva ente un libro y el otro. En este sentido, no deja de ser curioso recordar a Jaime Gil de Biedma, cuya visión de este asunto es muy distinta. Dice en la entrevista «Leer poesía, escribir poesía» lo siguiente:

Que toda la obra literaria tiene unidad es innegable, pero la unidad de una obra literaria no tiene mucho interés aunque, no sé por qué, es una cosa que encanta a los catedráticos. No tiene mucho interés por una razón muy sencilla. La unidad de una obra es fruto de nuestras limitaciones, son nuestras limitaciones las que más consistentes hacen una obra, y esa teoría de que uno de los distintivos del gran poeta es crear una obra unitaria...» (Gil de Biedma, 2010: 1172)

Por otra parte, el silencio es otra de las claves de la poesía de Egea. Puede tratarse del silencio que aparece como consecuencia de verse obligado a dejar de escribir temporalmente porque el abandono de un proyecto literario anterior todavía no ha concluido con una nueva búsqueda. También puede ser resultado de la sensación de que lo que uno puede decir ya no se ajusta a los esquemas establecidos y ya no encaja en ninguna parte. Finalmente, se puede tratar del silencio como consecuencia de haberse quedado sin palabras porque, después de romper tantas veces con el pasado, uno puede en vez de avanzar enfrentarse con el vacío y darse cuenta de que ya no quedan caminos por donde ir, porque ya no hay con qué romper.

En este sentido, nos surge automáticamente el tema de la autodestrucción, que mencionamos porque en el caso de Egea se ha convertido en todo un tópico. Recordemos ahora a otro poeta autodestructivo por excelencia, a Cesare Pavese que comente en *Il mestiere di vivere*:

Bisogna aver sentito la smania dell'autodistruzione. [...] L'autodistruttore è un tipo, insieme piú disperato e utilitario. L'autodistruttore si sforza di scoprire entro di sé ogni magagna, ogni viltà, e di favorire queste disposizioni all'annullamento, ricercandole, inebriandosene, godendole. L'autod. è in definitiva pi' u sicuro di sé di ogni vincitore del passato; egli sa che il filo dell'attaccamento all'indomani, al possibile, al prodigioso futuro, è un cavo piú robusto –trattandosi dell'ultimo strattone– che non so

quale fede o integrità. [...] L'autodistrutt. no può sopportate la solitudine. Ma vive in un pericolo continuo; che lo sorprenda una smania di costruzione, di sistemazione, un imperativo morale. Allora soffre senza remissione, e potrebbe anche uccidersi. (Pavese, 2000: 35)

Es obvio que este texto presenta muchos problemas. El más evidente es que haya una exaltación indirecta pero palpable de la tendencia autodestructiva; se nos presenta como algo que hay que experimentar y que otorga al poeta un determinado tipo de libertad de expresión, aunque a la vez le imponga una serie de nuevas limitaciones. El problema es que aquí nos estamos aproximando demasiado al límite entre la vida y la literatura. No cabe duda de que en Javier Egea tiene lugar una especie de fusión de las dos cosas ni de que en el fondo la literatura es una forma de vida. Sin embargo, no deberíamos confundir una trayectoria poética con la biografía del autor, algo que se ha hecho demasiadas veces en el caso de Egea.

La imagen de él que nos llega a través de los distintos testimonios de sus amigos probablemente tiene mucho en común con el texto de Pavese⁷⁹. A nivel estrictamente literario, lo que tenía de autodestructivo era la continua necesidad de huir y de abandonar cada proyecto una vez terminado para poder empezar otro. Sin embargo, esa tendencia no le impedía en ningún momento dejar cerrado –si de verdad le interesaba– lo que había iniciado, perfectamente construido y pensado hasta el último detalle. Es cierto que por el camino se había dejado algunos proyectos sin concluir, pero eso no deja de ser un proceso lógico dentro de la producción literaria. A menudo, Egea empieza varios proyectos paralelos que poco a poco acaban convirtiéndose en uno solo. Cuando por fin prevalece uno de ellos sobre los demás, con frecuencia acaba absorbiendo las ideas y las imágenes trabajadas en ellos. La tendencia a la renovación perpetua es lo que le otorgaba la capacidad de seguir adelante, siempre replanteándose las cosas, y no dando nunca nada por sentado ni por definitivo. Lo que realmente importa es que era esa inquietud por descubrir nuevos horizontes lo que le hacía seguir escribiendo, y por tanto no deberíamos caer en la tentación de explicar la vida y la obra del autor

⁷⁹ Véase, por ejemplo, el artículo de Benjamín Prado: «Javier vivía siempre, de forma simultánea, en los dos extremos posibles de cada cosa y, por lo tanto, hiciera lo que hiciera siempre estaba a punto de abrirse por la mitad, a punto de romperse. Estaba lleno de contradicciones y las contradicciones te meten en más problemas de los que te sacan. Pero él era así. Siempre corría, pero nunca quiso llegar a ninguna parte; nunca nadó para ganar la costa, sino para alejarse de ella.» (Prado, 2003: 151)

basándonos en los mismos criterios. Incluso el último proyecto del poeta, *Sonetos del diente de oro*, que tantas veces se ha considerado inconcluso y fracasado, ocupa un lugar perfectamente lógico dentro de su trayectoria poética basada en el deseo de romper con lo ya dicho.

Esa inquietud a la hora de escribir poesía parece que podía observarse en la obra de Egea ya desde los comienzos de su trayectoria. Juan J. León en su artículo sobre *Serena luz de viento*, que originalmente se publicó en 1999 en *El fingidor*, dice lo siguiente:

Tenía Javier Egea, como suele decirse, culillo de mal asiento literario, y se cansaba pronto de perseguir una idea, de persistir en un tema o de configurar un estilo, sintiéndose incapaz de trabajar un tiempo prudencial en la creación de una obra concreta. Su lema parecía ser: «renovarse a todo trance o morir al instante. (León, 2004: 88)

Según él, Javier Egea en esa época trabajaba en varios libros dispares que no llegó a terminar nunca. Lo que sí está claro es que la necesidad de renovación continua caracteriza su obra entera, pero lo que diferencia claramente la primera etapa de las demás, basándonos en este caso en las palabras de León, es que lo que no conseguía en los primeros años en los que se dedicaba a la poesía era llevar al cabo un proyecto concreto. Si nos acordamos de Auden y de la explicación de las distintas fases por las que, según él, pasa cada poeta en el comienzo de su trayectoria, esa falta de concentración y la imposibilidad de encontrar su propio camino es perfectamente comprensible. Y desde luego, eso cambiará pronto.

El mismo año en que aparece *Serena luz de viento* se publica un libro clave para la vida intelectual y literaria granadina, *Teoría y historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez, cuya influencia analizaremos detenidamente más adelante. Javier Egea procura cambiar su manera de escribir, decidiéndose por el tema del compromiso, y en 1976 publica *A boca de parir*, una especie de obra de transición. La formulación «tema de compromiso», que acabamos de emplear, no es arbitraria en este caso, ya que Egea en el fondo, en ese segundo libro suyo, trata el compromiso precisamente así, como un tema, y no como algo de lo que se pueda partir a la hora de

escribir. El hecho de que desee cambiar su forma de escribir (aunque, insistimos, no su forma de entender la poesía) lo manifiesta explícitamente en el texto⁸⁰. Se trata de una obra de transición porque podemos observar en ella un intento por abandonar esa primera escritura basada en tópicos clasicistas e intimistas y por hacer algo nuevo y diferente. Sin embargo, todavía no llega a producirse el primer gran cambio, esa primera y posiblemente más importante ruptura en la producción poética de Egea.

Según explica Juan Carlos Rodríguez, dentro del «mito de la palabra poética» podemos distinguir dos tendencias que sin embargo vienen a ser dos caras de la misma moneda:

–los poetas conformistas que creen sin más en la cultura y creen que escribir poesía es inscribir su espíritu en el mundo de la cultura –con sus normas y sus reglas, etc. La cultura, como la escritura divina, serían, pues, de nuevo algo igualmente directo y transparente de sí mismo.

–los poetas de la palabra maldita: como evasión, como *marginación*, como *compromiso*, etc.: la palabra poética como *rito social* de nuevo. *Maldita* siempre por ser distinta a la palabra *normal*, pero cayendo siempre en la misma trampa: ignorar la ideología inconsciente que la habita, que la produce. *La palabra poética*... He aquí la gran mentira. (Rodríguez, 1999a: 154-155)

Podemos ver claramente que las características de estas dos tendencias se pueden aplicar respectivamente a los dos primeros libros de Javier Egea, con lo cual por ahora nos estaríamos moviendo en círculos. Sin embargo, después de la publicación de *A boca de parir* se está empezando a gestar un cambio mucho más radical y mucho más significativo.

Una ruptura no se produce de una manera instantánea, y por eso podemos observar varios años de silencio público en los que no llega a publicar ningún libro. Sabemos que en 1976 empieza a escribir una serie de poemas de carácter comprometido y crítico, que en 1983 se publicarán con el título de *Argentina 78*. En 1978 publica en *El Despeñaperro andaluz* un texto en prosa de carácter social titulado «Spain is different» y el poema «Desde tu nombre» en *Letras del Sur*. Jairo García Jaramillo afirma que

⁸⁰ Un ejemplo claro lo encontramos en el poema inicial «Aquellos peces».

Javier Egea necesitó esos años de silencio «para descubrir si era posible una salida a la encrucijada teórica –que ya no podía seguir obviando por más tiempo– en la que lo había ido situando el marxismo» (2005: 37).

Obviamente, el tema de las «rupturas» o «renovaciones poéticas» es bastante complejo. Nunca se trata de realizar un cambio radical de golpe, sino que hay siempre todo un proceso y todo un taller poético de fondo. Sin embargo, vamos a considerar que hay un hilo en la poesía de Egea, con tres cumbres claras, representado por las tres obras maestras de Javier Egea. Podemos añadir un cuarto paso, representado por *Sonetos del diente de oro*, pero hay que tener cuidado con ese tema. Puesto que Javier Egea no quiso publicar el libro en vida, no sabemos si en realidad lo consideraba terminado del todo, o si por el contrario pertenecía al grupo de libros que había empezado pero acabó dejando sin terminar. En un principio, parece un proyecto hecho y conseguido, sin embargo, no podemos estar seguros. Como el libro acabó viendo la luz, lo tendremos en cuenta a la hora de analizar la trayectoria poética de Egea como tal, pero siempre con cuidado.

Asimismo, está claro que la obra de Egea no se limita a sus tres obras principales. Por una parte, hay otros proyectos poéticos que acabó abandonando por distintos motivos. Por otra, hay algunos libros menores que hay que tener en cuenta a la hora de analizar su obra en totalidad. Y por último, hay una serie de antologías que Egea hace de su propia obra, que refleja la percepción que tiene de su propia poesía. Sin embargo, consideramos que ese movimiento hacia adelante del que estamos hablando tiene tres puntos dominantes, representados por sus tres obras maestras publicadas en vida.

La primera «ruptura definitiva» (o no tan definitiva, como veremos) es lógicamente su famosa transformación en un poeta «otro» con *Troppo mare*. Es ahí donde empieza la lucha continua del poeta contra sí mismo, contra el pasado y contra una manera determinada de escribir poesía, para poder sustituirla por una poesía radicalmente distinta basada en unos presupuestos teóricos nuevos. Javier Egea descubre que la literatura puede dejar de reproducir una determinada lógica ideológica para convertirse en un instrumento con el que analizarla y cambiarla. No nos interesa ahora tanto detallar todas las características de esa nueva manera de concebir la

escritura como el propio hecho de que se haya producido una ruptura, un movimiento brusco e irreversible. Puede que las rupturas no puedan ser totales, pero desde luego sí que marcan una especie de punto de no retorno, por lo menos en el caso de Egea. Una vez que se produce el cambio, es imposible volver hacia atrás. Y, en el caso de Egea, una vez que la escritura se pone en marcha y empieza su movimiento hacia adelante, ese movimiento no se puede parar. No se trata de un avance único que marque un antes y un después, de una representación de esos «dos poetas» de los que habla García Jaramillo, sino más bien del comienzo de un movimiento irregular pero constante hacia adelante, aunque no en el sentido lineal de lo que podríamos llamar una evolución, sino –como hemos repetido varias veces– como una serie de renovaciones poéticas más o menos radicales que procuran siempre romper (en mayor y en menor medida) con el pasado.

El siguiente paso está representado por la segunda obra maestra de Javier Egea, *Paseo de los tristes*, que posiblemente sea la obra que más gusta tanto a la crítica como a los lectores. Se publica incluso antes que el propio *Troppo mare*, en 1982, y obtiene el Premio Juan Ramón Jiménez de poesía⁸¹. En ese caso no es necesario hablar de una ruptura en sentido estricto, puede hablarse también de un *paso*, de una manera de perfeccionar y desarrollar lo esbozado en *Troppo mare*, pero hay que tener en cuenta que siguen siendo dos obras muy distintas. Mientras en *Troppo mare* lo importante es la fusión de lo privado y lo público, lo personal y lo histórico, en un «desesperado canto a la esperanza» (García Jaramillo, 2005), en *Paseo de los tristes* se trata de un complejo análisis de los sentimientos en general y del amor en particular en un ambiente dominado por «ellos», construido en la historia.

Los años siguientes Javier Egea se dedica a los proyectos colectivos de *la otra sentimentalidad*, que en estos años está constituyéndose formalmente, para llegar a disolverse inmediatamente después. En 1982 se publica el libro *Granada tango*, en el que Egea tiene dos poemas muy interesantes. Asimismo, el 12 de mayo de ese mismo año se organiza un homenaje a Alberti, que viene a Granada atraído por su peculiar producción poética. Al año siguiente se publica la antología *La otra sentimentalidad*, que incluye poemas de Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea, y que se

⁸¹ Asimismo, Egea en el mismo año obtiene el premio Antonio González de Lama del Ayuntamiento de León por *Troppo mare*.

convierte en una especie de manifiesto del movimiento poético. En 1987 le sigue la antología *1917 versos*.

En estos años, Javier Egea presencia dos ediciones de *Troppo mare* (1984 y 1987) y una segunda edición de *Paseo de los tristes* (1985). Sin embargo, una vez más pasa varios años sin escribir un libro nuevo. Si hubo una especie de silencio antes de la publicación de *Troppo mare*, ahora lo vuelve a haber antes de la publicación de *Raro de luna*, que significa el siguiente cambio radical en trayectoria poética de Egea⁸². Por lo que sabemos de estos años, Javier Egea se sometió a varias sesiones de psicoanálisis y se propuso profundizar en el tema de la dialéctica consciente/inconsciente. Ese nuevo libro es otro «salto» hacia adelante, otro intento de reinventar la escritura y otra gran ruptura.

Según Antonio Jiménez Millán «Javier Egea hubiese podido aprovechar el dominio del tono narrativo que demuestra en *Paseo de los tristes*, prolongándolo en libros posteriores. Sin embargo, su relación con la poesía es tan apasionada que no puede ‘encerrarla’ en una casa, someterla a la rutina. Así, *Raro de luna* se nos presenta como otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente» (Jiménez Millán, 2004b: 58). Ese tono narrativo de *Paseo de los tristes* del que habla Jiménez Millán, en realidad, probablemente no pudo seguir desarrollándose en los libros posteriores de Javier Egea porque, una vez que concluyó el proyecto, estaba para él cerrado y definitivo. Una vez más se demuestra que la trayectoria poética de Egea es bastante peculiar, constituida por proyectos individuales relacionados pero separados y radicalmente distintos. Dentro de esa lógica, no existía para el poeta la posibilidad de seguir con el mismo tono y profundizar en él. La necesidad de romper con el pasado, con lo ya dicho y acabado, y volver a empezar desde otro sitio, es siempre determinante en la escritura de Egea. En este sentido, es más que lógico y previsible ese aparente silencio y ese radical cambio de tono.

Raro de luna se publica en 1990, y en 1991 se le hace una entrevista al poeta en el *Suplemento artes y letras* de *Ideal*. Como hemos visto al principio de este apartado,

⁸² Esa especie de silencio tiene otro motivo importante. Hacia 1985 el movimiento poético de *la otra sentimentalidad* empieza a disolverse y cada uno del grupo empieza a buscar su propio camino. Y es posible que Javier Egea fuera el que más apego tenía el grupo y más sintiera su desaparición.

es cuando Javier Egea demuestra claramente que ya está pensando en otro proyecto diferente, porque *no quiere repetirse*, ya que tiene la sensación de que los otros sí se están repitiendo:

Para escribir una obra necesito una tonalidad y un paisaje de fondo. Es entonces cuando me meto de lleno en una aventura que voy descubriendo poco a poco. [...] Normalmente de un libro a otro procuro siempre que el ambiente y la tonalidad sean distintos. Así, mientras en *Paseo de los tristes* había una tonalidad y un paisaje fundamentalmente urbanos, en este último libro [*Raro de luna*] el paisaje es inconsciente, porque a mí me gusta aprehender la poesía en la propia poesía» (Vellido, 1991).

Desde ese año está claro que Javier Egea prepara un nuevo proyecto, una nueva manera de escribir poesía. Como es sabido, el libro *Sonetos del diente de oro* no llegó a publicarlo en vida, y por lo tanto no podemos considerarlo del todo parte de ese proceso. Hemos visto que antes de cada paso hacia adelante Egea necesita una temporada de «silencio», de preparación, para poder realizar el proyecto. Sin embargo, ese último silencio se prolongó demasiado y se convirtió en un silencio definitivo. Los motivos probablemente eran muchos. Es posible que no llegara a encontrar su sitio después de la disolución definitiva de *la otra sentimentalidad* y se encontrara totalmente perdido. Es posible que tuviera la sensación de que a nadie le podía interesar lo que tenía que decir. Y es que posible que esa faceta suya de autodestrucción que creían ver en él sus amigos simplemente lo superara. Su último proyecto no fue un fracaso, como tantas veces se ha dicho. Fue un paso lógico en su trayectoria, otro cambio radical, a pesar de que no llegara a publicarse. Puede que, efectivamente, se quedara sin palabras porque ya no quedaba nada con qué romper y porque nunca había sido capaz de seguir en una línea que ya había dado por concluida, y que volver hacia atrás le resultaba imposible, ya que ese movimiento por el que se caracterizaba su escritura siempre era hacia adelante y nunca hubiera podido ser circular. Hay otras teorías que suelen relacionar de una manera un poco simplificadora cosas que posiblemente no dependan directamente unas de las otras; pero a pesar de que lo personal, lo social, lo cultural y lo

político están igualmente determinados por lo ideológico, no son conceptos intercambiables⁸³.

Con relación a *Sonetos del diente de oro*, García Jaramillo habla de una «vuelta a los márgenes». Para él, *Raro de luna* suponía «dentro de la lógica seguida por Egea, un cierre total a su escritura y a la escritura en general» (83). Para José Carlos Rosales, significaba «un buen broche final para una obra fatalmente inconclusa» (1999). Sin embargo, estamos intentando demostrar que en la lógica interna de la escritura de Egea, caracterizada por la búsqueda perpetua, no sería posible ni esa vuelta al principio (porque el movimiento siempre es hacia adelante y nunca hacia atrás, ni se vuelve circular) ni ese final definitivo representado por *Raro de luna*. Hemos visto en las declaraciones del propio Egea que en el momento de acabar el libro no estaba pensando que ése fuera el final de su escritura, simplemente era para él un proyecto cerrado mientras se preparaba para empezar uno nuevo, buscando «en otros lugares». Como ya hemos dicho, ese proyecto no llegó a concluirse bajo la forma de un libro publicado, pero eso no quiere decir que fuera un fracaso ni que fuera consecuencia de un agotamiento. Simplemente estamos tratando con una de tantas trayectorias poéticas que se acaban antes de tiempo.

Para terminar el tema de la ruptura como la clave de una trayectoria poética, cabe destacar el libro de Marcela Romano en el que se habla de una doble ruptura en el caso de Javier Egea:

En principio habría que insistir en las fugas, las resistencias involuntarias que su poética traza respecto de algunos mandatos generacionales que, según vimos, asume el poeta entre la «intención» y la «tensión», ésta última empujada por esa incesante vocación de ruptura *en primer lugar consigo mismo, y después de 1985, sobre todo, contra la «normalización»* empleada como canon poético de esos años. Estas fugas son percibidas por el poeta e inmediatamente disciplinadas, pero perviven y se afianzan inclusive en sus poemas últimos, hasta los «Sonetos del Diente de Oro». (2009: 86-87)⁸⁴

⁸³ No vamos a entrar en el tema porque no queremos dar a los hechos literarios explicaciones biográficas y porque hay cosas que necesitan mucho tiempo para poder convertirse en un asunto de dominio público. Mientras no dejen de afectar en lo personal y en lo más íntimo, sólo conciernen a un grupo reducido de personas a las que realmente les importa.

⁸⁴ Los subrayados son míos.

Hemos intentado definir la trayectoria poética de Javier Egea como una escritura «en movimiento», como una serie de sucesivas reinenciones. Pero nos recuerda Juan Carlos Rodríguez algo muy importante a tener en cuenta si pretendemos analizar una trayectoria poética de esta manera: que una ruptura «no es nunca total. Los viejos fantasmas están siempre ahí, no solo en el recuerdo, sino en la forma cotidiana de cada gesto, de cada lenguaje: siempre reproduciéndose, cada día teniendo que luchar contra ellos» (Rodríguez, 1999a: 137).

3.3. EL ESPACIO

Mientras que el movimiento perpetuo es un aspecto clave del propio desarrollo de la trayectoria poética de Javier Egea, la obra como tal se estructura a base de espacios y de tonalidades. Ya hemos visto que el propio autor confiesa que para escribir un libro necesita precisamente esos dos elementos: un paisaje de fondo y una tonalidad; y que siempre que se propone escribir un libro nuevo, procura que tanto el paisaje como la tonalidad sean distintos de los anteriores (Vellido, 1991). La continua reinención de la escritura que caracteriza la obra poética del autor se manifiesta precisamente en estos dos aspectos y es especialmente notable en el caso de sus tres obras principales.

La creación y recreación de espacios es fundamental no sólo para Egea, sino en la escritura poética en general. Los espacios en la lírica no son nunca simplemente un telón de fondo para una acción determinada por el tiempo, sino que el espacio y el tiempo siempre se funden para formar una unidad indisoluble. Los conceptos, las ideas y la lógica interna de la escritura se ven no sólo reflejados sino materializados en los espacios, que retienen el paso del tiempo y la memoria, y le otorgan una nueva dimensión y una nueva forma. Por su parte, Bachelard escribe en *La poética del espacio* lo siguiente:

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria – ¡cosa extraña!– no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsoniano. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas

sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretizados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuando más espacializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermeneútica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios. (1965: 42)

La memoria por sí sola no se sostiene si no la localizamos en espacios. Sin ellos, es demasiado abstracta, demasiado variable, y no podríamos concretarla y mucho menos analizarla u objetivarla. La memoria, por lo tanto, necesita materializarse en espacios. Esa fusión del tiempo y el espacio no es nunca total, sino que los dos elementos en parte conservan siempre sus propias características únicas. Su unión no tiene que ser necesariamente equilibrada, sino que uno de los elementos puede claramente prevalecer sobre el otro. Sin embargo si se separan, si pierden su coherencia interna, pierden la capacidad de mostrar y objetivar la realidad.

Cuando Javier Egea dice que para poder empezar un proyecto literario nuevo lo primero que tiene hacer es buscar un *paisaje*, está demostrando esa necesidad de encontrar una manera de materializar el tiempo y la memoria en el poema. Para poder desarrollar una idea concreta, para poder analizar un sentimiento, una emoción o un pensamiento concreto, necesita un medio material y claramente definido en el que poder plasmarlos. Cabe destacar que el poeta es en este caso plenamente consciente del funcionamiento del proceso. Asimismo, como cada uno de sus proyectos literarios es diferente de los demás –es un «salto» hacia adelante en su lógica poética– intencionadamente busca un paisaje diferente para cada uno de ellos, porque no quiere seguir con lo que ya ha dicho, sino que prefiere decir otra cosa y, sobre todo, decirla de una manera distinta. Si quisiéramos entender ese nuevo paisaje que siempre busca Egea simplemente como un telón de fondo para poder desarrollar unas determinadas ideas poéticas, estaríamos separando de una manera artificial dos elementos que en realidad

son inseparables e impensables el uno sin el otro, ya que se han ido fundiendo para formar un proyecto único.

3.3.1. ENTRE LA LUZ Y EL VIENTO

Sin embargo, Javier Egea no ha sido siempre consciente de la necesidad de un paisaje. De hecho, una de las cosas que diferencian claramente la primera fase de su trayectoria poética es precisamente la falta de elaboración intencional de un espacio único que pueda convertirse en un soporte para la memoria. En *Serena luz del viento* no es que los espacios no existan, pero no tienen todavía esa presencia clave que tendrán en sus libros de madurez. Por el contrario, en *Serena luz del viento*, lo determinante es siempre el movimiento. Todos los elementos característicos que aparecen a lo largo de todo el libro son móviles e inestables: el agua (el mar, el río y el arroyo), el aire (la brisa, el viento) y también, en menor medida, el fuego. La luz, que de una u otra manera siempre está presente, es a veces un elemento que –además de permitir la conexión y la comunicación con la amada– tiene una dimensión temporal, en el sentido de hacer referencia, no al paso del tiempo, sino a las distintas partes del día, como el alba, el mediodía, la tarde, o el anochecer (muy pocas veces la noche, porque la luz no suele llegar a desaparecer). Además, igual que la luz tiene el poder de definir las imágenes en el tiempo, también tiene el poder de inmovilizarlas, de congelarlas y convertirlas directamente en espaciales.

A esa función de la luz se opone el aire, que siempre aparece en forma de viento, es decir, en movimiento. En este sentido es significativo hasta el propio título del libro, *Serena luz del viento*, porque los dos componentes (el viento y la luz) aparecen en conexión, fusionados en una sola imagen de serenidad que los hace convivir en armonía o en oposición. El viento siempre se relaciona con la movilidad, materializada muchas veces en el vuelo y en la imagen de las alas: «Acaso para hacerte más clara por el

viento/ te recuerdo lejana, te sueño voladora/ de los antiguos aires, de la pasada aurora/
del lago aquel que tuvo su cisne soñoliento.» (13)

El otro elemento que se caracteriza por su movilidad es el agua. O se trata de las aguas del río y del arroyo que siempre corren: «Que nunca tuvo el alba más ansias de rocío/ sino a tu paso mudo, ni más contornos finos/ puso el arroyo al borde de los agrios caminos» (18); o se trata del mar, que además entra en contacto con el viento reforzando la idea de movimiento a través de la imagen de las olas o, incluso, de la tempestad: «Y el otro mar, el mar, donde la llama crece/ donde se eleva el beso sobre la boca plena/ tempestiva de sangre, de huracanes y olas» (30).

En última estancia, el espacio que prevalece sobre los demás –y que, sobre todo absorbe y contiene todos los demás– es siempre el cuerpo de la amada. Todos los elementos que acabamos de mencionar se unen para definir el cuerpo de la mujer y para representar el amor y la pasión:

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

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

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

Para tu boca tengo los labios más amantes,
para tus labios tengo los besos más quemantes,
para tus besos tengo mi verso enamorado. (31)

3.3.2. EL PRIMER MAR

Como hemos venido explicando, *A boca de parir* es un libro de transición, en el que Javier Egea intenta conseguir un cambio radical de tono y procura incorporar los temas sociales y comprometidos. La necesidad de cambiar de discurso se manifiesta claramente en la necesidad de redefinir los espacios utilizados, aunque todavía no se trate de la elaboración consciente de un paisaje concreto para un proyecto concreto. Lo que hace Egea en este nuevo libro es recoger los elementos que había utilizado hasta ahora para volver a emplearlos de otra manera. Esa transformación interna de los espacios pretende ilustrar el cambio de temática y de conceptos, así como hacerlo explícito en el poema. El cielo –esta vez en oposición con la tierra– y el mar son los ejemplos más evidentes de ese cambio, que asimismo es temporal porque pretende reflejar un antes y un después. El título del poema «Hacia otro mar» es bastante significativo en este sentido: el símbolo sigue siendo el mar, pero esta vez significa otra cosa. Es un mar diferente, nuevo, un mar del presente que significa una lucha, una batalla, y un nuevo comienzo.

Incluso los peces son diferentes, como lo demuestra el primer poema del libro: «Aquellos peces míos de otro tiempo/ con la boca de azúcar/ el ojo de papel/ y un inocente brillo en las palabras/ como si la batalla no les fuera al centro de las branquias/ o se durmiera el grito en las escamas/ ajenos a los surcos de la tierra/ distantes de las manos de los hombres» (9).

Con la transformación del espacio marítimo aparece una nueva distinción entre la tierra y el cielo: «Por eso nace tierra en las alas de mis aves./ Miradlas cómo vuelan por el suelo» (12). Por lo tanto, al aparecer un «arriba» y un «abajo», aparece un nuevo sentido del movimiento, que ya no es un vuelo en sentido horizontal, sino que se trata de un movimiento vertical: «Hay que romper la sombra desde abajo» (15).

Por otra parte, aparece un espacio totalmente nuevo: la ciudad con sus calles y sus casas (aunque también aparece el pueblo y las casas de campo). Las calles son la nueva representación del espacio público, es decir, de la nueva temática social y comprometida. La calle aparece también como el espacio de *ellos* (un concepto que desarrollará con mucha más profundidad en *Paseo de los tristes*) que «Siempre recién

salidos de la casa/ andan por los cafés/ y hablan del amor/ como el que nunca supo de qué hablar» (49).

Otro espacio nuevo es el de la casa, el espacio de lo privado por excelencia. De esta manera, hay una clara oposición entre la calle y la casa. Según Bachelard, «la casa es nuestro rincón del mundo» (1965: 36). «La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano.» (39)

Javier Egea intenta llenar la casa de unos contenidos nuevos y diferentes, para explicar el cambio que se da incluso en la zona privada: «Diciembre en el jardín. Esta es mi casa./Yo vivo en un lugar por encima del humo/ entre una tumba antigua y una palabra nueva/ ya convertida en grito [...] Esta es mi casa para ti, mi amor» (47). Con la calle y la casa también está relacionado probablemente el mejor poema del libro, «19 de mayo»:

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

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

¿Quién hubiera pensado
que la 3ª planta,
la habitación oscura,
el urinario sucio,
las hojas del diario clavado en la pared

y la maceta artificial,
el plástico
de las flores chillonas,
iban a ser testigos
de aquel incandescente poderío,
de tanta luz sin freno,
de aquella tempestad acribillada? (19-20)

Según Bachelard, «todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa» (37). Por lo tanto, esa «habitación oscura» de la Pensión Fátima puede representar, igual que la casa (aunque lógicamente no con los mismos matices), un refugio privado frente a la desagradable realidad del mundo exterior, «donde la circunstancia concreta se alía con la historia concreta y la topografía concreta en un producto desarmante, por el contraste de lo humilde de la circunstancia y lo extraordinario del acontecimiento» (Soria Olmedo, 2004: 105).

3.3.3. DEMASIADO MAR

Con la primera gran ruptura en la poesía de Javier Egea se produce también el primer verdadero cambio de paisaje, elaborado conscientemente como una parte insustituible de todo un proyecto poético nuevo y diferente. En *A boca de parir* hemos visto el mar como símbolo de un cambio de discurso: había un mar antiguo, de otro tiempo, y un mar nuevo y diferente. En *Troppo mare* el paisaje marítimo vuelve a aparecer, pero elaborado de una manera radicalmente distinta. Esta vez no se trata del mar como símbolo, sino como un espacio que le otorga una estructura distinta a un discurso radicalmente *otro*. Es aquí donde por primera vez se funden totalmente el mensaje y el paisaje de fondo, que pasan a formar una unidad indisoluble regida por una misma lógica interna.

El título del libro viene del primer verso del poema «Gentes sin arraigo» de Cesare Pavese: «Demasiado mar. Hemos visto ya suficiente mar./ Al atardecer, cuando el agua se extiende lívidamente/ y se desvanece en la nada, el amigo escruta/ y yo escruto al amigo y los dos nos callamos» (1995: 39). Desde el principio el mar se nos

presenta como un espacio que abarca dos niveles: el real, de la Isleta del Moro, y el simbólico, que a su vez se desdobra en dos esferas, la privada y la pública. El «naufragio» que aparece en los primeros versos del libro desde el primer momento es tanto personal como colectivo: «Tanto mar y de golpe/ tanta historia y vencida» (33)⁸⁵.

Lo que realmente llama la atención es la creación de un espacio que sea capaz de sustentar varios niveles de un solo discurso. Es en el mar donde se hace posible la fusión de lo público y de lo privado, del naufragio vital y el naufragio histórico, del fracaso amoroso y el fracaso social. Lo ideológico se funde aquí de una manera perfectamente natural con lo más íntimo, formando un proyecto totalmente unitario. En esta fusión de dos niveles en uno, mediante su materialización en un espacio determinado, consiste la ruptura ideológica de Javier Egea. Es ahí donde se realiza esa transformación en un poeta diferente, un poeta *otro*, en la que consigue separarse de la escritura regida por la ideología dominante que relacionaba la poesía con lo privado. En su libro anterior, si bien intentaba escribir poesía comprometida, el resultado fue hablar del tema de compromiso desde lo privado, pero no romper con la propia dialéctica privado/público que es determinante en este caso.

Aquí, de tanto mar, de tanto cielo,
tanta espalda alejándose,
se han extraviado los ojos y las manos
y sólo huele a pueblo vacío con el alba,
a ruinas de arena,
a luz deshabitada.

La Nube permanece.
Las palabras
Sobran ahora que el dolor levita,
orza a estribor y pasa.
Es tarde y en tu espalda florecen los pañuelos.

Es así que el amor,
el pobre amor tan viejo, tan torpe, tan cansado,
mira hacia el mar, entorna los postigos
y se tiende y reposa. (39-40)

⁸⁵ Todas las citas de *Tropo mare* corresponden a la edición de José Rienda del año 2000.

También la esperanza, materializada en las metáforas marinas, es por una parte personal y por otra colectiva, ya que en el espacio marítimo creado por Egea la historia personal es inseparable de la historia colectiva. Es evidente que el cambio de espacio no es arbitrario (y hasta ahora por lo menos en parte lo había sido), sino que se estructura como el único espacio posible para este proyecto poético en concreto. Según José Rienda, el mar en *Tropo mare*

es constituido como, primero, paisaje para la reflexión, para el encuentro brutal entre el yo y el otro *yo-en-sociedad*, esto es, su desarrollo social. Segundo, el mar de *Tropo mare* funciona a la perfección como índice inequívoco de una utopía definida en la libertad, *id est*, en el combatir un específico modo de organización económica estructurado (Estado) y su constituyente sentimental (familia); y tercero, el mar de *Tropo mare* se nos ofrece como contrapunto que evidencia la derrota de la concepción ideológica, real en tanto que social igualmente, frente a la prolongación de aquel valor funcional encallecido en la misma historia literaria de la metáfora marítima. (2004: 117)

La sucesivas rupturas siguientes a partir de ahora siempre se caracterizan por un cambio radical de paisaje. Recordemos que el propio Javier Egea afirma que de un libro a otro siempre procura que exista una renovación poética (Vellido, 1991). Hemos visto que con *Paseo de los tristes* se produce otro gran cambio: de la fusión de las dos historias (la íntima y la colectiva) se pasa al análisis detallado del amor en su momento histórico. El cuento del naufragio y el canto a la esperanza que hemos visto con *Tropo mare* deja paso a una poética mucho más intimista y más concreta. Javier Egea demuestra que no sólo se puede plasmar la posibilidad de una ideología distinta en una obra literaria, sino que en cierto sentido se puede avanzar y utilizar el nuevo punto de vista para objetivar y analizar las experiencias y los sentimientos en un texto poético.

3.3.4. LA POESÍA Y LAS CALLES DE LA CIUDAD

Para un propósito tan distinto, era necesario otro cambio de tono y de paisaje. Esta vez nos encontramos con un espacio totalmente urbano, de calles y casas. Aquí cobra su sentido definitivo la idea de convertir en belleza las miserias de cada día (Prieto, 1994), que da lugar a un análisis intimista y detallado de lo más cotidiano, de la experiencia de la vida de cada día, del amor real de la gente real de la calle, siempre desde una determinada perspectiva ideológica. Para tal propósito era necesario un ambiente urbano. Según Dionisio Cañas, «poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación más complacida» (Cañas, 1994: 17). En el quinto capítulo, asimismo, comentaremos más detalladamente la importancia del paisaje urbano en la poesía moderna.

En el caso de *Paseo de los tristes* no se trata ni de un extremo ni del otro, sino simplemente de una necesidad. No hay otra manera de analizar los sentimientos en su marco histórico que adentrándose en la ciudad como espacio por excelencia de la vida moderna. García Montero afirma lo siguiente:

Y volvemos siempre a la misma argumentación: la comunicación del poeta consigo mismo. Por ello surge la importancia paralela de la ciudad, que no se limita a aparecer como el centro de la repulsión o el abrazo, sino que se constituye en geografía para el viaje, en una posibilidad de suburbio y bajada a los infiernos. Es mentira, aunque se repita con empeño, que haya que alejarse de ella. La ciudad es el gran viaje de los poetas modernos, su itinerario convertido frecuentemente en paseo. Sólo a través de la urbanidad pueden encontrar su naturaleza. (García Montero, 2002b: 42)

En ese espacio urbano, granadino en nuestro caso, encontramos varios escenarios: además de las casas, las calles y las plazas, aparecen referencias más concretas, como el propio Paseo de los Tristes, el mercado, el túnel del tren o los andenes, que representan la imagen de la despedida continua.

Entonces,
 en aquella ciudad
o en la intuición primera, vaga, de su cuerpo,
el pensamiento aún flotaba en bucólicos careos,
en versos aprendidos sin historia
y no era posible amar
entre unas calles donde todo era sucio, carne sin brillo,
cuando aún en el mar, la nube y las espigas
sin historia y sin tiempo, vanos,
estábamos durmiendo
 o ignorando
esa gota de sangre que cuelga del amor
–su blanco cuello herido–,
ignorando la clase oscura en que nacimos,
sin conciencia de naves hundidas,
de rubios náufragos,
condenados a vivir una historia perdida
de explotación y soledad, de muerte enamorada,
sin saberlo. (83)⁸⁶

En este fragmento de la última parte del libro se hace evidente la necesidad de abandonar el paisaje marítimo y adentrarse en el paisaje urbano, porque es allí donde todos estamos «condenados a vivir una historia perdida de explotación y soledad, de muerte enamorada», pero es también justo allí, entre los autobuses y el gentío, donde podremos tal vez encontrar la esperanza. Es verdad que las calles de la ciudad aparecen ya en *Tropo mare*, pero no de esta manera, no como un espacio determinante que sustente el discurso en su totalidad. *Paseo de los tristes* por una parte trae un mensaje de esperanza, pero no nos olvidemos nunca de que ese mensaje es un tanto contradictorio, porque se nos insiste en que toda esa esperanza es en última instancia imposible porque el amor en el fondo es imposible, como veremos más adelante.

3.3.5. AGUA DEL CAMINANTE SORPRENDIDO

El próximo espacio que va a elaborar Javier Egea en su siguiente proyecto es, según sus propias palabras, un paisaje inconsciente (Vellido, 1991). En la «Memoria

⁸⁶ Todas las citas de *Paseo de los tristes* corresponden a la edición de 1986.

explicativa del proyecto para un libro de poesía titulado *Raro de luna*» habla de un surrealismo muy controlado, «concebido como un viaje de despedida por el mundo de las dependencias personales»⁸⁷. Es un espacio onírico, con una lógica parecida a la de un sueño, relacionada con la realidad cotidiana pero sin las ataduras de la razón. La primera parte del libro nos introduce en un ambiente de tonalidades míticas y románticas, cuyo elemento clave es el agua. Sin embargo, ese agua no tiene nada que ver con el mar tal y como lo hemos visto en la poesía hasta ahora. Ese agua es diferente porque está directamente contaminada por la historia y es imposible de penetrar con la mirada: «Agua de los naranjos extranjera/ agua del caminante sorprendido/ agua sin luna, sí deshabitada» (11). Todo está oscuro y lleno de sombras y la única luz que hay es la luz de la luna que es la inversión de la luz del sol. Las contradicciones entre el consciente y el inconsciente se hacen evidentes mediante esos juegos de sol y sombra. El oscuro bosque ciego de la segunda parte del libro significa otro paso más hacia las contradicciones del inconsciente: «Porque sé que vas perdida/ oculta en los bosques ciegos/ sin amor./ Por eso fui cazador» (25). Todo se vuelve más ambiguo y más complejo, la oscuridad empieza a revelar cosas y permite un movimiento hacia dentro, hacia lo profundo y lo oculto. Las islas negras como una metáfora final representan un final definitivo porque nuestra vida se ha convertido en la muerte: «Ven a las islas ven a mis ojos ven esperada/ en este allí rescátame de todas las sentinas» (64).

Otros dos espacios clave son el desván y el sótano, que son dos conceptos sacados directamente de *La poética de espacio* de Bachelard. En el «cuaderno de trabajo» encontramos un esquema de los espacios, donde el desván aparece relacionado con el «claro» y la azotea con lluvia y luna, y el sótano con el «oscuro». En medio está el claroscuro, al mismo nivel que la «música del valle». Bachelard explica que una de las posibles maneras de entender una casa es en su verticalidad, que es asegurada «por la polaridad del sótano y de la guardilla» (1965: 51). Con el desván se relacionará la claridad de la visión, ya que «en el desván todos los pensamientos son claros». Sin embargo, a pesar de que el sótano se considere útil, «es ante todo el *ser oscuro* de la casa» que «participa de los poderes subterráneos» (52). Por lo tanto, el desván

⁸⁷ Documento recogido en el Apéndice documental de la edición de I&CILE de 2007. Todas las citas de *Raro de luna* corresponden a dicha edición.

representa el consciente y el sótano el inconsciente. El sótano es «locura enterrada, drama emparentado».

La práctica del «surrealismo controlado», los juegos del inconsciente y del claroscuro relacionados estrechamente con esa teoría de los espacios verticales, los analizaremos más detenidamente en el sexto capítulo. Lo que nos interesa ahora es la radical diferencia entre este paisaje y todos los anteriores. Vemos que el espacio se vuelve a plantear de una manera totalmente diferente, adaptándose a la estructura y a la lógica interna de un nuevo proyecto. Entre toda la escritura anterior y este libro hay una ruptura de prácticamente la misma importancia que la que se había producido con *Tropo mare*. Egea vuelve a «reinventar» la escritura, plantearla desde unos criterios muy distintos, para empezar un proyecto que en nada se va a parecer a los anteriores.

3.3.6. UNA CASA Y UN HOTEL

Después de acabarlo, recordemos que estaba preparando otro. *Sonetos del diente de oro* vuelve a presentar un cambio de tono y de espacio. El 4 de julio de 1992 apunta en su «cuaderno de trabajo» lo siguiente: «Un paisaje: quizá un hotel junto al mar; un hotel en ruinas» (89). Como ya hemos visto, según Bachelard, todo espacio habitable tiene algo en común con una casa. En el caso de *Sonetos del diente de oro* es especialmente interesante esa idea, porque dos días más tarde nos encontramos con la nota siguiente: «Es curioso. La casa paterna en la que viví desde los cinco a los veinticinco años es hoy día un hotel que se llama ‘Reino de Granada’, de tres estrellas. Pudiera meter a Simbad en este hotel» (92). Esa casa la recuerda Luis García Montero:

Su padre le había prestado la casa familiar de la calle Pedro Antonio de Alarcón, un piso cargado de habitaciones y de recuerdos [...] Casi deshabitada, con habitaciones vacías y pasillos laberínticos, aquella casa fue el reino de Javier en un momento muy creativo, marcado por la tranquilidad sentimental y la ansiedad poética. Una tarde tras otra, el *Réquiem* de Fauré se apoderó de los techos, envolvió nuestras conversaciones, discutió con nosotros de puntos y comas, de esencias y existencias, de palabras clave, de tradiciones y progresos [...]. (García Montero, 2002a: 187)

Encontrarse con el hecho de que la casa en la que uno se crió se había convertido en un hotel provoca sin duda sensaciones contradictorias. De por sí ya es una metáfora maravillosa porque pone en evidencia el hecho de que las diferencias entre lo interior y lo exterior, entre lo público y lo privado, entre lo que puede significar una casa y lo que puede significar un hotel, se están resquebrajando en el mundo actual (y en la poesía de Javier Egea). Una casa enorme y antigua que hace años era el hogar de una familia muy numerosa primero se convirtió en un curioso laberinto de pasillos y habitaciones que conocieron los amigos de Javier Egea, para pasar a transformarse –esta vez en la poesía– en un hotel en ruinas, en un paisaje de «oscura soledad», en la que las cosas han perdido su sombra, hasta tal punto de que ni siquiera la hay en el espejo. Es un sitio en que nada es lo que parece porque simplemente no puede serlo, ya que la sustancia de las cosas no existe. Todo es variable y por tanto a Sherezade se le olvidan los cuentos, porque en un mundo en que nada está definido y todo es relevante, la memoria no existe, no aguanta el paso del tiempo. Lo único que puede existir son las contradicciones. Puede que este último proyecto de Javier Egea se quedara inconcluso pero desde luego no fue un proyecto fracasado.

3.4. LA MÚSICA

3.4.1. UNA OBRA POÉTICA EN CLAVE MUSICAL

Javier Egea reconoce haber entrado en la poesía por la música (Vellido, 1991). Y la música se convertirá en uno de los elementos más importantes de su obra poética. Recordemos una vez más que para empezar un nuevo proyecto poético, según sus propias palabras, necesitaba siempre una nueva tonalidad. Asimismo, en cierto sentido, toda su obra se puede interpretar en clave musical. En su obra, podemos encontrar una serie de paralelismos entre la música y la palabra. En este sentido, es interesante la siguiente reflexión de Auden:

What is music about? What, as Plato would say, does it imitate? Our experience of Time in its twofold aspect, natural or organic repetition, and historical novelty created by choice. And the full development of music as an art depends upon a recognition that these two aspects are different and that choice, being an experience confined to man, is more significant than repetition. A succession of two musical notes is an act of choice; the first causes the second, not in the scientific sense of making it occur necessarily, but in the historical sense of provoking it, of providing it with a motive for occurring. A successful melody is a self-determined history; it is freely what it intends to be, yet is a meaningful whole, not an arbitrary succession of notes. (Auden, 2012: 333)

A pesar de no estar siempre de acuerdo con Auden, su observación es significativa en este caso. Igual que la poesía, la música se relaciona de una manera compleja con nuestra experiencia, tiene una estructura y una determinada lógica interna.

La base de una construcción musical es su melodía. Las unidades componentes de una melodía son como las partes de una frase del lenguaje. En la música, una frase es una unidad de significado dentro de una estructura mayor. La frase termina en un lugar de descanso (cadencia), que puntúa la música de la misma manera que una coma o un punto puntúan una frase en el lenguaje. La cadencia puede ser inconclusiva y dejar al oyente con la impresión de que falta algo, o bien puede producir en el público la sensación de que la melodía ha llegado a su final. La cadencia es el lugar en el que un

cantante o instrumentalista hace una pausa para tomar aliento, exactamente igual que cuando se recita un texto poético. Lo que produce el máximo efecto en una melodía es el clímax, el punto más alto en una línea melódica, que suele representar un pico en la intensidad así como en la tesitura. En una música más compleja pueden darse varias melodías simultáneas que pueden dar lugar a la existencia de una contramelodía.

Igual que en el texto poético, el movimiento de la música en el tiempo está determinado por el ritmo. Al movimiento lineal de la melodía se añade la armonía, que aporta profundidad. Simplificando mucho, se puede decir que la armonía es el resultado de lo que en la música ocurre simultáneamente y que implica la aparición de la progresión y de la dirección. El movimiento de la música en el tiempo produce momentos de tensión y de relajación. La tensión es la inestabilidad que se percibe como consecuencia de la disonancia, una combinación de tonos que suena discordante y necesita una resolución. La disonancia introduce el conflicto en la música y se resuelve en la consonancia, una combinación concordante o agradable de tonos musicales que produce una sensación de relajación. Asimismo, las líneas melódicas pueden considerarse como los hilos que componen la textura musical, que puede ser tanto simple (una monofonía) o puede llegar a ser polifónica, basándose en el contrapunto (el arte de combinar dos o más líneas melódicas simultáneas).

Dicho esto, y asumiendo que el origen de la poesía históricamente está estrechamente relacionado con la música, resulta evidente que una cosa que no puede faltarle a ningún poeta es un oído excepcional. Una cosa es el dominio de la técnica y los mecanismos de la escritura y otra muy distinta es la capacidad de percibir la melodía interna de la palabra poética. Javier Egea era evidentemente un aficionado a la música e intentaba incorporarla en mayor o menor medida en su escritura. Analizaremos a continuación tanto la música como «telón de fondo» de sus obras principales, como algunas obras que se quedaron sin concluir pero que sabemos que tratan la música como el elemento más importante de la estructura del texto.

Sin embargo, es tan intensa la fusión de la poesía y la música en Egea que podríamos analizar toda su trayectoria poética como una compleja composición musical, con un preludio, tres movimientos principales, una coda y una serie de melodías y contramelodías. Cada uno de los movimientos principales asimismo adoptan

una estructura musical, incorporando una o varias melodías, absorbiéndolas, reelaborándolas y enriqueciéndose con ellas. Como cada composición compleja, podemos detectar una variedad de voces, de consonancias y disonancias, de combinaciones de tonalidades y de cambios de ritmo. Hasta que en un momento determinado se deja de escuchar.

3.4.2. TRES MOVIMIENTOS MUSICALES Y UNA CODA

Marcela Romano también habla de los pasos de un personaje poético que «orquestan en sus tres últimos libros también tres ‘movimientos’ (en la acepción musical que el mismo Egea previó para algunos de sus textos y que marcan, por otra parte, la extraordinaria vocación rítmica de su escritura en general)»⁸⁸. Esos tres movimientos serían el de «un primer viaje iniciático, de crecimiento poético e ideológico» de *Tropo mare*, el de «un segundo rodeo amoroso» de *Paseo de los tristes* y «un último paseo gótico, un *locus horrendus* que explora la noche y sus alimañas, incluido los sueños, formaciones de un inconsciente que pugna por desbaratar la luz del día» (Romano, 2009: 88-89). Es cierto que toda la obra de Egea puede considerarse como una compleja composición musical compuesta por varios movimientos (musicales) específicos, de los cuales los más evidentes serían precisamente las tres indiscutibles obras maestras de Javier Egea (*Tropo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*), aunque podríamos añadir también un cuarto movimiento musical correspondiente a *Sonetos del diente de oro*.

Egea siempre tiene presente el hecho de que la poesía tenga un componente musical, que la poesía *es* música. Sin embargo, su indiscutible dominio del ritmo y del tono en la poesía, presente ya en sus primeras composiciones, no es lo más importante. Lo que nos interesa es que cuando se produce el primer cambio ideológico en su obra, aparece la música como un elemento conscientemente elaborado de la composición

⁸⁸ Romano habla de los tres últimos libros porque su trabajo no incluye *Sonetos del diente de oro*.

poética, igual que el espacio, que de una forma natural pasa a formar parte de la propia estructura y de la lógica del proyecto poético.

3.4.2.1. LA MÚSICA DEL MAR

Siempre se ha señalado que *Troppo mare* se estructura como una sinfonía en cinco movimientos y una «Coda», «siendo así la primera vez que la música entra a formar parte de manera clara en el proceso creativo de Javier Egea, algo que en adelante será una constante» (García Jaramillo, 2005: 46). Esa nueva manera de incorporar la composición musical a la composición poética la desarrollará mucho en las obras siguientes. Sin embargo, como no tenemos del todo claro de qué sinfonía se trata en este caso en particular (aunque sí tenemos una referencia musical que es *La Creación* de Haydn), tenemos que considerar esa estructuración del libro no como una asociación directa a una obra musical concreta, como ocurrirá en los libros siguientes, sino más bien como un nuevo modelo de escribir un libro de poesía: no como una colección de poemas sueltos que pueden existir perfectamente de forma aislada, sino como la elaboración cuidada de un tono, en la que cada parte tiene su sitio y su función determinada. Etimológicamente la palabra «sinfonía» hace referencia al concepto de concordancia de sonidos. En la música, una sinfonía suele tener (aunque haya variaciones) un primer movimiento rápido en forma sonata, un segundo movimiento más lento, un tercer movimiento posiblemente en forma de danza y, finalmente, un último movimiento más rápido en forma de sonata o rondó. Esa estructura permite la elaboración de una obra realmente compleja, en la que el ritmo puede variar considerablemente, pero en la que todas las partes están en su conjunto unidas por un hilo conceptual indiscutible.

En *Troppo mare*, con la primera parte entramos inmediatamente en la historia de un naufragio vital y colectivo, como en el primer movimiento de una sinfonía. En «Rosetta» de pronto moderamos el ritmo para poder realizar una reflexión sobre la soledad, el aislamiento, y la necesidad de descifrar no sólo la escritura material, sino

también la escritura de nuestro inconsciente. «El viajero» profundiza en este tema para volver de una manera suave a la orilla del mar de la primera parte, para poder continuar en «El estrago» con la reflexión sobre la explotación y la derrota. En «Coram populo» esa historia del dolor se vuelve a concretar en el caso del propio yo poético del autor, explicando su propia historia en relación con la historia del dolor colectivo. El libro concluye con la «Coda» titulada «Leer *El capital*» (según el libro de Althusser y Balibar), que prolonga y resume las cinco partes anteriores en una interpelación al lector, ese «hipócrita lector, hermano y camarada». Como podemos ver en este breve resumen, no es que cada una de estas partes no puedan existir de manera separada –y de hecho, se ha publicado por separado tanto el extenso poema principal como «El viajero», dedicado a Miguel del Pino– sino que resulta evidente que todos esos «movimientos» forman parte de una sola composición, unidos no sólo por una misma idea o una misma historia, sino también por la lógica que rige la estructura y el ritmo. Sólo todas las partes conjuntas revelan el significado del libro en su totalidad, y se convierten en un análisis de ese dolor personal que a la vez es dolor colectivo, determinado por la historia.

3.4.2.2. LOS PASOS SOLITARIOS DE UN POETA TRISTE

Paseo de los tristes mantiene la forma de una composición musical, en dos sentidos. Primero, podríamos decir que el propio libro se elabora en «forma sonata», porque tenemos una primera parte de «exposición» («Renta y diario de amor»), contrastada por una segunda parte de «desarrollo» («El largo adiós») y cerrada por una «recapitulación» («Paseo de los tristes»). Una vez más vemos que se trata de una estructura cerrada, en la que cada una de las partes tiene una función determinada y está directa e indirectamente relacionada con las otras dos tanto a nivel de temática como de lógica interna. Asimismo, el poema «Paseo de los tristes» por sí solo tiene como fondo la música de Fauré, como afirma el autor: «Mientras escribía los versos de este libro escuché con frecuencia música de réquiem; fue precisamente el *Requiem* de Fauré el que mantuvo la coherencia tonal de este poema» (1986: 82).

Ya hemos mencionado en otra ocasión que el Paseo de los Tristes granadino era en su momento el paso obligado de los entierros. Por lo tanto, ese paseo de un personaje «erguido y solo» por las calles de Granada está claramente marcado por el ritmo de los pasos de la muerte:

Pero sucede que también fue entonces
–en estas mismas calles
donde se han ido acumulando
más humo, más dolor o más consciencia,
donde hicimos un hueco en la miseria
de los portales en la penumbra–
cuando –dichosos y asombrados burgueses–
también sentimos la primera muerte,
la irreversible palpitación.
Muertos el mismo día del amor (84)

Pero no se trata sólo de la muerte en el sentido literal, reflejada en el ambiente de entierro y el ritmo lento y grave de los pasos del caminante, sino de una muerte en vida, porque en un mundo en que es imposible el amor, uno muere de soledad. De todas formas, la elección de la música de Fauré es significativa, porque indica precisamente esa mezcla de vida y muerte en una sola composición. A Fauré, como él mismo admite, muchas veces se le ha reprochado que su *Requiem* no expresa el miedo a la muerte (Orledge, 1979). Fauré estaba decidido a romper con los tópicos y con el ritmo fúnebre y hacer algo diferente, algo que reflejase la unión de la vida y la muerte en una sola obra. Ese ritmo y ese estado de ánimo peculiar se conserva en «Paseo de los tristes», en la tristeza de esa «demasiada soledad sin duda» que «invade el corazón» de un «coleccionista de diciembres helados» y sus pasos tristes por la ciudad, luchando contra la imposibilidad del amor.

3.4.2.3. UN CLARO DE LUNA

En Raro de luna la relación con la música se establece ya en el título. Según cuenta la leyenda, Beethoven improvisó una noche la sonata titulada *Claro de luna* para una joven ciega, impresionado por el hecho de que había aprendido a tocar el piano sola

escuchando a la vecina. En otra versión de la historia, Beethoven compone la sonata, originalmente titulada «Quasi una fantasia» para una alumna suya, Constantina Guilleta Guicciardi, a la que daba clases de piano y de la que estaba profundamente enamorado. Sin embargo, ella era mucho más joven que él y se acabó casando con otro. Entonces Beethoven, destrozado, compuso la sonata encerrado en su habitación, con la única compañía de la luz de la luna que entraba por la ventana. Leyendas aparte, está claro que la sonata –igual que *Raro de luna*– no fue producto de una improvisación, ya que si algo tienen los dos autores en común es la obsesión por la perfección, revisando y volviendo a revisar una y otra vez los manuscritos, hasta conseguir el efecto deseado.

El primer movimiento de *Claro de luna* empieza con un ritmo serio y majestuoso de *adagio* y evoca la imagen de un jardín o un bosque sumergido en la oscuridad de la noche e iluminado únicamente por la luz de la luna, que en forma de una tranquila pero misteriosa melodía domina el ambiente y está presente en todo el movimiento. El segundo movimiento se vuelve más dinámico, más enérgico, y más explícito, pero acaba en un curioso silencio suspensivo, para que al final vuelva a resurgir la melodía en el último movimiento de una manera mucho más dramática, como un resumen medio excitado y caótico, y medio misterioso, que poco a poco se va tranquilizando, como en un sueño agitado. *Raro de luna*, con el pequeño prelude de «Sombra del agua» adopta una estructura muy parecida. En «Príncipe de la noche» nos adentramos en un ambiente misterioso sumergido en sombras, iluminado precisamente por la luz de la luna (que no es otra cosa que la inversión de la luz del sol, igual que «raro de luna» puede considerarse como una inversión del «claro de luna», estableciendo un juego infinito de contradicciones y espejismos). En «Las islas negras» el ritmo cambia, se acelera y se vuelve más musical todavía. Igual que en *Paseo de los tristes*, el libro se cierra con un resumen, en que *Raro de luna* vuelve a estructurarse en forma de sonata, un largo poema en tres «movimientos» que lleva el título del libro del que forma parte, que vuelve a exponer, de una forma diferente y más intensa, todos los conflictos que aparecen en la obra para terminar la composición.

Sin embargo, *Claro de luna* de Beethoven no fue la única composición musical que tenía en mente Javier Egea a la hora de diseñar la estructura del libro. En su

«cuaderno de trabajo»⁸⁹ nos encontramos con un posible esquema del ritmo de la obra en claves musicales, que no es precisamente muy fácil de comprender, aunque de todas formas es muy improbable que se tratase de la representación de la estructura definitiva. Nos queda claro que Egea tenía en mente, una vez más, una estructura tipo sonata, con un comienzo lento y serio que sirve de exposición, un cambio de ritmo radical en el desarrollo, y una conclusión nuevamente más tranquila y más relajada. En el esquema se muestra también la intención de presentar un tema que se repita a lo largo de la composición en distintas variantes. Apunta el nombre de Mozart y de Beethoven y una palabra que en la transcripción del cuaderno (176) aparece como «Mancheuin» pero que después de consultar la fotocopia del manuscrito (96) resulta ser más bien «Mannheim», la escuela de música alemana del siglo XVIII que trajo varias innovaciones a la composición musical, como por ejemplo el *crescendo* repentino, que sí se podría observar en el ritmo del libro. Asimismo, aparece en la transcripción la «Sonata nº 3», que en el manuscrito parece ser más bien la «Sonata nº 32» y podría hacer referencia a la última sonata de Beethoven (aunque sólo es una teoría, basándonos en el hecho de que el nombre del compositor aparezca en el esquema). Por último, hay una referencia a la «Sonata Póstuma» de «Schuman» (*sic*), que hipotéticamente –y sólo hipotéticamente– podría ser en realidad una sonata póstuma de Schubert.

Más tarde menciona también «La Creación» de Haydn:

La totalidad penumbrosa de los ‘espacios’ desván y sótano deberá ir aclarándose a su paso por la azotea hasta el desconcertante y cegador fogonazo de la luz del valle: será como si toda la orquesta, coros incluidos, irrumpiera al unísono (‘La Creación’. Haydn). Pero inmediatamente, con las pausas necesarias, se volverá al tono penumbroso, cerrando así el aparente ‘ciclo’ tonal. Para ello, tras el deslumbramiento, habrá que introducir nuevamente la clave principal: ‘No No era este el lugar’. Cesada la exposición musical, quedará sólo el acompañamiento patético del piano mítico (103).

En la *Creación* de Haydn, los recitativos y los solos se asignan a tres arcángeles – Gabriel (una soprano), Uriel (un tenor) y Rafael (un bajo)– y a Adán y Eva. Las voces de éstos contrastan con el coro. La obertura es una representación del caos anterior a la

⁸⁹ En la edición de I&CILE de 2007.

Creación. Los recitativos y el coro que siguen se basan en los primeros versículos del Génesis. El recitativo y el coro que concluye la primera parte representan un punto culminante de la obra. El recitativo de Uriel describe la creación del Sol, la Luna y las estrellas el cuarto día. Sigue el coro «Los cielos atestiguan», con texto adaptado del Salmo 19. Aquí los pasajes corales contrastan con las interjecciones del trío de arcángeles. Mientras la música se despliega en frases simétricas de cuatro compases, las cuatro partes vocales del coro a veces cantan las mismas voces juntas y en otras secciones entran en imitación, en que una idea es presentada por una voz y luego repetida por otra. Mientras la voz imitadora repite la melodía, la primera voz continúa con nuevo material. El clímax se alcanza mediante un *crescendo* y *accelerando* que lleva al final. En la última frase, todas las voces se unen en grandes acordes para producir una cadencia mayestática.

Es evidente que Egea se refiere precisamente a ese clímax cuando menciona esta composición musical en concreto. En la última parte del libro, en el largo poema «Raro de luna» podemos observar precisamente ese proceso: se recogen todos los elementos que se han trabajado a lo largo del libro de una manera más intensa y más condensada, provocando el efecto de clímax, como si todas las voces que hasta ahora habían intervenido en el poema se hubieran unido para producir una impresionante secuencia final.

Hay otras anotaciones que indican la presencia continua de la música y los sonidos en el proceso creativo, como la siguiente:

Sólo tengo una referencia para empezar la 2ª parte del poema: un piano que suena en un valle, quizá desde la noche al amanecer y también durante el día. Debe estar informado de elementos sicoanalíticos constantemente contrastados con la música que llega, misteriosa, del fondo de un útero verde y lluvioso, frondoso y húmedo, con lagos y neblinas. Esta música atrae irresistiblemente al personaje que bajará hacia las profundidades del valle, a veces lentamente, a veces atropellado. (91)

Se trata de una descripción de la estructura interna de la segunda parte de «Raro de luna», con una acentuación de la polifonía y la disonancia, evocando una vez más las profundidades del inconsciente.

3.4.2.4. SHEREZADE

En *Sonetos del diente de oro* el fondo musical determinante va a ser *Sherezade* de Rimsky-Korsakov. Egea apunta ese dato en la primera entrada de su nuevo «cuaderno de trabajo». *Sherezade* es una suite orquestal, basada en las historias de *Las mil y una noches*. Una suite es por definición una pieza musical compuesta por varios movimientos breves. *Sherezade* tiene una serie de movimientos titulados cada uno según alguno de los cuentos que le contó la joven al sultán para salvar la vida. Egea apunta en su cuaderno un largo fragmento de la autobiografía de Rimsky Korsakov titulada *My Musical Live*:

El programa que me sirvió de guía para componer *Sherezade* consistía en episodios y relatos separados, sin relación entre sí, de «*Las noches de Arabia*», repartidos entre los cuatro movimientos de mi suite: el mar y el barco de Simbad, la narración fantástica del Príncipe Kalendar, el Príncipe y la Princesa, el festival de Bagdad y el barco que se estrella contra la roca con el jinete de bronce en su cima. *El hilo que los compaginaba era las breves introducciones de los movimientos I, II y III y el intermedio del movimiento III, escritos para solo de violín*, describiendo la propia *Sherezade* sus maravillosos cuentos al severo Sultán. *La conclusión final del movimiento IV tiende al mismo propósito*. En vano busca la gente, en mi suite, temas unidos entre sí con las mismas ideas poéticas y conceptos. Por el contrario, en la mayoría de los casos, todos estos que parecen leit motives no son más que material puramente musical o los motivos determinados para el desarrollo sinfónico. *Estos motivos se ensartan y se extienden por todos los movimientos de la suite, alternándose y sustituyéndose los unos a los otros*. Apareciendo tal como lo hacen *bajo una diferente iluminación en cada ocasión*, mostrando cada vez diferentes rasgos y expresando diferentes disposiciones, los motivos y temas corresponden cada vez a diferentes imágenes, acciones y representaciones.⁹⁰

Ese apunte es clave para la comprensión de la estructura (no sólo musical) de *Sonetos del diente de oro*. Si tomamos en consideración no sólo el propio fragmento, sino también los subrayados del poeta, comprendemos lo que le interesa de esta pieza musical. *Sonetos del diente de oro* se va a componer como si fuera una suite, compuesta

⁹⁰ Los subrayados son de Javier Egea.

por varios movimientos en los que –igual que en la música de Korsakov– no se podrán encontrar temas unidos por las mismas ideas y los mismos conceptos, sino que se tratará de «leit motives» que se repetirán a lo largo de todo el libro, en distintas variantes, mostrando sus diferentes facetas en una composición basada en imágenes variables y representaciones cambiantes y difíciles de definir, pero narrando una historia en su conjunto. La «iluminación» será uno de los elementos que se someterán a una metamorfosis continua, permitiendo de esa manera que no exista una manera definida de ver, percibir y comprender las cosas, sino que todo esté sujeto a cambio. Los diez sonetos que constituyen el libro, unidos por un sutil hilo narrativo, repetirán de esta manera los distintos motivos e imágenes en todas sus variantes, para conseguir así una obra basada en imágenes que continuamente se transforman una en la otra para formar, en última instancia, la imagen definitiva pero fragmentada en su conjunto.

Por lo tanto, ha quedado patente que tanto los espacios como las melodías son siempre claves para cada uno de los proyectos poéticos de Egea. Y recordemos que para Auden «una melodía lograda es historia autodeterminada».

3.4.3. OTROS PROYECTOS MUSICALES

Es evidente que la música, en distintas formas, nunca deja de formar parte de la escritura de Egea. Basta sólo con recordar uno de los poemas más conocidos del poeta, «Noche canalla», que junto con «Mi vida» presentó a un concurso de letras de tango y que todos hemos oído cantado en algún momento. Sin embargo, no son los únicos.

A pesar de que no se puede realizar un análisis exhaustivo del tema, por tratarse de obras inacabadas, nos queda constancia documental de que Javier Egea tenía en los años ochenta la intención de escribir dos libros con la temática musical. Como ya hemos dicho varias veces, no es del todo justo con el poeta sacar a la luz textos que él mismo decidió no publicar, por el motivo que sea. Sin embargo, no deja de ser interesante

observar cómo la música es un tema que siempre está presente en la obra de Egea, incluso durante los periodos en los que se quedaba sin publicar.

3.4.3.1. UN RÉQUIEM INCONCLUSO

En 1981 el poeta empieza a escribir una serie de poemas que posteriormente pasarán a formar parte de *Paseo de los tristes*. Sin embargo, de manera paralela, tiene intención de escribir otro libro, *Requiem*, que con el tiempo acabará dejando. García Jaramillo comenta lo siguiente:

En cuanto a *Requiem*, que viene a mostrar nuevas correspondencias entre la música y la poesía en el taller del granadino, se trata en efecto de un proyecto fugaz e inacabado probablemente porque resultó demasiado ambicioso desde el principio. Inspirado según diversas fuentes en el Guernica de Picasso y con el telón de fondo de la obra homónima de Verdi [...] constituye un todo único concebido en varias partes más o menos independientes. (García Jaramillo, 2012: 33)

Es posible poner en duda esa afirmación teniendo en cuenta la manera de trabajar de Javier Egea. En su trayectoria poética, una cosa es la abundancia de proyectos paralelos, que sin duda alguna forman una parte imprescindible de su «taller poético», y otra son los proyectos perfectamente definidos que finalmente decidió llevar a cabo. Sabemos que en ese momento estaba trabajando en *Paseo de los tristes* y fue claramente ese libro el que lo acabó absorbiendo. Ahí se puede percibir perfectamente, por primera vez, la presencia de una estructura musical claramente determinada, incluso relacionada con una composición musical concreta, y eso probablemente no habría sido posible sin el interés inicial por escribir en consonancia con una obra musical. No deja de ser significativo que en *Paseo de los tristes* la melodía dominante sigue siendo la de un réquiem, aunque se trate de uno diferente. Es posible que le acabase interesando más el de Fauré precisamente por las características tan peculiares que comentamos en el apartado anterior.

Asimismo, se puede percibir una especie de evolución en la manera de tratar la música en los libros de Egea. Recordemos que *Troppo mare* adopta la forma de una composición musical, sin asociarse directamente a una obra concreta. Cuando empieza a escribir *Requiem*, decide dar un paso más allá y centrarse en una obra concreta, con composiciones poéticas que se identifican a su manera con la estructura del *Requiem* de Verdi. Sin embargo, cuando abandona ese proyecto, acaba recogiendo la idea de una tonalidad concreta, una vez más la del réquiem, en *Paseo de los tristes*, aunque de una manera diferente, quizá no tan reconocible desde el punto de vista estrictamente formal, pero más integrado en la lógica interna del texto. Como lectores de Egea, probablemente desearíamos que el poeta decidiera seguir con el proyecto musical más adelante, pero si intentamos analizar todo el proceso de cerca, tenemos que admitir que tiene su lógica dentro de su trayectoria poética y que encaja bien con todo lo que sabemos sobre su manera de trabajar.

El libro iba a constar de veintitrés composiciones, aunque Egea solamente llegó a terminar once, que podemos encontrar en el segundo tomo de su *Poesía completa* publicada recientemente en Bartleby. Según García Jaramillo:

si algo cabe resaltar de *Requiem* es su condición de ser al fin y al cabo un anti-réquiem, desde el momento que en lugar de una súplica a Dios para que conceda descanso a los muertos como marca de tradición, Egea ensaya una parábola que alienta a los vivos a que honren a sus muertos a través de la lucha unida contra la violencia y la explotación, entendidas éstas como consecuencia de un sistema de vida que impone la muerte, lo cual se representa aquí en la revolución de un pueblo contra su tirano. Y la torsión empieza por pervertir el sentido literal del enunciado de que consta cada parte, en un juego intertextual de óptimos resultados que roza en algún punto el sarcasmo; no obstante, el acierto alcanza asimismo al tono y al lenguaje empleados, que tratan de unir lo heroico y lo trágico, emulando la liturgia de la palabra del original y algún matiz profético. (34)

De todas formas, no nos olvidemos de que una de las características muy extendida del réquiem romántico es precisamente la aparición de la complicada dialéctica vida/

muerte, en vez de ser simplemente una plegaria de paz para los muertos, como sí lo puede ser un réquiem clásico⁹¹.

Para entender el *Requiem* de Verdi, hay que tener en cuenta que el compositor nace el año 1813 en la Romagna, una región italiana muy religiosa. Sin embargo, Verdi se moverá toda su vida entre el ateísmo y el agnosticismo, y nunca llegará a tener una opinión muy positiva sobre la Iglesia como institución. Sin embargo, cuando se entera de la muerte de Rossini en 1868, empieza a idear el proyecto de una Misa de Réquiem compuesta por varios músicos italianos del momento, para interpretarla en el aniversario de su muerte. Su plan original incluía la idea de que todos los participantes hicieran un donativo para pagar los gastos necesarios, para no tener que buscar ningún mecenas y ninguna institución para financiar el proyecto. La Misa sólo se interpretaría una sola vez, en la iglesia de San Petronio de Bolonia, para luego guardarla en los archivos de los que nunca podría salir. Sin embargo, ese proyecto inicial acabó frustrado.

Verdi vuelve a retomar la idea de componer una Misa de Réquiem cuando muere Alessandro Manzoni, al que admiraba profundamente. Esta vez, sin embargo, se olvida de los proyectos colectivos y decide componer la obra entera él mismo. En 1874 se estrena en la iglesia de San Marco de Milán, en formato de «misa seca», sin consagración ni comunión, y a partir de allí se sigue representando en teatros. A pesar de que el formato clásico de misa de réquiem podría indicar una conexión inmediata con lo eclesiástico, en este caso obviamente no es del todo cierto.

A continuación, comentaremos los poemas que forman parte del libro, incluyendo en este caso los textos porque son muy poco conocidos. El primer poema,

⁹¹ En las notas del segundo tomo de Poesía completa de Javier Egea se nos aclara lo siguiente: «En cuanto a los elementos que el autor utiliza, para establecer los títulos de los poemas y el fondo musical para la cadencia poética, destacamos el uso que Javier Egea efectúa, en especial, de la composición sacra, de Giuseppe Verdi, “Messa da Requiem” (1874), junto a la audición de las siguientes piezas musicales (según el archivo AJE): Hector Berlioz, *Réquiem*; Johannes Brahms, *Ein Dutsches Requiem*; Benjamín Britten, *War Requiem*; Manuel Cardoso, *Requiem*; Domenico Cimarrosa [sic], *Requiem*; Jean Gilles, *Requiem*; Charles Gounod, *Requiem*; Andrew Lloyd Webber, *Requiem*, o Kurt Weill, *Berliner Requiem*; que toman su texto del himno latino “Dies Irae” (siglo XIII) atribuido al franciscano Tomás de Celano.» (555) No podemos comprobar esa lista, que no parece tener mucho más criterio que simplemente el del gusto personal, pero podemos observar que en general prevalecen compositores del siglo XIX y XX.

titulado «Réquiem» nos sitúa en el espacio. Se trata del espacio de unas ruinas después de un bombardeo, lleno de muerte y destrucción:

Después del bombardeo y la matanza
Cuando los cuerpos habitaban un espacio sin nubes
de muerte y de dolor.

Fue entonces, entonces,
cuando llegamos yo y tú y él, hombre y mujeres,
a la desolación y la miseria.

–Cuánto soldado rubio muerto en el sueño, amor,
cuánta desolación sobre la yerba ensangrentada.
Oye cómo se acercan desde los edificios destruidos
una música rota, una palabra herida, un silencio letal, un viento helado-

Apriétame la mano, compañero, que venimos
de un beso sobre dunas de sangre
hemos de andar así: muertos y unidos. (2012: 281)

La primera parte de primera secuencia de la composición musical de Verdi funciona también como una introducción, con la tonalidad suave a tranquila del coro, que poco a poco acaba cobrando fuerza⁹². Lo mismo podemos observar en el poema. Como hemos dicho, nos encontramos en un escenario lleno de muerte, «después del bombardeo y la matanza», con cuerpos alrededor, transmitiendo una sensación de dolor y desolación. Esa puesta en escena se ve interrumpida en la segunda estrofa por la llegada de los hombres y las mujeres, impresionados por lo que se acaban de encontrar a su alrededor. Y ante la tragedia que les rodea, los recién llegados se aprietan las manos, juntan sus fuerzas y sienten una fuerte conexión con los muertos.

De esta manera, nos volvemos a encontrar con una de las ideas que conocemos ya de *Troppo mare*: la fuerza de lo colectivo frente a un mundo dominado por la muerte y la explotación, en este caso representado por las ruinas de una ciudad después de un conflicto bélico. Es una imagen relativamente frecuente en la poesía comprometida, porque hace referencia a la unión y la lucha motivada por la tragedia reciente provocada

⁹² «Requiem aeternam dona eis, Domine;/ et lux perpetua luceat eis./ Te decet hymnus, Deus, in Sion,/ et tibi reddetur votum in Jerusalem./ Exaudi orationem meam:/ ad te omnis caro veniet.»

por algo que no podemos controlar. Sin embargo, Egea no intenta centrar la atención en la resistencia de los vivos frente a la muerte, sino en el hecho de que de la muerte no se puede escapar porque incluso los supervivientes ya están muertos. Sin embargo, a pesar de eso, su única esperanza y su única reacción posible frente al desastre es unirse y juntar fuerzas. Fijémonos en que en *Paseo de los tristes* también aparece el espacio de las ruinas, pero se trata de unas ruinas diferentes, son ruinas que llevamos dentro de nosotros.

En el poema titulado «Kyrie» podemos observar claramente que el poeta está trabajando con los mismos temas y las mismas imágenes que utiliza también en *Paseo de los tristes*:

Alzamos los ojos con miedo
y anidaban allí los vencedores.
Ellos, los asesinos,
desde búnkers oscuros vigilaban la caza, el cebo azul, la farsa,

desde sus ojos negros como una red tendida,
ellos, los asesinos, malditos, en silencio.

Por eso no sentía piedad de ti, de mí, de nadie,
–ninguno de nosotros–
sino rabia y condena, soledad y dolor en aquellas ruinas.

Y gritamos entonces por encima del seto destruido,
del perro reventado, de la puerta en astillas,
sobre el yerro torcido y el orín,
el autobús en llamas como una extraña pira,
la tiniebla inundada
lanzamos el cuchillo, rasgamos la garganta,
gritamos a la tierra malherida.

¡La vida es solo un reto! ¡La vida es solo un reto!

¿Dónde estarán la luz, las uvas verdes,
la vena del caballo, la flor entre las grietas.
la cintura del río, los labios de la tarde,
el vientre enamorado, la espalda de la risa,
las manos, sí, las manos,
dónde estarán tus muslos con el agua de azahar,
donde el trabajo y el amor?

Pero es la muerte mi dolor y el tuyo.
Nadie nos salvará. Nadie. (282-283)

En el *Requiem* de Verdi, ése es el momento en que la tranquilidad del coro la interrumpen con fuerza las voces de los solistas (cosa que por lo general es una constante en este tipo de composición musical)⁹³. En el poema, el silencio de las ruinas lo sustituye el grito («y gritamos entonces por encima del seto destruido»). La imagen de «ellos, los asesinos» nos resulta muy familiar porque es uno de los elementos más importantes de *Paseo de los tristes*. Pasa igual con todo el poema: la presencia de «los vencedores», «la caza», la soledad y el dolor sobre las ruinas, el amor como esperanza, el amor en relación con el trabajo, la muerte omnipresente, el verso final, etc. Cuanto más analizamos el libro, más evidente se nos hace el motivo por el que Javier Egea decidió no acabarlo: parece que en un determinado momento prefirió simplemente incorporar las ideas de *Requiem* en *Paseo de los tristes*, de una manera mucho más lograda y más acabada.

Una vez más se comprueba que no tiene mucho sentido intentar pasar textos inacabados por libros inéditos que no se pudieron publicar por algún motivo ajeno. Conociendo el perfeccionismo de Javier Egea, que a la hora de ponerse a trabajar corregía de manera incansable hasta quedarse totalmente contento con cada palabra y cada concepto, es lógico que por el camino haya empezado y desechado muchos proyectos paralelos. Un proyecto inconcluso no significa automáticamente que sea un proyecto fracasado. La trayectoria poética de cualquier autor es un largo camino en el que no todo pasa el filtro final del autor de lo que considera adecuado para la publicación. Sin embargo, todos los poemas que uno se propone escribir –con la excepción obvia de aquellos poemas de circunstancias que no llegan a tener más trascendencia que la propia del momento– forman parte de la trayectoria poética, del «taller poético», de cada autor y representan el aprendizaje de la escritura. Algunos proyectos se acaban abandonando porque el autor puede llegar a la conclusión de que las ideas que trabaja en ellos puede desarrollarlas de otra manera, aprovechándolas pero incorporándolas en el futuro en un proyecto distinto. Se integran en la obra poética de Egea de la misma manera que una melodía secundaria en una composición musical. Sin embargo, al ser la obra publicada de Javier Egea relativamente escasa, hay una parte de la crítica que se esfuerza por encontrar más textos supuestamente perdidos, en vez de

⁹³ «Kyrie eleison./ Christe eleison./ Kyrie eleison.»

asumir que la escasez en este caso concreto no deja de ser, aparte de otros motivos en los que no vamos a entrar ahora, una consecuencia natural del perfeccionismo.

En el *Requiem* de Verdi, la parte de la composición que corresponde a «Dies irae» (‘día de la ira’) y a «Quantus tremor» (‘cuánto temor’) se caracteriza por una notable subida de intensidad⁹⁴. Lo mismo ocurre en el texto:

¡Cómo suenan los pasos sobre huesos y barro,
bajo un aire de grúas que lanzaran relámpagos añiles
como campanas de un extraño son!

¡Qué tropel de fantasmas por esta calle absurda,
solos de orilla a orilla!
El día de la ira.
Y siempre, siempre, siempre
delante de los ojos de la piel, los latigazos
de quien vendió su espalda en el mercado.
El día de la ira.
Y siempre, siempre, siempre,
llamando a nuestra puerta los labios ateridos
de quien murió en el agua que reparten sus manos.

Y siempre, siempre, siempre.
El día de la ira es siempre en esta calle,
en el bosque podrido del dolor. (284)

Como podemos ver, a los gritos iniciales del poema anterior les sigue un «día de la ira», pero no en el sentido bíblico, sino como algo que ocurre aquí y ahora, en la calle, en nuestra realidad cada día de muerte y explotación («delante de los ojos de la piel, los latigazos/de quien vendió su espalda en el mercado»). Una vez más aparecen las imágenes propias de *Paseo de los tristes*, aunque tal vez no de una manera tan evidente como en el poema anterior. Como la muerte invade nuestra vida, las personas se convierten en fantasmas, pero sus pasos suenan claramente cuando atraviesan todos juntos la ciudad.

De todas formas, podemos observar una serie de diferencias con respecto a *Paseo de los tristes*. Una de ellas es la posibilidad de que los fantasmas, los muertos en vida, consigan provocar con sus pasos el miedo de «los vencedores»:

⁹⁴ «Dies irae, dies illa,/ solvet saeculum in favilla,/ teste David cum Sibylla./ Quantus tremor est futurus,/ quando iudex est venturus,/ cuncta stricte discussurus!»

Pero cuánto temor habrán de sentir ellos ese día,
su cabeza de hidra envejecida,
cuánto temor entonces su corazón de bestia enamorada,
ellos, los vencedores, la panza azul del miedo.

Hemos llegado aquí por un bosque de acero que es estrago.

Nuestros pasos son esos
que pisaron la sangre de las aceras
y a pesar del dolor siguen avanzando.

Somos carne de mar, espuma en el desierto,
sal en las rejas, peces en el monte,
caravana de arena por la nieve.

Somos el hacha limpia que cruza la mañana
a pesar de la niebla y el alambre de púas y el amor. (285)

En *Paseo de los tristes* acabaremos viendo cómo esa oposición entre «nosotros» y «ellos» se vuelve difusa, porque de la muerte no se puede escapar por el simple motivo de que «ellos» somos también «nosotros»; la explotación no es algo que se nos imponga desde fuera, sino que nosotros la hemos aceptado y asimilado como parte de nuestra vida. Aquí, sin embargo, parece que esa oposición se refuerza, los pasos de los que «pisaron la sangre de las aceras» son los que provocan el miedo de los «vencedores». Es curioso ese concepto de «vencedores», que tan familiar nos resulta de *Paseo de los tristes*. Sin embargo, igual que pasa con las ruinas, allí el término no llega a explicarse y se acaba convirtiendo en la imagen del enemigo que todos llevamos dentro, mientras aquí sí que son los vencedores los que aparecen en las ruinas de una ciudad después de un conflicto bélico, aunque obviamente todo eso se construya como una alegoría.

Otra cosa en la que deberíamos fijarnos es la persistencia de las imágenes marinas que todavía guardan relación con *Troppo mare*. Esa «carne de mar, espuma en el desierto» nos recuerda claramente el mar como un espacio en el que lo individual y lo colectivo se une en una sola cosa. Sin embargo, también recuerda el mar de *A boca de parir*, que no llegaba a tener esa dimensión de la fusión de lo personal y lo histórico.

La composición musical, «Tuba mirum» (que sigue formando parte del segundo movimiento), es bastante breve, de apenas dos minutos (dependiendo de la versión). Empieza con el sonido de las trompetas que están anunciando algo que está a punto de

ocurrir, llamando a todos para que acudan. La intensidad de ese sonido va aumentando, hasta que al final irrumpe el coro⁹⁵. En el poema correspondiente, también podemos observar una especie de efecto llamada:

Vamos aprisa, hermano,
que las trompetas peinan los cabellos del trigo,
brincan los montes, cruzan la margen limpia de los ríos,
abrazan la cintura del viento amanecido,
convocan la sirena del barco en alta mar,
saltan desde la casa clandestina
donde soñaron siempre agazapados el día de la ira
tus ojos y los míos.

Levanta la mirada, mujer,
oye en la plaza la multitud que llama
y no es nadie sin ti, sin mí, sin todos.

Sube a mis hombros, pequeña flor del sueño,
que habremos de llevarte a presenciar la vida,
la esperanza que puebla tu sonrisa,
mira cómo se alza en medio de la plaza la tribuna del pueblo.

que ha madurado en el dolor.

¡Despierta! (286)

En la música, la trompeta invita a la gente a acudir al trono del juicio final. Sin embargo, aquí se trata de acudir a la tribuna del pueblo que se alza en medio de la plaza. El sonido de la trompeta llega a todos y lo atraviesa todo. Saltan desde la casa a la calle, es decir, desde lo privado a lo público. Es la multitud que se va juntando en la plaza que llama y la que no existe si no están todos. En medio del dolor y de la muerte aparece la esperanza de la vida.

A continuación, Egea se salta el «Mors stupebit» y el «Liber scriptus», aunque posiblemente tuviera intención de escribirlos más tarde⁹⁶. En «Quid sum miser tunc dicturus» el coro da paso a tres de las voces del cuarteto (la soprano, la mezzosoprano y

⁹⁵ «Tuba mirum spargens sonum,/ per sepulcra regionem,/ coget omnes ante thronum.»

⁹⁶ Jairo García Jaramillo señala lo siguiente: «El esquema diseñado por el poeta incorporaba ahora la imagen del tirano extrañado ante el requerimiento de una joven que, también siguiendo la tradición, lee en un libro profético –que aquí no puede ser otro que *El Capital*– la razón de la miseria humana, aunque tales partes desgraciadamente no llegaron a ser escritas.» (35)

el tenor), que con una inmensa tristeza empiezan a plantear una serie de preguntas⁹⁷. En el poema, es el pueblo el que pregunta:

No sabemos qué pasa en esta calle,
por qué en aquella orilla tus ojos que se agostan,
por qué esta luz desierta tiritando,
este barrio poblado de fantasmas,
la libertad y el sol desvencijados, esta casa con rejas,
este leño apagado.

Yo recuerdo una luna,
un bello pez de plata nadando entre colinas,
yo sé que es aún posible un fruto nuevo
sobre la gris cosecha del asfalto,
presiento por el aire la lluvia enamorada,
yo pregunto por qué tanta miseria,
yo ya no sé por qué, por ese canto:
somos el pueblo que pregunta y canta. (287)

Mientras en el canto la pregunta que se plantea es qué es lo que puede decir un miserable, un desgraciado, en el momento del juicio, en el poema se le da la vuelta al asunto y es el pueblo el que pregunta por la causa de tanta miseria. Todo lo que ocurre en la calle se convierte en una incógnita. El pueblo no sabe por qué ocurre la desgracia que sufren, pero no para de cantar, porque en su canto están todas las preguntas y todas las esperanzas. No saben si todavía es posible salir de la miseria en la que se encuentran, no saben si pueden encontrar algo nuevo más allá de la explotación, pero no dejan de intentarlo. A diferencia de lo que ocurre en el *Requiem* musical, las preguntas se convierten aquí en un mensaje de esperanza.

En ese momento, vuelve a intervenir el coro con fuerza, alternando con las voces de los cuatro solistas, en una súplica unánime, pidiendo la salvación⁹⁸. En el poema, Egea le da la vuelta al asunto una vez más:

Oh, tú, rey de tremenda majestad, no quiero que me salves
ni me tomes en brazos como a un niño aterido,
que me cuenten las horas como huecos de abismo,
no quiero en la mejilla tu triste red de humo,
los despojos del eco en el oído,

⁹⁷ «Quid sum miser tunc dicturus?/ Quem patronum rogaturus,/ cum vix justus sit securus?»

⁹⁸ «Rex tremendae majestatis,/ qui salvandos salvas gratis:/ salva me, fons pietas.»

la sal sobre las piedras del camino,
los vidrios en el patio,
el alimento sin sabor del miedo.

No quiero que me tapen la cara con pañuelos
para que me acostumbre con la muerte que llevo.

Oh, fuente de piedad,
no quiero el agua turbia de tu boca,
el beso traicionado, el arroyo sin luz, el puente hundido. (288)

La súplica en este caso se convierte en un acto de resistencia frente al poder, representado por el tirano («rey de tremenda majestad»), rechazando todo lo que ofrece, el falso consuelo y la falsa piedad, que en el fondo son la fuente de la miseria de la explotación. El poeta se rebela contra la muerte y la fuerza opresora que lo obliga a someterse a esa muerte cotidiana que es uno de los temas más importantes de todo el libro. Sin embargo, es curioso que el poder se considere como algo que viene de fuera y que esté representado por el «rey», como algo que se nos impone pero de lo que no formamos parte. Cada vez que Egea plantea el conflicto de la explotación de esta manera su discurso se debilita un poco, frente a otros textos suyos más logrados.

Mientras tanto, en la obra de Verdi, la súplica sigue, representada por las voces de la soprano y la mezzosoprano⁹⁹. Egea retoma la idea del recuerdo:

Recuerda que viniste como un cristal mellado
para segar el tallo de una brizna de paz,
una sola caricia, un tren de plata,
la esperanza del aire, el sol y el agua.

Recuerda que trajiste carne de sapo, baba de perro en celo,
alacrán a traición, tigre acechando,
ojos de tiburón en la tiniebla.

Recuerda aquel bigote,
el charol abrazando de muerte el uniforme,
recuerda aquella panza poblada de cadáveres,
oye los alaridos del niño aquel de todos,
siente en el paladar una tromba de espuma venenosa,
muerde una flor podrida,
mira la tempestad de sangre que desatas,
arroja el corazón al basurero

⁹⁹ «Recordare, Jesu pie,/ quod sum causa tuae viae:/ ne me perdas illa die.»

y canta, canta tu canción de muerte,
tu espada de cristal,
tu sol de acero.

Recuerda que nos fuiste robando la memoria,
que inyectaste ceniza en nuestras venas,
que pusiste gusano y corazón en nuestro pecho,
hambre y belleza, maldición y miedo.

Recuerda en este día
tu colección sangrienta de monedas,
apriétala en tu pecho como bala o puñal, una por una,
en tus manos escupe la flor de la miseria,
mira los restos negros de tu nave,
ahora negros jirones de bandera
a la deriva de la muerte y solos

Recuérdate por siempre acribillado,
devorado por perros asesinos,
con el orín por agua a las doce,
caído de una almena de tu mismo
desde un lento tic-tac de ajusticiado.

Recuerda para siempre el peso de esta piedra.
la fiesta de la tumba, tu nada poderosa. (289-290)

Aquí el poema retoma el estilo y la temática propia de *Argentina 78*. El hecho de pedirle directamente al dictador (con bigote y uniforme incluidos) que recuerde todo lo que ha causado su presencia y toda la miseria que ha traído al pueblo puede resultar un poco sorprendente, porque en vez de una reflexión sobre la explotación trae directamente el tema de la denuncia política. La imagen de la muerte omnipresente la vuelve a sustituir la presencia explícita de cadáveres, de sangre y de alaridos de niños. Una de las claves del poema puede estar en el verso «Recuerda que nos fuiste robando la memoria», porque ahí se pone en evidencia que lo que se le quita al pueblo es la memoria, es decir, la identidad y la conciencia de la historia, justamente las dos cosas que desaparecen con la explotación.

El texto se convierte en una amenaza, una advertencia. Un mensaje de una futura resistencia frente a la opresión. Sin embargo, no deja de ser curiosa la manera de tratar el tema. Recordemos que en *Argentina 78* la denuncia política se situaba en el contexto de una dictadura concreta y de esa manera adquiriría los tonos de la poesía social en

términos más tradicionales¹⁰⁰. Aquí, a no ser que se trate todo el tiempo de una imagen inspirada directamente en el franquismo, el discurso no acaba de funcionar del todo en comparación con el resto de la obra de Egea porque simplifica demasiado las cosas. Se limita a establecer una oposición entre el pueblo oprimido y el poder opresor representado por el dictador, sin mayor análisis. Se le advierte al dictador que no se le olvide lo que ha hecho porque llegará el día en que todo cambiará, sin tener en cuenta las contradicciones y la interiorización de los esquemas de la explotación.

El siguiente texto pertenece ya al cuarto movimiento musical, así que el tono narrativo de los poemas anteriores se interrumpe. El tono musical pasa a ser el de una celebración, en el caso de Verdi de la santidad¹⁰¹ y en el caso de Egea del erotismo:

Sabias son las manos de mi compañero,
sus labios hundidos en mi sexo azul.

Sabias son las manos de mi compañera
en la dulce espada que abriga su voz.

Sabia es esta lengua como un pez de oro
que borda en la carne su rubio temblor.

Sabio es el cabello que rueda en las ingles,
la yerba mojada donde bate el mar.

Sabia es la noticia que sabe a resaca
de un mismo oleaje, un golpe de luz.

Sabios son los cuerpos donde corre el agua,
el cuenco ofrecido cuando abraza el sol. (291)

El amor y el erotismo, las imágenes corporales, se convierten en una resistencia silenciosa contra la muerte que rodea a todos. Recordemos que esa idea también aparece, mucho más desarrollada, en *Paseo de los tristes*, en que el amor, en una contradicción tremenda, por una parte es la única esperanza posible y por otra no deja de ser imposible.

¹⁰⁰ Para el tema de la poesía social, véase el libro de Miguel Ángel García, titulado *La literatura y sus demonios: leer la poesía social*.

¹⁰¹ «Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. / Pleni sunt coeli et terra gloria tua./ Hosanna in excelsis!»

La idea de la sabiduría en lo corporal es especialmente significativa si tenemos en cuenta que en los poemas anteriores no parábamos de formularnos preguntas a las que no teníamos respuestas. Puede que las respuestas estén justo ahí, en la sabiduría de dos cuerpos amándose, en la cercanía del otro, en la soledad compartida, en la intimidad de dos personas unidas por algo que está más allá de las palabras, más material, más concreto, más real que toda la muerte que les rodea. Es un mensaje de esperanza.

El poema siguiente, «Benedictus», vuelve a ser un poema de amor, que recuerda vagamente la segunda parte de *Paseo de los tristes*:

Has venido sin nombre ni camisa esta noche
y hemos puesto en el humo la tabla del misterio,
las batallas perdidas, los espectros del sueño,
los rastros amarillos, un mechón de silencio,
la blancura con eco de las cartas fechadas.

Hemos hecho el amor como un trabajo nuevo.

Nos hemos bendecido esta mañana
con una puerta abierta
y ese candil de oro de tu sonrisa entera.

Hoy nos ha bendecido tu pequeña esperanza
como una mano limpia
que aparta la niebla del umbral de la casa. (292)

Igual que en el texto anterior, se retoma la idea de la bendición religiosa de la composición musical y se convierte en la bendición concreta y material de los cuerpos que se aman¹⁰². El amor vuelve a ser la respuesta a todas las preguntas antes formuladas y el único instrumento posible de resistencia. Por fin aparece claramente la esperanza, que «aparta la niebla del umbral de la casa», que es capaz de despejar la oscuridad causada por la tragedia anterior.

El último poema conservado de ese libro inconcluso de Egea es el «Lux aeterna», que ya forma parte del sexto movimiento de la obra de Verdi¹⁰³. El canto a la luz eterna se convierte aquí en otro fragmento narrativo, que retoma la temática anterior a los dos poemas de amor que acabamos de comentar:

¹⁰² «Benedictus qui venit in nomine Domini. / Hosanna in excelsis!»

¹⁰³ «Lux aeterna luceat eis, Domine, / cum sanctis tuis in aeternam; quia pius es.»

Afuera el filo largo del pueblo atrincherado.
Pero ella no quiso vivir
en aquel aire de caballos muertos,
con él en la trastienda,
y se fue vomitando los sábados aquellos,
la cenefa blanca del desayuno,
la tarde y Albinoni, sobre todo Albinoni.

Ella no quiso ser amante de aquel cerdo derrotado,
se dejó el canastillo de las flores atrás,
pasó de largo
y abrió las venas de su dolor a ciegas.

Desde el umbral
él pudo ver su rito de bestia enamorada,
los ojos secos, levantado el rostro
para no ver sus manos pobladas de diamante.
Las mellas de un cuchillo que nadó por su carne
alumbraron un puente de sangre
hacia el suelo con brillo de la blanca cocina.
La vimos un instante
a través del cristal como una yegua herida. (293)

Volvemos a retomar el tono de *Argentina 78*. La historia del dictador sigue, esta vez contándonos como su amante prefiere quitarse la vida a seguir con él, con «aquel cerdo derrotado». Hay un contraste muy grande entre los dos poemas de amor anteriores y esta cruda descripción del suicidio de la amante del dictador. Se nos describe la desagradable escena en la que ella decide cortarse las venas con un cuchillo y la sangre empieza a correr, manchando el suelo. Eran amantes pero lo que había entre ellos no era amor. La relación estaba llena de muerte y dolor, hasta el punto de que la muerte real acababa siendo un alivio.

El libro en su conjunto es curioso. Por una parte, se puede observar la clara relación que tiene con *Paseo de los tristes*; vemos que hay imágenes que se repiten y se desarrollan en los dos libros. Esa temática parece surgir más bien en *Requiem* para acabar siendo asimilada definitivamente por *Paseo de los tristes*. Por otra, tenemos un hilo narrativo que se asemeja cada vez más, conforme avanza el libro, a la denuncia política de *Argentina 78*. Por último, la parte más interesante es obviamente la relación que tiene la estructura del libro con la de la composición musical. Hemos visto que

Egea intenta reelaborar cada fragmento de la Misa de Réquiem de Verdi, darle la vuelta, cambiar la temática, invertir las ideas, teniendo en cuenta tanto la melodía como la letra tradicional. Es un experimento ambicioso que desde luego sería muy interesante en el caso de que el poeta hubiera decidido retomarlo en algún momento. Sin embargo, hay que tener en cuenta que por una parte el libro contiene elementos que acabaron formando parte de *Paseo de los tristes* y por otra, tiene un hilo narrativo centrado en la figura del dictador, que al poeta granadino claramente en esa época le estaba dejando ya de interesar. Por lo tanto, resulta a su manera lógico que Egea decidiera abandonar el proyecto.

3.4.3.2. UN LIBRO SOBRE LA MÚSICA

La idea de *Requiem* la acabará abandonando pero un poco más tarde vuelve a aparecer un proyecto de un libro sobre la música. Poco se sabe sobre él porque se sólo quedan las tres composiciones que forman «Un invierno en Mallorca» y algunos fragmentos más. García Jaramillo, que tuvo la posibilidad de acceder a todo el material que se conserva, comenta lo siguiente:

El diseño germinal, que conocemos también por las anotaciones conservadas –apenas esbozos esta vez– tenía por núcleo compositivo lo que Egea denomina la «materia sonora», proyectando a partir de él un libro de poemas sobre «la música ya hecha» y sobre la «música soñada, la otra música», donde alternarían «poemas sobre músicos y piezas preferidas» con poemas «más abstractos». Entre las figuras seleccionadas, Händel, Bach, Mozart, Schubert, Debussy o Stravinsky, y la posibilidad de incluir jazz, flamenco o rock, además de reservar un espacio singular a Federico García Lorca. (38)

Los tres poemas que forman parte de «Un invierno en Mallorca (Polonesas)» está inspirado en el cuaderno de viaje de George Sand, que cuenta su viaje y su estancia con Chopin en 1838 en Mallorca a causa de la enfermedad del pianista, que acabó

diagnosticada finalmente como tuberculosis. Asimismo, tienen como hilo conductor algunas de las polonesas de Chopin. Se trata de dos monólogos de Chopin y uno de Sand, en los que reflexionan sobre la tristeza, la soledad y el fracaso del amor:

Yo también sueño sobre el mar que no se entrega
si no en la libre soledad.

Y mírame,
cuando entre las montañas hace el frío,
cuando miro las calles arruinadas
junto a mi corazón,
yo también me naufrago en el torpe destino
que dice amor pero pasión tributa
a cada pie, a cada despedida. (380)

En este fragmento, que pertenece al tercer poema, se puede observar claramente la temática de la soledad, el frío y la sensación de naufragio que acompañan el fracaso amoroso.

Otro de los poemas que conservamos es «Mahler (Primera Sinfonía - Primer Tiempo)»:

Era yo con rocío sorprendido
en ese amanecer que sin espera
deja un punto de luz. Cuando quizás,
cuando crucé los campos esta mañana.

Era mi sobredosis de la luna
en la canción errante que tú ordenas,
era cuando no estabas en el mar,
cuando crucé los campos esta mañana.

Tu posible tormenta de cinturas
eran las nubes sobre mí, silencio,
silencio cuando sueñas al pasar,
cuando crucé los campos esta mañana.

Yo director del sueño que te obliga,
en primavera y sin razón, oscuro,
busca la tempestad cuando te vas,
cuando crucé los campos esta mañana.

Amenazaba tu calor, y el día,
ese huésped incómodo y dorado,
brillaba cuando ya la soledad,
cuando crucé los campos esta mañana. (383)

La primera sinfonía de Mahler consta de cuatro movimientos, aunque en un principio tenía otro adicional que el compositor acabó quitando. La obra fue originalmente concebida como un poema sinfónico, lo cual explica su aparente desarrollo narrativo. El primer movimiento, titulado «Langsam. Schleppend», sirve de introducción y nos presenta un espacio que parece de ensueño. Parece que es por ese espacio onírico por el que camina el protagonista del poema. El movimiento empieza de una manera muy suave, como el amanecer del poema. El día va avanzando y el ritmo se va acelerando, avisando de lejos una posible tempestad. Sin embargo, al final todo vuelve a quedarse tranquilo y lleno de sol (ese «huésped incómodo y dorado»).

El último poema de esta serie que vamos a mencionar es «Bolero», una composición que demuestra el perfecto dominio del ritmo musical y las convenciones del género por parte del poeta:

Hoy necesito un bolero
para decirte que te quiero,
pero no importa.

Dentro de la habitación
se apaga mi corazón,
pero no importa.

Afuera pasan los días,
las sábanas están frías,
pero no importa.

Entre los libros te veo
recordándome el deseo,
pero no importa.

Afuera florece el frío,
el buzón está vacío,
pero no importa. (376)

Con la excepción de unos pocos fragmentos más, eso es todo lo que queda de ese último proyecto puramente musical. Seguramente habría sido muy interesante si hubiera decidido seguir adelante con él, sobre todo teniendo en cuenta la importancia que tiene siempre la música en toda la trayectoria poética de Egea. Como hemos ido comentando, la música forma parte de su obra desde el principio hasta el final; hemos visto que no

solamente necesitaba una melodía de fondo para poder escribir, sino que toda su obra se estructura en cierta manera en clave musical. El libro que estaba preparando habría probablemente significado un nuevo paso en su relación con la música.

CAPÍTULO 4:

EL COMPROMISO Y LA ESCRITURA

*È un brusio la vita, e questi persi
in essa, la perdono serenamente,
se il cuore ne hanno pieno: a godersi
eccoli, miseri, la sera: e potente
in essi, inermi, per essi, il mito
rinasce... Ma io, con il cuore cosciente
di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai più con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita?*
PIER PAOLO PASOLINI

4.1. LA BÚSQUEDA DEL COMPROMISO

Está claro que una de las cosas más características de la poesía de Javier Egea es la búsqueda del «compromiso» en la poesía, esa «búsqueda de una poesía materialista», como dice Jairo García Jaramillo. Egea siempre quería ser «un poeta de la calle». Sin embargo, el tema de la poesía comprometida es mucho más complejo de lo que pueda parecer a primera vista. Según Jan Lechner, en la poesía comprometida el autor intenta abrir su intimidad a las preocupaciones colectivas (2004). Pero no se trata sólo de lo explícito en el texto, de un contenido nuevo y radical con que rellenar las formas antiguas, sino sobre todo de lo implícito, de la lógica de fondo de la que parte el

discurso poético¹⁰⁴. El único compromiso real es el que se cuestiona la propia ideología desde la que se segrega, la pone en evidencia y a la vez intenta romper con ella. Recordemos que Althusser en la «Carta a Michel Simon» del 14 de mayo de 1965 define la gran obra de arte como aquella que «al mismo tiempo que actúa en la ideología se separa de ella para construir una crítica en el acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc., que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen» (Althusser, 1968)¹⁰⁵.

Los problemas que nos tenemos que plantear en relación con el compromiso en la poesía de Javier Egea son varios. En primer lugar, tenemos que analizar cómo fue su primer acercamiento al compromiso y en qué lógica interna se basa. Sabemos que *A boca de parir* en este sentido fue una especie de obra de transición, un primer intento de escribir algo diferente y comprometido con la realidad. Sin embargo, como veremos, tanto la idea de «compromiso» en general como ese libro de Egea en particular presentan una serie de problemas de base porque todavía no se han separado de lo que podemos considerar, de acuerdo con Juan Carlos Rodríguez, el «mito de la Palabra Poética». La famosa «ruptura» en la poesía de Egea, esa transformación en un poeta diferente, un poeta «otro», tiene lugar precisamente en el momento en el que empieza a ser consciente de que se puede escribir una poesía que funcione a base de otros conceptos y de otra lógica diferente. Es un momento decisivo en su trayectoria poética, incluso se ha llegado a decir muchas veces que en el caso de Egea no podemos hablar de un solo poeta, sino de dos poetas diferentes enfrentados entre sí, como lo explica Jairo García Jaramillo (*supra*).

¹⁰⁴ Recordemos también las palabras de Jean-Paul Sartre: «En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su realidad y considerarlo como objeto. El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje. Para aquél, son convenciones útiles, instrumentos que se gastan poco a poco y de los que uno se desprende cuando ya no sirven; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la tierra y los árboles. El escritor "comprometido" sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la sociedad y de la condición humana.» (Sartre, 2003: 58-69)

¹⁰⁵ Asimismo, para Adorno, «la lírica se encuentra socialmente garantizada del modo más profundo cuando no repite simiescamente lo que dice la sociedad, cuando no comunica nada, sino cuando el sujeto que recibe el acierto de la expresión llega a conciencia con el lenguaje, allí donde el lenguaje por sí y de sí aspira» (Adorno, 1962: 61).

Como es bien sabido, Juan Carlos Rodríguez, en la presentación de «Troppo mare» en el Palacio de la Madraza, empieza esa tradición crítica que tiende a definir toda la poesía de Egea en función de esta «ruptura» y este «salto» ideológico. Recordemos también las palabras de Luis García Montero:

El salto de una poética simplemente política a un profundo reconocimiento ideológico se produce cuando el sujeto toma conciencia de la condición histórica de su identidad, o sea, de su falta de identidad esencial (García Montero, 2002b: 22).

Sin embargo, como hemos intentado explicar en el capítulo anterior, no es que la búsqueda de una poesía diferente (y «materialista») no sea siempre el objetivo principal de Egea, sino que no se puede analizar toda su obra en conjunto en función de un solo proyecto poético fechado en 1980 porque su trayectoria poética posterior sigue basándose en una serie de cambios radicales y sucesivos en la escritura¹⁰⁶. Lo que en el fondo hace que *Troppo mare* destaque tanto –aparte de su alta calidad como texto poético– es que todas las ideas teóricas que a finales de los setenta y a principios de los ochenta estaban gestándose en Granada, bajo la influencia de Juan Carlos Rodríguez, llegan a realizarse (hasta cierto punto) en ese libro. En este sentido sería el libro más representativo de *la otra sentimentalidad*. La idea de que el compromiso no reside en el contenido del texto sino en su lógica interna es la determinante en *Troppo mare*, que se convierte en un texto poético distinto, elaborado conscientemente a base de todas y cada una de las características de lo que debería ser y significar la «poesía materialista» dentro de la lógica de *la otra sentimentalidad*. Recordemos que el poema «Troppo mare» va dedicado a Juan Carlos Rodríguez, cosa muy significativa que no se debe interpretar sólo como una cuestión de amistad, sino también como un nexo más que evidente y más que explícito entre el trabajo teórico de Rodríguez y el trabajo poético de Egea.

Eso obviamente no le quita importancia al resto de la obra poética de Egea, ni mucho menos al trabajo de otros tantos escritores y teóricos que participaron en el proyecto de *la otra sentimentalidad*, cada uno a su manera y con los matices que considera importantes en su propia escritura. Lo único que pretendemos señalar es que

¹⁰⁶ La expresión «búsqueda de la poesía materialista» la tomamos prestada del libro de García Jaramillo.

el verdadero mérito del libro consiste en que probablemente se trate de la mejor aproximación a los conceptos teóricos en los que se basaba la poesía de la escuela granadina en ese momento. Y es en este sentido en el que tenemos que entender la idea de la «ruptura»¹⁰⁷, como la existencia de dos tipos de escritura radicalmente distintos que se dan en la poesía de Egea. Hay que situar siempre las ideas y los conceptos en su contexto y no deberíamos olvidarnos de que fue en 1980 –en pleno auge de *la otra sentimentalidad* (aunque no se constituyese formalmente hasta tres años más tarde) y en un ambiente cultural y teórico determinado, que no es ni se parece al mundo cultural granadino tal y como lo conocemos hoy– cuando se pronunciaron las palabras siguientes que tanto influirán en toda la crítica posterior de la poesía de Javier Egea:

Y sin embargo ustedes van a escuchar hoy a «otro poeta». No un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado, sino una cosa completa, radicalmente distinta. No *Evolución* sino *Ruptura*. Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta «otro». Que no se mueve ya en la ideología de la *palabra poética* sino que se mueve en la consciencia de que la palabra nunca es inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producimos como explotación y como muerte. (Rodríguez, 1999a: 155-156)¹⁰⁸

Si no situamos esta definición de Egea como escritor en su contexto y en su momento histórico, esa misma idea de la poesía como una práctica ideológica puede dar lugar a la creación de nuevas mitologías, como la del poeta de izquierdas que acabó incomprendido, silenciado y solo, que tanto éxito tiene últimamente en una determinada parte de la crítica. Ni podemos analizar la obra entera de un autor basándonos en una ruptura única que se produjo en un momento concreto, por muy significativa que fuese y por mucha influencia que tuviera después, ni podemos pretender que el momento histórico en el que en Granada se produce ese tipo de poesía sea comparable con el

¹⁰⁷ Sin embargo, obviamente, también cabe destacar que el propio término «ruptura» se establece como tal en oposición al concepto de la *evolución* poética, que nunca indica un verdadero cambio de base.

¹⁰⁸ Curiosamente, Aurora de Albornoz cree de que el término «otro», tan utilizado en el caso de Egea, fue idea suya: «Sí, Javier Egea se me fue perfilando y ya lo encontré del todo en aquella conversación telefónica, allí, desde Huelva, poco después de conocerse el fallo. Algo así como un “lirismo otro”, dije yo cuando me pidieron unas palabras sobre *Paseo de los tristes* y él, Javier, quedó profundamente impresionado por esa frase mía. Era eso lo que andaba buscando: «otro» era la clave» (Albornoz, 1999: 9-10). Tendiendo en cuenta la cronología de los hechos, no parece que eso sea cierto.

momento histórico desde el que intentamos comprenderla nosotros, treinta años más tarde.

Recordemos ahora a Cesare Pavese, que en el artículo «Ritorno all'uomo» del año 1945, comenta lo siguiente:

E il discorso è questo, che noi non andremo verso il popolo. Perché già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo – di noi e degli altri. [...] Proporsi di andare verso al popolo è in sostanza confessare una cattiva coscienza. Ora, noi abbiamo molti rimorsi ma non quello di aver mai dimenticato di che carne siamo fatti. Sappiamo che in quello strato sociale che si suole chiamar popolo la risata è piú schietta, la sofferenza piú viva, la parola piú sincera. E di questo teniamo conto. Ma che altro significa ciò se non che nel popolo la solitudine è già vinta - o sulla strada di esser vinta? Allo stesso modo, nei romanzi, nelle poesie e nei film che ci rivelarono a noi stessi in un vicino passato, l'uomo era piú vivo e piú sincero che in tutto quanto si faceva a casa nostra. Ma non pero questo noi ci confessiamo inferiori o diversamente costituiti dagli uomini che fanno quei romanzi e quei film. Come per costoro, pero noi il compito è scoprire, celebrare l'uomo di l'dalla solitudine, di là tutte le solitudini dell'orgoglio e del senso. (Pavese, 1991: 198)

Está claro que Pavese está idealizando al pueblo de una manera que podemos considerar bastante ingenua, porque su concepción del compromiso deriva directamente del momento histórico en el que escribe, basándose directamente en una oposición un tanto esquemática entre el fascismo y el comunismo. Sin embargo, en este texto hay una idea que nos interesa especialmente: la de dar por hecho que ya somos el pueblo y por eso no tenemos que buscar una manera de ir hacia él. Esa idea concuerda –con muchos matices, por supuesto– con una de las claves del compromiso en la poesía actual, tal y como lo entendemos nosotros: con la idea que el compromiso no significa «manchar» el discurso poético puro de una temática comprometida o de alguna manera «rebajar» el

nivel del discurso para estar equiparlo a unos supuestos objetivos sociales. De cierta manera, nuestro discurso está «comprometido» de antemano¹⁰⁹.

4.2. PEQUEÑO PUEBLO EN ARMAS CONTRA LA SOLEDAD

No se comprendería la obra de un escritor si no se tuviera en cuenta el lugar particular que ocupa dentro de la tradición de la que forma parte. El desarrollo de una trayectoria poética depende en buena medida de las experiencias vitales y sobre todo literarias de cada autor. Recordemos una vez más el famoso poema «Poética»:

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

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

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

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

Javier Egea nos explica en el poema su propio camino desde una poesía ingenua, «frívola», hasta una poesía que puede servir para luchar contra la soledad que lo atraviesa todo. Se trata de una poesía que puede transformar en belleza la miseria de

¹⁰⁹ Vicente Aleixandre dice lo siguiente sobre el tema del compromiso en la poesía: «Todo es servicio humano, y hasta la poesía, en el más alto sentido, también lo es. La justicia o la injusticia en las relaciones entre los hombres, la comunicación entre ellos y hasta las posiciones políticas que aquellas plantean y toda la secuela de gran principio de la solidaridad humana pueden ser objeto de la poesía, tan legítimamente como lo sea un tema tradicional, el del amor, por ejemplo, con tal que el poeta lance su canción con la misma autenticidad y la misma comunicante radicalidad.» (Aleixandre, 1955: 331)

cada día (Prieto, 1994). El diálogo con Juan Ramón Jiménez, como punto de partida, es un gesto de complicidad que sirve para introducir al lector en un mundo de imágenes cada vez más familiares. Según Pedro Ruiz Pérez, «los términos desusados en los códigos poéticos estatuidos pasan de ser piedras en el camino a convertirse en pequeñas piedras preciosas engastadas en la estructura del poema, y la disposición del soneto, imponiéndose desde una sonoridad infrecuente, hace resaltar aún más el contraste y la tensión» (Ruiz Pérez, 2002b: 166).

A lo largo del poema vemos cómo poco a poco en el ámbito de la poesía se van introduciendo referencias materiales y concretas, convirtiéndose en espacios de encuentro con la poesía y con el otro a base de complicidad. Si el mundo en que vivimos está lleno de miserias cotidianas, la escritura en general y la poesía en particular se vuelven imprescindibles, se convierten en un proyecto ideológico necesario, capaz de analizar no sólo la realidad que nos rodea sino también nuestra manera de entenderla y de percibirla. La forma en la que experimentamos y comprendemos esa realidad es extremadamente cambiante y está determinada por una serie de factores históricos, ideológicos y culturales que actúan a niveles conscientes e inconscientes, y no nos permiten analizarla en su totalidad porque siempre hay un contexto mayor que se nos escapa y porque no podemos distanciarnos de ella lo suficiente, ya que formamos parte de ella. Esa dificultad a la hora de hacer un análisis definitivo no significa en absoluto que nuestra experiencia no se pueda –hasta cierto punto– objetivar, por lo menos si nos definimos claramente una perspectiva teórica de la que partir y somos conscientes de las limitaciones que implica. Para Javier Egea, la experiencia de la realidad se puede objetivar y analizar en la poesía, que se convierte en un «pequeño pueblo en armas». Sin embargo, llegar a poder realizar ese proceso no es nunca fácil.

4.2.1. EL CONCEPTO DE COMPROMISO Y EL PAPEL DEL POETA EN LA SOCIEDAD

Hay dos maneras de entender el papel de la poesía en la sociedad actual. Aparentemente, cuando el valor inmediato de todo está definido estrictamente por su precio y por su valor mercantil, la poesía parece trasladarse automáticamente a un lugar periférico y transformarse en un fenómeno minoritario, bello pero inútil¹¹⁰. No parece que sea ése el caso de los novelistas, aunque su papel en la sociedad haya cambiado. Ser conocido como escritor ya no tiene que significar necesariamente ser leído, sino presentar públicamente una imagen de sí mismo como escritor¹¹¹. Los poetas, con la excepción de los clásicos que ya se han convertido, por un motivo u otro, en símbolos y forman parte de nuestras mitologías cotidianas, no siempre tienen este tipo de presencia pública¹¹². Su obra puede llegar a considerarse algo restringido al ámbito de lo privado, de la intimidad de la casa, y evoca la imagen de la solitaria lectura nocturna y de un diálogo íntimo con el libro en busca del encuentro consigo mismo, ya que –como nos recuerda Juan Ferraté– si de algo sabe el lector de poesía es de sí mismo y de su propia subjetividad:

Como fenómeno social de nuestro tiempo (del último siglo y medio tal vez), el poeta constituido socialmente en un tipo que la sociedad resulta cada día menos capaz de asimilar dentro de sus estructuras funcionales es uno de los hechos de la vida más extraños y moralmente angustiosos. Su existencia se funda en el hecho sociológico frecuente de la pervivencia, más allá de la época de la vigencia, de formas de vida ya agotadas y sin función en el presente; el poeta, como tal, es en nuestro tiempo un fósil, un ser privado, propiamente un idiota. (Ferraté, 1968: 6)

¹¹⁰ Cfr. «There are other cultures, like our own, in which the distinction between the sacred and the profane is not socially recognized. Either the distinction is denied or it is regarded as an individual matter of taste with which society is not and should not be concerned. In such cultures, the poet has an amateur status and his poetry is neither public nor esoteric but intimate. That is to say, he writes neither as a citizen nor as a member of a group of professional adepts, but as a single person to be read by other single persons.» (Auden, 2012: 43)

¹¹¹ Talens explica que ser conocido como escritor implica hoy día, más que nada, «aparecer en programas de televisión o ser citado en prensa escrita, y la circulación de nombres y títulos a través de los *mass media* ha sustituido la familiaridad dialógica con los textos (Talens: 2000: 345-346)».

¹¹² «[...] el gran triunfo poético del capitalismo ha consistido siempre en no desustanciar jamás a la poética y en no convertirla jamás en vida ni en lenguaje normal sino en un 'rincón del alma': el rincón último de la libertad expresiva y de la intimidad del sujeto.» (Rodríguez, 1999a: 249)

Sin embargo, esta cuestión es considerablemente más difícil de lo que parece porque esa marginación y esa restricción a lo privado y a lo no rentable parece indicar que en la lectura de poesía uno puede encontrar un refugio, algo estrictamente íntimo y personal que se opone a lo público y lo utilitario¹¹³. Y la paradoja está justo ahí. La separación de lo público y lo privado de por sí es un producto de la ideología dominante, y esa imagen de la subjetividad materializada en el poema es engañosa porque no permite realizar ningún tipo de análisis, ya que siempre nos devuelve la imagen de nosotros mismos (o la imagen de otros individuos con la que nos podemos identificar porque nos vemos reflejados en ella)¹¹⁴.

Por otra parte, señala Luis García Montero, que la poesía contemporánea «suele adquirir fuerza y buscar sus caminos al reconocerse a sí misma como ámbito de conflicto» (García Montero, 2006: 25)¹¹⁵. El poeta, al asumir a menudo el papel de intelectual, o de atribuirse la función de portavoz de una sociedad, puede llegar a considerar como su obligación la necesidad de postularse públicamente en su escritura frente a los conflictos de la realidad que lo rodea¹¹⁶. Volvemos al tema de la «utilidad» de la poesía:

Nada hay más útil que la literatura, porque ella nos enseña a interpretar la ideología y nos convierte en seres libres al demostrarnos que todo puede ser creado y destruido,

¹¹³ Aunque pueda parecer demasiado obvio, Recordemos el libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* de Marshall Berman, que comenta la famosa cita de Marx sobre la «pérdida de la aureola» de los artistas, los escritores y los intelectuales y añade: «Así pues, pueden escribir libros, pintar cuadros, descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. Pero las presiones de la sociedad burguesa son tales que nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles, esto es a menos que de alguna manera su trabajo contribuya a "acrecetar el capital". [...] Deben intrigar y atropellar para presentarse bajo la luz más rentable; deben competir (a menudo de manera brutal y poco escrupulosa) por el privilegio de ser comprados, simplemente para poder continuar su obra. Una vez que la obra está acabada se ven, como todos los demás trabajadores, separados del producto de su trabajo.» (Berman, 1988: 115)

¹¹⁴ Véase, entre otros, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* de Fredric Jameson, el libro *Poesía, cuartel de invierno* de Luis García Montero, y el capítulo «Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica» en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel* de Jenaro Talens (2000: 344-367).

¹¹⁵ Por el contrario, Felipe Benítez Reyes señala que hoy en día «donde el escritor hace una manifestación más clara de su compromiso es sobre todo en la prensa» (Benítez Reyes, 2003: 104).

¹¹⁶ «El desprestigio actual de la política, provocado por la corrupción y por los falseamientos de la representación democrática, pudiera haber motivado una nueva justificación de la torre de marfil. Aunque no conviene nunca ejercer de profeta, parece que no va por ahí las soluciones. La profesionalización de la poesía, el conocimiento riguroso del oficio, no tiende ahora a crear una distancia original entre el lenguaje del poema y el de la sociedad. La profesionalización coincide en este caso con una voluntad de ciudadanía.» (García Montero, 2003: 21-22)

que las palabras se ponen unas detrás de otras como los días de un calendario, que vivimos, en fin, en un simulacro decisivo, en una realidad edificada, como los humildes poemas o los grandes relatos, y que podemos transformarla a nuestro gusto, abriendo o cerrando una página, escogiendo el final que más nos convenga [...] (García Montero, 1994: 40).

Escribir poesía comprometida hoy día implica romper en primer lugar con la dialéctica privado/público para poder producir una práctica poética diferente. Hay que empezar a considerar la poesía como algo útil y como un trabajo ideológico perfectamente organizado. Asimismo, siempre hay que tener en cuenta que nuestra intimidad está determinada por la historia. Y eso es justamente lo que a finales de los años setenta y a principios de los ochenta intentó hacerse en Granada, donde se formó un grupo un tanto heterogéneo de poetas e intelectuales que duró como mucho hasta 1985 y luego acabó disolviéndose y fusionándose con otras tendencias. Javier Egea era tal vez el poeta más estrechamente ligado a ese movimiento y posiblemente el más representativo. Sin embargo, uno no se convierte en un poeta memorable por pertenecer a una determinada tendencia, sino que, como dice Carlos Marzal, «mientras no se demuestre lo contrario, un buen poeta es un tipo que escribe buenos poemas de vez en cuando»¹¹⁷.

Para comprender el camino de Javier Egea hacia la poesía «comprometida» y «materialista», tenemos que preguntarnos necesariamente qué significa el propio término «compromiso» y cómo se configura y se manifiesta en la poesía actual. Si de entrada damos por hecho que con la palabra «compromiso» ya no nos referimos a la poesía social de la primera posguerra o a la demagogia del realismo social, nos encontramos ante la necesidad de redefinir el término. La ya citada definición de Lechner no nos sirve porque la idea de abrir la intimidad hacia los temas colectivos en realidad no explica mucho. Según Luis Bagué, que hace unos años publicó un libro muy interesante y muy completo sobre el compromiso en la literatura contemporánea,

la aceptación de una responsabilidad solidaria, la consolidación de una conciencia ideológica y el repudio ante la estructura de la sociedad son los componentes básicos del compromiso, si bien estos pactos habrían de integrarse dentro del hecho poético y no someterse a fines extraliterarios» (Bagué Quílez, 2006: 11-12).

¹¹⁷ Citado por *Letra pequeña* de Álvaro Salvador (Salvador, 2003: 230).

Esa definición sólo es convincente en parte. Sobre todo, porque Bagué relaciona el compromiso con lo que llama «rehumanización de la poesía» y añade que

la tendencia hacia la rehumanización temática ha atravesado de manera cíclica la poesía española del siglo XX, como muestra la evolución de algunos autores del 27 o la literatura surgida al aliento de la contienda civil. La vuelta al compromiso no es, por tanto, una escuela o una moda que pudiera agotarse en sí misma, sino una constante estética o una forma de humanismo que recorre la literatura desde la Edad Media hasta nuestros días. (13)

El primer problema consiste en la distinción que propone el autor entre lo estrictamente literario y lo extraliterario, puesto que en el fondo las dos cosas provienen de la misma lógica ideológica. El segundo, en dejarse llevar por un criterio esencialista, según el cual el compromiso es simplemente una preocupación del poeta por la sociedad, cuya base viene a ser la misma a lo largo de los siglos¹¹⁸.

Tal vez sea más preciso afirmar que esos pactos de solidaridad y conciencia ideológica no deben manifestarse en el poema como un contenido, un tema añadido al mismo discurso de siempre, sino que el efecto de compromiso debe producirse directamente en el interior del poema. Recordemos en este sentido el capítulo que dedicamos a la ficción en la lírica y los distintos procesos que se dan en la escritura poética¹¹⁹.

¹¹⁸ Cfr. el artículo «Acerca del compromiso» de José Caballero Bonald: «Cierto que hay momentos en la vida de todo escritor responsable en que las exigencias de la historia pueden más que la voluntad de ejercer su oficio sin otras preocupaciones que las estrictamente literarias. Ningún artista puede sustraerse a ese papel –ya sea indirecto– de testigo, de crítico de la sociedad en que vive y del poder que lo condiciona. Una tesis que quizá suene ya a deficiente, pero que aún conserva –creo yo– una palmaria vigencia. Entre otras cosas, porque esa función crítica de los intelectuales frente al poder siempre será tildada de prescindible por parte de quienes disponen del poder.» (Caballero Bonald, 2003a: 38)

¹¹⁹ Véase el libro de Balibar y Macherey titulado *Sobre la literatura como forma ideológica*: «[...] la objetividad de la literatura, su relación con la realidad objetiva, que a determina históricamente, no es una relación con un "objeto" que ella representa, no es una relación de representación. [...] La objetividad de la literatura es su intervención necesaria en el proceso de determinación y de reproducción de las prácticas literarias contradictorias de una lengua común, donde se realiza la eficacia ideológica de la escolarización burguesa. [...] lo que produce el texto literario es fundamentalmente la eficacia de una o varias contradicciones ideológicas en tanto que precisamente tales contradicciones no pueden ser realmente resueltas en la ideología. [...] De ahí la idea de que el texto literario no es tanta la expresión de una ideología (su "puesta en palabras", como su puesta en escena, su exhibición, operación en la misma ideología se resuelve de alguna manera contra sí misma, puesto que no puede ser exhibida de tal manera sin mostrar sus límites, hasta el punto preciso en que se muestra incapaz de asimilar realmente la ideología adversa.» (Balibar y Macherey, 1975: 31-35)

4.2.2. LA OTRA SENTIMENTALIDAD Y LOS CONFLICTOS DE LA POSTMODERNIDAD

La preocupación por el compromiso en Javier Egea empieza en los años setenta, una época de muchos cambios, relacionados con la transición. Una de las características más importantes de esa época es la desustancialización de la política y la filosofía, como analiza Juan Carlos Rodríguez, relacionada asimismo con el fin de las ideologías en el sentido de lenguajes políticos, y también con el proclamado fin de la historia. Ahora mismo nos encontramos en un momento en que la posmodernidad ya casi se ha convertido en una cosa del siglo pasado pero la época en la que se escriben los primeros textos de *la otra sentimentalidad* es también un momento de grandes debates teóricos sobre el fin de la modernidad¹²⁰.

Desde luego no pretendemos analizar aquí el tema de la posmodernidad en toda su complejidad, pero sí que nos interesa resaltar algunas de las tendencias teóricas significativas para poder entender cómo se puede situar la poesía de los setenta y los ochenta en ese marco histórico. Hay que tener en cuenta que es difícil tanto definir qué es la posmodernidad como situarla en el tiempo. Si intentáramos analizar el término etimológicamente, podríamos llegar a la conclusión de que se trata de lo que ocurre «después de la modernidad», lo cual, además de ser bastante confuso, no nos lleva absolutamente a ninguna parte, porque primero tendríamos que ponernos de acuerdo en qué es exactamente la modernidad. El adjetivo *modernus* se utilizó por primera vez durante la Edad Media y significaba, según el *Thesaurus Linguae Latinae*, ‘el que ahora en nuestro tiempo es nuevo y presente’¹²¹. Es cuando empezó la famosa querrela entre los Antiguos y los Modernos, que se intensificó durante el Renacimiento y continuó a partir de entonces. Según Matei Calinescu (1987), existen dos modernidades:

¹²⁰ Sobre el término «modernidad», Jauss escribe lo siguiente: «La palabra *modernidad*, que debería servir para diferenciar la idea que se hace de sí mismo nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (si miramos retrospectivamente su tradición) la pretensión que formula queda continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico. El término no fue acuñado para nuestra época ni parece en general apropiado para caracterizar de forma inequívoca lo singular de una época. Es verdad que la acuñación del sustantivo francés *la modernité*, al igual que su correspondencia alemana *die Moderne*, es de fecha reciente. Las dos palabras aparecen cronológicamente ya en la frontera familiar de aquel pasado que ya no nos es accesible sin la mediación de la comprensión histórica.» (Jauss, 2012: 25)

¹²¹ Citado por *Cinco caras de la modernidad* (Calinescu, 2003: 27).

Es imposible decir exactamente cuándo se puede empezar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en implacable conflicto. Lo que es cierto es que en algún momento durante la primera mitad del siglo XIX una separación irreversible tuvo lugar entre la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental – producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo– y la modernidad como concepto estético. Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido irreductiblemente hostiles, pero no sin permitir e incluso estimular una variedad de influencia mutuas en su afán por destruirse entre sí. (Calinescu, 2003: 55)

La primera modernidad sería la idea burguesa de la modernidad y se caracterizaría por «la doctrina del progreso, la confianza en las benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo, [...] el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del marco de un humanismo abstracto, [...] la orientación hacia el pragmatismo y el culto a la acción y el éxito» (*idem*). La otra modernidad, por el contrario, se define precisamente por su rechazo hacia esa primera modernidad burguesa y consumista. La postmodernidad, para Calinescu, formaría parte de la modernidad, como una de sus caras.

Gianni Vattimo (1981) empezó un debate sobre el fin de la modernidad, que según él ocasiona el surgimiento del «pensamiento débil», un modo de reflexión típicamente postmoderno que se opone al «pensamiento fuerte», que sería universal, atemporal y centrado en sí mismo. La posmodernidad se caracterizaría por el abandono de ese pensamiento metafísico y la desustancialización de la filosofía. En el libro *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica* y en *El fin de la modernidad. Nihilismo, hermenéutica y la cultura postmoderna*, habla de la crisis de la filosofía, que se ve obligada a dejar a un lado la metafísica y situarse en un margen menos pretencioso. Según él, desaparece «la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria» (Vattimo, 1990: 10). Por lo tanto, en vez de ser un nuevo estadio de la modernidad, se trataría de la experiencia de su final. No se trataría del fin de la historia como tal, sino más bien de su concepción unitaria.

Jameson (1991) habla de la posmodernidad como una dominante cultural y como un producto del capitalismo tardío. La identifica con un estado de la cultura

propio de un tercer momento en la evolución capitalista, después de lo que sería el capitalismo mercantil y el imperialismo. Señala que la posmodernidad depende de las leyes de la sociedad de consumo. De esta manera, el cambio no se produciría solamente en lo estético o en lo epistemológico, sino que sería todo un nuevo estadio en la historia definido por la ausencia de las premoniciones sobre el futuro.

La pregunta que hoy debemos hacernos es si esta "cuasi-autonomía" de la esfera cultural ha sido o no destruida precisamente por la lógica del capitalismo avanzado. Pero defender la idea de que la cultura ya no está dotada de la autonomía relativa de la que, como otras muchas instancias, disfrutó en fases más tempranas del capitalismo (dejando aparte las sociedades precapitalistas), no significa necesariamente defender la idea de su extinción o desaparición. Por el contrario, hemos de continuar manteniendo que hay que concebir la disolución de esa esfera cultural autónoma como explosiva: se trata de una prodigiosa expansión de la cultura en el dominio de lo social, hasta el punto de que no resulta exagerado decir que, en nuestra vida social, ya todo –desde los valores mercantiles y el poder estatal hacia los hábitos y las propias estructuras mentales– se ha convertido en cultura de un modo original y aún no teorizado. (Jameson, 1995: 106-107)

Fijémonos que Jameson aquí analiza el mismo proceso que tanto ha llamado la atención a todos los teóricos de la posmodernidad, la pérdida de la autonomía de la cultura, que podemos relacionar directamente con lo que dijimos sobre la «desustancialización». Asimismo, en *Tras la muerte del aura* afirma Juan Carlos Rodríguez:

Al disolverse la imagen de la Fábrica (y la subsiguiente colectividad de la conciencia de clase de los explotados) se ha borrado, repito, la más o menos visible segmentación de la sociedad en dos niveles claros y distintos (con los diversos grados intermedios: pequeñoburgueses, intelectuales, etc.), y así se ha conseguido el objetivo básico, es decir, la atomización subjetiva y objetiva de la sociedad. La explotación recae ahora directamente, y de forma singular, en el uno a uno o el una a una. Y con ello aparecen las tres grandes marcas ideológicas de nuestro tiempo: la *soledad*, la *competitividad* y la *imagen del cuerpo*. Los tres signos claves de la producción de subjetividades en estos días. (Rodríguez, 2011: 20)

Quien se centra más en la parte epistemológica del asunto es Lyotard (1979). Según él, una de las características más importantes es la incredulidad hacia los grandes

relatos o metarrelatos y su hundimiento como fuente de legitimación del conocimiento. Los metarrelatos son, según Lyotard,

aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alineado en el capitalismo), enriquecimiento de toda humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta el cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de almas vía el relato crístico del amor mártir. (Lyotard, 1995: 29)

Según él, hay dos tipos de grandes relatos. El primero es mítico y tradicional y el otro es proyectivo y moderno. Lo que tendrían en común los grandes relatos propios de la modernidad sería la noción de una visión finalista de la historia. Sin embargo, según él, estos relatos han perdido su credibilidad.

Al fin de los grandes relatos se une el concepto del fin de la historia de Fukuyama. Según él, la caída de los últimos regímenes comunistas implicaría la disolución de los conflictos políticos. Se trataría de un síntoma del fin de la historia en sí, del último paso de la evolución ideológica de la humanidad, como consecuencia del liberalismo moderno. Mientras que el fascismo y el comunismo acabaron fracasando, el liberalismo consiguió solventarse atenuando la lucha de clases. Esa última etapa de la historia se caracterizaría por la falta de significados abstractos, el arte y la filosofía (Fukuyama, 1992)¹²².

Como es lógico, todas esas posturas provocaron respuestas críticas. J. Habermas, en la conferencia titulada «La modernidad, un proyecto incompleto», identifica la idea de la postmodernidad con la postura neoconservadora de que se deben suprimir los proyectos utópicos propios de la modernidad porque se ha demostrado su fracaso. Según Habermas, lo que debe suprimirse es precisamente la ideología neoconservadora de la posmodernidad, y sostiene que la modernidad sigue siendo un proyecto inacabado:

Creo que en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado

¹²² Véase *La historia después del fin de la historia* de J. Fontana, que critica la teoría de Fukuyama y sostiene que en todo caso no se trataría del fin de la historia, sino más bien del fin de la ciencia histórica.

de negar la modernidad. [...] En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos. El proyecto apunta a una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo. Sin embargo, esta nueva conexión sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente ha llegado a ser capaz de desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos. [...] hoy las oportunidades de lograr esto no son muy buenas. Más o menos en todo el mundo occidental se ha producido un clima que refuerza los procesos de modernización capitalista así como las tendencias críticas del modernismo cultural. La desilusión de los mismos fracasos ha llegado a servir como pretexto de las posiciones conservadoras. (Habermas, 2006: 34)

Habermas propone volver a la modernidad y aprender de sus errores, en defensa de la democracia. Como señala Bagué, el programa de Habermas resultaba muy atractivo para adaptarlo a la lírica española de la década de los ochenta (Bagué Quílez, 2006: 31).

Joan Oleza defiende la existencia de un «realismo postmoderno» que intentaría combinar la carga teórica propia de la posmodernidad con el discurso realista y se caracterizaría por la incorporación de procedimientos expresivos de la cultura popular, la reactivación del placer narrativo y la existencia de una subjetividad escindida que serviría de soporte a la idea de otredad (Oleza, 1996). Además, el realismo postmoderno conduce a la desacralización de los tópicos románticos sobre la poesía. Ese proceso llevaría al regreso a la modernidad y a la revisión del modelo ilustrado. Bagué afirma lo siguiente:

Las dos aportaciones fundamentales de la Ilustración en la poesía provienen de la historia política y de las ideas: la unión entre razón y experiencia, y el abandono de la concepción sacralizada del arte. La razón ilustrada se alió con la subjetividad, consciente de las dificultades que entrañaban el reformar las condiciones vitales y culturales de la humanidad. [...] La posmodernidad puede contemplarse con una mirada ilustrada en la que convergen la construcción humanista, la voluntad de desacralización y la restitución del pacto social. Para ello, es necesario desmontar la

cosmovisión nihilista que se erige sobre unos pocos principios antimodernos: la elaboración de un sujeto vacío o un no-sujeto, que se enfrenta a la fuerza del yo; la identificación entre la razón ilustrada y la razón instrumental, que se pone al servicio de la tecnología consumista, y, por último, la exaltación de un descreimiento radical, al que contribuyen el final de la historia y la caída de las ideologías. (Bagué Quílez, 2006: 32-33)

Por lo tanto, al ser la definición y la acotación de lo postmoderno relativamente insuficiente, es posible integrar una serie de nuevos valores estéticos y éticos. Siguiendo este planteamiento, sería posible reivindicar como postmoderna la vuelta a la representación, la defensa de una lectura moral de la vida, un *ethos* cívico y una recuperación de la responsabilidad social.

En este marco de una nueva lectura de la postmodernidad se sitúa, por ejemplo, el concepto de «realismo singular» de García Montero:

Cuando se habla de postmodernidad, muchas veces lo único que se hace es tomar conciencia de esa crisis perpetua de la modernidad. Eso tiene dos lecturas: renunciar [...] o intentar recuperar el proyecto emancipador de la modernidad. A mí la postmodernidad que me interesa es la que quiere darle una segunda oportunidad a la Ilustración. (Rodríguez Marcos, 2004: 3)

Se trataría de un tipo de realismo que busca un diálogo con la tradición, una ética civil y una construcción de la figura del poeta como una persona normal. Laura Scarano, analizando la poesía de García Montero, habla de que una reivindicación de lo privado y su vínculo con lo público «no necesariamente significa una trivialización de la historia o un menosprecio de la dimensión social, sino que reclama una serie de valores que implican a la experiencia humana colectiva, desde un registro plural». Según ella, no es posible «afirmar la identidad sino a través de la intersubjetividad» porque todo relato de una experiencia es «en algún punto plural y colectivo, expresión de una época, clase, grupo, generación, una narrativa común de identidad» (Scarano, 2004: 105).

Por lo tanto es evidente que nos encontramos ante una época que por una parte da lugar a una serie de teorías que conducen a la relativización de las cosas y el sujeto y

la pérdida de las grandes teorías y de las ideas unitarias¹²³. Por otra, nos encontramos con una oposición fuerte contra esa tendencia, o bien rechazándola de raíz o bien aprovechando las infinitas fisuras en el pensamiento postmoderno para buscarse un hueco y reivindicar otros modelos. Es evidente que el proyecto de *la otra sentimentalidad* pertenece a la segunda categoría. Al venir de una corriente marxista, difícilmente podría aceptar el concepto del fin de la historia como tal (o la idea del fin de los grandes relatos). Por lo tanto, procura analizar la realidad de una manera diferente.

Sin embargo, la cuestión de la desustancialización de la filosofía y de la política es una de las características principales de la postmodernidad (entendida aquí como la última fase del capitalismo tardío) y por consecuencia se puede observar claramente en la época de la transición. Según Juan Carlos Rodríguez, mientras «el gran triunfo político (y filosófico) del capitalismo había sido sin duda el hecho de desustancializarse como política (y como filosofía) y así convertirse en vida y lenguaje “normal”», el triunfo del capitalismo consiste precisamente en «no desustancializar jamás a la poética y en no convertirla jamás en vida ni lenguaje normal sino en un “rincón del alma”: el rincón último de la libertad expresiva y de la intimidad de sujeto» (Rodríguez, 1999, #112263-264). En el apartado anterior nos hicimos una referencia a ese concepto cuando hablamos del papel de la poesía en la sociedad.

De esta manera, la dialéctica privado/público se consolida, en el sentido de restringir la política a lo público y la poesía a lo privado. Rodríguez añade lo siguiente:

La desustancialización de la política (incluso de la filosofía) implicaba hablar, como se habló, de una muerte de las ideologías (en el sentido de lenguajes políticos), pero la sustancialización de la poética implicaba un campo de cultivo básico para una sustantivación de lo ideológico a cualquier nivel. Una sustantivación cuyo valor simbólico más evidente era la presencia inabarcable de los *media*. Lo que sin embargo dio lugar a un primer llanto esencial: la palabra poética parecía estar sustituida por los lenguajes icónicos. [...] la desustancialización de la política exigía, repito, otra

¹²³ Para ampliar, véase *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard (1978), *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural* de Juan José Sebrelli (1992), *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* de Albrecht Wellmer (1993), etc.

sustantivación básica: la sustantivación de lo económico como verdadera línea íntima, como la verdadera poética de cualquier vida [...]. (Rodríguez, 1999a: 269)

Por lo tanto, *la otra sentimentalidad* ocupa un lugar peculiar en su momento porque surgía precisamente de la dialéctica desustancialización/sustancialización. Por una parte, se aceptaba como tal la desustancialización de la política, pero se rechazaba de raíz la sustancialización de la poética.

De hecho, el Pop-art, el rock, los cómics, el arte pobre, el arte minimal no pretendían romper con la ideología del arte ni con la ideología de la sustancia poética, sino que pretendían llevar sus diversos lenguajes desde el rincón del alma hasta el rincón de todas las almas. Era una forma de desacralizar el arte para elites (aunque creando nuevas elites), o era simplemente cultura de masas o subcultura donde la supuesta sustancialización quedaba intacta [...] (268)¹²⁴

Sin embargo, para *la otra sentimentalidad*, lo que hacía falta era una palabra radicalmente histórica, porque la subjetividad no dejaba de ser un efecto de la historia. Lo que hacía falta era «hacer visible la invisibilidad que nos construye» (270), y por lo tanto la palabra histórica tenía que adentrarse en esa invisibilidad de lo establecido.

El concepto de «realismo singular» de García Montero, mencionado anteriormente, deriva de esta misma lógica. El término es utilizado por el autor para definir otra manera de entender la relación entre la historia y la individualidad: «La experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona en singular. Al mismo tiempo, la primera persona del singular no es un pozo inmaculado de verdades eternas, sino una construcción de carácter histórico» (García Montero, 1993b: 19-20). Según él,

¹²⁴ Sobre la cultura de masas, cfr. el libro *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco: «El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por “grupos económicos”, que siguen finalidades de lucro, y realizada por “ejecutores especializados” en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva. Y no cabe decir que la intervención de un hombre de cultura en la producción de cultura de masas se resolvería en un noble e infortunado gesto sofocado muy pronto por las leyes inexorables del mercado. Decir: “El sistema en que nos movemos representa un ejemplo de Orden tan perfecto y acabado que todo acto aislado de modificación de fenómenos aislador queda en puro testimonio” (y sugerir «es pues mejor el silencio, la rebelión pasiva») es una posición aceptable en el plano místico, pero resulta singular cuando es sostenida, como ocurre a menudo, basándose en categorías pseudomarxistas. En este caso, una situación histórica dada queda petrificada en un modelo, en el cual las contradicciones originarias se componen de una especie de sistema sólido, relacional, puramente sincrónico. En este punto, toda la atención se centra en el modelo como todo inescindible, y la única solución parece ser la negación total del modelo.» (Eco, 2009: 67)

los debates teóricos habría que situarlos en que la «división entre lo privado y lo público sólo existe en el imaginario ideológico del pensamiento burgués. En la práctica histórica, no existe un ámbito privado sin mancha, al margen de la realidad, porque los individuos están contruidos por la historia» (18). Para García Montero, la poesía de la experiencia es postmoderna en el sentido de apostar por el compromiso ideológico y una relectura de la tradición:

En la época que vivimos, marcada por la vuelta a los irracionalismos, el fin de las utopías, las sectas religiosas y la desarticulación pública, me parece conveniente regresar, aunque con ojos críticos, al sentido original de la modernidad. Precisamente por eso me siento postmoderno. (García Montero, 1998)

Según García Montero, que opta por aprovechar las fisuras y las contradicciones de la lógica postmoderna para buscar un camino diferente, la posmodernidad más importante es aquella que «está poniendo en duda las derivaciones autodestructivas de la modernidad, con la intención de volver a sus mejores esfuerzos: la capacidad humana de controlar y construir su propio destino» (García Montero, 1996: 74). Por su parte, Álvaro Salvador niega la existencia de un supuesto final de la historia y afirma que no hay que pensar «que el sujeto, el individuo, haya muerto atrapado entre las redes de la tecnología» sino que ese sujeto «nunca existió, que siempre fue una falacia, así como su subjetividad, su sentimentalidad y su poesía». Por lo tanto, la poesía es «una mentira hermosa, un bello artificio» (Salvador, 2003: 206).

Ese planteamiento nos devuelve al tema de la memoria y la ficción, tal y como lo explicamos en el capítulo anterior. Lo que estamos intentando señalar es cómo se relaciona una cosa con la otra, cómo van unidos los debates teóricos sobre la posmodernidad con el tema de la ficción en la lírica, con la idea de que la poesía es mentira, con la necesaria ruptura de la dialéctica privado/público, y con la idea de que el sujeto no es que esté en crisis, sino que siempre ha sido un producto de la historia. La mayoría de estas características y estos planteamientos pueden aplicarse a toda la corriente de la poesía de la experiencia. La otra sentimentalidad, por el contrario, ocupa en las distintas antologías un lugar difícil de definir frente a la poesía de la experiencia; a veces se incluye una dentro de la otra, a veces se separan, y según Luis Bagué en

realidad «la primera constituía la avanzadilla provincial y políticamente comprometida de la segunda» (2006: 46). Lo que tenemos que tener claro antes de pasar al apartado siguiente es cómo y a base de qué se configura ese «compromiso» en la otra sentimentalidad.

Por otra parte, recordemos que Macherey señala que un libro siempre es un artificio. Por lo tanto

lo que exige explicación en la obra no es esta falsa simplicidad que le da la unidad aparente de su sentido, sino la presencia en ella de una relación, o de una oposición, entre elementos de la exposición o niveles de composición, ese carácter disparatado que muestra que está edificada sobre un *conflicto de sentido*. Ese conflicto no es el signo de su alteración: permite descubrir en la obra la inscripción de una *alteridad*, por medio de la cual se relaciona con lo que ella no es y se desarrolla en sus márgenes. Explicar una obra es mostrar que, al contrario de las apariencias, ella no existe por sí misma, sino que lleva hasta en su letra la marca de una ausencia determinada que es también el principio de su identidad: socavado por la presencia alusiva de los otros libros contra los cuales se construye, girando alrededor de la ausencia de lo que no puede decir, frecuentando por la ausencia de ciertas palabras (a la cual no deja volver), el libro no se edifica en la prolongación de un sentido, sino a partir de la incompatibilidad de varios sentidos, que es también el nexo más sólido por medio del cual se relaciona con la realidad, en una confrontación tendida y siempre renovada. (Macherey, 1974: 81-82)

De esta manera, lo más importante en una obra literaria no será nunca lo que dice, sino lo que se niega a decir, lo que no puede decir y por lo tanto se queda en silencio¹²⁵.

Miguel Ángel García recuerda que la clave está en «quebrar la dicotomía entre lo puro y lo impuro, la forma y el contenido, para profesionalizar la poesía en un sentido materialista» (García, 2002: 18). Por lo tanto, había que entender la literatura como «forma ideológica»:

Es justamente toda esa carga marxista de fondo, insobornable en su lógica, la que lleva a la divergencia con respecto a la ‘otra experiencia’ de la poesía que Gil de Biedma representó para los poetas conscientes de la historicidad de la poesía y de los

¹²⁵ Para Adorno, las grandes obras de arte se caracterizan «por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología» (Adorno, 1962: 56)

sentimientos. Se trata de un matiz, nimio en apariencia, pero decisivo para comprender la coherencia última del proyecto: no bastaba con reconocer el artificio técnico (frente a la excesiva espontaneidad de los 'sinceros', demasiado sinceros) que en la poesía, a la vez era necesario ponerla en el compromiso de transformar la historia una vez que asumiera su carácter de práctica histórica e ideológica. (18)

Todo esto es muy importante para comprender en qué consiste exactamente esa «ruptura ideológica» que se produce en la escritura poética de Javier Egea con *Troppo mare*. No tiene nada que ver con el tema de compromiso en la etapa de *A boca de parir* y *Argentina 78*, basada en la idea de una lucha directa del poeta inconformista contra el mundo, porque primero había que entender que la poesía no podía cambiar el mundo, pero sí podía producir efectos en todos los niveles ideológicos. Porque el compromiso no es en realidad lo explícito en el discurso, sino lo implícito, con su lógica interna y la objetividad que los hace funcionar. Señala Juan Carlos Rodríguez:

El compromiso con el yo-soy es en consecuencia el verdadero compromiso del discurso literario actual. Con lo cual sucede que prácticamente nadie se encuentra descomprometido (aunque casi nadie diga creer en el 'compromiso') puesto que nadie es un 'yo vacío' sino un 'yo soy' siempre *lleno*: lleno de juicios a priori sobre sí mismo, sobre el mundo y sobre la escritura. Desde este planteamiento obvio el compromiso no es algo que tú eliges, sino algo que ineludiblemente te ha elegido a ti, te ha 'comprometido' a ti. Por eso se puede elegir luego (pero sólo luego) escribir dentro de un código o de otro (en el fondo da igual). Salvo que la realidad es esta: comprometido se está siempre de antemano y precisamente con esa imagen del 'yo-soy-libre'. (Rodríguez, 2002: 54)

Lo que trata de conseguir cualquier discurso es la construcción del propio yo que escribe. Sin embargo, se produce una curiosa paradoja, porque el sujeto, para poder construirse, tiene que fingir que parte del «yo». Obviamente, ese «yo» como tal del que supuestamente se podría partir no existe, porque no deja de ser en ningún momento un efecto de la historia. Los poetas de la otra sentimentalidad siempre se han postulado en contra de la postmodernidad como concepto. Puede que resulte un poco discutible la posibilidad de postularse en contra de la característica de la época de la que parece formar parte. Sin embargo, la otra sentimentalidad se caracteriza definitivamente por la

oposición a la postmodernidad como categoría estética, la que lleva a la relativización de las cosas moviéndose siempre por la superficie, sin llegar nunca a ninguna parte.¹²⁶

4.2.3. LA OTRA SENTIMENTALIDAD EN EL CONTEXTO DE OTRAS TENDENCIAS POÉTICAS

A pesar de que, como acabamos de ver, se ha dicho que *la otra sentimentalidad* no fue una tendencia de tantas, sino algo radicalmente nuevo y diferente, resulta necesario situarla en su contexto. Luis Bagué habla en este sentido de una pluralidad de voces, de una «ausencia de elemento aglutinador» y de la falta de un acontecimiento generacional. Como es obvio, no es posible hablar en este caso de una especie de generación poética, ni falta que hace. Además, el propio concepto de «generación» cuando se habla de literatura no deja de ser bastante confuso y realmente poco apropiado. De todas formas, podemos considerar que sí hay un elemento común a todos los grupos poéticos que surgen en la época, y es el propio ambiente de la transición, que de una u otra manera acaba siendo uno de los elementos determinantes en la producción poética de su momento.

Una de las primeras denominaciones que aparecen a finales de los años setenta es la de *postnovísimos*. Luis Antonio de Villena en 1986 publica la antología titulada precisamente *Postnovísimos*, que sin embargo, a nuestro juicio, está demasiado centrada en el criterio cronológico, sin analizar en profundidad otros elementos que puedan permitir un análisis más profundo de la época¹²⁷. José Luis García Martín prefiere utilizar el término *poesía figurativa*:

¹²⁶ Juan Carlos Rodríguez comenta lo siguiente: «Javier no era un poeta al uso postmoderno hispánico. Ha habido una posmodernidad incluso progresista, pero en nuestro territorio mental era absoluta banalidad de superficies. Javier comprendió que esa banalidad posmoderna obligaba a todo el mundo a ser *jueves*. Jueves: o sea, estar en medio del sistema, incrustado en el caparazón de la semana. Jueves: el día de en medio, el verso plano, el que no significa, el lenguaje en el desierto. Para alguien que había fundido tan absolutamente su vida con su poesía eso resultaba insoportable.» (Rodríguez, 2004: 19)

¹²⁷ Véase también el artículo «Las huellas de *Postnovísimos* en *Fin de Siglo*: a propósito de una conflictiva periodización» de Laura Scarano, que comenta que los conceptos que se descuidan son sobre todo los de la interacción entre la escritura y los procesos socioculturales del momento y las sucesivas crisis de la filosofía y la crítica (Scarano, 1994).

A la tendencia estética que ellos representan yo he querido llamarla "poesía figurativa", por analogía con la distinción entre pintura figurativa y pintura no figurativa: todos ellos se encuentran más cerca de Gaya que de Tàpies. Pero se trata sólo de una etiqueta para tratar de distinguirlos mejor de sus coetáneos, no de una definición rigurosa. Ya sé que las etiquetas, las clasificaciones, no gozan de demasiada buena prensa entre quienes se ocupan de cuestiones literarias; y no sin razón: a menudo sirven más para confundir que para otra cosa; no por ello dejan de resultar imprescindibles. (García Martín, 1992b: 209)

Según él, las características más importantes de la poesía figurativa serían el uso de la ironía y del monólogo dramático como técnica objetivadora. Se trataría de una poesía que «rechaza los elementos irracionales del lenguaje y hace hincapié en la emoción, el humor, la narratividad y el ambiente urbano» (García Martín, 1992a: 113). De esta manera, se volvería al realismo, al uso del habla coloquial y a la verosimilitud. Esta tendencia a lo largo de los años ochenta, a pesar de ser claramente la predominante, convivió con otros estilos, como podría ser el neosurrealismo o la retórica del silencio.

De todas formas, el propio García Martín acaba hablando, igual que buena parte de la crítica, de la *generación de los ochenta*, que precisamente entiende la realidad de la transición española como el momento histórico determinante (García Martín, 1988), igual que mencionamos nosotros antes. Señala Bagué que es posible distinguir dos momentos centrales: «una etapa de euforia democrática (1976-1978)» y «una etapa de desencanto (1978-1982)» (37). Además de elementos tan decisivos como la supresión de la censura o el regreso de muchos autores exiliados, también trae con fuerza el tema de los conflictos de la postmodernidad. Una de las características más importantes comunes a prácticamente todas las tendencias es la creencia de que los verdaderos renovadores de la lírica no fueron los poetas de la generación del 68, sino los del medio

siglo¹²⁸. Juan José Lanz afirma que tras el fracaso de los sueños del mayo de 68, el resultado fue la revalorización del espacio individual y del ámbito de lo privado, que se defendía como el único espacio de libertad del individuo (Lanz, 1996). Como podemos ver, esa creencia concuerda perfectamente con lo que dijimos en el apartado anterior sobre la sustancialización de la poética, que la otra sentimentalidad rechaza de raíz.

Los años ochenta se caracterizan por la proliferación de antologías y artículos que intentan sistematizar de alguna manera la multiplicidad de voces presente en el ámbito de la poesía. Benjamín Prado en el artículo «Poesía última. Los dulces ochenta» distingue entre tres vertientes principales, que serían el neosurrealismo, la otra sentimentalidad y el intimismo (Prado, 1987). A su vez, José Luis García Martín distingue entre la recuperación del realismo (donde se integraría, según él, la otra sentimentalidad), la escuela de Trieste, la nueva épica, el neosurrealismo, el minimalismo, el conceptualismo, el retorno a las formas métricas clásicas y la poesía elegíaca y metafísica (García Martín, 1994). Por otra parte, Amparo Amorós en el artículo «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta» distingue siete tendencias distintas que serían la otra sentimentalidad, la poesía de la experiencia, la nueva épica, la creación de mundos clausurados y emblemáticos, la poesía de la intrahistoria, la poética del silencio y la vuelta a las formas métricas clásicas (Amorós, 1989). Un esquema más sencillo puede ser el de Enrique Molina Campos, que distingue entre tres tendencias: la nueva épica, la poesía de la indagación metafísico-lingüística (relacionada con el minimalismo) y la poesía de la experiencia (Molina Campos, 1988). Uno de los problemas más grandes de estas clasificaciones es el hecho de utilizar una serie de puntos de vista heterogéneos, centrados de una manera poco organizada en la cronología, en la temática o en el estilo, sin proponer un criterio homogéneo y único.

¹²⁸ «Es un hecho común que uno de los grandes debates de la creación literaria de las últimas dos décadas, en el Estado español, se ha librado en torno al manido tema de la realidad. Para los narradores, poetas e incluso dramaturgos surgidos en las dos últimas décadas, el recurso a la realidad que vivimos parece ser el verdadero motor de su escritura. Cuando menos, deberíamos aclarar unos cuantos tópicos y juicios que corren sobre esta oficialización de lo real. Preguntado un poeta por las razones que le llevan a escribir sobre sus vivencias ("poesía de la experiencia"), en un acto de afirmación de una etiqueta que ha funcionado, en consonancia con las estrictas leyes del mercado, contesta que esta poesía es la única posible en este punto temporal del devenir histórico. Paradójicamente sus argumentos son la reivindicación de una tradición literaria que ha actuado en la historia de la literatura desde el pasado [...] y fijan sus miras en los poetas de los 50, esa generación que efectivamente escribiera sobre la experiencia desde una poesía que hoy lleva el sello de realismo social.» (Tortosa, 2000: 69-70)

Por su parte, Bagué se extraña de que aparezcan desglosados los movimientos de la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia, cuando, según él, «la primera constituía la avanzadilla provincial y políticamente comprometida de la segunda» (46).

Finalmente, en *La lógica de Orfeo*, Villena distingue entre la poesía del irracionalismo cognoscitivo («voz órfica») y la poesía del realismo meditativo («voz lógica») (Villena, 2003). Y Juan Losé Lanz acaba planteando una clasificación parecida, hablando de la «poesía del diálogo» y la «poesía del fragmento», como manifestaciones fundamentales de la poética postmoderna:

Para el movimiento postmoderno, la tradición, el diálogo con ella, no sólo incluye la Historia de la Cultura vista como una unidad, sino también todas sus recuperaciones, sus recreaciones, el sentimiento que la modernidad tenía de hallarse ante una cultura al fin de todas las culturas y el sentido recapitulatorio que tomaron así muchas de sus obras; no sólo incluye la creación, sino también la recreación y se convierte, en consecuencia, en mera reproducción, perdiendo su carácter *cultural* como obra de arte e imponiéndose exclusivamente como representación de sí misma. (Lanz, 1995: 205)

De esta manera, la «poética de la fragmentariedad» negaría el carácter dialógico del texto poético. El discurso dialógico sería por definición irónico y lo que hace es «identificar el *yo* poético que actúa en el poema con el *yo* histórico del poeta y entender como *confesión* aquello que exclusivamente es *fabulación* y a lo que, como tal, no se le puede aplicar un criterio de verdad, sino exclusivamente un criterio de *verosimilitud*» (185). Asimismo, Lanz se arriesga a anunciar que «la poética de la fragmentariedad y la poética dialógica no son formalizaciones características exclusivamente del discurso poético postmoderno, sino que [...] el origen de ambas se sitúa precisamente en los límites del período de la modernidad, como consecuencia última de los presupuestos establecidos por aquel movimiento» (205).

Volviendo a la declaración de Bagué, que considera la otra sentimentalidad como una parte políticamente comprometida de la poesía de la experiencia (una declaración con la que no podemos estar del todo de acuerdo), resulta necesario aclarar algunas cosas. Según él, la otra sentimentalidad

no buscó tanto escribir una poesía comprometida como *poner a la poesía en un compromiso*, es decir, separar a la ideología de sus aparentes verdades y reflexionar críticamente sobre ella. Este proyecto propugna una identificación catártica entre el lector y el poeta, en un intento de compatibilizar realismo y ternura, conocimiento y conciencia moral. Dicho programa interviene en algunas de las tensiones posmodernas, pues niega la existencia de cualquier verdad absoluta preexistente, siguiendo el escepticismo radical inaugurado por Lyotard. Igualmente, invierte la lógica y la casualidad del materialismo, ya que la poesía no se concibe sólo como producto de una subjetividad social, sino también como agente de una nueva subjetividad. Por último, es posmoderno su corolario moral, que define la ternura como una forma de rebeldía y tiende un puente entre los sentimientos personales y los compromisos públicos. (108)

Estas declaraciones, desde nuestro punto de vista, nuevamente presentan una serie de problemas. Por una parte, la negación de la verdad absoluta preexistente no surge en la otra sentimentalidad del escepticismo epistemológico de Lyotard, sino de la teoría marxista y su análisis de la existencia (o la no-existencia) del sujeto libre. Desde sus comienzos, la otra sentimentalidad como movimiento teórico se situaba claramente en contra precisamente de la relativización propia del mundo postmoderno. Sin embargo, sí es cierto que si tenemos en cuenta todas las definiciones y características de la postmodernidad, como las que hemos visto en el apartado anterior, y entendiendo la postmodernidad como una parte de la modernidad, asociada a la fase actual del capitalismo, sí es verdad que incluso ese posicionamiento radical se podría integrarse, hasta cierto punto, en la lógica postmoderna.

Sin embargo, hay que tener en cuenta siempre qué es lo que se rechaza desde la lógica de la otra sentimentalidad. Es importante recordar que este movimiento político surgió de manera paralela a un discurso político. Como analizamos anteriormente, era la sustancialización de la poética, unida a la creencia en un supuesto yo libre que podía expresarse en el poema y refugiarse en la intimidad, lo que los poetas que formaban parte del grupo no estaban dispuestos a aceptar.

Resumiendo, a la hora de definir el lugar que ocupaba la otra sentimentalidad en el panorama cultural de los primeros años ochenta, nos encontramos con tres tendencias. La primera es distinguirla como una de tantas, siguiendo una serie de

criterios dispares y a veces contradictorios. La segunda consiste en integrarla dentro de la poesía de la experiencia. Eso definitivamente no es cierto, por lo menos si nos referimos a ese grupo en sentido estricto (antes del año 1985). Sí es verdad, y de ahí muchas veces la confusión, que muchos de los poetas que originalmente formaban parte de la otra sentimentalidad acabaron después de la disolución del grupo encontrando su sitio dentro del marco de la poesía de la experiencia, como es el caso del propio Luis García Montero. Asimismo, a lo largo de los años ochenta, de la misma manera que el grupo se iba disolviendo y cada uno de los poetas estaba buscando su propio camino, también los principios teóricos de la otra sentimentalidad se iban poco a poco disolviendo, suavizando e integrándose en la poesía de la experiencia. Y por último, tenemos la definición de Juan Carlos Rodríguez (la figura teórica que estaba detrás de todo el planteamiento ideológico del grupo) que defiende que la otra sentimentalidad no era una tendencia de tantas, sino que precisamente esa oposición radical a la sustancialización de la poesía, y que esa peculiar manera de entender el compromiso en la poesía era lo que la separaba de una manera clara y evidente de todas las demás tendencias, por lo menos en sus inicios. Desde luego, todo depende de hasta dónde se quiera llegar.

4.3. EL ENCUENTRO CON EL COMPROMISO

Ya hemos mencionado que *Serena luz del viento* se publica el mismo año que el libro clave para la comprensión del peculiar mundo literario granadino de los años setenta y ochenta, *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez. Eso indica que el libro lo terminó Javier Egea en un momento muy significativo, en el que el ambiente cultural de Granada estaba cambiando radicalmente¹²⁹. Egea se da cuenta de que no quiere seguir con la poesía como expresión del ámbito privado y empieza a centrar su atención en lo público, en los temas sociales y comprometidos. Por lo tanto, los nuevos poemas que empieza a escribir

¹²⁹ Sobre el ambiente cultural en esos años en Granada, véase, por ejemplo, «De Granada y sus poetas» (I y II) de Luis García Montero, publicado en el 1982 en *Olvidos de Granada*.

en esa época –y que posteriormente se incluirán en *A boca de parir*– pretenden realizar un cambio radical en la escritura. El poeta no quiere seguir hablando sólo de sí mismo y de su propia intimidad, sino que se siente comprometido con la realidad que lo rodea y quiere expresar ese compromiso en la escritura¹³⁰.

Ese desplazamiento de lo privado a lo público es por supuesto bastante problemático porque no supone un cambio radical desde dentro de esa dialéctica, sino que sigue moviéndose en ella. La lógica de fondo sigue siendo la misma, la que genera la separación radical entre lo privado y lo público en primer lugar. En este sentido, es especialmente significativo el artículo «El mito de la poesía comprometida: R. Alberti» de Juan Carlos Rodríguez, recogido en *La norma literaria* (2001):

Pues, en efecto, fijémonos que con la idea del *compromiso* jamás se puso en duda la tradicional ideología burguesa del artista o del escritor. Muy al contrario: se les reconocía, de entrada, a tales «Artistas» que tenían un ámbito propio (las «formas puras» o la «*intimidad esencial*», al margen de la «*vida cotidiana*» aun con gradaciones al respecto); sólo que a continuación se les pedía que, puesto que la Historia se había vuelto tan trágica, tan urgente [...], accedieran coyunturalmente a abandonar ese ámbito propio del Arte y bajaran a la calle, es decir, se *comprometieran* con la nueva tragedia histórica. (288)

Esa misma idea que Rodríguez analiza en el caso de Alberti la podemos aplicar a lo que sería el primer encuentro con el compromiso de Javier Egea. Lo que se propone el poeta en ese momento es cambiar de discurso en el sentido de cambiar de *tema*, de buscar otros contenidos, otros ámbitos, pero en ningún momento se trata de transformar la escritura poética desde dentro. Por lo tanto, cuando abandona la temática de lo privado y de lo íntimo y se vuelve hacia lo que considera como temas de interés público, lo sigue haciendo desde exactamente la misma lógica, según la cual la poesía es algo que tiene su propio ámbito privilegiado que se puede *llenar* de contenidos políticos. Sin

¹³⁰ Cfr. «Vivimos en un tiempo y en una sociedad que exhibe una característica dominante, que es la apatía. Es decir, estamos instalados en la sociedad apática, la sociedad egoísta, la sociedad indiferente, la sociedad preocupada por su propia vida, por su propia capacidad de sobrevivir de espaldas a lo negativo que ocurre alrededor. Es una sociedad que no se compromete. Curiosamente, parece que no queremos darnos cuenta de que una sociedad que no se compromete no puede generar escritores comprometidos, eso sería casi absurdo.» (Saramago, 2003: 124)

embargo, esos nuevos contenidos, en cierto sentido, «mancharían» la pureza original de la poesía¹³¹.

En estos años Egea entra en la vida pública granadina. Los años de transición en Granada son especialmente agitados, llenos de proyectos colectivos, de actos literarios y políticos, como por ejemplo el famoso «Cinco a las cinco con Federico», el homenaje a Lorca que se celebró en Fuente Vaqueros el 5 de junio de 1976 a las cinco de la tarde¹³². Es una época de colectivos y asociaciones, como la Célula Gramsci. Egea participa en todos esos actos, y la poesía se convierte para él en un instrumento de lucha colectiva, en un arma política, pero en el fondo siempre desde lo privado. La dialéctica privado/público será la que se tendrá que romper desde dentro para poder escribir una poesía de verdad comprometida. Mientras que el poeta se mueve entre estas dos categorías no se produce un verdadero cambio en su escritura porque escribe desde la misma lógica de siempre, en la que la poesía se basa en una serie de elementos ahistóricos y atemporales, y dispone de un ámbito propio y puro, capaz de expresar lo esencial del espíritu humano (o por el contrario, mancharse con unos contenidos no tan puros). La imagen del poeta «puro» y del poeta rebelde que escribe desde los márgenes son en realidad dos caras de la misma moneda, dos maneras de escribir desde una misma lógica básica, con la misma estructura de fondo y el mismo inconsciente ideológico.

¹³¹ Cfr. «Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo» de Juan José Lanz: «El "compromiso" surge de esa tensión dialéctica, que se desarrolla en el texto en el lenguaje, y de su representación en el poema. De hecho, y ese es el avance que llevan a cabo algunos de los poetas más destacados en estos años, el "compromiso" no es el resultado de un acto de conciencia del escritor, sino de un acto de lenguaje. El lenguaje del poema, liberado de toda transitividad, se transforma en un instrumento de conocimiento y construcción de la realidad, que halla sentido y justificación en él.» (Lanz, 2010: 54-55)

¹³² Vid. *El 5 a las 5 con Federico* de Antonio Ramos Espejo (1986) o *García Lorca en Fuente Vaqueros* (1998)

4.3.1. ANUNCIAR UN CAMBIO

De todo eso Javier Egea se dará cuenta más tarde. Mientras tanto, pasa por lo que denominamos una época de *transición*, de transformación de un tipo de poesía en otra. Su primer paso hacia el compromiso, por lo tanto, no tiene todavía nada que ver con la «ruptura» de la que hablamos en relación con *Troppo mare*. Sin embargo, sigue siendo un cambio, aunque no un cambio radical ni una ruptura ideológica. Los «contenidos» son claramente diferentes y podemos observar que Egea siente la necesidad de aclarar, al modo de Lorca, que su discurso ha cambiado, que ahora escribe de otras cosas (ya que no *desde* otras cosas). El propio título de *A boca de parir* indica que algo está a punto de nacer, a punto de cambiar. Asimismo, en el primer poema del libro, que ya hemos mencionado, ese cambio intencional de discurso se hace muy evidente:

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

Aquellos peces míos de otro tiempo.

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

En este mar que nace no quiero que navegues:
naufagarás sin nombre,
lejana nave mía,
distante barco azul. (9)

Lo que describe Egea en este 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 tienen ojos de papel, es decir, 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. Su boca es

de azúcar porque las palabras de ese otro tiempo son dulces, puras, íntimas, no mezcladas con la realidad del mundo exterior. No escuchan los gritos de las batallas porque están «ajenos a los surcos de la tierra» y no les llega el ruido de lo que está ocurriendo en el mundo. Sin embargo, todo eso es cosa del pasado, porque ahora el poeta ve otras cosas (la muerte y la explotación) y siente la conciencia social. Su poesía a partir de ahora será diferente, porque los temas de los que hablará serán otros. El mar ya no es el mismo, es un nuevo mar que está naciendo y en el que la antigua poesía inocente ya no tiene lugar, tiene que quedarse atrás ya para siempre y dejar paso al nuevo compromiso.

En el poema siguiente seguirá con la metáfora marina y con la idea de un mar nuevo y diferente:

Yo no fui en la batalla el vencedor:
perdí la flor pero gané la espina.

Es ahora el principio.

Y si perdí la flor
hay un rosal en cueros
que me gira sus brazos
para que yo me sangre en las palabras,
para que yo me agrupe,
para que yo responda. (10)

Mientras el poema anterior se centraba en la imagen de la poesía que escribía antes y que ya no volverá, en este poema intenta explicar lo que vendrá a partir de ahora, cuando el mar ya ha cambiado. Se insiste mucho en la idea de un nuevo comienzo que señala claramente la línea divisoria entre el pasado y el presente. Los peces de otro tiempo se quedaron atrás y lo que está ahora son las palabras, que son una especie de arma política. La postura del poeta es claramente militante; la belleza y la sencillez inocente de la poesía primera se ha perdido («perdí la flor») para poder luchar en las batallas de las que antes no era consciente, pero que ahora percibe con claridad y quiere participar en ellas («pero gané la espina»). Lo que tiene que hacer el poeta es luchar, utilizando la poesía, las palabras, para «responder», para reaccionar frente a la realidad marcada por la explotación y la muerte. A partir de ahora todo debe ser diferente.

El último poema de esta parte del libro (titulada «Las nubes vencidas») que nos interesa comentar es «Sangre por las palabras», en el que se vuelve a repetir la idea continua de la denuncia, de la poesía como instrumento político, y donde se vuelve a insistir en la imagen de las palabras manchadas de sangre:

Hay que romper la sombra desde abajo,
desde el pie negro al luto de la frente
nefasta como un sol que se termina
en mitad de la fiesta cuando vibra la tarde.

Yo pondré los espejos en el fuego.

En esta hora
sangre por las palabras es la norma.
Sangre por las palabras
mientras se asoma el día al ajimez del grito. (15)

En los tres poemas que hemos visto nos interesan fundamentalmente dos cosas. La primera es la insistencia en la diferencia entre un antes y un después, en la existencia de un claro límite temporal. Se supone que la poesía del «después» se opone radicalmente a todo lo anterior, que era puro e inocente, para implicarse ahora plenamente en lo comprometido. Ahora bien, fijémonos también en que, en las propias imágenes utilizadas en los poemas, las nuevas palabras aparecen siempre como «manchadas» de sangre. Una oposición de tipo temporal se identifica con una oposición entre lo puro (lo inocente, lo limpio, lo dulce, lo fácil) y lo impuro (manchado con sangre, expresado en un grito de dolor, en unas palabras comprometidas que deben «responder»). Asimismo, cuando hablamos antes de los espacios nos fijamos en otras oposiciones: arriba/abajo, cielo/tierra, etc. De ahí podemos sacar dos conclusiones:

Primero, que Egea en esa poesía reproduce claramente la idea de que la poesía en el fondo es algo puro e íntimo que se tiene que «manchar» con otros contenidos para poder comprometerse, para servir en una lucha ideológica. Hay que bajar del cielo a la tierra, al suelo, hay que enfrentarse a lo sucio y al dolor. Hay una clara distinción entre lo puro y lo impuro, y el único que define si la poesía es pura o impura es el poeta, porque es él quien decide de qué quiere hablar. Obsérvese que el concepto de la poesía

y de la escritura no cambia, simplemente cambia de contenido. El compromiso no aparece como una nueva lógica interna, sino como un tema a tratar.

Segundo, que en vez de mostrar las cosas y escribir directamente una poesía diferente el poeta siente la necesidad de declarar que a partir de ahora cambiará de discurso. Es decir, no se ha producido ningún cambio radical en la lógica en la que se basa la escritura poética porque éste se sostendría por sí solo y no necesitaría proclamarse continuamente de una manera explícita en el texto. Si la única manera de indicar que se ha producido (o se va a producir) un cambio es *diciendo* que algo está cambiando en vez de *mostrándolo*, es evidente que la lógica interna sigue siendo la misma. Obviamente, en este caso la oposición entre la primera poesía inocente y la segunda poesía comprometida en realidad no es tan clara como el poeta hubiera deseado.

Una vez aclarados los conceptos, en las otras dos partes del libro, «Memoria de una huella» y «El ascua en el timón», intenta poner esa nueva teoría sobre la poesía en la práctica. Son poemas que pueden parecer, según Jairo García Jaramillo, «más relacionados con su poesía anterior» (32). Lo que sí ha cambiado es la forma, muy distante de la armonía y la perfecta musicalidad de las formas clásicas que caracterizaban su primera poesía. Lo que podemos observar es un intento de llevar lo íntimo «a la calle», situarlo en un espacio concreto, en el espacio público. El libro en su conjunto constituye un intento de escribir una poesía diferente, de expresar lo público en lo privado y de llevar lo privado al ámbito de lo público.

El tratamiento del amor y lo erótico también cambia; se abandona el idealismo de las primeras composiciones poéticas y se deja paso a un tratamiento más material y también más anecdótico del tema, en un intento de abandonar lo esencial para poder describir la vida como tal, de la misma forma que sucede directamente en la calle. El mundo perfecto de la luz y el viento y los juegos de la presencia y la ausencia se convierten en historias concretas que ocurren en lugares cotidianos. El poema que más destaca en ese sentido es el ya comentado «19 de mayo», que posiblemente sea el mejor poema del libro y el más relacionado con su escritura posterior. En ese poema, el tratamiento del amor y el erotismo es mucho más corporal, mucho más material, que en

toda su escritura anterior. Esa nueva descripción del primer amor no tiene nada que ver con el amor como luz que vimos en *Serena luz del viento*.

Los poemas que aparecen en la última parte del libro son los que «más claramente manifiestan el compromiso hacia el que se dirige este Javier Egea *social*: constituyen el trayecto último de ese viraje suyo hacia ‘otro mar’» (García Jaramillo, 2005: 33). Es interesante que esa parte del libro, además de llevar una cita de Federico García Lorca –cuyo propio encuentro con el tema social es por otra parte un referente continuo del libro–, vaya introducida por una cita de *Lavorare stanca* de Cesare Pavese, que posteriormente constituirá una de las referencias más importantes de su escritura. En esta parte del libro, por primera vez, aparece claramente la idea de las calles de la ciudad que son territorio de «ellos», concepto que nos volveremos a encontrar en *Paseo de los tristes*.

Según Antonio Jiménez Millán (Jiménez Millán, 2004a), en *A boca de parir* «poesía y vida siguen el mismo trayecto, se instalan en la ciudad, celebran el amor como revelación, escogen sus lugares», que pueden ser tanto un escondite privado representado por una habitación de un hotel, como las calles de la ciudad que por una parte es el espacio de la vida y el compromiso, pero por otra parte está rodeada de la muerte porque pertenece a «ellos». El libro procura combinar los dos elementos: la construcción de un espacio privado (la casa) y la idea de que vida transcurre en la calle, la experiencia íntima y la denuncia pública, el erotismo y el compromiso. Por otra parte, son interesantes las continuas metáforas marinas que tanta importancia tendrán en su siguiente libro. Dice Francisco Díaz de Castro que en *A boca de parir* «se instala ya el decisivo ámbito metafórico del mar –y de un naufragio reiterado con frecuencia–. Un mar excesivo, sin duda, un *troppo mare* que dará sus frutos y, con él, en el origen, la conciencia de una singladura en lo desconocido *au fond de l'inconnu* para buscar la aventura de un difícil compromiso sentimental e ideológico que por su misma índole no tiene puerto de llegada sino que es un proceso sin fin» (2004a: 136).

El libro en su conjunto se construye a base de una serie de elementos dispares y de contradicciones. Es el primer intento del poema de reunir en una sola obra la temática de lo privado y la de lo público, aunque todavía separadas, ya que no es lo mismo juntar dos elementos de una oposición que partir del hecho de que tal oposición

no existe. Es por lo tanto, como hemos dicho, una obra de transición, y constituye un verdadero punto de partida para su escritura posterior. Asimismo, ese esfuerzo por escribir una poesía diferente, por romper con todo lo anterior, es el primer indicio de cómo va a desarrollarse posteriormente su trayectoria poética.

4.3.2. SOBRE LA DENUNCIA POLÍTICA

A boca de parir se publica en 1976 y en ese mismo año Egea empieza a escribir un nuevo libro, que comparte con *A boca de parir* la preocupación por el compromiso y la actitud militante. El libro se titulará *Argentina 78* y no llegará a publicarse hasta 1983, aunque estuviese terminado mucho antes. Será muy breve, sólo constará de diez composiciones unidas por el tema de la denuncia política. En el año 1978, que aparece en el título de la obra, Argentina estaba esperando la celebración de la Copa del Mundo de fútbol en un momento en que, paradójicamente, estaba sufriendo una de las más feroces dictaduras de la historia de América Latina. O es que tal vez no sea ninguna paradoja, puesto que los abusos del poder suelen ir siempre acompañados por los grandes espectáculos, que al crear la ilusión de asistir a algo grande y atemporal –como una especie de una nueva épica de los tiempos modernos– refuerzan los mecanismos de dominio y explotación.

En el prólogo a la segunda edición del libro, afirma Carlos Enríquez del Árbol que «Javier Egea era lo que se llama un animal poético: sin duda Platón lo habría expulsado de la República porque no quería gente devorada por el verbo». Recuerda que entonces eran tiempos agitados en los que se estaba buscando una nueva manera de escribir «que tropezara con la palabra de la ideología dominante, disimulada, perdida, negada, olvidada, para encontrarla, señalada, enfocada, circunscrita, reubicada en la materia y en la historia». En definitiva, había que «convertir la poesía en indeseable». (2003: 8).

Argentina 78 se escribe por lo tanto en una época muy significativa en el contexto de la obra de Egea. En estos años se están esbozando los primeros trazos de lo que va a ser muy pronto *la otra sentimentalidad*. Lo que tenían claro los poetas granadinos en esos momentos era que había que cambiar el modo de escribir, aunque todavía no quedara muy claro cómo, y que había que *salir a la calle* y utilizar la poesía como un instrumento político, igual que lo vimos en *A boca de parir*.

Hemos podido ver anteriormente que las imágenes relacionadas con esa idea de cambio en la poesía suelen evocar precisamente eso: la suciedad, las batallas, la muerte y la sangre. Esa idea de lucha, que en su momento en la poesía social y comprometida tenía un referente claro en el mundo real, se acabó convirtiendo más que nada en símbolo de la actitud militante del poeta y del concepto de la poesía como instrumento político y como denuncia. Sin embargo, en una situación en que la muerte, la sangre y los asesinatos son reales, en que nadie está a salvo frente al complejo y salvaje sistema de poder que lo domina y lo controla todo, ese tipo de poesía y ese concepto de la escritura como denuncia se hace más urgente, más necesario.

En este caso, esos «ellos» que vimos en *A boca de parir* adquieren una forma concreta: son los dictadores, los asesinos que oprimen el pueblo. El poeta se ve obligado a reaccionar frente a las injusticias y denunciar la situación. En este sentido, recordemos una vez más cuál es el papel del «poeta comprometido» en la sociedad, que en el fondo tiene su ámbito propio, puro e íntimo de la poesía pero en un determinado momento se ve obligado a «rebajarse» en cierto sentido para hablar de otros temas, para poder denunciar desde su posición un tanto privilegiada las cosas que ve:

Yo te digo, Videla,
que viven los poetas con los ojos abiertos
y miran y conocen y sienten conociendo
y entonces dos caminos:
Apoyar la muerte o defender la vida. (2003: 21)¹³³

En este texto vemos claramente la imagen del poeta que observa las cosas que ocurren desde su propio ámbito (manchado, pero en el fondo intocable) y que tiene la posibilidad de elegir entre dos caminos –entre dos mares, como lo vimos en el libro

¹³³ Todas las citas son de la segunda edición del libro del año 2003 de la Fundación de Investigaciones Marxistas.

anterior–: el conformista (que es el ciego y que ya no es posible para Egea una vez que ha abierto los ojos y se ha dado cuenta de que implica «apoyar la muerte») o el rebelde (el que implica lucha y el que significa «defender la vida»). La poesía debe ser un «canto» que se convierte en «grito».

En todo caso, el poeta «comprometido» tiene que mostrar solidaridad e identificarse con el pueblo que está sufriendo bajo la dictadura, como sucede en los versos siguientes: «Yo desaparecido/ sólo recuerdo un vago llamear de fusiles/ un tropel de uniformes por la calle/ y los ojos vendados/ y voces de soldados/ y a culatazos puestos de rodillas/ sobre esta piedra fría» (25). Esa identificación con los condenados a muerte y los desaparecidos es una de las claves del libro: «Yo que soy todo el pueblo de Argentina en un puño/ humillado por tanto general y bigote./ Yo desaparecido./ Yo condenado al miedo y al silencio» (26). En este sentido recordemos que el libro se publicó en 1983, cuando en Argentina se celebraron las primeras elecciones democráticas, con una dedicatoria a las Madres de la Plaza de Mayo, una asociación que formaron madres cuyos hijos desaparecieron durante el «Proceso de Reorganización Nacional» entre los años 1976 y 1983, con la esperanza de recuperar a los desaparecidos –que eran treinta mil– con vida o por lo menos de saber la verdad sobre lo ocurrido. La mayor parte de los 750 ejemplares publicados se donaron a la asociación como acto de solidaridad.

Por otra parte, el uso de la ironía que muestra una serie de situaciones atroces que se han convertido en la norma y en la tranquilidad cotidiana es magistral en el libro:

La cena ya dispuesta
el dictador cavila sonriendo.

Acaricia la mano poderosa,
se la lleva a los labios y la besa.
Luego toma el papel,
siente la pluma palpitar
y firma
con amor la condena.

Hoy es un día hermoso:
Ha ordenado

que florezcan las cárceles
y el torturado cante,
que la miseria altere su grito de ceniza
por un reclamo azul,
que adorne sus harapos
y el hambre su barriga,
que está todo dispuesto
para Píndaro el yanki, caballeros. (31)

Pero no son sólo los dictadores sudamericanos los enemigos del poeta, sino que recuerda también que muchas veces EE.UU. apoyó las dictaduras latinoamericanas: «Nixon tuvo en su casa/ un armario repleto/ de perchas de uniformes para los dictadores./ Recuérdalo, Videla:/ Allí estuviste tú colgado de hombros/ olvidado del tiempo/ sin nombre ni apellido:/ Uno más entre todos sus disfraces/ coleccionado y gris». Asimismo, aunque las dictaduras concretas acaben, los mecanismos de poder que las hacen posibles siempre están latentes:

La cosa es que las cosas no cambian demasiado. Fíjate: son tres sílabas sólo: Videla, Viola –es cuestión de poner la diéresis sobre las íes–, Galtieri, Bignone... ¡Qué más da! Ni siquiera afecta a la métrica. Dos sílabas: Nixon, Carter, Reagan... Parece que las cosas no han cambiado en demasía. [...] Unos dicen «recién», otros dicen «ahora» ... ¡qué más da!

Pero existe la carne, esa palabra en llamas que convierte el lecho en campo de batalla. Vos sabés que hay algo; vos sabés que yo llevo en el alma clavado un dolor, algo que pretendo contar desde la distancia solidaria, algo, alguna cosa extraña –con futuro– que nosotros llamamos internacionalismo. (17)

Para acabar este apartado, también podemos mencionar otro texto de carácter político –una «ingeniosa réplica puesta al día del ‘Juan Panadero’ de Alberti» (Soria Olmedo, 2000: 158)–, el poema «Coplas de Carmen Romero», que se publica en 1987 en la antología *1917 versos*. En el texto se construye un personaje poético colectivo, un «nosotros», que con una postura claramente militante defiende los intereses del obrero, mandando una especie de carta abierta en forma popular al presidente del gobierno a través de su esposa:

Díselo, Carmen Romero,
dile que estamos aquí,
que él parece estar allí
y es aquí donde lo espero;
dile que ningún obrero
entiende que un presidente
mande guardias a su gente
en vez de mandar trabajo,
dile que va cuesta abajo
frente a la Cuesta de Enero,
díselo, Carmen Romero. (20)

Es interesante la forma de copla satírica, perfectamente codificada en la tradición popular y que también podemos ver en el *Juan Panadero* de Alberti. Dice Alemany Francés que «la elección del género no es gratuita: ¿Por qué un poema festivo, burlón, para encarar un tema de semejante alcance? Dos respuestas tácitas saltan al texto: la voz poética, o más, el personaje que habla aquí, sabe perfectamente que un poema no va a cambiar la realidad; y consiguientemente (segunda respuesta), el interlocutor, el auténtico receptor, no es el Poder con mayúsculas, ni Felipe ni su señora, sino nosotros, los lectores» (Alemany Francés, 2002: 179).

4.4. UN RECORRIDO POR *TROPPO MARE* A TRAVÉS DE CINCO ESPACIOS

*Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:
ma a che serve la luce?*
PIER PAOLO PASOLINI

Probablemente lo que más distingue a Javier Egea del resto de los poetas de su generación es el hecho de asumir las contradicciones ideológicas hasta las últimas consecuencias, porque sin ninguna intención de elaborar un discurso claro y coherente previo a la escritura poética simplemente se lanza a escribir y procura hacer visibles las contradicciones en el texto. Puede que sea justo ahí donde realmente reside esa fusión de la vida y la literatura que comentamos antes.

En el prólogo de la edición del año 2000 de *Tropo mare*, José Rienda establece una serie de líneas sobre las que, según él, Egea construye su obra:

Primero, el horizonte ideológico latente y patente en el texto poético de nuestro autor está perfectamente definido en sus versos [...]

Segundo, la militancia (ideológica) poética de Egea obliga en cierto modo a una constante indagación que no sólo supone una relativa lentitud en su producción, sino que además hace efectiva en ella la perspectiva de la literatura como oficio [...].

Tercero, la obra poética de nuestro autor [...] puede observarse como consecuencia de la dialéctica entre lo material y el individuo en pareja, en familia, en sociedad, con toda la carga de opresión ideológica que se genera y descompresiona a la vez en el subconsciente [...]

Por último, [...] ante la necesidad de elección de una tradición literaria, destaca en Javier Egea el paradigma romántico como punto de partida, pero sobre todo de inflexión. (Rienda, 2000: 19-20)

En cierto sentido, de algunas de estas características de la obra poética de Egea ya hemos hablado, con algunos matices. El primer punto es probablemente el que más nos interesa ahora mismo, porque varias veces hemos señalado que una de las cosas más características de Egea es precisamente la perfecta coherencia entre las líneas teóricas de la otra sentimentalidad y la obra poética del poeta, aunque a diferencia de sus

compañeros de grupo no se dedicara a escribir textos teóricos para sustentar la lógica de su escritura.

Troppe mare es el primer libro de Javier Egea cuya clave es la materialización de la memoria en los espacios. Ya hemos señalado que una de las características más importantes del libro es la creación de un espacio capaz de sostener varios niveles, organizados en tres dicotomías: lo individual y lo colectivo, lo personal y lo histórico, y lo consciente y lo inconsciente. Asimismo, hemos visto que es el primer libro del poeta estructurado en clave musical, cuya forma es la de una sinfonía. El espacio marino es el dominante, y es allí donde el fracaso amoroso del protagonista se funde con la derrota colectiva, pero a la hora de analizar el libro con más profundidad, cabe destacar que hay cinco tipos de espacio en el libro: el mar, el cuerpo, las ruinas, la casa y la calle. En última estancia, el mar lo envuelve todo, como un *leitmotiv* (en el sentido musical) que siempre vuelve a aparecer simbolizando la consciencia histórica¹³⁴.

La primera secuencia del libro se introduce con una cita de Pasolini: «No es de mayo ese aire impuro». Se trata del primer verso de «Las cenizas de Gramsci», una de las obras de referencia de la poesía de *la otra sentimentalidad* del momento. Según José Rienda, el «mayo» de la cita implica «la primera gran derrota que se ofrece en los versos posteriores, la gran derrota quizás que preside todo el libro y a la que se supeditan las otras que subyacen en los poemas que lo constituyen» (Egea, 2000: 31). Sin embargo, la cita no es importante solamente por su significado inmediato, puesto que señala sobre todo la relación entre *Troppe mare* y el libro de Pasolini. El intento de fundir lo personal con lo histórico, la materialización de tal fusión en los espacios («el oscuro jardín extranjero») y la continua presencia de la muerte («tú muerto y nosotros/

¹³⁴ Asimismo, es interesante el análisis que hace Ana Isabel Martín Puya de *Troppe mare*: «A nuestro entender, toda la estética de Egea podría quedar resumida con *el concepto* de obra total, no sólo en tanto que obra cohesionada en que cada una de las partes cumple su "objetivo" dentro del conjunto al mismo tiempo que mantiene una relación coherente con el resto -que también-, sino que nos referimos al hecho de que todos los elementos están interrelacionados en una especie de analogía totalizadora, en la que poesía e historia, lo individual y lo colectivo, la vida personal, la ideología, la estética, la realidad social, a música, los sonidos y los colores, se presentan en una suerte de vinculación que conduce hasta casi una completa identificación. Desde las metáforas que adquieren una suerte (buscada) de multiplicidad de significados simultáneos, hasta la diversidad de voces que configuran la obra, pasando por *la importancia* que adquieren el ritmo y la música, o la unión de la subjetividad con la mirada objetiva al exterior, todo en *Troppe mare* parece construido en función de ofrecer una mirada unitaria del sujeto. De este modo, el autor pone de relieve también el valor escénico que tiene el texto poético en tanto que artificio como producción artística de ideología.» (Martín Puya, 2011: 107)

muertos igualmente contigo/ en el húmedo jardín») son claves en «Las cenizas de Gramsci» (Pasolini, 1985: 79-92)¹³⁵.

El libro se estructura en cinco partes («Troppo mare», «Rosetta», «El viajero», «El estrago» y «Coram pópulo») y una coda. La primera es la que le aporta el título definitivo a la obra y, según José Rienda, marca el punto de partida para el desarrollo del personaje literario, con lo que su ubicación en primer término adquiere un papel principal e intencional» (21-22). Sin embargo, cabe mencionar que el título original del libro fue otro, «La atalaya de Onán». Ana Isabel Martín Puya hace el siguiente comentario sobre el título original:

Aparece en aquel título provisional la imagen literaria del poeta como vigía, de la larga tradición desde los orígenes del romanticismo y sus poetas visionarios con presunción de seres superiores cuya misión es revelar la belleza y lo sublime. [...] La atalaya de Egea podría entenderse [...] no como guarida o espacio de aislamiento, sino como territorio, solitario, sí, pero desde el que el poeta permanece en estado de alerta, vigilante de los peligros que acechan, tanto a él como a los otros. Pero, ¿por qué «de Onán»? Será, tal vez, un otro Prometeo rebelde? Si éste se rebelaba contra los dioses, recibiendo su castigo merecido, Onán se rebelará contra las normas de éstos, contra lo convencionalmente establecido, y se verá afectado, también, por las consecuencias de su osadía. Egea erigirá así su obra como vigía alerta contra las normas convencionales, contra los dioses de la sociedad burguesa, contra los dominadores del mundo capitalista. [...] Por tanto, la imagen sugiere la rebeldía de alguien que se alza contra las convenciones políticas, ideológicas y económicas impuestas por los intereses de los detentadores del poder. [...] Pero además, Onán es la soledad, como también Egea produce esta obra desde el aislamiento necesario para la vigilia y la reflexión. (Martín Puya, 2011: 92-92)

Desde luego, tiene algo de razón, puesto que la imagen de un observador solitario, que se aparta del mundo para poder realizar un discurso nuevo y diferente, tiene mucho que ver con la idea que tenía el autor de su propio libro.

¹³⁵ Del mismo poema de Pasolini extrae también García Montero el nombre de su libro *El jardín extranjero*.

4.4.1. LA LUZ DESHABITADA Y EL NAUFRAGIO

Tras una crisis personal y poética, Javier Egea emprende un viaje, una huida, empezando por la comarca de la Alpujarra almeriense, cruzando Sierra Nevada, para acabar, por pura casualidad, en la Isleta del Moro. Cuenta la leyenda que se llevó con él *Teoría e historia de la producción ideológica*. El viaje físico así se junta con la imagen de un viaje poético e ideológico, hacia una nueva manera de escribir poesía, hacia la historia y hacia la lógica del inconsciente. Durante ese viaje recoge dos ideas que le servirán para la construcción de los espacios del libro. La primera es que los «habitantes de la zona narraban la historia de una nube (La Nube) de aire caliente proveniente de África que fue arrasando cuanto tocaba, dejando a su paso cadáveres de pájaros, ancianos, etc.» (Rienda, 2000: 22). La segunda es la inundación controlada del pueblo de Benínar del año 1983 debido a la construcción de una presa, por encontrarse justo en el sitio previsto para el proyecto.

De esta manera, en el primer poema de *Troppo mare* nos encontramos, por lo tanto, con el mar y con la imagen de un naufragio. Desde los primeros versos se establece una dicotomía básica: el mar y el cielo («extraño tanto mar, raro este cielo»). El mar es el espacio del naufragio, pero el cielo es «raro para ser de Mayo» y está «ajeno a este dolor de siglos en la playa». Esa imagen guarda relación con la cita inicial del libro, «No es de Mayo este aire impuro», de Pier Paolo Pasolini. José Rienda, después de analizar los conceptos de primavera y de invierno en relación con el libro *Poesía, cuartel de invierno*, de Luis García Montero, añade lo siguiente:

El Mayo de la cita, de *Troppo mare* por tanto, es una primavera, pero no la *primavera* referida atrás, no con este aire impuro. Estamos sin duda ante la primera derrota que se ofrece en los versos posteriores, la gran derrota quizás que preside todo el libro y a la que se supeditan las otras que subyacen en los poemas que lo constituyen. Es así, *Troppo mare* se inicia en la derrota, cuya primera toma de consciencia marca el punto de partida hacia el devenir, hacia el porvenir que no sólo no deja de ser largo, sino que se constituye en un futuro que dura largo tiempo. (31)

Es allí donde lo individual y lo colectivo se funden en un único espacio, y lo curioso es que incluso ese espacio único se desdobra: en el nivel personal está representado con

referencias concretas (la Isleta y la Bahía de los Genoveses), sitios en los que realmente estuvo el poeta y donde empezó a escribir, pero en el nivel colectivo está el mar, la orilla y la playa, en un sentido más general. El mar concreto y el mar como símbolo no son lo mismo, pero se funden en una sola imagen, igual que desde el principio se empieza a fundir la historia íntima con la Historia («Tanto mar y de golpe/ tanta historia vencida»). El dolor del protagonista no se puede separar del «dolor de siglos» (33).

Asimismo, todas las imágenes marinas se confunden con el cuerpo de la mujer amada, que se nos presenta como otro espacio. La fusión es temporal, del presente y del recuerdo del pasado:

Y no sólo el desierto sino dónde tus ojos
sino tus manos lejos
y cuándo tu cintura presentida
por entre los hachones vigías de las pitas,
desde las atalayas del silencio,
no sólo ya las dunas sino rostros de ellas,
vestigios de tu cuerpo,
espejismos al cabo,
restos de la memoria del misterio. (34)

La imagen del cuerpo se funde totalmente con la imagen de la playa, no se puede saber dónde acaba un espacio y empieza el otro porque, igual que la historia se identifica con la Historia, también se identifica lo real y lo imaginado, el presente y el pasado. Los ojos y las manos (la vista y el tacto) son dos elementos corporales que a partir de ahora se repetirán a lo largo de todo el libro. Las manos en este caso «pretenden el abrazo de un horizonte roto» porque quieren todavía aferrarse a los recuerdos perdidos, en un momento en que todo está «dormido», tranquilo, antes del desastre que está a punto de ocurrir. Ese desastre, como veremos más adelante, es la Nube, que se está acercando poco a poco desde el horizonte. Sin embargo, una vez más se unen dos imágenes en una sola, porque no es sólo la Nube lo que se está acercando, sino que también «tu recuerdo se avecina». Y los dos espacios presentes en esa imagen, la playa y el cuerpo, llevan ya dentro los restos del naufragio («vestigios de tu cuerpo»).

Hay dos cosas importantes que nos quedan por comentar con respecto a este primer poema. La primera es la aparición de la luz, otro de los elementos claves del

libro, que está siempre presente pero que en el fondo nunca ilumina plenamente el ambiente porque no tiene fuerza. La luz es un elemento común que va a ir atravesando, en sus distintas variantes, todas las partes del libro y que constituye una especie de hilo conductor que pasa por todos los poemas, precisamente como una especie de rayo de luz. La segunda es el hecho de que todas las imágenes se elaboren con una precisión y una claridad que no habíamos visto antes en la poesía de Egea. Fijémonos, por ejemplo, en cómo se construye la imagen del naufragio en la playa:

en cabos,
jarcias,
mástiles,
jirones de velámenes,
armaduras y redes
que simulan encaje en la escollera,
duelas con algas,
pequeñas almadías despobladas
sobre la espalda azul del exterminio. (33)

Los espacios siempre aparecerán a lo largo del libro con esta exactitud. Según Alemany Francés, en *Troppo mare*

por primera vez la retórica, el conjunto de recursos expresivos, se convierte en el utillaje del que echa mano la inteligencia para, actuando en el poema, provocar la emoción en el lector, y no al revés; por primera vez se da en Javier Egea un esfuerzo riguroso de selección y depuración de los materiales que caben en un poema, pues – recordando unas palabras que él repetía– es éste como un edificio en el que no puedes meter cuando quieras ya que corres el riesgo de que se venga abajo. (2000: 21)

La fusión de los espacios sigue en el segundo poema, en el que se manifiesta la conciencia de que algo está a punto de ocurrir: la llegada de la Nube (el desastre) se ve venir antes de que ocurra («fue antes de la Nube que mis ojos la vieron»). Aparece con más presencia que en el poema anterior un «tú». Los «vientos», que son «como luces», que entran en la casa «desnudando los patios» y «aventando el orín de los cerrojos», y que son el presagio del desastre que se está acercando, se identifican con las «repentinas señales de *tu luz*», «los signos, los *tuyos*», «*tu llama*», «*tu luz en las quebradas*» y el

«abordaje tuyo» (35-36)¹³⁶. No es sólo el viento cálido el que va a traer La Nube, sino que ese viento significa sobre todo los recuerdos continuos, de los que uno no se puede deshacer y que son lo que causa verdaderamente la llegada del desastre. La imagen de la luz sigue siendo el elemento que ayuda a que los dos espacios, el íntimo y el histórico, se fusionen en uno solo: los vientos que traen la Nube entran como luces, pero siguen siendo señales de «tu luz».

Y la luz que llega con la Nube es la que con junto con el viento lo atraviesa todo, tanto fuera como dentro, tanto en la playa o en la calle como dentro de la casa, de mete en los patios y entra en las habitaciones por los cerrojos, fundiendo con su presencia lo exterior y lo interior. Y esa luz sigue siendo «tu luz» y sigue recordando «tu risa». No hay manera de escapar de los recuerdos y asimismo es imposible huir de la historia. Y uno de los últimos versos de este segundo poema es «era la hora justa del abordaje tuyo», y es la última vez que el poeta utiliza el pasado en esta parte del libro. Todo lo que sucede antes de la llegada de la Nube está en el pasado. A continuación, en el poema siguiente, surge la otra imagen del desastre que Javier Egea había recogido durante su viaje para integrarlo en el poema: la inundación de Benínar, la desaparición de un pueblo entero bajo el agua. Ya no es sólo el viento, sino también el agua oscura que llega por la noche y lo cubre todo:

Serán estatuas, frisos, cariátides,
casas y olivos bajo el agua negra.
lajas y cantos por la torrentera,
ojos, lirios, campanas sumergidas. (37)

Aquí vemos como todos los detalles que nos rodean durante nuestra vida cotidiana: las casas, las calles, los árboles, los lirios, incluso el campanario de la iglesia. Eso último se debe a que circula una leyenda que dice que el campanario de la iglesia se puede ver de vez en cuando si baja mucho el nivel de agua. Pero también quedan los ojos –la mirada– debajo del agua, donde desaparecen para siempre.

Otra de las claves del libro es la continua presencia de la muerte, que se une siempre al amor y que está presente en todos los detalles de la vida diaria, porque tanto

¹³⁶ Los subrayados son míos.

la vida como el amor están determinados por la historia. En este sentido, la dicotomía amor/muerte es ambigua, porque por una parte el amor representa la única esperanza frente a la derrota y la muerte, pero por otra la muerte siempre lo vence de antemano porque en el fondo forma parte de él. Por lo tanto, el fracaso amoroso del protagonista trasciende al nivel simbólico y el poema viene a decirnos que en realidad el amor es imposible¹³⁷:

Y no la huida, ni siquiera el trance
de los arrepentidos, de los necios,
ni siquiera las alas o el caballo
con el belfo de espuma. Sí el amor
a lo que siempre estuvo con la muerte
codo a codo viviendo inevitable.
Estuvo allí desde el principio nuestro
con la muerte diaria confundido. (37)

Vemos que el amor se confunde con nuestra «muerte diaria», y eso hace posible que se confunda el dolor personal y íntimo con el dolor histórico. Y lo que atraviesa la imagen en toda su complejidad vuelve a ser la luz, esta vez «una luz más honda que piedra/ más profunda que huesos y raíces». Y esa profundidad de la luz, asimismo, se funde con la profundidad del agua negra.

Sin embargo, cuando por fin llega el amanecer, empieza a presentirse un cambio («otras aguas»). Poco a poco vuelve a aparecer la vida, los pájaros y, con ellos, la esperanza. Ni siquiera el horizonte es el mismo horizonte roto del primer poema del libro. El primer horizonte traía un desastre inminente. El nuevo, sólo parece traer la luz del amanecer. Sin embargo, esa aparente tranquilidad del amanecer no deja de ser solamente un breve descanso porque es cuando, una vez más en medio de la dicotomía mar/cielo, aparece la soledad. Lo que se nos cuenta es cómo mediante el dolor individual el protagonista recobra la conciencia histórica. La soledad, por lo tanto, es otra de las claves del texto. Antonio Jiménez Millán afirma que *Troppo mare* «surgió de una reflexión desde la soledad y sobre la soledad: un texto que se sitúa en la experiencia de los límites para rozar, finalmente, la serenidad de quien se siente traspasado por un ‘oscuro escándalo de conciencia’, en palabras de Pier Paolo Pasolini» (Jiménez Millán,

¹³⁷ El tema de la imposibilidad del amor volverá a aparecer en *Paseo de los tristes*. En el próximo capítulo analizaremos detalladamente el tema, relacionándolo, asimismo, con la poética de Pavese.

2004b: 56-57). Al amanecer, mientras «el dolor levita», el pueblo se queda totalmente vacío, pero esa soledad es necesaria para que sea posible la reflexión. Todo está tranquilo pero vacío, y los ojos y las manos (que como hemos dicho son dos imágenes que aparecen continuamente a lo largo del libro) se han extraviado. Sólo se ven las espaldas alejándose y la playa se queda en ruinas una vez más («ruinas de arena»). Y vuelve a aparecer la luz, esta vez una luz deshabitada. Y la Nube se queda.

Por otra parte, el viaje solitario del protagonista, que es un viaje hacia la conciencia histórica, no es sólo hacia adelante, sino que también es un viaje hacia la profundidad («Por el camino de la piel abajo/hacia una luz más honda que la piedra»). El agua impenetrable con la mirada, cercana pero incontrolable, evoca siempre la imagen de la profundidad y por lo tanto se relaciona con el inconsciente. Sin embargo, no son sólo las aguas del mar, sino que incluso la luz se vuelve más «honda». Cuando todo se acaba y La Nube está a punto de desaparecer, el ambiente se tranquiliza y el cansancio y el agotamiento del protagonista hace posible una nueva reflexión que podría llevar a una nueva esperanza:

Es que así que el amor,
el pobre amor, tan viejo, tan torpe, tan cansado,
mira hacia el mar, entorna los postigos
y se tiende y reposa. (40)

4.4.2. LA LUZ DE LAS RUINAS: SOBRE EL AMOR Y LA MUERTE

La segunda parte del libro se titula «Rosetta» y va introducida por una cita de Miguel Hernández: «Besarse a la luna/ mujer, es besarnos/ en toda la muerte». El título y la cita inicial vienen a definir esa parte del texto, cuyo tema será la necesidad de descifrar el amor, analizando nuestro inconsciente y profundizando en la dicotomía amor/ muerte. Asimismo, la clave seguirá siendo la materialización del tiempo y la memoria en los espacios.

En este sentido, el primer verso es más que significativo: «Cuando tu cuerpo» (45). Lo más material, el cuerpo, se convierte en un referencia temporal directa.

En el primer poema, por lo tanto, se establece claramente un antes y un después, igual que en la primera parte del libro. El «antes» es la época del cuerpo, de la pasión, los ojos, los brazos, el fuego y, como no, de una tormenta de luz. Sin embargo, el frío llegó «partiendo en dos las tarde», la tormenta se llevó la casa «como un copo de nieve» y lo que queda es la calle, que es terrible, llena de «asfalto» y de «humo» y «el silencio aterido sobre los pedestales». El espacio del cuerpo –en el que el propio tiempo estaba totalmente materializado– se destroza y se desdobra en la imagen de la casa y de la calle. La casa, que representa la felicidad íntima –frágil e insegura, porque se la puede llevar el viento como si fuera un copo de nieve–, ya no está, sólo queda la calle, que es un espacio inhóspito y que refuerza la imagen de la soledad y el silencio. El propio silencio adquiere una presencia material porque es «espeso», «grande» e «inmóvil». Todo se para, incluso el sol, que «cesa yerto» en medio de la calle. Y la tormenta de luz se convierte en la luz de la ruinas.

Por lo tanto, tenemos una dicotomía temporal (un antes y un después) y otra espacial (la casa y la calle). Sin embargo, la casa a su vez se desdobra, porque está la casa de la felicidad íntima (la de antes, la del tiempo del cuerpo) y está la casa del después (una casa en ruinas, con «hierros retorcidos» y «aquel espejo roto/ y vasos/ sillas/ naipes, mirádonos allí desde el escombros»). Por una parte, la casa desaparece, pero por otra sigue allí, sólo se percibe de otra manera porque el amor se ha perdido y por lo tanto ya no es la misma casa. Se trata de una ruptura materializada en los espacios.

Como ya hemos dicho, descifrar el amor implica primero descifrar el lenguaje del inconsciente, que sin embargo aparece como un muro impenetrable, como una piedra llena de símbolos, jeroglíficos, números y naipes:

No fue sino en los muros que estaba su lenguaje.

Mas no supo mirar.

Se fue quedando

atónito delante de las piedras escritas,

frente a los capiteles acobardado y ciego. (47)

Es curioso porque en este poema aparece un personaje del que se nos habla en tercera persona. Podemos ver que una de las características de *Troppo mare* es precisamente la

multiplicidad de voces, que se funden una en la otra, de acuerdo con la propia lógica del discurso.

La mirada aquí se une al concepto de entendimiento. Si no es posible descifrar el lenguaje y el inconsciente –porque no se sabe mirar, sino que es el inconsciente el que mira, con «ojos de mármol»– vuelve a aparecer con más fuerza la soledad y el silencio. Sin embargo, aunque el personaje no sepa mirar, aunque no entienda nada, aunque no domine el código, los jeroglíficos sí lo miran a él. Aunque no sepa lo que significan, siguen formando parte de la realidad, están allí y ejercen su influencia sobre los que los miran. Por lo tanto, en medio de un «enorme silencio», en que hay un intercambio de miradas entre la piedra y el hombre («y unos ojos de mármol vigilaban sus ojos»), el hombre se queda mirando y paralizado, sin saber qué hacer. Porque es la propia soledad la que lo está mirando a través de sus ojos de piedra milenaria.

Pero poco a poco, en el poema siguiente, cuando queda claro que la soledad lo atraviesa todo porque los hombres «no saben mirar», la mirada empieza a penetrar ese silencio. Sin embargo, esa nueva mirada se produce como el resultado del encuentro con «tus ojos»; y es mediante esos ojos de la persona amada (después de la ruptura) cuando el protagonista, esta vez en primera persona, decide entregar su propia mirada a un «vosotros». Y de esa manera comprende que no solamente él está solo, sino que todos lo están, porque la soledad no está causada solamente por una ruptura amorosa, sino que estaba ahí ya «antes de tu cuerpo», igual que ese «dolor de siglos» que vimos en el primer poema del libro, porque ese dolor y esa soledad están contruidos por la historia. Todo empieza por «saber mirar» porque ya no es posible mirar con los ojos antiguos:

Mira la calle, amor, oye los pasos
de lo que van y son mientras caminan
y viven, palidecen, desesperan.
No es posible la luz porque tus ojos
han de morir. (49)

Una vez más la imagen de la luz, esta vez como una luz imposible, porque era una luz que procedía directamente de los ojos de ella. Y como hemos dicho, es la primera vez que aparece un «vosotros» en el libro («Como tus ojos./ Pero en ellos me miro, a

vosotros me entrego»), como consecuencia de haber comprendido que todo está determinado por la historia y que vencer la soledad tiene que ser un proyecto colectivo.

Es asimismo el primer verdadero mensaje de esperanza, porque se llega a decir que a pesar del fracaso amoroso se puede seguir adelante, gracias a la consciencia colectiva («y a pesar del amor la calle canta»), y por eso hay que cambiar el dolor de sitio. La felicidad del pasado, de tiempo del cuerpo, sólo eran «nubes izadas a fuerza de querernos/ de adornar la consciencia de lo que nunca fuimos». Sin embargo, en el pasado sólo se estaban acumulando preguntas sin respuesta, mientras el nivel del agua (otra vez el agua oscura de antes) subía poco a poco, gota a gota, de una manera casi imperceptible, hasta llegar a la cintura. Y sobre todo, estaba el dolor, una vez más atravesado por la luz («no es posible la luz pero tus ojos»). Sin embargo, sobre el escombros, sobre las ruinas que ha dejado el desastre tras sí, habrá que encontrar una manera de levantarse. Todo el dolor ha servido para comprender lo que se resume en en último verso de esta sección del libro: «Sin ti polvo, ceniza. Sin vosotros, la nada» (50).

4.4.3. ES TUYA TANTA LUZ: UN VIAJE Y UN ANTIGUO DOLOR

«El viajero» (una historia dedicada a Miguel del Pino, «camarada viajero con el frío», que se suicidó arrojándose a las vías del tren) se publicó en 1981 en el número 0 de la colección «Romper el cerco», con dibujos de Juan Vida. Sin embargo, aunque el texto pueda funcionar por sí solo, sólo recobra el sentido definitivo relacionándose con el resto del libro. Va introducido por una cita de Garcilaso: «...solo, desamparado/ ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa». Esa cita es clave porque vuelve a aparecer el espacio de la casa, pero ya no es ni la casa de la felicidad íntima ni tampoco la casa en ruinas que vimos en los poemas anteriores. Esta vez se trata de una casa sitiada, que se construye en el texto precisamente como una cárcel, como el lugar del asedio.

Esa casa no es un refugio contra el frío, sino que el frío está también dentro, es «en sus huesos terriblemente suyo/ latente como un magma» (57). Es una casa formada

por aspilleras, almenas, adarves y troneras, que sirven para defenderse contra el asedio, contra lo que acecha fuera, pero sólo dejan pasar una luz miserable en «absurdos jirones». Como ya hemos visto antes, la luz siempre está presente, pero nunca tiene fuerza suficiente como para iluminar de verdad ese espacio.

Todo es plenamente espacial, inmóvil y marcado por la espera de algo que no llega. Pero de repente la imagen se transforma y la casa se convierte en la calle, y el protagonista del poema (en tercera persona) anda por las calles

extraviado,
absorto,
furtivamente triste,
mirándose en el hueco de las manos,
entre la inercia, el humo, la soledad, la noche,
como si alguna voz le reclamara
desde no sé qué puente,
desde no sé qué altura inevitable. (58)

Se nos vuelve a recordar que el frío y el dolor siempre está ahí. Es un «frío inhumano» y un «dolor antiguo». A veces, el viaje acaba en un naufragio y en una soledad que no es posible superar. Y el dolor del yo poético se funde con el dolor histórico una vez más.

Y por tanto hay que emprender un viaje hacia lo desconocido y dejar atrás la casa para siempre. En medio de la vida, en la verde vega, es donde se encuentra el dolor y la muerte («sé que tengo los ojos ateridos, inertes»). La luz esta vez forma dos torres metálicas que se acercan, extendiendo el frío. La vida está al lado, porque el lado de un muro de ruinas se puede ver una palmera y el tabaco está en flor. El protagonista, «perseguido de todos los espejos del frío/ trovador de la escarcha, viajero en la ceniza», comprende que ni el aire es nuevo ni la luz es de ahora, sino que es de siempre y «tirita/ como un niño perdido». Por lo tanto, el último viaje en «raíles donde tiendo mi soledad de siglos» puede significar «un grito en mis ojos» que es «de siempre y de todos». Y es en esa imagen del tren, que se acerca por la noche y trae la muerte, en la que se funde, una vez más, el dolor personal y el dolor histórico y colectivo.

En el último poema de esta parte del libro vuelven a aparecer las imágenes marinas:

En este puerto
donde los marineros aparejan el aire
y nos mira la obra sumergida
es tuya tanta luz. (62)

El viajero no está, pero una manera de traerlo de vuelta es en el recuerdo, que hace que su voz siga escuchándose. Y todos los elementos que aparecen en el poema se convierten en lugares en los que reside la memoria: el mar, el agua, la cálida luz, la espuma, etc. Y esa luz y la tranquilidad le pertenece en su totalidad al viajero que se había ido, porque los que vienen a verlo lo hacen «desde el miedo». La tranquilidad no es para los que se quedan, que tienen que seguir con su camino, más triste todavía. Sin embargo, como el dolor de la pérdida se une al dolor colectivo, también aparece la imagen de un cambio inmanente en medio del espacio marino:

Quizás alguna tarde,
en alta mar tu sueño y las primeras algas,
como un octubre nuevo,
florecerá en la gavias
una bandera roja, Miguel, que nos reclama. (62)

4.4.4. LA LUZ QUE HIERE Y CANTA

En «Estrago» la continua reflexión sobre el papel de la historia y el inconsciente nos lleva a un nuevo espacio, la calle, que se convierte en la imagen definitiva de la derrota pero también de la conciencia social. Va introducida por una cita de García de la Vega (*sic*): «De mi vida dudosa, estrago cierto...»¹³⁸. Después del asedio viene la derrota y las ruinas, lo cual demuestra entre otras cosas que efectivamente «El viajero», a pesar de haberse publicado anteriormente por separado, tiene una perfecta coherencia dentro del conjunto del libro.

¹³⁸ José Rienda señala en su edición del libro que la cita no es de García de la Vega sino de Vicente García de la Huerta, y efectivamente, la cita es de la tragedia «Agamemnon vengado» de ese segundo autor: «Cómo he de reprimir mi amargo llanto/ cuando con él en largo lluvia riego/ la tierra, sin que sea la represa/ de mi vida dudosa, estrago cierto» (García de la Huerta, 1779: 21).

Es la primera vez que se nos da una imagen del protagonista, que se observa por la mañana acompañado por «los andrajos de luz», con «esta postura de hombre sorprendido/ aquí/ vencido/ en pie/ delante/ del espejo». Es un hombre derrotado pero que sigue en pie y está delante del espejo porque su reflexión sobre la historia sigue adelante y porque la sorpresa viene de lo que ve en el espejo, una imagen que sabe que es suya pero que no reconoce como tal. Nos recuerda en este sentido el poema «Noche canalla»: «Hoy me he visto la cara de un retrato-robot».

Después de levantarse y mirarse en el espejo, decide salir a la calle y se dirige al mercado. El espacio de la calle, que «crece como un retoño lento» es un espacio en ruinas, en que las estatuas se desmoronan «como palomas ciegas sobre la soledad» y los puentes están rotos. La luz de la calle tiene un tono extraño, y se trata de una luz «que me hierre y canta». Se nos vuelve a insistir en que nada de esto es nuevo, igual que el dolor que era «de siglos», el aire no era nuevo y la luz no era de ahora. Asimismo, de la misma manera de la que volvería a aparecer un *leitmotiv* en una composición musical, en el fondo se puede escuchar el lejano sonido del mar, el temblor de la orilla. Y ese camino hacia el mercado se funde con la imagen del mercado en un sentido más amplio, porque el protagonista reconoce que desde que tiene memoria, sus pasos y sus manos siempre se dirigían allí, porque no tenían otro sitio a donde ir, porque nada puede escaparse de la influencia del mercado.

Sin embargo, se nos vuelve a insistir en que la derrota ha sido necesaria para encontrar una nueva conciencia. La Isleta, en todos sus desdoblamientos simbólicos,

me fue poniendo al día los ojos interiores,
clavó en mi rostro su aguijón marino,
apuñaló la herrumbre de mi vientre
y fue sacando al sol
trapos sucios, camino, sangre seca, basura,
borbotones de miedo y otras piezas que alzaban
aquella casa vieja, aquel campo en ruinas,
aquel bosque de troncos carcomidos. (69)

Igual que en «Rosetta», la clave para descifrar el inconsciente es la mirada, pero se trata de mirar con nuevos ojos, con unos ojos «interiores». Es esa nueva mirada la que permite una mejor comprensión de todos los espacios que habían aparecido hasta ahora

y que ahora se nos recuerdan: el mar, la casa y las ruinas. Todo se saca a la luz y se vuelve a mirar, se vuelve a analizar, para llegar a comprender que todo el dolor y todas las batallas perdidas han servido para encontrar una nueva esperanza («Será que he tenido suerte de no quedarme ciego»), porque ahora «en medio del desierto» aparece un nuevo horizonte.

La teoría marxista aparece por primera vez de una manera explícita en el poema, porque el protagonista se da cuenta de que a pesar de haber estado solo también se sabía «a veces vecino/ a veces compañero/ y siempre camarada». Aparece una figura concreta un nombre que hace más evidente el compromiso materialista, Lenin, que «era testigo de aquella barahúnda/ del zafarrancho que invadió mis ojos».

Por otra parte, en el poema siguiente, vuelve a aparecer el cuerpo de la mujer, que se convierte en un reto, pero ahora queda claro que antes ese cuerpo no se comprendía, sino que se miraba «como se mira el agua», es decir, como algo que no se puede penetrar con la mirada, como algo desconocido que, aunque esté al lado y que podamos tocar, en realidad es totalmente inaccesible, y que nos permite llegar a la otra orilla porque no sabemos que hay un puente. Ese agua era un «grito alargado» que pone en evidencia que «no hay dolor ni luz sino pasos heridos». Nada en lo que antes se creía resulta ser real, en el sentido de ser la verdadera causa de las cosas, sólo existe el viaje doloroso y sus pasos.

Por lo tanto, ese espacio del cuerpo se convierte en el espacio de la calle, una vez más una calle en ruinas, descubierta por una «luz extraña». Es un espacio inhóspito por el que pasa el viento, los balcones están cerrados y el frío llega hasta los huesos. El único calor posible es el de la sangre y viene desde el abrazo, pero la soledad y el frío siempre serán más fuertes, porque la historia «nos condenó a las calles ateridas/ y no al azar que llega maldito estallando». Esa nueva conciencia que surge del dolor es trágica, porque en el fondo no ofrece una solución definitiva: una vez que queda claro que todo está producido por la historia, ya no se puede volver hacia atrás:

que siempre es tarde, siempre, para volver a casa
como se vuelve al sitio de las túnicas rotas,
de las máscaras frías,
del polvo atrincherado,
de los andrajos de la luz (74)

No es la primera vez que vemos en el libro la expresión «siempre es tarde», pero antes no se entendía del todo su significado porque todavía no se habían descifrado todos los misterios de la Rosetta. Es ahora cuando por fin el protagonista sabe lo que quería decir la «princesa que en Uleia dejó su nombre escrito/ y una leyenda de oro: ‘Siempre es tarde’», que aparece en el segundo poema del libro.

4.4.5. LA LUZ RECIÉN CORTADA

«Coram Pópulo» va introducido por una cita de Federico García Lorca: «Entre los juncos y la baja tarde/ qué raro que me llame Federico». El título viene de un pasaje de la *Ars poetica* de Horacio, y quiere decir ‘delante del pueblo’, en el sentido de ‘a la vista del pueblo’, de lo que se debe mostrar al espectador en el teatro («ne pueros coram populo Medea trucidet»). El viaje está acabando y el protagonista está reflexionando sobre la experiencia. El otro objetivo de esta parte del libro es analizar cómo se va construyendo el individuo dentro de la familia y la sociedad, desde la infancia y la adolescencia hasta que el ciclo se complete con la conciencia de la muerte. Recordemos en este sentido a Althusser y los Aparatos Ideológicos de Estado (1974: 105-170).

El primer poema sirve de una especie de introducción porque nos indica que se nos va a contar la historia de un extraño viaje, para explicar cómo se ha llegado hasta aquí. De esta manera, tenemos un nuevo viaje que se junta con el viaje emprendido hasta ahora a lo largo del libro. Del análisis de la historia y el inconsciente se pasa al análisis de una historia concreta, porque

Lo que pueda contaros
es todo lo que sé desde el dolor
y eso nunca se inventa. (79)

Una vez más, la materialización de la memoria en el espacio vuelve a ser clave, porque aparece la calle y la placeta, con sus faroles y sus coches. Asimismo, vuelve a aparecer el omnipresente frío, la niebla y la escarcha. Los niños, esa «pobre pequeña gente sin

sentido», desde que nacen sin saberlo están cercanos a la muerte, porque todos los mecanismos ideológicos de la explotación actúan sobre ellos, porque la escuela es un Aparato Ideológico. Desde el principio los niños están destinados a vivir el mismo dolor que el protagonista del libro y no tienen escapatoria: «Ellos eran la luz pero la luz temblaba/ y una luna menguada, derrotada al nacer» (82). La luz que ha ido apareciendo a lo largo del libro vuelve a definirse como una luz sin fuerza.

De la infancia pasamos a la adolescencia y las primeras experiencias amorosas, que sin embargo no consiguen llenar el vacío y aplacar el frío. Ese «exilio en los huesos y el misterio agotado/ resumido en un cuarto de pensión» recuerda a otro poema, «19 de mayo» de *A boca de parir*, pero es mucho más triste. Sin embargo, es el amor lo que, una vez más, da esperanza y nos hace esperar noticias del futuro, del encuentro con el mar y la playa.

En el último poema de esta sección se acaba el proceso. El fin de la infancia se identifica con el momento de la muerte de la madre. La figura de la madre va unida de manera inseparable a la música del piano, con sus teclas negras y sus partituras, con Chopin, Mozart y Beethoven esperando:

No era posible entonces ni siquiera pensarlo:
que de repente se durmiera el agua,
que estuvieran presentes
con las últimas páginas del alba
los nardos a tu lado,
que a través del cristal yo te observara
desde los ojos grandes del miedo y el asombro,
roto tu cuerpo y turbia mi palabra.
No era posible tú, la de todos los días,
de pronto entre algodones acunada. (85)

El dolor causado por la muerte de la madre se vuelve a unir al dolor colectivo y esa muerte concreta se funde con la muerte cotidiana, la de todos los días. Y el recuerdo de los ojos de la madre llega hasta los ojos del poeta a través de una «luz recién cortada». Dice José Rienda al respecto: «La muerte de la madre cierra el ciclo de este proceso cronológico desde la infancia: la muerte, a través del cristal con que se observa desde la vida, es la verdad de una historia narrada desde el dolor» (86). Asimismo, Olalla Castro

señala que el «dolor como eje vertebrador del ser está presente en “Coram Pópulo”, donde el yo poético contrapone a la verdad esencial y pura de la metafísica, a esa verdad que representa la lógica y la racionalidad fracasadas de la modernidad, que simboliza la crisis del proyecto de emancipación del ser humano, la verdad de los huecos, que es, al fin, la única certeza a la que podemos ya acogernos» (42).

4.4.6. UN ALTO EN LA DERROTA Y LA LUZ DE AMANECER

El libro se cierra con una «Coda» titulada «Leer *El Capital*». En la música, una coda es la sección final de un movimiento que aparece como una especie de epílogo. A veces utiliza la melodía del comienzo para darle más peso a la cadencia final. El protagonista, como señala Andrés Soria Olmedo, «interpela al lector y lo convoca al combate, una vez que las experiencias por las que ha pasado el yo ha servido de ejemplo» (2000: 159), porque tanto la soledad como las cicatrices y el dolor son de todos. Esa incitación al lector, ese «hipócrita lector, hermano, camarada» (en una paráfrasis de Baudelaire), se convierte en el mensaje final y definitivo del texto. El poema invita al lector que se atreva a compartir la experiencia del viaje y a ver lo que ha visto el poeta:

mira tanta ceniza
como una herencia gris entre las manos,
mira sangre o asombro tu corazón y el mío tiritando
sobre el extraño hedor de las palabras muertas. (89)

El texto nos insiste en que necesitamos un cambio de rumbo («romper hacia otro norte»), aunque nuestros pasos estén marcados todavía por el ritmo de la muerte. «Hoy es preciso un alto en la derrota», dice el texto, señalando que el dolor íntimo es el dolor de todos y las cicatrices de uno también son de todos. Y la soledad y la muerte no deja de ser una consecuencia de la explotación. En el texto, se hace un repaso y un resumen de toda la historia que se cuenta en el libro:

Hoy parece imposible aquella historia,
imposible y brutal tanto mar a lo lejos,
rosetta de los muros descifrados,
los raíles brillantes bajo el puente y miguel,
la ciudad adentrada en el estrago
y yo desnudo aquí y en público sangrando
como si nunca nada me hubiera sucedido.
Hoy sólo sé que existo y amanece. (89-90)

Y de esta manera, todo el viaje por los distintos espacios que aparecen en el libro, que tenía como hilo conductor precisamente la luz, acaba en una nueva luz, la del amanecer, como un mensaje de esperanza en medio de la derrota.

4.5. «LAVORARE STANCA», LA IMAGEN-RELATO Y EL MAR COMO VIAJE

En el primer capítulo hablamos de la cita como un tipo de relación entre textos, el más explícito, mediante el cual se introduce el significado (matizado, cambiado o incluso invertido) de un texto en otro. Sabemos que el título de *Troppo mare* viene del poema «Gente spaesata» de Cesare Pavese, aunque la idea no fuera originalmente de Egea, sino de Juan Carlos Rodríguez. Sin embargo, el poeta sí había introducido esa cita en su libro, como una cita inicial, igual que ahora nos encontramos con la de Pasolini. Una vez hecho el recorrido por los poemas que forman parte de *Troppo mare*, vamos a ver de dónde viene exactamente esa cita que le acabó dando título al libro, intentando averiguar qué era lo que le había llamado la atención a Egea, además de la obvia referencia al mar.

Pavese, por su parte, estaba decidido a encontrar su propio tono y hacer una poesía distinta a lo que se hacía en Italia en su momento. Una de las influencias más determinantes en ese sentido fue su encuentro con la poesía de Walt Whitman. Según Lorenzo Mondo, «el autor de *Leaves of Grass* lo seduce por su vitalismo, por el

cósmico abrazo que incluye la naturaleza intacta y los rascacielos, por la propia escansión del verso, que refleja la plenitud de una imagen y de un pensamiento» (Mondo, 2011a: 35). El impacto es tan grande que en 1930 hace su tesis de licenciatura sobre ese autor¹³⁹. Después de una serie de relatos y de algunos poemas, lo que va a marcar un antes y un después en su obra poética va a ser el poema «I mari del Sud», que también corresponde a ese año. La primera vez que Pavese recita el poema para sus amigos causó una gran impresión, porque el uso de un verso largo con carácter narrativo al estilo de Whitman resultaba totalmente novedoso. El poema pasará a ser el primero de los cuarenta y cinco que formarán parte de la primera edición de *Lavorare stanca* (1936). El libro tendrá una segunda edición ampliada, que constará de setenta poemas y que se publicará con dos apéndices: «Il mestiere di poeta» y «A proposito di certe poesie non ancora scritte».

Es precisamente «Il mestiere di poeta» el que más nos interesa ahora. Pavese explica en ese texto por qué quería hacer algo diferente:

Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspettiva, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale. Ora, il falso canzoniere-poema giunge appunto all'illusione costruttiva attraverso gli addentellati che una pagina presta all'altra per mezzo dell'evanescenza delle sue voci e della concettosità dei suoi motivi. Seguire il mio gusto e non cadere nel canzoniere-poema fu quindi una sola esigenza, tecnica per il rispetto sotto cui l'ho considerata sinora, ma, ben s'intende, impegnativa di tutte le mie facoltà. (Pavese, 1961b: 120-121)

Lo que deseaba Pavese era hacer un poema capaz de transmitir, según sus palabras, la «expresión de lo esencial», pero sin caer en la abstracción¹⁴⁰. Por lo tanto, es evidente que necesitaba encontrar un mecanismo capaz de sostener su discurso de una nueva

¹³⁹ Otro encuentro significativo va a ser con *Moby Dick*. Según Mondo, lo que le impresiona de Melville es «la convivencia del ballenero y del literato, la capacidad de pasar de la plenitud de una vida primitiva y barbárica a una escritura que no se avergüenza de ser conceptual y culta» (Mondo, 2011a: 37) Asimismo, en 1932 Frassinelli publica los dos tomos del *Moby Dick* traducido por Pavese.

¹⁴⁰ Véase el libro *Invito alla lettura di Pavese* de Armanda Guiducci: «Da essa derivano tutte le caratteristiche: il personaggio (nonostante la definizione sociologica, la parlata popolare) resta vagamente indefinito. Ciò che egli pensa o dice del mondo non si imprime, e non è “importante”. [...] Tutte le immagini risultando, in subordine alla ritmicità, perdono spicco autonomo, vivono per aiutare soprattutto lo snodarsi cadenzato del racconto, concorrendo a creare un ritmo monotono, dagli accenti regolari e costanti» (Guiducci, 1977: 53).

manera. Lo que decide hacer es lo que acaba llamando «poesia-racconto», el poema-relato, que asimismo, como veremos más adelante, tiene otra peculiaridad: se construye a partir de una imagen, muchas veces de manera totalmente espacial. De una manera parecida a Egea, Pavese empieza a utilizar la materialización de su discurso en los espacios, que son los que verdaderamente sostiene la lógica de su poesía.

Por otra parte, Pavese señala que ha llegado a encontrar su propia manera de escribir leyendo a autores norteamericanos:

Il rapporto di queste occupazioni con *I mari del Sud* è dunque molteplice: gli studi letterari nordamericani ponendomi in contatto con una realtà culturale in male di crescita; i tentativi novellistici avvicinandomi a una migliore esperienza umana e oggettivandone gli interessi; e finalmente la mia terza attività, tecnicamente intesa, rivelandomi il *mestiere* dell'arte e la gioia delle difficoltà vinte, i limiti di un tema, il gioco dell'immaginazione, dello stile, e il mistero della felicità di uno stile, che è anche un fare i conti con l'ascoltatore o lettore possibile. E insisto in specie sulla lezione tecnica di questa mia ultima attività, perché gli altri influssi, cultura nordamericana ed esperienza umana, sono troppo facilmente comprensibili nell'unico concetto di esperienza che tutto, e quindi nulla, spiega. (122)

Como vemos, Pavese insiste especialmente en el tercer punto, el de buscar las características del «oficio» del arte, con todas sus dificultades, teniendo en cuenta el papel de la imaginación y la relación con el posible lector. Sin embargo, la reflexión no acaba aquí:

Ancora. Per un rispetto piú sottilmente tecnico le tre attività che ho detto hanno influito sui convincimenti e disegni, dati i quali ho posto mano a *I mari del Sud*. Nei tre casi, entrai variamente in contatto con l'avvenimento di una creazione linguistica a fondo dialettale o per lo meno parlato. Intendo la scoperta del volgare nordamericano nel campo dei miei studi e l'uso del gergo torinese o piemontese nei miei naturalistici tentativi di prosa dialogata; entrambi, entusiastiche avventure di giovinezza, e tali su cui fondai piú di un pensiero presto dissolto e integrato dall'incontro con la teoria identificatrice di poesia e linguaggio. (*idem*)

Se sabe que cuándo Pavese empezó a estudiar inglés, sentía un interés especial por el *slang*, que era el que realmente deseaba aprender y cuyo uso en la literatura le llamaba

mucho la atención¹⁴¹. Por lo tanto, a la hora de escribir poesía, decide buscar su paralelismo en la lengua italiana para incorporarla a su escritura:

In terzo luogo, lo stile sempre parodistico della versificazione sotadica mi abituò a considerare ogni specie di lingua letteraria come un corpo cristallizzato e morto, in cui soltanto a colpi di trasposizioni e d'innesti dall'uso parlato, tecnico e dialettale si può nuovamente far correre il sangue e vivere la vita. E sempre, questa triplice e unica esperienza mi mostrava, nel groviglio donde diramano i diversi interessi espressivi e pratici, la fondamentale interdipendenza di questi motivi e il bisogno di un continuo rifarsi ai principi, pena l'isterilimento; mi preparava cioè all'idea che condizione di ogni slancio di poesia, comunque alto, è sempre un attento riferimento alle esigenze etiche, e naturalmente anche pratiche, dell'ambiente che si vive. (123)

Las reflexiones sobre el dialecto le ha hecho ver la diferencia entre el uso de la lengua como algo muerto y una lengua capaz de relacionarse con la propia vida y poder transmitir de verdad una experiencia; esa primera reflexión sobre el uso del lenguaje le ha llevado a un cuestionamiento continuo de todos los principios de la poesía como la había entendido hasta ese momento¹⁴².

El primer resultado de esa reflexión y el primer intento de escribir de otra manera fue, por lo tanto «I mari del Sud»:

I mari del Sud, che viene dopo questa naturale preparazione, è dunque il mio primo tentativo di poesia–racconto e giustifica questo duplice termine in quanto oggettivo sviluppo di casi, sobriamente e quindi, pensavo, fantasticamente esposto. Ma il punto

¹⁴¹ «A Whitman, abanderado ideal, le echa pragmáticamente una mano Antonio Chiuminatto: un italo-americano que había regresado a Italia [...]. Había frecuentado con Mila los cursos del musicólogo Andrea Della Corte, y Massimo le había presentado a Pavese. Ambos le pidieron ser instruidos en la lengua americana, con una especial atención al *eslang*. En 1929, Chiuminatto regresa a América pero Cesare no abandona la presa. No solamente se mantiene en forma escribiéndole cartas en inglés, sometiéndole a dudas gramaticales y lexicales, sino que le propone un recíproco envío de libros.» (Mondo, 2011a: 35)

¹⁴² Gianola en *Cesare Pavese: la poetica dell'essere* añade que probablemente «fu proprio il dialetto, con ciò che trascinava di stilisticamente inedito, a offrire al poeta lo spiraglio più consistente pero l'approdo alla "terra promessa": egli ne intuì la natura di strumento complesso e multivalente, capace di dar vita la dizione dei sentimenti, facendosi indiretta s'incarnava e acquistava vigore, e la rappresentazione realistica diventava vibrante di echi e risonanze soggettive». (Gioanola, 1971: 111) Asimismo, Lorenzo Mondo señala que «le dimensioni del verso pavesiano lasciano presagire diverse esperienze: ampio e fluente, ma imbrigliato da un residuo di classica misura, presenta ancora qualche fruscio tradizionale, e sono endecasillabi; ma già prevalgono le lasse di dodici e tredici sillabe sulle quali si snoderà, in modo pressoché costante, la fantasia di Pavese. Così, il dialetto, che irrompe liberamente nel contesto – impaziente ormai d'essere tenuto sotto vetrino, in soluzione corsiva, dalle galanterie di Gozzano – è cosa nuova. Giunge allora opportuno il richiamo a Whitman» (Mondo, 1984: 16).

sta in quell'oggettività del divenire dei casi, che riduce il mio tentativo a un poemetto tra il psicologico e il cronistico; comunque, svolto su una trama naturalistica. Insistevò allora sulla *sobrietà* stilistica per fondamentale posizione polemica: c'era da raggiungere l'evidenza fantastica fuori di *tutti gli altri* atteggiamenti espressivi viziati, a me pareva, di retorica; c'era da provare a me stesso che una sobria energia di concezione portava con sé l'espressione aderente, immediata, essenziale. Nulla di piú ingenuo che il mio contegno di allora davanti all'*immagine* retoricamente intesa: non ne volevo nelle mie poesie e non ce ne mettevo (se non per sbaglio). Era per salvare l'adorata immediatezza e, pagando di persona, sfuggire al facile e slabbrato lirismo degli imaginifici (esageravo). (123)

Por lo tanto, mediante su discurso sobrio y narrativo, lo que intenta buscar es precisamente una objetividad de la experiencia, en vez de una simple expresión lírica. Para eso, tiene que elaborar un nuevo concepto de la imagen, que se convierte en su poesía en un espacio que sirve para sostener los dos elementos de la poesía-racconto para poder combinarlos en uno solo. En cuanto a la métrica, añade más adelante:

Mi ero altresí creato un verso. Il che, giuro, non ho fatto apposta. A quel tempo, sapevo soltanto che il verso libero non mi andava a genio, per la disordinata e capricciosa abbondanza ch'esso usa pretendere dalla fantasia. Sul verso libero whitmaniano, che molto invece ammiravo e temevo, ho detto altrove la mia e comunque già confusamente presentivo quanto di oratorio si richieda a un'ispirazione per dargli vita. Mi mancava insieme il fiato e il temperamento per servirmene. Nei metri tradizionali non avevo fiducia, per quel tanto di trito e di gratuitamente (cosí mi pareva) cincischiato ch'essi portano con sé; e del resto troppo li avevo usati parodisticamente per pigliarli ancora sul serio e cavarne un effetto di rima che non mi riuscisse comico. (124-125)

Como es lógico, el verso largo y libre de Whitman viene a ser su mayor inspiración (aunque el verso libre como tal al principio le resultara demasiado confuso y caótico), a pesar de no querer abandonar del todo la musicalidad de la poesía tradicional, de la que por otra parte desconfiaba por considerarla parte de la expresión lírica de la que intentaba huir. Sin embargo, la musicalidad y el ritmo en la poesía de Pavese aparecen de una manera prácticamente disimulada detrás del tono narrativo y la sobriedad del verso, puesto que, como explica más adelante, al final acaba encontrando su propia

manera de escribir utilizando el verso libre, acudiendo al ritmo natural de la lectura que creía percibir en la narrativa desde sus primeras lecturas infantiles

Por otra parte, el estilo narrativo que se había propuesto es el que necesita más especificación:

Che è il gran punto in esame. Narravo, ma come? Ho già detto che giudico le prime poesie della raccolta materialistici poemetti di cui è caritatevole concedere che il *fatto* costituisce nulla piú che un impaccio, un residuo non risolto in fantasia. Immaginavo un caso o un personaggio e lo facevo svolgersi o parlare. Per non cadere nel genere poemetto, che confusamente sentivo condannabile, esercitavo una vigliacca economia di versi e in ciascuna poesia prefissavo un limite al loro numero, che, parendomi di far gran cosa ad osservare, non volevo nemmeno troppo basso, per il terrore di dare nell'epigramma. Miserie dell'educazione retorica. Anche qui mi salvò un certo silenzio e un interessamento per altre cose dello spirito e della vita, che non tanto mi portarono un loro contributo, quanto mi permisero di meditare *ex novo* sulla difficoltà, distraendomi dallo zelo feroce con cui facevo pesare su ogni mia velleità inventiva l'esigenza della *virile oggettività* nel racconto. Per restare in biblioteca, un nuovo interesse fu la rabbiosa passione per Shakespeare e altri elisabettiani, letti tutti, e postillati, nel testo. (125-126)

Por lo tanto, el paisaje y el personaje serán los dos elementos básicos a través de los cuales Pavese intentará conseguir lo que llama «objetividad viril», relacionada precisamente con el tono sobrio¹⁴³. Estaba claro que el personaje tenía que tener voz propia y hablar, pero se esforzaba por no otorgar demasiado protagonismo al diálogo, porque consideraba que eso le restaría objetividad y fuerza a la imagen.

Sin embargo, y a pesar de que la crítica suele centrarse en el tono narrativo y en lo que suele llamar «realismo», la verdadera clave de la poesía de Pavese es probablemente la idea del relato construido como imagen¹⁴⁴. Pavese lo afirma así en *Il*

¹⁴³ Y también, como el mismo admite, con la misoginia: «Si accompagnava anche a un certo piglio sentimentale di misogino virilismo di cui mi compiacevo e che, in definitiva, con qualche altro piglio compagno formava la vera trama, il vero *sviluppo di casi*, della mia poesia-racconto, che io fantasticavo oggettiva».

¹⁴⁴ Cabe mencionar que otra de las inspiraciones para esta poética de la imagen en Pavese es el diálogo del drama isabelino. En cierto sentido, se fija en la misma cosa que Langbaum y, por consiguiente, Jaime Gil de Biedma.

mestiere di vivere, cuya primera parte viene a ser básicamente una continuación de «Il mestiere di poeta»:

Anche ammesso che io abbia raggiunta la nuova tecnica che cerco di chiarirmi, va però da sé che sparsi qua e là si trovano tratti colati in larve di altre tecniche. Questo m'impedisce di vedere chiaramente l'essenza del mio modo (sia detto con cautela contro Baudelaire, in poesia non è tutto prevedibile e componendo si scelgono talvolta forme non per ragione veduta ma ad istinto; e si crea, senza sapere con definitiva chiarezza come). Che io tenda a sostituire allo sviluppo oggettivo della trama, la calcolata legge fantastica dell'immagine, è vero, perché così di fatti intendo; ma fin dove giunga questo calcolo, che cosa importi una legge fantastica, e dove finisca l'immagine e cominci la logica, sono bei problemini. (Pavese, 2000: 10)

Se ve que lo que procura Pavese, según sus propias palabras, es sustituir el desarrollo objetivo de la trama por la imagen. Ahora bien, es así como entiende él su poesía, aunque, según algunos, a veces todas esas reflexiones no parezcan más que un intento de justificar teóricamente su poesía de alguna manera, consciente de que su novedad en su momento resultaba bastante polémica¹⁴⁵. Posteriormente, Pavese dudará de esa concepción de la poesía como imagen, no quedándose contento con su propia definición: «L'ambiziosa definizione del 1934, che l'immagine fosse essa stessa argomento del racconto, si è chiarita falsa o per lo meno prematura» (Pavese, 1961a: 135). Sin embargo, esas dudas que le surgen podemos considerarlas lógicas, puesto que Pavese sabe que la imagen es la base de la estructura del poema pero como crítico de su propia obra es incapaz de definir por qué; sabe que no se trata sólo de contar imágenes, pero es consciente de que hay algo que sabe cómo conseguir en el texto poético pero que es incapaz de explicar. A pesar de lo que cree Pavese, no siempre el autor es el que mejor puede explicar teóricamente su propia obra¹⁴⁶.

¹⁴⁵ «In un certo senso tutte le argomentazioni teoriche di Pavese non appaiono altro che diversioni atte a costruire una specie di cintura di sicurezza attorno al nucleo delle immagini poetiche, da custodire gelosamente contro ogni possibilità di messa in discussione e di confronto con realtà o idee estranee [...] Prevale sempre l'ottica del poeta, che è un modo di vedere le cose non nelle loro dimensioni cronachistiche, ma nell'incidenza che hanno rispetto a quel fondamentale schema psicologico in cui il mondo è iscritto da sempre, secondo immagini primordiali che sono il fondamento dell'essere e del sentire.» (Gioanola, 1971: 71)

¹⁴⁶ Esto es curioso porque Pavese está convencido de que el único que realmente entiende bien su poesía es él mismo: «Semplicemente, ho dinanzi un'opera che m'interessa, non tanto perché composta da me, quanto perché, almeno un tempo, l'ho creduta ciò che di meglio si stesse scrivendo in Italia e, ora come ora, sono l'uomo meglio preparato a comprenderla.» (Pavese, 1961b: 119)

Sin embargo, una vez hecho este recorrido por las reflexiones que Pavese hace sobre su propia poesía, lo que realmente nos interesa es señalar que se puede encontrar una serie de paralelismos entre Pavese y Egea. Hay que tener en cuenta que si Egea pensó en una cita de *Lavorare stanca* a la hora de escribir su libro, no sólo se trata de la referencia al mar, sino que tenía que haber algo que a Egea le parecía importante a la hora de configurar su propio discurso. La estructuración de un poema como una fusión entre la narración y la imagen, en la que las dos cosas se convierten en una sola, podría ser una de las cosas que a Egea claramente le llamaron la atención a la hora de utilizar el espacio como la materialización de su discurso en el poema (como acabamos de ver con *Troppo mare*). Esa objetividad y narratividad de la que siempre se habla con respecto a *Lavorare stanca* no deja de ser una manera de convertir lo que sería simplemente la «expresión» de la intimidad en imágenes, para poder objetivar la experiencia en el texto¹⁴⁷.

Y aquí llegamos a la otra clave de *Lavorare stanca*: la soledad, el silencio y la imposibilidad de comunicarse con el otro, que son los tres temas centrales de toda la obra de Pavese, que lo acompañan a lo largo de toda su vida y también a lo largo de toda su trayectoria literaria. *Lavorare stanca* es sobre todo un análisis del sentimiento de la soledad, de sus orígenes, de la diferencia de la soledad en el campo y en la ciudad, de la soledad provocada por relaciones amorosas fracasadas, de la imposibilidad de comunicarse con la mujer, entendida siempre en Pavese como algo misterioso e inaccesible, etc.

Como es lógico, la oposición entre el campo y la ciudad es otra de las claves de Pavese. Mientras el campo (la colina) viene a ser el espacio mítico de la infancia, entendido el mito, según Pavese, como lo «esencial» que se encuentra en el fondo de

¹⁴⁷ Cfr. el artículo «El sentimiento de soledad en la poesía de Cesare Pavese» de Cáceres Peña, que no ve en esa objetivización y esa materialización de la experiencia más que una resonancia de los deseos y las nostalgias vitales de Pavese: «En toda la obra de Pavese, pues, aparece lo subjetivo, filtrado a través de personajes en los que proyecta sus sentimientos o en personajes que actúan tal como a él le hubiera gustado actuar, viven el peligro y la pasión que él no puede vivir» (Cáceres Peña, 1984: 36). Esa conclusión de Cáceres Peña se debe, por supuesto, a la progresiva introducción de elementos autobiográficos en su posterior obra narrativa; un proceso que culmina con *La luna e il falò*.

nuestra conciencia y que sólo se puede transmitir mediante imágenes¹⁴⁸, la ciudad se convierte en todo lo contrario; es el espacio del frío y de la impersonalidad en el que el individuo se pierde. Por lo tanto, la soledad se configurará de una manera totalmente distinta en el campo y en la ciudad. La soledad volverá a aparecer en *La terra e la morte* y sobre todo en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, donde Pavese se desprende de esa objetividad y sobriedad alcanzada mediante el todo narrativo, y la soledad se convertirá de una manera abierta y explícita en el tema central, a través de las imágenes del amor y la muerte. Sobre ese último libro volveremos más adelante en el próximo capítulo. Lo que hay que señalar es que precisamente los conceptos de soledad y de silencio vienen a ser también claves en la poesía de Egea.

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de exponer, «I mari del Sud» va a marcar un antes y un después en la poesía de Pavese. Veamos que la soledad y el silencio son la clave del poema desde los primeros versos:

Camminiamo una sera sul fianco de un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito de bianco,
ce si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
–un grand'uomo tra idioti o un povero folle–
per insegnare ai suoi tanto silenzio. (Pavese, 1961c: 5)¹⁴⁹

Vemos que el poema empieza –como fue la intención de Pavese– como un relato y asimismo como una imagen, centrada en dos personajes. Esa primera estrofa es la que

¹⁴⁸ «*Mitico* chiamiamo perciò questo stato aurorale; e *miti* le varie immagini che balenano, sempre le stesse per ciascuno di noi, in fondo alla coscienza. Esse vivono in quanto tuttora non risolte nell'evidenza poetica o nella chiarezza razionale, ma irradiano tanta vita, tanto calore, tanta promessa di luce, che riescono in definitiva altrettanti fuochi o farsi della nostra coscienza. Nel presente discorso questi miti individuali c'interessano come i germi di ogni poesia. Il poeta che altro fa se non travagliarsi intorno a questi suoi miti per risolverli in chiara immagine e discorso accessibile al prossimo? Giacché è loro natura demonica che, mentre incantano con l'esperienza di un unico di un assoluto irriducibile, questi miti, che vogliono esser creduti ("veri metafisici"), inquietano la coscienza come un'importante parola ricordata soltanto a metà, e impegnano tutte le energie dello spirito pero rischiararli, definirli, possederli fino in fondo.» (Pavese, 1991: 318)

¹⁴⁹ En cuanto a la poesía de Pavese, vamos a ofrecer siempre una traducción para facilitar la lectura. Se utilizará la traducción de Carles José i Solsora: «Caminamos una tarde por la ladera de un cerro,/ en silencio. En la sombra del tardo crepúsculo/ mi primo es un gigante vestido de blanco,/ que se mueve pausado, con faz bronceada,/ taciturno. Callar es nuestra virtud./ Algún antepasado nuestro debió encontrarse muy solo/ –un gran hombre entre idiotas o un pobre insensato–/ para enseñar a los suyos tanto silencio.» (Pavese, 1995)

nos introduce en el espacio en el que tiene lugar el relato. Lo que define ese espacio sobre todo es la presencia del silencio. Los dos personajes caminan juntos pero sin hablar, porque es difícil poner en palabras la experiencia que están compartiendo¹⁵⁰. En los últimos tres versos aparece lo que viene a ser el tema central del poema, porque es una explicación de ese silencio, asumiendo la existencia de un antepasado suyo que tenía que «encontrarse muy solo» y por eso la «herencia» que les dejó fue precisamente el silencio. Ese silencio, por lo tanto, siempre será una consecuencia de la soledad. Asimismo, el silencio es algo material que se puede heredar, que se puede llevar en la sangre, algo que puede definir tanto al individuo como a toda una generación (o varias) en una familia.

A continuación, vuelve a salir el tema del espacio, esta vez en la contraposición entre el espacio de la infancia y el espacio de la vida adulta:

mi ha detto «... ma hai ragione. La vita va vissuta
lontano dal paese: si profitta e si gode
e poi, quando si torna, come me a quarant'anni,
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono»¹⁵¹.

La tierra en la que uno nace es la representación del mito. Por lo tanto, para que uno pueda vivir su vida adulta, tiene que alejarse de él para –una vez hecho el viaje– poder volver al principio, volver a encontrarse con el mito, reconocerlo y apreciarlo de un modo que de no haber puesto anteriormente cierta distancia por medio no habría sido posible.

¹⁵⁰ Gioanola en el artículo «Pavese e il silenzio» hace la siguiente reflexión: «Il silenzio è voce dell'infinito e l'infinito è l'indicibile di cui, paradossalmente, disponendo della sola parola, il poeta moderno è tenuto a dare voce, facendosi testimone e anche martire, a cominciare da Holderlin. «Non il canto delle sirene», dice Kafka, «ma il loro silenzio è carico di illuminazione, e di minaccia». È inevitabile il ricorso a quel testo fondante della modernità lirica che è *L'infinito* leopardiano, in cui sono proprio i «sovrumani silenzi» ad offrire un corrispettivo dell'infinità. E noi sappiamo quanto siano numerosi e precisi i riferimenti di Pavese alla tematica leopardiana dell'infinito, nella vigorosa ripresa di questa fondamentale intuizione irrazionalistica romantica in pieno Novecento storicistico. I silenzi sono sovrumani non in quanto superiori a qualsiasi silenzio mondano, come si trattasse di un superlativo, ma in quanto stanno al di là di ogni possibile confine dell'umano: è il silenzio originario, fondante, che viene prima di ogni parola e la rende possibile e densa di senso. Infatti il suono prodotto dal vento tra le piante, come quello della stagione «presente e viva», è reso sensibile dal confronto con l'«infinito silenzio», allo stesso modo che la «profondissima quiete» estatica è l'occhio immobile attorno a cui si attorce il vortice delle morte stagioni, cioè della storia e del tempo passato.» (Gioanola, 2002: 122)

¹⁵¹ «me ha dicho “... pero tienes razón. La vida debe vivirla uno/ lejos de su tierra: se saca provecho y se goza/ y después, al regreso, como yo a los cuarenta,/ todo se encuentra nuevo. Las Langas no se mueven de sitio”».

Por lo tanto, la vida entera se considera como un viaje por distintos espacios, y cada uno de ellos se configura como una realidad concreta. En el caso de «I mari di Sud», lo que viene a representar el viaje es el mar. Asimismo, hay otra manera de alejarse de esa primera mitología de la infancia, que consiste en acercarse al espacio de la ciudad:

la città mi ha insegnato infinite paure:
una folla, una strada mi han fatto tremare,
un pensiero talvolta, spiato su un viso.
Sento ancora negli occhi la luce beffarda
del lampioni a migliaia sul gran scalpiccio. (6)¹⁵²

Sin embargo, una vez que uno vuelve del viaje, ese viaje forma parte de él, pero se trata de una experiencia que no se puede –o no se quiere– expresar en palabras:

qualche lume in distanza: casine, automobili
che si sentono appena; e io penso alla forza
che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare,
alle terre lontane, al silenzio che dura.
Mio cugino non parla del viaggi compiuti.

Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell'altro
e pensa ai suoi motori.¹⁵³

Cuando uno ha encontrado el sitio del que había salido, al que realmente pertenece, todo lo que importa es la nueva realidad, y el viaje se convierte en un recuerdo que no es necesario (o no es posible), compartir con otra persona¹⁵⁴.

¹⁵² «La ciudad me ha enseñado infinitos pavores:/ un gentío, una calle me ha hecho temblar,/ a veces un pensamiento, atisbado en un rostro./ Noto aún en los ojos la luz escarnecedora/ de miles de faroles sobre la barahúnda de pasos.»

¹⁵³ «algunas luces lejanas: alquerías, automóviles/ que apenas se oyen; y yo pienso en la fuerza/ que me ha restituido a este hombre, arrancándolo al mar./ a las tierras lejanas, al silencio que dura./ Mi primo no habla de los viajes efectuados./ Dice, displicente, que ha estado en tal sitio o en tal otro/ y piensa en sus motores»

¹⁵⁴ Cfr. Gioanola (2002): «Il mito del silenzio circonfonde questo primo personaggio dell'opera di Pavese, l'avventuroso cugino giramondo, nato sulle colline e intenzionato a ritornarvi, ma capace di uscire dagli angusti orizzonti del paese per lanciarsi in incredibili viaggi nei luoghi piú remoti della terra. Agli occhi del giovanotto che lo accompagna nelle camminate in collina il cugino appare come un «gigante», e certamente non solo per la statura: è l'effetto delle proiezioni su di lui di un immaginario eccitato dall'alone misterioso che avvolge questa figura.» (126)

En el poema podemos encontrar otra idea muy significativa para la obra de Pavese: señalar que en el campo nunca cambia nada, porque todo de cierta manera conserva su estado primitivo:

«Ma la bestia» diceva «piú grossa di tutte,
sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere che
qui buoi e persone son tutta una razza». ¹⁵⁵

El primo, después de explicar su proyecto para obligar a la gente del pueblo a comprarle motores, admite que se había equivocado desde el principio, porque no se puede cambiar a la gente de ese lugar. La identificación directa entre los animales y las personas son la imagen que sostiene todo el peso de ese primitivismo inamovible de la sociedad en el campo.

El tema de la soledad y el silencio como algo que se puede heredar vuelve a salir con fuerza en otra serie de poemas, y se puede observar con especial claridad en el poema «Antenati». Nos encontramos con un intento por superar la soledad individual a base de aceptar la tradición y la herencia de los antepasados, entendiendo esa compañía siempre como un conjunto de soledades:

Stupefatto del mondo mi giunse un'età
che tiravo del pugno nell'aria e piangevo da solo.
Ascoltare i discorsi di uomini e donne
non sapendo rispondere, è poca allegria.
Ma anche questa è passata: non sono piú solo
e, se non so rispondere, so farne a meno.
Ho trovato compagni trovando me stesso.

Ho scoperto che, prima di nascere, sono vissuto
sempre in uomini saldi, signori di sé,
e nessuno sapeva rispondere e tutti eran calmi. (9) ¹⁵⁶

El poema empieza con la imagen de la soledad propia de la adolescencia. Igual que Pavese relaciona la infancia con un espacio del mito, de imágenes y de fábulas, la

¹⁵⁵ «“Pero el animal más grande de todos” decía/ «he sido yo por pensarlo. Debería haber visto/ que aquí bueyes y gentes son de la misma raza”».

¹⁵⁶ «Atónito ante el mundo, alcancé una edad/ en que me liaba a trompazos con el aire y lloraba a solas./ Escuchar los razonamientos de mujeres y hombres/ sin saber qué contestar o es que alegre mucho./ Pero incluso eso se acabó: no estoy ya solo/ y, si no sé qué contestar, me resulta indiferente./ Encontré compañeros hallándome a mí mismo.»

adolescencia propiamente dicha es la época de la palabra escrita, de las lecturas en las que el adolescente busca encontrarse a sí mismo y entender la realidad que le rodea, pero sin obtener respuestas de ningún tipo a sus preguntas sobre sí mismo y sobre las relaciones con los demás¹⁵⁷. Ésa es la primera soledad, para Pavese probablemente la más decisiva, y es esa soledad con la que empieza el poema. Sin embargo, hay un hecho curioso: la soledad compartida –la que es propia de la familia y del campo– sólo incluye a hombres, nunca a mujeres. Las mujeres «no cuentan», porque forman parte de la naturaleza, como si fueran simplemente otro elemento más del paisaje, del fondo de la imagen. Asimismo, aquí se ve la concepción de la mujer en la poesía de Pavese, que si no aparece directamente como un ser malvado, aparece como una entidad ausente, de la que no se sabe nada y que es imposible de conocer, porque no se puede hablar con ella¹⁵⁸. La mujer en la poesía de Pavese nunca puede comunicarse con palabras porque lo único que tiene es el cuerpo:

E le donne non contano nella famiglia.
Voglio dire, le donne da noi stanno in casa
e ci mettono al mondo e non dicono nulla
e non contano nulla o non le ricordiamo.
Ogni donna c'infonde nel sangue qualcosa di nuovo,
ma s'annullano tutte nell'opera e noi,
rinnovati così, siamo i soli a durare.

¹⁵⁷ Véase el artículo «L'adolescenza», incluida en *La letteratura americana e altri saggi*. Asimismo en «A proposito di certe poesie non ancora scritte» afirma lo siguiente: «Definito *Lavorare stanca* come l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a radicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una piú tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza – hai scoperto in questo canzoniere una coerenza formale che è l'evocazione di figure tutte solitarie ma fantasticamente vive in quanto saldate al loro breve mondo per mezzo dell'immagine *interna*.» (Pavese, 1961a: 135)

¹⁵⁸ En *Il mestiere di vivere* encontramos una serie de declaraciones sobre la mujer que ponen en evidencia su misoginia y también el miedo que le provocan las relaciones con las mujeres: «Una donna che non sia una stupida, presto o tardi, incontra un rottame umano e si prova a salvarlo. Qualche volta ci riesce. Ma una donna che non sia una stupida, presto o tardi trova un uomo sano e lo riduce a rottame. Ci riesce sempre» (3 de agosto de 1937). «La ragione perché le donne sono sempre state “amare come la morte”, sentine di vizi, perfide, Dalile, ecc. è in fondo soltanto questa: l'uomo eiacula sempre –se non è eunuco– con qualunque donna, mentre loro giungono raramente al piacere liberatore e non con tutti e sovente non con l'adorato – proprio perché adorato – e se ci giungono una volta non sognano piú altro. Per la smania – legittima – di quel piacere sono pronte a commettere qualunque iniquità. *Sono costrette* a commetterla. È il tragico fondamentale della vita, e quell'uomo che eiacula troppo rapidamente, sarebbe meglio non fosse mai nato. È un difetto per cui vale la pena di uccidersi» (27 de septiembre de 1937). «Problema: la donna è il premio del forte o l'appoggio del debole, secondo ch'essi vogliono? Ironia della vita: la donna si dà come premio al debole e come appoggio al forte. E nessuno ha mai il fatto suo (28 de noviembre de 1937). «Le uniche donne che vale la pena di sposare, sono quelle che non ci si può fidare a sposare» (30 de septiembre de 1937). «Se una donna no tradisce, e perché non le conviene» (13 de octubre de 1938). «Sono un popolo nemico, le donne, come il popolo tedesco» (9 de septiembre de 1946).

Siamo pieni di vizi, di ticchi e di orrori
– noi, gli uomini, i padri – qualcuno si è ucciso,
ma una sola vergogna non ci ha mai toccato,
non saremo mai donne, mai ombre a nessuno. (10)¹⁵⁹

Toda la experiencia relacionada con la vida en el campo es enteramente masculina, porque es cierto las mujeres están ahí y son imprescindibles, pero su única función es la biológica: traer a los hombres al mundo y callarse a continuación, nunca expresar ninguna opinión (ni siquiera tenerla) y en general nunca decir nada. Los hombres son los que viven la vida, con sus conflictos, con sus silencios, con sus soledades, pero el silencio de la mujer es absoluto porque representa su anulación total. Las mujeres no son más que sombras, son unas extrañas en su propia tierra porque no se comunican utilizando el mismo idioma y si alguna vez cobran algún tipo de protagonismo, ése siempre es negativo: «e l'estraneo era serio,/ calcolante, spietato, meschino: una donna» (9). Las mujeres forman parte de la naturaleza y del paisaje, como también podemos ver en «Grappa a settembre»:

Non si vede a quest'ora che donne. Le donne non fumano
e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole

e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta.
L'aria, cruda di nebbia, si beve a sorsate
come grappa, ogni cosa vi esala un sapore.
Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive
e le macera al fondo, nel cielo. Le strade
sono come le donne, maturano ferme. (68)¹⁶⁰

Sabemos que las mujeres (o mejor dicho, la imposibilidad de tener una relación de verdad con una mujeres) es la gran obsesión de Pavese. Es evidente que intenta analizar esa distancia entre el hombre y la mujer (más allá de las observaciones misóginas que podemos ver en su diario) y que una de las causas de ese hecho es para él

¹⁵⁹ «Y las mujeres no cuentan en la familia./ Quiero decir que nuestras mujeres no salen de casa/ y nos traen al mundo y nunca dicen nada/ y no cuentan para nada y no las recordamos./ Cada mujer nos infunde en la sangre algo nuevo,/ pero, en ese acto, se anulan todas ellas y nosotros./ así renovados, somos los únicos que perduran./ Estamos llenos de vicios, de caprichos y de horrores/ –nosotros, los hombres, los padres; alguno se mató,/ pero ni una sola vergüenza nos alcanzó jamás,/ nunca seremos mujeres, jamás sombra de nadie.»

¹⁶⁰ «A esta hora no se ven más que mujeres. Las mujeres no fuman/ y no beben, sólo saben estarse al sol/ y recibirlo, sobre sí, tibio, como si fuesen fruta./ El aire, bronco a causa de la niebla, se bebe a sorbos,/ como aguardiente; todas las cosas le exhalan un sabor./ También el agua del río se ha bebido las orillas/ y las macera en el fondo, bajo el cielo. Las calles/ son como mujeres, maduran firmes.»

precisamente el papel que tienen las mujeres «en su familia», es decir, en la sociedad de la que viene. Otro ejemplo muy claro lo encontramos en el poema «Il vino triste», en el que el protagonista borracho cuenta su experiencia con las mujeres. Explica primero que se ha casado para poder saborear de nuevo la vida y escapar de la soledad y de un mundo lleno de extraños. Sin embargo:

Ma anche Nella fu estranea per me e un allievo aviatore
me la vide una volta e ci mise le mani.
Ora è morto quel vile - quel povero giovane -
capotato nel cielo - no sono io il vile.
La mia Nella accudisce un bambino - non so se è mio figlio -
ed è tutta di casa e io sono un estraneo
che non sa accontentarla e non oso dir nulla
e anche Nella non parla, ma solo mi guarda.¹⁶¹

Puesto que la comunicación entre el hombre y la mujer es imposible, la soledad de los dos es absoluta. Sin embargo, este poema en concreto nos lleva a otro tema muy importante: precisamente el de la búsqueda del otro, el de poder compartir una experiencia. El borracho del poema es incapaz de comunicarse con su mujer y es un extraño en su propia casa, y por lo tanto empieza a contar su vida en una taberna a un completo desconocido: un hombre con el que sí siente una conexión inmediata (a través de la soledad). La taberna (un espacio, una vez más, puramente masculino), por lo tanto se vuelve a convertir en un espacio de la soledad compartida.

El tema de la soledad convertida en imagen, según cuenta Pavese, lo consigue por primera vez de una forma clara en el poema «Paesaggio» (el primer «Paesaggio» de varios):

Capitò che un giorno, volendo fare una poesia su un eremita, da me immaginato, dove si rappresentassero i motivi e i modi della conversione, non riuscivo a cavarmela e, a forza d'interminabili cincischiature ritorni pentimenti ghigni e ansietà, misi invece insieme un *Paesaggio* di alta e bassa collina, contrapposte e movimentate, e, centro animatore della scena, un eremita alto e basso, superiormente burlone e, a dispetto dei convincimenti anti-imaginifici, «colore delle felci bruciate». Le parole stesse che ho usato lasciano intendere che a fondamento di questa mia fantasia sta una commozione

¹⁶¹ «Pero también Nella era una extraña para mí y un cadete de aviación/ la vio un día y le puso las manos encima./ Murió aquel villano –aquel pobre joven/ capotó en el cielo; no soy yo el villano./ Mi Nella cuida un niño –no sé si es hijo mío–/ y se consagra a la casa y yo soy un extraño/ que no sabe contentarla y no me atrevo a decir nada/ y tampoco Nella habla, solamente me mira.»

pittorica; e infatti poco prima di dar mano al *Paesaggio* avevo veduto e invidiato certi nuovi quadretti dell'amico pittore, stupefacenti per evidenza di colore e sapienza di costruzione. Ma, qualunque lo stimolo, la novità di quel tentativo è ora per me ben chiara: avevo scoperto l'immagine. (Pavese, 1961b: 126)

Es ahí donde Pavese descubre el valor de la imagen, no entendida como «decoración» arbitraria o superpuesta a la objetividad narrativa porque «quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso» (127). Que el ermitaño del poema aparezca en medio de un paisaje no quiere decir que haya simplemente un paralelismo entre el personaje y el paisaje, sino que existe una relación «fantástica» (según el autor) entre ellos y esa relación es el verdadero argumento del relato:

Non è piú coltivata quassú la collina. Ci sono le felcie
la roccia scoperta e la sterilità.
Quí il lavoro non serve pié a niente. La vetta è bruciata
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica
è salire quassú: l'eremita ci venne una volta
e da allora è restato a rifarsi le forze.
L'eremita si veste di pelle di capra
e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,
che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta. (11)¹⁶²

Cabe señalar que Pavese suele utilizar el término «fantástico» para referirse a lo que, más que nada, no puede explicarse de otra manera, pero que sin embargo es lo que él considera como la base de todo discurso literario y que, según él, se basa en el descubrimiento del mito. En todo caso, es precisamente esa relación, esa fusión del relato y la imagen, lo que Pavese se propone contar en el poema; y para él ésa es la verdadera clave de su composición poética:

Ero risalito (o mi pareva) alla fonte prima di ogni attività poetica, che avrei potuto così definire: sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione di una realtà. Continuavo a sprezzare, evitandola, l'immagine retoricamente intesa, e il mio discorso si manteneva sempre diretto e oggettivo (della nuova oggettività, s'intende), eppure era finalmente cosa mia

¹⁶² «Aquí, arriba, en la colina no hay ya cultivos. Hay helechos/ y peñascos desnudos y esterilidad./ Aquí ya no sirve de nada el trabajo. La cumbre está agostada/ y no hay otro frescor sino el hálito. Supone un gran esfuerzo/ ascender aquí arriba: el eremita subió en cierta ocasión/ y se quedo para recobrar fuerzas./ El eremita se cubre con las pieles de cabra,/ y emana de él un tufillo almizclado de animal y de pipa,/ que ha empapado la tierra, las zarzas y la cueva».

il senso tanto elusivo di quel semplice enunciato che essenza della poesia sia l'immagine. (127)

Por lo tanto, es clave esa reflexión de Pavese sobre la imagen, que nunca en su poesía aparece como un telón de fondo, sino como lo que verdaderamente sustenta la estructura del discurso poético. Una vez más, podemos observar un paralelismo con la poesía de Egea y su manera de entender el espacio en la construcción de un poema (o de un libro de poesía). Asimismo, este planteamiento nos recuerda la afirmación de Bachelard, que Egea sin duda alguna conocía, de que hay que situar la intimidad en los espacios¹⁶³.

El ermitaño, asimismo, es el prototipo de la soledad, pero es una soledad tranquila, la característica del campo. Por el contrario, en la ciudad, la soledad es más fría y dolorosa, y es siempre absoluta. En el poema «Indisciplina» nos encontramos con otro protagonista borracho:

L'ubriaco non vede né case né cielo,
ma li sa, perché a passo malfermo percorre uno spazio
netto come le striscie di cielo. La gente impacciata
non comprende piú a cosa ci stiano le case,
e le donne non guardano gli uomini. Tutti
hanno come paura che a un tratto la voce
rauca scoppi a cantare e li segua nell'aria. (64)¹⁶⁴

En esta oposición entre el ermitaño y el borracho se resume la diferencia en la configuración de la soledad en el campo y en la ciudad: podemos considerar la soledad del campo como tranquila y la de la ciudad como agitada, ya que ocurre siempre en medio de la multitud. Asimismo, podemos ver que esa soledad personificada en la figura del borracho no le afecta sólo a él, sino a todos los que le rodean, que no sólo no quieren mirarlo a él, sino que tampoco se quieren mirar entre ellos.

En el poema «Mania di solitudine», podemos observar un ejemplo de esa soledad tranquila, como algo que incluso se llega a desear. El silencio, en este caso tiene

¹⁶³ Sabemos que Egea conocía el texto de Bachelard porque lo cita entre sus notas mientras está escribiendo *Raro de luna*.

¹⁶⁴ «El borracho no ve las casas ni el cielo/ mas sabe que están, porque, tambaleándose, recorre un trecho/ claro como las franjas del cielo. La gente, premiosa,/ no comprende para qué están las casas/ y las mujeres no miran a los hombres. Todos/ tienen cierto temor de que, de repente, la voz/ ronca se ponga a cantar y los persiga en el aire.»

un matiz distinto: se trata de un silencio mediante el cual es posible conectar con lo que Pavese considera como la parte mítica de la realidad:

Ogni cosa è isolata davanti al miei sensi,
che l'accettano senza scomporsi: un brusio di silenzio.
Ogni cosa nel buio la posso sapere
come so che il mio sangue trascorre le vene. (26)¹⁶⁵

Ésta es una soledad autosuficiente, la de alguien que rechaza conscientemente toda posible relación con los demás para conseguir un contacto con la naturaleza basado exclusivamente en la experiencia corporal.

Asimismo, esa silenciosa experiencia corporal es la única que a veces se puede compartir, porque es la única manera de poder comunicarse con la mujer en una relación amorosa. Hay muy pocos poemas de Pavese en los que la experiencia amorosa se nos presenta como algo positivo, pero cuando eso ocurre, nunca es a base de palabras, siempre se trata de la comunicación entre dos cuerpos y del silencio, como en el primer «Lavorare stanca»:

I due, stesi sull'erba, vestiti, si guardano in faccia
tra gli steli sottili: la donna gli morde i capelli
e poi morde nell'erba. Sorride scomposta, tra l'erba.
L'uomo afferra la mano sottile e la morde
e s'addossa col corpo. La donna gli rotola via.
Mezza l'erba del prato è così scompigliata.
La ragazza, seduta, s'aggiusta i capelli
e non guarda il compagno, occhi aperti, disteso.¹⁶⁶

De esta manera, una vez más podemos observar la construcción del poema como imagen. Los verdaderos protagonistas aquí no son los dos personajes, sino que o es el propio silencio y la comunicación entre dos cuerpos. Esa imagen corporal de la comunicación no tiene que significar necesariamente un encuentro sexual, sino que, como podemos ver en este poema, puede implicar simplemente la intimidad.

¹⁶⁵ «Todas las cosas quedan aisladas ante mis sentidos,/ que las aceptan sin desconcentrarse: un rumor de silencio./ Todas las cosas puedo saberlas en la oscuridad.»

¹⁶⁶ «Los dos, tendidos sobre la hierba, vestidos, se miran a la cara/ entre los tallo delgados: la mujer le muerde los cabellos/ y después muerde la hierba. Entre la hierba, sonríe turbada./ Coge el hombre su mano delgada y la muerde/ y se apoya en su cuerpo. Elle le echa, haciéndole dar tumbos./ La mitad de aquel prado queda, así, enmarañada./ La muchacha, sentada, se acicala el peinado/ y no mira al compañero, tendido con los ojos abiertos.»

El segundo «Lavorare stanca» nos ofrece una imagen totalmente distinta: es la imagen de la soledad del hombre que busca incesantemente a una mujer para poder compartir con ella su vida:

Traversare una strada per scappare di casa
lo fa solo un ragazzo, ma quest'uomo che gira
tutto il giorno le strade, non è piú un ragazzo
e non scappa di casa. (76)¹⁶⁷

Por lo tanto, vemos que el poema empieza estableciendo claramente una oposición entre la casa y la calle: la casa es el espacio de la soledad de la que se intenta escapar, y para eso hay que atravesar otro espacio de la soledad, pero esta vez de la soledad en medio de la multitud, que es la calle (aunque propiamente en este poema en concreto la calle se encuentre vacía –para intensificar todavía más la imagen–, no deja de ser en el contexto del libro un espacio público en el que la gente coincide sin conocerse). De esta manera, no existe ningún espacio que permita deshacerse de la soledad, a no ser que, en medio de la soledad de la calle, el hombre encuentre a una compañera que pueda llevar a su casa para convertir, de esta manera, la casa en un espacio de soledades compartidas:

Val la pena esser solo, per essere sempre piú solo?
Solamente girarle, le piazze e le strade
sono vuote. Bisogna fermare una donna
e parlare e deciderla a vivere insieme.
Altrimenti, uno parla da solo. È per questo che a volte
c'è lo sbronzio notturno che attacca discorsi
e racconta i progetti tu tutta la vita.¹⁶⁸

Como vemos, una vez más nos encontramos con la figura del borracho, la personificación de la soledad de la ciudad y de la imposibilidad de comunicarse, que el borracho pone en evidencia cuando empieza a hablar con extraños en medio de la calle, sin que nadie realmente vaya a prestarle atención nunca:

Non è certo attendendo nella piazza deserta
che s'incontra qualcuno, ma chi gira le strade
si sofferma ogni tanto. Se fossero in due,

¹⁶⁷ «Cruzar una calle para escaparse de casa/ lo hace sólo un muchacho, pero ese hombre que transita/ todo el día las calles,/ ni ya es un muchacho/ ni escapa de casa.»

¹⁶⁸ «¿Vale la pena estar solo para seguir siempre aún más solo?/ al transitarlas, las calles y plazas/ se encuentran vacías. Hay que abordar a una mujer/ y hablarle y decidirla a hacer vida en común./ En caso contrario, se acaba hablando solo. Es por eso que, a veces,/ hay borrachos nocturnos que traban la conversación/ y cuentan sus proyectos de toda la vida.»

anche andando per strada, la casa sarebbe
dove c'è quella donna e varrebbe la pena.¹⁶⁹

La esperanza de encontrar compañía no deja de ser sólo un deseo que no parece que se vaya a hacer realidad. Encontrar compañía en medio de la calle para luchar contra la soledad, sin embargo, se convierte en la única esperanza que le queda al hombre, a pesar de saber, en el fondo, que se trata de una búsqueda imposible.

El último poema que vamos a comentar es el que le da título a *Troppo mare*:
«Gente spaesata»:

Troppo mare. Ne abbiamo veduto abbastanza di mare.
Alla sera, che l'acqua si stende slavata
e sfumata nel nulla, l'amico la fissa
e io fisso l'amico e non parla nessuno. (13)¹⁷⁰

Vuelve a aparecer, como en «I mari di Sud», el tema del silencio, el de dos personas que comparten una experiencia pero que no hablan de ella. Sin embargo, una vez que los dos personajes dejan de observar el mar y entran en una taberna, el amigo explica sus sueños sobre el mar:

dove l'acqua non è che lo specchio, tra un'isola e l'altra,
di colline, screziate di fiori selvaggi e cascate.
Il suo vino è così. Si contempla, guardando il bicchiere,
e innalzare colline di verde sul piano del mare
a innalzare colline di verde sul piano del mare.
Le colline mi vanno; e lo lascio parlare del mare
perché è un acqua ben chiara, che mostra persino le pietre.¹⁷¹

De esta manera, el recorrido que hemos hecho por los distintos espacios de *Lavorare stanca* se cierra porque hemos vuelto al mar, que asimismo, ahora –además del símbolo de viaje y de lo que está más allá de lo cotidiano– se convierte en el reflejo de las colinas, que es el espacio del mito. Los dos espacios se convierten en la misma cosa.

¹⁶⁹ «No es verdad que te encuentre con alguien/ esperando en la plaza vacía, pero quien transita las calles/
de vez en cuando se para. Si formasen pareja,/ aun callejeando, estaría la casa/ donde está esa mujer y
valdría la pena.»

¹⁷⁰ «Demasiado mar. Hemos visto ya suficiente mar./ Al atardecer, cuando el agua se extiende
lívidamente/ y se desvanece en la nada, el amigo la escruta/ y yo escuto al amigo y los dos nos
callamos.»

¹⁷¹ «en que el agua no es sino un espejo, entre una isla y otra,/ de colinas, jaspeadas de flores salvajes y
saltos de agua./ Si bebe, le da por ahí. Se ve a sí mismo, al mirar en el vaso,/ alzando colinas verdecidas
sobre la llanura del mar./ Me gustan las colinas y le permito que me hable del mar./ porque es de un agua
clarísima que incluso deja vislumbrar las piedras.»

Mientras que el amigo habla del mar, el que le escucha piensa en las colinas, y por lo tanto están hablando de lo mismo: del único espacio en el que es posible una soledad sin angustia y un silencio a través del que uno puede comunicarse y por lo tanto, además, fundirse con la tranquilidad del paisaje.

Obviamente, esa visión del mar no es la que ha utilizado Javier Egea en *Troppo mare*. Sin embargo, no es de extrañar que de todas las referencias posibles al mar ha utilizado justamente esa, la del mar como un elemento estructural capaz de transmitir varios mensajes paralelos y varios significados a la vez. Asimismo, es obvio que a Egea le llamó la atención la manera de Pavese de enfocar los temas de la soledad, el dolor y el silencio, y que asimismo tuvo en cuenta la idea del poema como imagen capaz de sostener el discurso, materializando la experiencia, objetivándola en el poema a través de la elaboración de espacios (o de imágenes).

Sin embargo, también hay que tener en cuenta el libro *La terra e la morte*, en que vuelve a aparecer el mar, esta vez para servir como un espacio –junto con su opuesto que sería la tierra– en que se materializa el dolor provocado por el fracaso de una relación amorosa: «non sai quanto porti/ di mare parole e fatica»¹⁷². Ese dolor además se funde con la imagen de la muerte. La relación amor/ muerte es una de las claves de la última poesía de Pavese.

Hai viso pietra scolpita,
sangue di terra dura,
sei venuta del mare.
Tutto accogli e scruti
e respingi da te
come il mare. Nel cuore
hai silenzio, hai parole
inghiottite. Sei buia.
Per te l'alba è silenzio. (147)¹⁷³

Ese uso del mar como un espacio del dolor, del fracaso amoroso y de la muerte, es sin duda alguna una cosa a tener en cuenta a la hora de analizar el libro de Javier Egea. Profundizaremos en el tema más adelante. Está claro que Egea leyó con mucha atención

¹⁷² «no sabes cuánto mar,/ cuántas palabras y fatiga llevas»

¹⁷³ «Tienes rostro de piedra esculpida,/ sangre de tierra dura,/ viniste del mar./ Todo lo acoges y escudriñas/ y rechazas/ como el mar. En el corazón/ tienes silencio, tienes palabras/ engullidas. Eres oscura./ Para ti el alba es silencio.»

a Pavese, pero el mundo de los encuentros literarios (o intertextuales, si se prefiere) es increíblemente complejo. Sin embargo, no podemos negar la aparición de una serie de paralelismos entre las dos obras literarias que no deberíamos pasar por alto; y no se trata solamente de la cita de Pavese convertida en el título del libro de Egea (y tampoco solamente de la imagen del mar, aunque el mar como espacio autónomo que sirve para sustentar la estructura del discurso sí que es algo común a los dos autores). Se trata también de la intención de objetivar la experiencia mediante una imagen y la fusión del dolor y la soledad con el paisaje de fondo. Hemos definido la influencia como un encuentro entre dos escrituras que pasa a través de la lectura. Haciendo ese recorrido por *Lavorare stanca*, ha quedado más que patente que la lectura de Pavese ha marcado a Egea y ha dejado su huella en su proceso de escritura.

Recordemos que el proceso de escritura de *Tropo mare* tiene detrás toda una mitología: la del poeta triste y solo, motivado por el sufrimiento personal, que después de un fracaso amoroso especialmente doloroso emprende un viaje hacia el mar –con *Teoría e historia* en la maleta– y vuelve con una poesía renovada, cambiada, una poesía otra y radicalmente diferente, en la que se encuentran las respuestas que hasta ese momento había estado buscando¹⁷⁴. Estas pequeñas mitologías individuales y literarias tienen, desde luego, su encanto. Y es cierto que Javier Egea consigue utilizar su sufrimiento personal para convertirlo en una poesía en la que el dolor individual y el dolor colectivo se funde en una sola cosa a través de la escritura. Pero ese encuentro casi místico con el mar, ese viaje hacia una poesía nueva, no deja de ser una leyenda. Javier Egea acabó encontrando el camino que quería seguir, entre otras cosas, porque en ese momento ya era un poeta maduro, con una trayectoria considerable, porque tenía un impresionante corpus de lecturas detrás y porque, como para él la vida y la poesía eran la misma cosa, la reflexión sobre la poesía tenía una importancia vital. Todo lo que había aprendido sobre la poesía a lo largo de los años acabó dando resultado en el

¹⁷⁴ En cuanto a la relación de Egea con el famoso libro de Juan Carlos Rodríguez, la tentación de recordar aquí el soneto «De cómo el poeta clama a las musas, tras la lectura de un apasionante ladrillo (sic) titulado *Teoría e historia de la producción ideológica*» resulta irresistible: «A la cuarta intentona me he chupado/ de un tirón tu maldito mamotreto/ y quiero dedicarle este soneto/ este torpe discurso aburguesado.// ¿Qué funesta matriz ha segregado/ semejante coñazo, qué secreto/ camino, laberinto o vericuetos/ a este abrupto teorema te ha llevado?// Por obra de un amigo lo he tenido/ y en sus redes viscosas he caído./ epílogo, meollo y vil prefacio.// Y por si fuera poco este paquete/ sucesivas entregas nos promete./ ¡Juan Carlos, no me jodas en palacio!».

momento en que aprendió a fusionarlo con su propia experiencia (o con el «simulacro» de una experiencia), con la historia y con el tiempo.

CAPÍTULO 5:

LAS SOLEDADES, EL AMOR COMO DERROTA Y UNA DIMINUTA REVOLUCIÓN

El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién sabe?), pero al que nadie sostiene.

ROLAND BARTHES

Hemos señalado repetidas veces que la poesía de Javier Egea se estructura en una serie de movimientos hacia adelante. Podemos observar esa evolución en la configuración de la temática amorosa en sus distintos libros. Sin embargo, recordemos primero que la poesía de Egea suele caracterizarse como romántica (o neorromántica). Según Francisco Díaz de Castro:

El protagonista de todo *Paseo de los tristes* se apoya en las convicciones ideológicas patentes en su crítica de la sociedad, pero esas convicciones no le redimen de un dolor y de una soledad que, en lo literario, siguen radicando de un sentimiento romántico insalvable y que, en la psicología del personaje construido en los poemas constituyen el principal hilo conductor de toda su obra. (Díaz de Castro, 2002: 144)

Ruiz Pérez dice que «Egea se muestra como el más cercano al romanticismo de entre los autores de su entorno» y que «su exploración de la posibilidades y contradicciones de esta corriente no sólo le permiten ir avanzando en la construcción de ‘otro romanticismo’, sino también buscar el arsenal más rico para la empresa de revisión de la poesía como vía de incidencia en la realidad» (Ruiz Pérez, 2002a: 11). Según Ramiro Fonte,

Ese romanticismo que impregna las páginas de *Paseo de los tristes* no es el romanticismo filosófico al que muchos estamos acostumbrados, es el romanticismo literario, poético, el que a veces es juzgado peyorativamente, es el romanticismo del corazón, de sus verdades individuales e históricas. Es el romanticismo del hombre individual que busca litigar en esa frontera que separa el amor de la muerte, esgrimiendo la pistola de sus sentimientos. (Fonte, 2004: 68)

Hay un problema básico en estas declaraciones: la definición del término «romanticismo» (o «neorromanticismo»). Si, como Ruiz Pérez, lo acabamos definiendo como una expresión «del corazón» (a pesar de todas las aclaraciones que vienen a continuación), podríamos caer en el error de confundir la «expresión» de los sentimientos con su análisis; y lo que pretende hacer Javier Egea es precisamente eso último. Por su parte, Pere Rovira afirma lo siguiente:

Si la mirada del protagonista de *Paseo de los tristes* va más allá de la leyenda romántica que podía difuminar la realidad de su recorrido, pienso que, en cambio, su actitud ante el amor está cerca del romanticismo. Bécquer es varias veces citado en un libro en cuya primera parte los poemas son una suerte de *Rimas* contemporáneas. Y, como Bécquer, el protagonista de *Paseo de los tristes* no logra explicarse la destrucción del amor, la conversión en mal del mayor de los bienes. (2004a: 127)

Detengámonos en este último punto. Parece fácil establecer una relación entre la poesía de Bécquer y la de Egea, sobre todo teniendo en cuenta todos los juegos becquerianos que aparecen a lo largo del libro y el hecho de que la primera parte de *Paseo de los tristes* vaya introducida por una cita del poeta romántico: «Voy contra mi interés al confesarlo/ no obstante, amada mía/ pienso cual tú que una oda sólo es buena/ de un billete del Banco al dorso escrita». Sin embargo, es evidente que lo que le interesa a Egea de esos versos es justamente el uso de la ironía y la idea de que la retórica poética no parece tener tanto valor si se compara con un billete del banco¹⁷⁵. No podemos decir que el yo poético de *Paseo de los tristes* no logre explicarse la destrucción del amor,

¹⁷⁵ Cabe destacar que el uso de la ironía como método de distanciamiento es una de las características más importantes de *Paseo de los tristes*, como señala también Francisco Díaz de Castro: «No deja de añadir otro tipo de mirada, otra perspectiva más, apenas perceptible en los libros anteriores –aunque sí en muchos de los poemas más famosos de Javier Egea no incluidos en ellos, como ‘Noche canalla’ o las ‘Coplas a Carmen Romero’–: la utilización de la ironía o el humor, particularmente en la sección II, ‘El largo adiós’» (Díaz de Castro, 2004a: 150).

porque es precisamente esa imposibilidad del amor y sus causas lo que se propone el poeta analizar en el texto.

Pero hay que empezar por el principio. Las sucesivas rupturas en la escritura poética de Egea se reflejan también en la configuración del discurso amoroso. Hay una diferencia radical entre la poesía amorosa que escribe Egea antes de 1980 y la que escribe después. En sus primeros libros, hay una construcción positiva del amor. El término «positiva» ahora no quiere decir que se trate de un amor feliz y correspondido (aunque también, por lo menos a veces), sino que ese amor sencillamente puede existir, que se puede imaginar y representarse como tal en el texto. A pesar de las dificultades, los rechazos y las ausencias, el amor siempre está allí. Con *Troppo mare*, la cosa cambia radicalmente porque el amor empieza a convertirse en algo imposible e inalcanzable. En el fondo, esa imposibilidad del amor es el verdadero trasfondo de *Paseo de los tristes*, aunque exista en el libro también un intento de elaborar una manera diferente de sentir y de experimentar las relaciones, configurado en una especie de utopía revolucionaria. Sin embargo, lo que siempre está presente en la lógica de fondo que sostiene todo el libro es el tema de la soledad, una soledad imposible de superar y de vencer, que se hace evidente en «esa costumbre vieja de andar erguido y solo» (Egea, 1986: 57).

5.1. LOS AMORES POSIBLES

*¿hallaste tal belleza en todo el suelo,
que iguale a mi serena luz dichosa?*
FERNANDO DE HERRERA

En *Serena luz del viento* nos encontramos con una exaltación del amor desde una perspectiva intimista y sensual. Si todo poeta, como habíamos visto, empieza imitando «la poesía en general», en este primer libro de Javier Egea podemos observar la influencia de las formas clásicas y petrarquistas, pero también de la tradición popular y de poetas del siglo XX como Lorca o Alberti. Asimismo, como señala Soria Olmedo, el libro está caracterizado por un «erotismo vital [...] inspirado en los sonetos alejandrinos de Antonio Carvajal» (2000: 157). Juan J. León afirma que el amor aparece

en el libro «en toda su amplia realidad sensual, sexual y sentimental, ajena a la ramplona idealización sensiblera o a la hipócrita interpretación espiritual» (2004: 90). Lo interesante del libro es desde luego la perfecta fusión de los moldes clásicos y la metáfora tradicional de amor como luz con las imágenes corporales y con la experiencia erótica. Pongamos por ejemplo el poema siguiente:

Así como la noche circula en mi contorno,
entre espirales suaves coronó tu cintura
y hacia el cálido gozo de tu boca madura
con amorosos giros en mi vuelo me adorno.

Y qué feliz carrera sentirme en el retorno
de los ojos amantes y la sonrisa pura;
verte blanca de cisnes, alzarme a tu figura
y bajar a tu centro como al fondo de un horno.

Y es que siempre me prendes un fuego largo y vivo,
un rojo torbellino de labios y besos
crepitando en la cumbre dorada de tu boca.

Que no puede la sombra lanzar su gesto esquivo
cuando nos llena el viento de llama hasta los huesos
y es el amor vigía de la más alta roca. (23)

Como podemos ver, la experiencia amorosa se materializa directamente en el texto y se presenta como perfecta y completa. Sin embargo, una de las claves del libro es el movimiento y la configuración del amor como un juego continuo de acercamientos y huidas, de presencias y ausencias. El amor aparece como pleno y perfecto pero a la vez no deja de ser en cierta manera inalcanzable. Para que la experiencia amorosa sea completa, el sufrimiento provocado por la ausencia tiene que formar parte de ella, para hacer posible un futuro reencuentro: «Y así, volando siempre, te vienes y te alejas/ y, blandamente suave, vagabunda, me dejas/ el bello y misterioso sabor de los regresos» (19).

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes define la ausencia en el discurso como «todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado –sean cuales fueren la causa y la duración– y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono». Suponer la ausencia, según él, implica plantear que «el lugar

del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar» (2006: 45). El que pronuncia el discurso de entrada se siente menos amado de lo que ama y materializa esa sensación de carencia precisamente en la imagen de la ausencia:

Acaso para hacerte más clara por el viento
te recuerdo lejana, te sueño voladora
de los antiguos aires, de la pasada aurora,
del lago aquel que tuvo su cisne soñoliento.

Y es que tuve las aguas más limpias y presiento
un anhelo de nieve por la mano que llora...
(... Aquella brisa tibia fue siempre soñadora
de las hojas más blandas del suave movimiento)

Y acaso para hacerte más clara, más cercana,
te recuerde distante por el aire, menuda,
huyendo sin el roce menor en mi ventana.

Y acaso ya no queden más alas en mi sueño
sino la triste ausencia de sentirte desnuda
y bordarte con lirios en la arruga del ceño. (13)

Se puede observar que la imagen de la ausencia se elabora como necesaria dentro de la propia lógica amorosa¹⁷⁶. El amor se construye como un proceso dinámico que funciona a base de una serie de contradicciones. La presencia y la ausencia (o la cercanía y la distancia) no pueden existir de manera separada, sino que tienen que estar continuamente convirtiéndose una en la otra, y es sólo en este juego de transformaciones donde cobran sentido. Esta fusión funciona también en el sentido temporal porque se une en una misma imagen el recuerdo del pasado y el presente.

Ese tratamiento del amor, que no deja de ser una reproducción de tópicos (en el sentido de esa «imitación de la poesía en general»), en *A boca de parir* procura cambiar radicalmente. La mujer deja de ser un idealizado objeto del deseo y se convierte en una compañera en la lucha ideológica:

Amor:
debemos ser un baile de desnudos.
Los disfraces y máscaras al fuego del amor.

¹⁷⁶ Sobre el tema de la presencia y la ausencia véase también el capítulo «La lógica erótica» del libro *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez.

Tijeras y cuchillos en invasión de filos.
Velos al leño en ascuas.
Sayas al hogar pleno.
La desnudez.
Principio de la piel para las manos nácares.
Que ya la voz madura en sus espigas
encarga al corazón de ser sincero:
resucitando lobos y resurgiendo alondras.
Sandías a los labios. Hornos al beso.
 Debemos ser un baile de desnudos.
Sólo las brujas quedarán vestidas.
Pero dobles tú y yo, mi compañera,
a besos alambique, besos pócima,
mejunjes de pasión,
nos sobrará el amor y el mar y las colinas rojas. (33)

El esfuerzo por cambiar de discurso se hace evidente también en la configuración de la temática amorosa. Las imágenes clásicas de luz y viento y los espejismos de la presencia y la ausencia desaparecen totalmente. El cambio de «tema» y de «contenido» que comentamos anteriormente se manifiesta también en la construcción del amor en el texto. El poeta una vez más quiere dejar claro que su discurso ha cambiado y eso influye también en el tema del amor: «Pero ni tú ni yo ni el mar volvemos./ No son nubes y lazos/ aquellos que nos vieron otro tiempo./ Libremente elegimos la semilla o el muérdago/ y después la vereda» (43).

Frente a una concepción del amor basada en el movimiento y un continuo juego de transformaciones, ahora hay un esfuerzo por relacionar el amor con los espacios: el privado y el público, la casa y la calle. Tanto en *Serena luz del viento* como en *A boca de parir*, la temática amorosa va siempre relacionada con la imagen del cuerpo, pero ese cuerpo no se construye en los dos libros de la misma manera. En el primero, hay una identificación directa de lo corporal (y lo erótico) con lo poético y del amor con la luz. En el segundo, se puede percibir un intento de ofrecer una imagen más concreta y más «real» de ese cuerpo, sin embargo, ese intento es más que nada un síntoma, un efecto colateral del cambio de tono del libro en su conjunto. Si se trata ahora de demostrar que se tiene una conciencia ideológica y política, el discurso amoroso no puede ser otra cosa que una prolongación de tal conciencia.

Sin embargo, tal planteamiento presenta una contradicción muy evidente. Por una parte, se rechaza explícitamente la idea anterior de un amor puro e ideal. Por otra, el amor se configura como un refugio, como algo sincero y «puro» frente a la realidad «manchada de sangre»:

Aquí el amor:
sincero amor desnudo entre los brazos,
amor como una cifra desnuda comprobando.
Y como por asombro un tigre azul: la encrucijada.
Confluencia. Milagro. Enredadera.
Teléfonos con toda la plenitud lograda.
Entonces basta un hilo para saber que existes,
para encontrar un nombre
afirmativo y claro como la misma luz,
como ese nombre tuyo
y mover paraísos a pesar del silencio. (43-44)

Recordemos que cuando hablamos del compromiso en la poesía vimos que *A boca de parir* todavía no consigue desprenderse de lo que llamamos, de acuerdo con Juan Carlos Rodríguez, «el mito de la palabra poética». La poesía en el fondo para Egea no dejaba de ser un ámbito puro que se tenía que rebajar y enfrentarse a la realidad. Ahora vemos que en la construcción del amor en el texto ocurre exactamente lo mismo porque todavía no hay una elaboración consciente de los sentimientos como algo histórico, sino que –a pesar de todo ese intento de cambiar de tono y de escribir del amor de otra manera– en el fondo los sentimientos se siguen tratando como atemporales y esenciales.

Lo más importante en los dos primeros libros de Javier Egea es el hecho de que la propia existencia del amor nunca se pone en duda. El amor puede ser correspondido o no serlo, puede tratarse de diferentes maneras y configurarse en el texto con procedimientos distintos, pero siempre es posible¹⁷⁷. Para comprender la diferencia entre esa primera poesía de Egea y la que escribirá a partir de *Troppo mare*, recordemos dos poemas que ya comentamos: «19 de mayo» de *A boca de parir* y el tercer poema de «Coram Pópulo» de *Troppo mare*. Ya antes mencionamos que en los dos poemas aparece una primera experiencia amorosa situada en una pensión, pero que el segundo

¹⁷⁷ Marcela Romano también divide la poesía amorosa de Javier Egea en dos grupos, y habla en este sentido de los «trabajos de día» (a los que corresponderían los dos primeros libros del poeta) y los «trabajos de noche».

texto resultaba más triste. La diferencia entre un texto y el otro consiste precisamente en el tratamiento que se le da a esa experiencia erótica.

En el primero, la idea es situar una experiencia concreta en un espacio concreto, es decir, desprenderse del idealismo del libro anterior y pasar de lo general a lo particular. Recordemos a Bachelard y su afirmación de que hay que situar la intimidad en los espacios, porque si no lo hacemos se pierde, se disuelve en una abstracción de sí misma. Y eso es justamente lo que ocurre en «19 de mayo»; se construye un espacio concreto para un hecho concreto y se nos dan todos los detalles con una precisión que en realidad no es demasiado característica para esa etapa del autor. Es un espacio que en otras circunstancias puede resultar desagradable y, digamos, poco poético. La habitación es oscura, el urinario está sucio, las plantas son de plástico, pero en medio de todo eso puede surgir «aquel incandescente poderío» y «tanta luz sin freno». El contraste entre el ambiente miserable y esa experiencia única consigue producir una imagen del amor como esperanza. El mensaje es en todo momento totalmente positivo y por lo tanto «existe una razón/ para aquella manzana de casas apagadas/ para una turbia calle/ que fue la geografía de mi primer amor/ el mapa donde tuvo mi gran pasión su cuna» (Egea, 1976: 20). Sin embargo, la lógica interna que produce el contraste entre el ambiente *sucio* y la experiencia *limpia* sigue siendo en el fondo la misma que en todo el libro: el amor en cierto sentido purifica el ambiente y lo eleva a su nivel.

En el segundo poema, que aparentemente cuenta la misma historia, no se establece esa contradicción entre el espacio y la experiencia, sino que los dos elementos se funden en el texto en una sola imagen. La lógica interna es diferente; ahora todo está construido desde el dolor y la soledad. La primera experiencia amorosa ya no es una «luz sin freno», sino «un recurso gris a la miseria» (Egea, 2000: 85). Es una manera de buscar la esperanza donde no la hay. El amor no se configura como oposición a la realidad y a la tristeza del ambiente, sino que forma parte de él. Es la soledad y la miseria la que se materializa directamente en el espacio. El amor no deja de ser una búsqueda de resistencia y de esperanza, pero en el fondo tal resistencia no es posible porque el amor tampoco lo es.

5.2. LA LÍRICA AMOROSA Y EL TIEMPO HISTÓRICO

*El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro.
Es como si tuviera palabras a guisa de dedos,
o dedos en la punta de mis palabras.*
ROLAND BARTHES

Dijimos que con *Tropo mare* se había producido el primer gran cambio, la primera y decisiva ruptura en la obra poética de Javier Egea. El segundo «movimiento» hacia adelante culmina con la publicación de *Paseo de los tristes* en 1982. *Tropo mare* se caracterizaba por la fusión total de lo individual y lo colectivo, y contaba desde el dolor el viaje (real y simbólico) del yo poético hacia la conciencia histórica, incitando al lector a seguir su mismo camino. En este sentido el libro entero se configura como un punto de partida, como una especie de declaración de principios. Su siguiente proyecto poético, que culmina con *Paseo de los tristes*, parte de ellos y de esa nueva lógica discursiva para hacer un análisis mucho más detallado y mucho más íntimo de los sentimientos y del amor.

Javier Egea en este nuevo proyecto se propone escribir una poesía amorosa radicalmente diferente, que no tenga nada que ver ni con sus primeros poemas ni con ese primer intento de cambio que vimos en *A boca de parir*. El amor ya no es ni ideal ni constituye un espacio puro y esencial que pueda servir como refugio, sino que está construido, igual que todo lo demás, por la historia. Si fue un fracaso amoroso lo que lo llevó a comprender que su propio dolor se identifica con el dolor colectivo, ahora se propone demostrar que a pesar de todo todavía se puede escribir una lírica amorosa, pero que ésta tiene que ser diferente, basada en unos presupuestos ideológicos distintos. Comprende que es posible analizar el amor en la escritura hasta el último y más mínimo detalle, para descubrir qué es lo que falla y cuáles son las causas de tanto dolor y soledad en el amor. Según Aurora de Albornoz, se trata de escribir una «lírica amorosa con un tiempo histórico» (2004: 51).

5.2.1. LA TRADICIÓN DEL AMOR EN EL PAISAJE URBANO

Habíamos señalado anteriormente que en *Paseo de los tristes* el espacio que sostiene la reflexión sobre los sentimientos de amor y soledad viene a ser la ciudad. El protagonismo del paisaje urbano es una característica común a toda la «generación de los ochenta», puesto que si se trata de analizar el amor en la experiencia cotidiana y concreta, es lógico que aparezca la ciudad. Asimismo, Laura Scarano, hablando de la poesía de Luis García Montero, señala que «la ciudad sufre una metamorfosis al ser contemplada desde la experiencia erótica». Por otra parte, se produciría una identificación emocional entre sujeto y ciudad, mediante la cual la ciudad se convertiría en una especie de «correlato objetivo» que habíamos visto con Eliot, aunque, añade Scarano, «nunca se oculta la transposición anímica» (Scarano, 2004: 65-66). Esa observación de Scarano se puede extrapolar a prácticamente todos los poetas del grupo, aunque con distintos matices.

En este sentido, conviene recordar también el libro *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, que habla de los recursos de «correspondencia» y de «desplazamiento». La «correspondencia», según él, es un recurso frecuente en la poesía moderna, que implica la «correspondencia entre personaje y ambiente»:

En la época romántica, tal «correspondencia» era fruto directo de un subjetivismo que proyectaba el yo sobre la circunstancia. En la época contemporánea resulta, en cambio, sobre todo, de su gusto por la sugerencia: el ámbito, en cuanto correlata con el protagonista lírico (que no es necesariamente un ser humano) nos dice, implícita y borrosamente, “irracionalmente”, algo de él: precisamente aquello en que ambas realidades vienen a coincidir. (Bousoño, 1970: 111-112)

Como es lógico, la presencia de la ciudad como espacio propio del erotismo no es nada nuevo. Para empezar, el contraste entre campo y ciudad es una oposición frecuente y asimismo un tópico en la literatura. Es con el romanticismo cuando la ciudad se impone como un paradigma de relaciones humanas (con el consecuente malditismo y el rechazo a su impersonalidad y frialdad). Sin embargo, cuando se empieza a configurar el espacio urbano en el sentido que a nosotros nos interesa, es con

algunos poetas de la generación de los cincuenta, como podemos ver, por ejemplo, en *Metropolitano* de Carlos Barral, donde la ciudad se convierte de una manera definitiva en un espacio plural y continuamente cambiante, capaz de convertirse en la estructura misma de las reflexiones sobre la identidad, la experiencia y la realidad del país¹⁷⁸. Jaime Gil de Biedma comenta lo siguiente sobre el libro de Barral:

Metropolitano es en gran parte un poema acerca de las relaciones del hombre con sus semejantes, pero es sobre todo un poema acerca de las relaciones del hombre con las cosas por él creadas, o interpretadas, que es otra forma de crear. Su tema fundamental viene a ser, pues, el de las relaciones del hombre con esa compleja y a veces sofocante creación humana que es su mundo, el mundo. (Gil de Biedma, 2010: 519)

Por lo tanto, lo que se despliega en ese ambiente urbano es también la imposibilidad de comunicarse con los demás, la nostalgia y la frustración. Según Gil de Biedma, Barral «ve en la vida y la sociedad urbanas el símbolo por excelencia de un mundo hecho a imagen y medida del hombre», pero asimismo es el espacio de la falta de contacto y de afecto.

Gil de Biedma en su poesía también recurre al paisaje urbano como un espacio propio de la vida cotidiana y las relaciones. Asimismo, es el territorio por excelencia de la «mala conciencia burguesa» tan característica de los poetas del medio siglo¹⁷⁹. En el paseo por la ciudad en «Barcelona ja no és bona», las calles se convierten en el espacio de la nostalgia y del resentimiento, siguiendo precisamente esa misma lógica:

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendía de mayor,

¹⁷⁸ Luis Bagué comenta sobre *Metropolitano* que la ciudad es en ese libro un «símbolo plural o hermético, un lugar de exilio psicológico articulado en torno a numerosas dicotomías que conforman una visión palimpséstica a medio camino entre lo real y lo imaginario. De esta manera, la ciudad adquiere paradójicamente cierta estabilidad filosófica, cimentada en las arenas movedizas que separan la función referencial y la función poética» (Bagué Quílez, 2006: 216).

¹⁷⁹ «La “mala conciencia burguesa” no consiste únicamente en el sentimiento que produce el estar disfrutando de las ventajas de una situación que se combate, sino, sobre todo en el no saber qué hacer con lo más profundo de la propia identidad, con esa mitología en que uno no puede dejar de reconocerse y que le distancia irremediabilmente de los seres con los que se siente solidario. Si bien la ideología del personaje le permite afrontar con lucidez su situación, no puede hacerle romper con su identidad: una cosa son las ideas y otra muy distinta la experiencia: la explicación posterior de un momento de plenitud no implica que ese momento no permanezca en el recuerdo con todo el vigor de lo que fue.» (Rovira, 1986: 150)

este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres. (Gil de Biedma, 2010: 150)

Ese rechazo de la propia clase social, por lo tanto, se acaba transformando en el análisis de esa realidad en su propio ámbito –que es el urbano– para poder conocerla y analizarla en profundidad desde dentro. Por lo tanto, a veces la ciudad puede llegar a convertirse en el escenario de la conciencia social:

quiero yo recordar un cielo azul de octubre
puro y profundo de Madrid,
y un día dedicado a la mejor memoria
de aquellos, cuyas vidas
son materia común,
sustancia y fundamento de nuestra libertad
más allá de los límites estrechos de la muerte (191)

Por otra parte, la ciudad y su vida cotidiana es el espacio de la experiencia amorosa y de la intimidad. En «Las afueras», el deseo y la experiencia sensual de la adolescencia encuentra su ámbito natural precisamente en la ciudad y en su contraste con el mar:

¡Ciudad
ya tan lejana!

Lejana junto al mar: tardes de puerto
y desamparo errante de los muelles.
Se obstinarán crecientes las mareas
por las horas del allá.

Y serán un rumor,
un palpito que puja adormeciéndose,
cuando asoman las luces e la noche
sobre el mar.

Más, cada vez más honda
conmigo vas, ciudad,
como un amor hundido,
irreparable.

A veces ola y otra vez silencio. (102)

Más adelante, esa crisis de la adolescencia acaba encontrando una solución aparente en la aceptación de la tranquilidad de la vida cotidiana de las calles de la ciudad:

Nos reciben las calles conocidas
y la tarde empezada, los cansados
castaños cuyas hojas, obedientes,
ruedan bajo los pies del que regresa,
proceden, acompañan nuestros pasos.
Interrumpiendo entre la muchedumbre
de los que a cada instante suceden,
bajo la prematura opacidad
del cielo, que converge hacia su término,
cada uno se interna olvidadizo,
perdido en sus cuarteles solitarios
del invierno que viene. ¿Recordáis
la destreza del vuelo de las aves,
el júbilo y los juegos peligrosos,
la intensidad de cierto instante, quietos
bajo el cielo más alto que el follaje?
Si por menos alguien se acordase,
si alguien súbitamente acometido
se acordase... La luz usada deja
polvo de mariposa entre los dedos. (107)

Esa tranquilidad aparente se convierte inmediatamente en la nostalgia y el sentimiento de soledad. Rovira señala que aunque «Las afueras» supone «un modo de hacer excepcional, no característico de Gil de Biedma, y que el poeta abandonará enseguida» (Rovira, 1986: 115), el poema ya contiene algunas características más importantes que en su obra volverán a aparecer más adelante, como la lucha con la soledad y el tiempo.

Sin embargo, cuando más se aleja el poeta del estilo de «Las afueras» y cuanto más se acerca a la poesía entendida como una objetivación de una experiencia y su análisis, más natural se hace la tranquila presencia de la cotidianidad urbana, que es el escenario de los encuentros, de las reflexiones y también de las relaciones amorosas. A veces, una ciudad concreta se puede convertir en el espacio de la nostalgia:

Ahora voy a contaros
como también yo estuve en París, y fui dichoso.
[...]
Aún vive en mi memoria aquella noche,
recién llegado. Todavía contemplo,
bajo el Pont Saint Michel, de la mano, el silencio,

la gran luna de agosto suspensa entre las torres
de Notre-Dame, y azul
de un imposible el río tantas veces soñado
–*It's too romantic*, como tú me dijiste,
al retirar los labios. (167)

En «Sábado», la ciudad se convierte en la representación de una escena íntima, una parte de la vida privada de una pareja:

Es ésta la ciudad. Somos tú y yo.
calle por calle vamos hasta el cielo.
Toca –para creer– la piedra
mansa, la paciencia del pretil. (125)

En «Amor más poderoso que la vida», a través de una inversión del título quevediano, vuelve a aparecer la nostalgia, el recuerdo, y la resignación al paso del tiempo, que es uno de los temas más importantes en la poesía de Gil de Biedma:

La misma calidad que tu ciudad,
tu ciudad de cristal innumerable
idéntica y distinta, cambiada por el tiempo:
calles que desconozco y plaza antigua
de pájaros poblada,
la plaza en la que una noche nos besamos. (241)

Por otra parte, la ciudad puede alejarse para dar paso a una escena privada que requiere un espacio íntimo, que puede ser una habitación de hotel, como en «Vals del aniversario»:

Nada hay tan dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo

En ese poema aparece, una vez más, la reflexión sobre el paso del tiempo, en esta ocasión en una relación de muchos años.

Y éstos son solamente unos pocos ejemplos de muchos. La presencia de la ciudad, sin embargo, en la mayoría de los casos, forma parte de una especie de telón de fondo, con sus noches y sus bares, que a menudo no tiene por qué aparecer en el poema de forma explícita.

Como ya hemos dicho, la presencia de la ciudad en los autores del cincuenta influirá de manera notable en los escritores de los ochenta. Luis Bagué señala que a

diferencia de los «novísimos», «los poetas de los ochenta delimitan un ámbito realista, cuya polisemia depende del enfoque individual ante un escenario donde proliferan los espacios (parques, hoteles, bares) y motivos (taxis buzones, semáforos) que diseñan el mapa de la urbe contemporánea» (Bagué Quílez, 2006: 218)¹⁸⁰. Sin embargo, más allá de ser simplemente un telón de fondo, la ciudad se convierte en el paisaje de la experiencia objetivada del autor, que puede oscilar entre un paseo al estilo baudelairiano y la expresión de la conciencia cívica. Bagué hace la siguiente clasificación:

Este itinerario reproduce la evolución desde un *gesto antagónico* hasta un *gesto cómplice*. En tanto el primero proyecta una mirada crítica frente a la alienación y la opresión de las grandes ciudades, el segundo se hace eco de un programa de convivencia alejado de las oposiciones binarias que pautaban el discurso ideológico del realismo social: urbano/rural, artificio/naturaleza, opresión/libertad, deshumanización/humanidad, etcétera. El camino desde el rechazo a la complicidad implica una refundación de la intimidad y del lugar en que ésta se inscribe. Asimismo, este recorrido hace partícipe al lector de la experiencia plasmada en los versos. (222)

Es evidente que el que mejor se ajustaría a esta última definición sería probablemente Luis García Montero, donde la ciudad va adquiriendo un papel todavía un poco más complejo. Es muy interesante el análisis que hace Laura Scarano del papel de la ciudad en la poesía de García Montero, que intenta hacer lo que denomina «cartografía del amor» a través del ámbito natural y el ámbito urbano, con una clara hegemonía del segundo. Distingue entre «los espacios de paso» (calles y todo lo relacionado con el viaje) y «los espacios de reposo» (bares, hoteles, plazas, etc.), los dos estableciéndose en una clara oposición al «habitus doméstico», que sería la casa. (Scarano, 2004: 64-65). Para ella, la ciudad es el espacio del «sujeto en tránsito», ya

¹⁸⁰ Bagué también dice que «la nueva metrópoli se acomoda a los modelos y estereotipos que habían surgido durante el romanticismo y el simbolismo», lo cual no siempre es cierto. Y añade: «Reaparecen los *loci* de la ciudad enferma, contaminada por la degradación circundante, y de la ciudad provinciana, congelada en una viñeta pretérita que se evoca como un trasunto de eternidad. En tanto la primera suele ceñirse a una plantilla existencial, que a menudo desciende a la pincelada tremendista, la segunda recupera el espíritu intrahistórico y el fulgor apagado de los noventayochistas y de los modernistas tardíos» (219). Una vez hecho el recorrido por los paisajes de la «ciudad enferma» y «ciudad provinciana», menciona un nuevo tipo de ciudad que es la «ciudad de servicios»: «Esta ciudad democrática, identificada con la poesía de la experiencia, se concibe como reflejo de la superación del franquismo, la reconstrucción de una sociedad civil y la recuperación de la memoria colectiva, pero acaso también como una metáfora del final de la historia» (222). Aunque esto último resulta tal vez un poco dudoso, sí es verdad que esta «ciudad democrática» es la que conocemos de la poesía de la experiencia.

que el viaje «es uno de los modos típicos del habitar contemporáneo, configurando fragmentariamente la experiencia urbana; emblema del vértigo del desplazamiento, la confusión de horizontes, la traslación constante en micros, trenes, subtes y aviones parece encontrar su clímax en ese último medio de locomoción» (70).

Como podemos ver, cuando Javier Egea decide utilizar el espacio urbano para su reflexión sobre la intimidad y la imposibilidad del amor, se sitúa en una amplia tradición de identificación entre la subjetividad y el ambiente urbano. No hemos pretendido analizar esa tradición en su conjunto, sino más bien ofrecer una cuantas indicaciones y lecturas que presentan algunas afinidades con la poesía de Egea. Asimismo, siempre hay que tener en cuenta que Egea procura utilizar el espacio de la ciudad no solamente como un telón de fondo, sino como la materialización y la objetivación de la problemática amorosa.

5.2.2. UN ASEPIO ENTRE CUATRO PAREDES

El libro *Paseo de los tristes* va introducido por una cita de Diego de San Pedro, un precioso ejemplo del amor cortés, en que el olvido de la dama y la imposibilidad del amor equivale a la muerte. No es la primera vez que vemos en Egea relacionados el amor y la muerte. Pero ahora no será el rechazo de la dama lo que provoca el dolor, sino que la muerte está presente siempre en todo, incluso en los sentimientos, en lo más íntimo y en el amor. Es una muerte cotidiana, que está siempre debajo de todo. La primera parte del libro, «Renta y diario de amor», va introducido por la cita de Bécquer que ya mencionamos antes y que sirve como prefacio, porque una de las características más importantes de esta parte del libro será la continua insistencia en los valores mercantiles de los que el amor no puede desprenderse, ya que en el mundo en que vivimos nada está ajeno a ellos.

Fijémonos en el propio título de esta parte del libro que es más que explícito. La imagen de un diario amoroso, en un primer lugar, evoca la idea de una confesión íntima, de una expresión de la subjetividad del poeta, de su experiencia del día a día. Pero no

sólo está el diario sino también la renta, aquello que se cobra, lo que implica una utilidad, una deuda y un deber. En el amor no se separa una cosa de la otra. Esa confesión íntima en un diario es imposible porque tal intimidad no existe y porque el mundo sólo se rige por lo útil y lo rentable. Diego de San Pedro escribe a su dama para cumplir con su deber, y el amor se convierte en el poema en una ofrenda. Bécquer afirma que un poema amoroso nunca tendrá valor por sí solo, sino que lo único que vale realmente son los billetes del banco. Javier Egea en *Troppo mare* descubre que el dolor que sufre por una ruptura amorosa es en el fondo el dolor de todos porque el amor nunca fue posible, sólo era una ilusión.

Por lo tanto, en la primera parte de *Paseo de los tristes* se propone descubrir el porqué de esta ilusión y de esta mentira. Pero para eso lo primero que hay que hacer es cambiar de tono. A Egea ya no le interesa elaborar un discurso totalizador, que lo incluya todo, que ofrezca una explicación completa de la fusión de la historia individual con la Historia. Lo que quiere es realizar un análisis detallado y a la vez simple; demostrar que a pesar de todo sí se puede escribir poesía sobre el amor, pero que tiene que ser una poesía *otra*. Todo, incluso el lenguaje, tiene que volverse más sencillo y por tanto más directo. Asimismo, si se quiere escribir de lo cotidiano, el espacio tiene que formar parte de ese cambio y por lo tanto, como ya explicamos en otra parte, aparece la ciudad. El amor ya no puede ser algo puro, abstracto y esencial, sino que tiene que formar parte de las miserias de cada día y de la vida de los hombres y las mujeres de la calle, que salen por la mañana de sus casas y se dirigen a la oficina, y vuelven por la noche sin darse cuenta de que todo lo que les rodea está determinado por la soledad, de que siempre hay una barrera invisible pero palpable entre ellos y los demás.

Asimismo, ese «diario», que no deja de ser en cierto sentido una transcripción de la experiencia de cada día, se propone elaborar un nuevo concepto de los sentimientos y del amor. Señala Antonio Jiménez Millán que en esa nueva concepción de relaciones humanas «el amor no es considerado como un tema 'eterno', invariable en su esencia a través de los siglos; muy al contrario, los sentimientos son inseparables de la historia personal y colectiva, están fatalmente sujetos a sus miserias» (1984: 47). Cuando Javier Egea recibe en 1982 el Premio Juan Ramón Jiménez, en una entrevista para *El País* afirma lo siguiente:

Es un libro que pretende analizar el amor dentro de un contexto urbano y desde un punto de vista ideológico, claramente comprometido en contra de la explotación. [...] He tratado de hacer una poesía amorosa producida desde unos presupuestos ideológicos diferentes de los que normalmente se tienen, desde la otra orilla, fuera del tópico secularmente usado desde la ideología idealista tradicional. Porque el amor no es algo que llueva de las nubes, no se trata de ningún tema lunático, sino que, por el contrario, el amor es algo de carne y hueso, nuestras musas son personas que van al trabajo, que sufren, que están explotadas, que tienen nombre de mujer y de hombre de la calle. (Castro, 1982)

El papel del poeta en el libro será el de observar, el de formar parte de la multitud pasando desapercibido pero viéndolo y comprendiéndolo todo. Habrá que empezar con una idea, una pista, y seguir con ella, prolongando el hilo y llegando hasta el fondo, igual que un *detective privado* (no nos olvidemos de que la segunda parte del libro se titula «El largo adiós»). Esta primera idea es siempre esa relación tan estrecha entre el amor y el dolor, como dice el primer poema del libro: «Tú me dueles, amor, pero te canto» (1986: 19). Si Egea quiere construir un nuevo discurso amoroso «claramente comprometido contra la explotación», tiene que empezar por lo más básico, por algo que ya vimos en *A boca de parir*: el mundo en que vivimos no es nuestro, es de ellos, de los otros, los vencedores, como diría Luis Cernuda.

Entre cuatro paredes
comenzaba la noche del asedio

Ellos, los asesinos,
alentaban la larga collera de los perros.

El hambre por las sábanas
se agazapaba oscura como un cepo.

Ellos, los asesinos,
nos pusieron el pan sobre unos ojos bellos.

Fuimos muriendo todos
hasta que todo se volvió desierto.

Ellos, los asesinos
vigilaban la caza del amor en silencio. (20)

Sin embargo, recordemos que la primera vez que vimos el concepto de «ellos» en *A boca de parir*, no se configuraba de la misma manera. Aquellos «ellos» aparecían en la calle: «Siempre recién salidos de la casa/ andan por los cafés/ y hablan del amor/ como el que nunca supo de qué hablar». Y el yo poético entonces añadía: «Yo espero cada noche/ que un lirio hermoso y joven/ les destroce la lengua» (1976: 49). Hay una diferencia radical entre un poema y el otro, entre una lógica interna y la otra.

En *A boca de parir*, era el mundo exterior, el espacio público, el que estaba dominado por «ellos». Para poder ejercer su poder, tenían que salir de la casa a la calle. La explotación se configura definitivamente como algo exterior. Sin embargo, se puede intuir la existencia de otro espacio, el puro y el íntimo, que es el de la casa. No parece que «ellos» tengan algún poder dentro de la casa, que siempre se constituye en el texto como el espacio de lo íntimo, de lo privado y del amor. Y esa casa era un refugio contra lo que pasaba en la calle, contra el frío y la soledad, porque una vez cerrada la puerta todo era diferente, puro y verdadero, sin las mentiras de la explotación. Por eso aparece la imagen del lirio, «hermoso y joven», inocente y perfecto, sin ninguna mancha, que les puede destrozar la lengua, destruir su discurso y sustituirlo por otro.

Ahora bien, esa división de espacios en *Paseo de los tristes* desaparece totalmente. Lo primero con lo que nos encontramos en el poema es una imagen del asedio, pero no es un asedio que vaya desde fuera hacia dentro, sino que empieza dentro de la casa, «entre cuatro paredes». Ha desaparecido la distancia entre nosotros y las miserias de la explotación, que ahora están presentes dentro de la misma casa, dentro de lo íntimo, entre las sábanas. No se puede escapar de «ellos» y de la explotación, porque no se trata de no dejarlos entrar, sino de que ya están dentro. En el fondo, «ellos» son también «nosotros», porque al enemigo siempre lo llevamos dentro. No podemos escapar de nuestras contradicciones y la soledad invade nuestra vida.

Otro elemento inseparable del amor es –desde *Troppo mare*– la muerte: «Fuimos muriendo todos/ hasta que todo se volvió desierto». Si el mundo en el fondo es un desierto y todo está contaminado por la muerte, el amor no es posible y no existe otra cosa que el silencio. Obsérvese que todas las imágenes que aparecen en el poema son claramente violentas y que todo indica que existe una batalla que desde el principio está perdida, una «caza de amor» de la que no hay manera de defenderse. «Ellos» lo

controlan todo y lo vigilan todo. Con respecto a ese tema de la violencia ideológica, recordemos otros versos muy significativos:

¿No te voy a querer
si es un diezmo el amor?

¿No sientes el fusil de los recaudadores
aquí, contra la nuca? (45)

Con la idea del amor como diezmo llegamos a la segunda clave del libro: la concepción del amor en términos mercantiles. Lo que caracteriza la cotidianidad y por tanto también las relaciones humanas son términos como «saldar», «renta», «cobrador», «recibo», «despacho», «mercado», «cuenta» o «factura». No se puede «saldar en un instante/ la renta del dolor» (24), porque ese dolor es un «salvaje cobrador diario» (26) y porque «se rompe el amor como un recibo viejo» (25). Fijémonos en el poema siguiente:

Quisimos amarnos
tras los muros altos
de un viejo mercado.

No fueron posibles
sino manos grises,
sino labios tristes.

En nombre del fuego
desde el día primero
vendidos y muertos.

Entre las cenizas
la mercadería:
los brazos, la vida.

Pagando el futuro,
la renta del humo:
tú mía, yo tuyo. (33)

Lo importante aquí una vez más es la elaboración de un espacio que funciona en varios niveles. El tiempo, por el contrario, parece detenerse y todo se construye en lo espacial y en lo corporal. Por una parte, sabemos que la casa en la que vivía Javier Egea en ese

momento quedaba relativamente cerca de un viejo mercado. Pero, como es lógico, ese mercado es a la vez un espacio simbólico. Tras los muros del mercado, cuando el propio amor sólo es mercancía, no es posible amar. Lo que se vende es la propia vida, materializada en imágenes corporales: «manos grises», «labios tristes» y «brazos». El amor no es más que ceniza y humo, y la vida no existe.

Un ejemplo magistral de esa imagen de la vida convertida en la muerte lo tenemos en el poema siguiente, que según Juan Carlos Rodríguez es uno de los mejores poemas del libro:

Sin apenas mirarnos, casi en vilo,
como si hubiesen de venir de pronto
el mar, o los fotógrafos,
con esa dignidad que eleva el humo
de taza en taza,
y solos
o entre la tarde y Bach agazapados,
sin apenas mirarnos
sabemos la condena del amor
y cuánta sangre
cuánta muerte rodando entre nosotros
para tomar el té. (34)

Igual que en el poema anterior, todas las imágenes son espaciales y el tiempo parece que se detiene. Rodríguez señala que la cotidianidad

está empapada de algo que no somos nosotros mismos y que, sin embargo, nos paraliza, nos impregna: es la sangre de la historia que condena incluso el amor. Pero esa sangre es exactamente la de la historia de cada día, la sangre de la explotación para construir el yo o el nosotros. (Rodríguez, 2002: 157)

Lo que podemos observar en el poema es precisamente esa imagen congelada, paralizada, de lo cotidiano, de dos personas tomando el té por la tarde. Sin embargo, el lector no puede ver a la pareja, sino sólo las tazas del té recién hecho. Y esas dos personas que en realidad no vemos, aunque sabemos que están allí, tampoco se están mirando la una a la otra, porque hay algo invisible pero evidente entre ellos que no les deja: la tristeza y la imposibilidad del amor.

Esa soledad que aparece en el poema es una soledad irremediable porque no se trata de que la pareja esté sola, sino más bien, y aunque las dos personas aparezcan en la misma imagen, de que no están realmente juntas, de que cada una de ellas está sola, a pesar de encontrarse tan cerca de la otra. Vivimos en un mundo en que hay cada vez más soledad porque entre dos personas siempre habrá una barrera que les impide conectar del todo, igual que en los versos siguientes: «Yo no he podido conocerte nunca/ y tú nunca has llegado a conocerme» (52). El amor es imposible porque la explotación y el odio simplemente tienen más fuerza:

¿Cómo me vas a querer tú a mí
con ese borbotón inevitable de odio
que llevas por las venas?

¿Cómo te voy a querer yo a ti
con ese borbotón inevitable de odio
que llevo por las venas? (40)

Pero volvamos al tema de la muerte y la imposibilidad de la vida, en un poema que nos puede recordar la historia que ya nos cuenta *Troppo mare*:

Cuando dijiste ¡basta! era diciembre
y sólo tú templabas el vacío.

Pensé que nada estaba,
que se perdió contigo la llave de la vida.

Después miré a la calle
y era la misma puerta para todos:
la vida no existía.

Desde el mismo cerrojo
la herrumbre del expolio nos miraba. (22)

El poema está dividido en dos partes. Lo primero que se nos presenta es la imagen de una ruptura, de un fracaso amoroso, y una aparente separación entre el frío («diciembre») del exterior y el calor que aporta el amor. Para el protagonista, con la ruptura amorosa la vida deja de existir y todo se convierte en dolor y en vacío. Sin embargo, en la segunda parte del poema ese dolor individual se funde con el dolor

colectivo. La vida no pudo desaparecer cuando se acabó la relación amorosa porque en realidad nunca había existido.

Por consecuencia, lo que viene a decir el poeta es que si se quiere construir una nueva lírica amorosa, hay que empezar por aceptar el hecho de que la muerte esté traspasando la vida. Jairo García Jaramillo señala que es por eso por lo que, frente a la amenaza, «el protagonista es perfectamente capaz de lanzarse a la muerte sin ningún miedo» (60). Veamos el último poema de esta primera parte del libro, con clara reminiscencia lorquiana:

- ¿Sabe quién mató al Sr. Egea?
- Lo sé.
- ¡Pues dígamelo inmediatamente!
- Yo me arrojé al vacío.
desde la estrella muerta
y ya no tengo miedo de morir. (63)

Por lo tanto, la única manera de perder el miedo y de formular un nuevo discurso es aceptar esa muerte cotidiana y lanzarse al vacío. No se trata de arrojarse para morir, sino para salir de la «estrella muerta». No es una búsqueda deliberada de la muerte como tal, sino de la aceptación de la vida convertida en muerte.

5.3. EL AMOR COMO RESISTENCIA Y LAS PARADOJAS DEL «OTRO ROMANTICISMO»

Javier Egea también se propone escribir una poesía amorosa distinta, partiendo de los presupuestos ideológicos marxistas. Ese intento lo encontramos sobre todo en la segunda parte de *Paseo de los tristes*, que curiosamente es la que peor funciona en el contexto del libro. En vez de mostrar las cosas en el texto el poeta se propone explicar los presupuestos en los que se basa. De esta manera, tal vez recuerde demasiado a *A boca de parir*. La cita inicial de Quevedo («que debo mi discurso a mi tormento») indica que a partir de todo ese dolor que se analizó en la primera parte va a surgir

precisamente un discurso totalmente nuevo. Del amor imposible se pasa al amor como resistencia y como esperanza.

Sin embargo, ese nuevo discurso a veces más que nada llega a recordar una especie de utopía revolucionaria. En el poema «Sobre el papel» –estructurado como una carta amorosa, otro género tradicionalmente confesional, igual que el diario– nos encontramos con la idea del amor basado en el compañerismo y el respeto mutuo, sin «rentas» o «facturas», y sin la dominación. Ya no sería un amor idealizado, sino otro amor basado en la conciencia de que todos viven la realidad de la misma explotación y las mismas miserias cotidianas.

Ahora ya no me lleva hacia ti
ningún aire de posesión o cosa semejante
sino un hermoso amor,
un infinito y desdichado amor.
[...]
Sé que no llegaremos donde tú y yo soñamos,
que la muerte nos une y sin embargo
ahí está el camino:
hermoso y miserable como un torso desnudo,
como un largo relato de amor y explotación.
[...]
Ya sé por qué razón
yo quise siempre, siempre, trabajar junto a ti. (69-70)

El problema de este nuevo concepto de amor y relaciones humanas es obvio: si en la primera parte del libro dejamos claro que el amor era imposible porque todo estaba dominado por la muerte y la vida no existía, ¿cómo se produce exactamente ese cambio tan radical? ¿Cómo es posible que de repente, sólo con la conciencia de la explotación, todo parezca tan fácil de solucionar? Si la ideología es inconsciente, ¿cómo podemos romper con ella desde la consciencia? De repente parece que basta con proponerse amar de otra manera para hacer desaparecer todos los conflictos internos. Posiblemente no deje de ser una propuesta utópica, aparentemente hermosa pero en realidad imposible.

Uno de los temas importantes de esta segunda parte del libro es la imagen de la mujer, que en este nuevo discurso amoroso ya no puede ser simplemente un objeto de amor y una inspiración para la poesía, sino que tiene que ser una compañera en la lucha ideológica. Se muestra claramente que una de las características de ese nuevo

romanticismo es el rechazo de los esquemas tradicionales de una sociedad que construye una determinada imagen del hombre y de la mujer. La clave de la relación entre el hombre y la mujer tiene que ser necesariamente el diálogo. El papel de la mujer ya no puede ser pasivo, sino activo (como protagonista de una «diminuta revolución»), tiene que compartir con el poeta todas las ideas y la conciencia del compromiso, tiene que estar «del mismo lado de la reja» (52)¹⁸¹:

Es posible que pienses
que quizá con el tiempo te pude idealizar
—nadie está libre de él: el inconsciente ese
de clase tanto tiempo dominadora y sola—,
pero debes saber que ahora no es así,
ahora ya sé quién eres:
una enorme mujer
con los mismos problemas que yo, que él, que todos,
lo que entiendo y respeto. (69)

Con respecto al poema «Materialismo eres tú», explica Ángeles Mora en qué consiste exactamente ese juego inicial en el título del poema:

Ahora bien, donde acaba el poema de Bécquer empieza el poema de J. Egea. Si para Bécquer la mujer era, como decimos, el ideal, algo abstracto, inefable, sublime, comparable a la poesía, para J. Egea la mujer, como la poesía, no sólo es material y concreta, sino que trae una luz, una voz que le ha servido para explicarse la vida y para platearse un cambio, otra posibilidad de vida.

No se conforma, por tanto, Javier Egea con su respuesta metafórica. Como Bécquer, eso sí, se extraña de la pregunta: *¿Qué es el materialismo?* Con Bécquer le contesta: *¿Y tú me lo preguntas?* Pero, ¿por qué la extrañeza ahora? Parece que está claro: porque esa mujer, este tú del poema, ya no es el ideal, esta mujer sí que ha dialogado ya con el poeta, sí le ha propuesto un terreno dialéctico para entenderse [...] (2002: 162)

¹⁸¹ Cuando Jairo García Jaramillo analiza el tema afirma que es «muy importante insistir en el papel que juega la mujer en estos poemas, como constante alentadora del compromiso del poeta y de su lucha ideológica» (García Jaramillo, 2005: 61). Esa expresión, sin embargo, resulta un poco confusa porque parece que la lucha ideológica es del poeta y que la mujer se convierte, una vez más, en una especie de musa que le ayuda pero que no interviene en esa lucha de forma directa. Es simplemente una inspiración, como un reflejo de ese «poesía eres tú» de Bécquer, pero en versión marxista. De todas formas, no es exactamente eso lo que quiere decir Egea y probablemente esa afirmación de García Jaramillo no deja de ser un lapsus insignificante.

La verdadera clave es, pues, el diálogo y la comunicación. Todo lo contrario de lo que vimos en el poema en que el hombre y la mujer tomaban por la tarde el té, aparentemente juntos pero con una barrera insuperable entre ellos, que no les permitía que se conocieran de verdad y que se comunicasen. Por otra parte, recordemos a Ruiz Pérez que señala que uno de los elementos más importantes de la poesía de Egea es precisamente el diálogo, porque «su poesía no se entiende sin la conversación, sin la comunicación, sin la alternancia de voces, sin la dialéctica» (Ruiz Pérez, 2002a: 7). La posibilidad de establecer un diálogo con el otro, una verdadera complicidad, es la única manera posible de superar la soledad.

Hemos visto que en cierto sentido esta parte de *Paseo de los tristes* tiene mucho en común con *A boca de parir*, precisamente porque esa nueva manera de amar capaz de enfrentarse a la ideología dominante parece un proyecto utópico. Eso sólo sería posible si tal ruptura pudiera ser total, si de verdad fuéramos capaces de desprendernos del todo de las estructuras ideológicas. Como propuesta es interesante pero no deja de recordar la idea del amor como refugio contra el frío, la suciedad y la explotación, que ya considerábamos superada.

Sin embargo, a pesar de que el discurso de la segunda parte del libro no acaba de funcionar en su conjunto, podemos señalar otros aspectos más interesantes. Una vez que damos por hecho que uno no puede escapar de la ideología y de su propio inconsciente («Sé que la soledad/ no se agota en tus labios ni en los míos/ y que la vida es dura/ trágicamente seria»), podemos reclamar el amor como algo necesario a pesar de su imposibilidad. No podemos romper del todo con la ideología dominante porque siempre «hay demasiada sangre detrás de una caricia» (72), pero podemos influir en ella, seguir buscando el amor como la única fuente de esperanza:

Hay cosas en la vida
que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama.

Y cartas que se escriben
cuando la prisa clava su aguijón
y de deja colgando del alero
y te da por pensar
que es posible que no nos conociéramos
aunque fuimos viviendo el mismo frío,
la misma explotación,

el mismo compromiso de seguir adelante
a pesar del dolor. (79)

Estos versos del poema «Otro romanticismo» ilustran perfectamente esa búsqueda del amor como esperanza, aunque nunca definitiva. Primero, aparece la idea de la complicidad, de dos personas que han compartido las mismas experiencias y la misma explotación, que han vivido los mismos fracasos y han sentido el mismo dolor. Ese dolor y ese frío en realidad nunca puede llegar a desaparecer. Sin embargo, se trata de esforzarse por seguir buscando el amor, por no perder la esperanza, por seguir intentando construir el amor como resistencia, a pesar de las sucesivas derrotas. El amor en este sentido puede configurarse como algo imprescindible, como una fuente de fuerzas para seguir en la lucha. Y, como es evidente, ese amor no puede ser idealizado y esencial, sino totalmente material y también corporal.

A veces, el pasado fue sólo aquel momento
en el que se confunden
amor y muerte, soledad y dicha.

Y porque entre unos brazos
al menos un instante me he sentido feliz,
procuro compartir este camino
hacia bellos sucesos como aquél
en que la luz fue nuestra.

Por eso me alimenta la esperanza.

Por eso llevo,
tatuada en el ansia de vivir,
como una hermosa referencia,
la cicatriz distinta de su cuerpo. (80)

Curiosamente, la esperanza parece provocada por un sentimiento nostálgico, lo cual probablemente constituye otra contradicción. Existe un recuerdo de una felicidad pasada, anterior a la toma de conciencia, anterior incluso al viaje a la Isleta del Moro. Y es ese recuerdo lo que paradójicamente le motiva al poeta a seguir buscando nuevos caminos para volver a vivir la misma sensación de felicidad, sólo que probablemente esta vez más duradera y construida desde otros presupuestos ideológicos. El problema es que ya no se puede ir hacia atrás y no queda muy claro cómo se puede volver a la

felicidad de aquel momento «en que la luz fue nuestra» sin abandonar la nueva consciencia. Por una parte, Egea deja claro que ese nuevo camino hacia la antigua felicidad debe ser compartido. Por otra, nunca llega a explicar de verdad en qué consiste exactamente ese camino, sino que se limita a describir la meta final.

Está claro que no es precisamente ese proyecto utópico lo mejor del libro, aunque tal vez sea comprensible ese esfuerzo de Javier Egea por intentar elaborar en el texto una nueva manera de entender el amor dentro de su trayectoria marcada claramente por esa «búsqueda de una poesía materialista». Sin embargo, el significado global del libro es diferente. Debajo de todas las contradicciones y paradojas que hemos intentado señalar hay una triste lógica de fondo: en realidad no es posible escapar de nuestro inconsciente y romper totalmente con la ideología. El amor seguirá siendo imposible. Lo que ocurre es que, como vimos en el primer poema del libro, la explotación y la muerte no vienen de fuera, no nos atacan, no rodean nuestra casa, sino que las llevamos dentro. Todas nuestras contradicciones siempre estarán con nosotros. Una vez que la dialéctica privado/público ha dejado de funcionar, ha quedado de manifiesto el problema de base: que no existen refugios contra el frío y la soledad. Es nuestra casa y nuestra propia intimidad la que esconde el asedio.

ellos, los asesinos,
nos fueron invadiendo con lluvias y con sapos,
anegando las últimas rendijas del corazón,
marcándonos el aire, tempestuosamente,
arrancando los hilos que llevaban
la voz, la dicha, las pequeñas cosas.
[...]
Y algo te adentra en la ciudad de nuevo,
algo que ni siquiera el amor
pero que empuja poderosamente
hacia una voz
un resto de firmeza, una piel que se ofrece,
sabiendo en cada paso con más fuerza
que no fueron los signos o el azar,
que hay demasiada sangre detrás de una caricia. (71-72)

Por lo tanto, hay en el libro una contradicción que nunca se llega a resolver: el amor a la vez se constituye como esperanza y como derrota. Por una parte se afirma continuamente que la vida no existe y por otra se invita al lector a buscar el amor, la vida y la esperanza, a construir una nueva manera de amar («una extraña madeja de tumbos y deseo/ te va poniendo en pie cada mañana»). Asimismo, esa nueva manera de amar se confunde totalmente con una imagen de felicidad amorosa evocada por la memoria y por la nostalgia¹⁸². Lo que debería ser un paso hacia adelante («te dice que hay camino, que no regreses nunca») a veces parece un paso hacia atrás. Una vez más el poeta desea cambiar el mundo.

5.4. SOBRE LAS SOLEDADES

5.4.1. VENDRÁ LA MUERTE Y TENDRÁ TUS OJOS

La imagen de la vida convertida en muerte, que hace que el amor sea imposible, presenta algunos paralelismos con la última poesía de Pavese. Hemos visto antes con *Lavorare stanca* cómo el silencio y la soledad son dos claves de la poesía de Pavese (y obviamente también de su narrativa). Asimismo, hemos podido observar que en *Lavorare stanca* el autor intenta objetivar la experiencia y la emoción fusionando el tono narrativo con la imagen. Sin embargo, su última poesía¹⁸³ presenta una diferencia radical con respecto a ese concepto, tratando el dolor y la soledad de una manera bastante más abierta y explícita. La mayoría de la crítica suele relacionar esa última parte de su obra poética directamente con la crisis personal y con el suicidio, no

¹⁸² Y, aunque parezca un tópico, la nostalgia no deja de ser un sentimiento reaccionario.

¹⁸³ *La terra e la morte* (1945) y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950).

sabiendo separar la biografía del autor de su trayectoria poética¹⁸⁴. Sin embargo, no es cierto que esos poemas se construyan directamente como una *expresión* de los sentimientos. La identificación del amor y la muerte es en Pavese una consecuencia de un intento de reflexión sobre el dolor más que su expresión directa, esta vez a través de una compleja red de símbolos e imágenes relacionadas con la idea de conocimiento a través del mito, prescindiendo totalmente del elemento narrativo, en un esfuerzo por conseguir una fusión entre la escritura y la vida. Aunque sí es cierto que los últimos poemas de Pavese coincidirán con el final de su vida (los poemas que pasarán a formar *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* incluso fueron encontrados en su escritorio después de su muerte), eso no quiere decir que puedan alejarse sin más de una reflexión sobre la poesía que se iba consolidando a lo largo de más de veinte años. En cierto sentido, le ocurre aquí a Pavese con este último poemario como a Egea con *Sonetos del diente de oro*: son los últimos poemas que se conocen del autor, presentan diferencias notables con respecto a su obra anterior y se publican después de su muerte; y la tendencia natural de la crítica es relacionarlos directamente con el sufrimiento y el anticipo del final trágico, separándolos de la larga trayectoria anterior. Obviamente, no se puede negar que la vida y la escritura vayan relacionadas, que la escritura de Pavese –sobre todo la narrativa– tiene a menudo tintes autobiográficos (y que, por supuesto, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* vaya dedicado a Connie, su último amor), pero sería un error, en los dos casos, dar por hecho que un escritor a causa de su sufrimiento olvida todo lo que ha pensado sobre su poesía a lo largo de muchos años para volver al concepto un tanto adolescente de la poesía como desahogo sentimental¹⁸⁵.

Sin embargo, otros, como Muñoz Rivas, afirman que los dos últimos libros de Pavese «no son en absoluto cancioneros de ocasión» y tampoco significan «otro modo de poeatar, o ruptura con *Lavorare stanca*». Según él, lo que ocurre es que «se engarzan

¹⁸⁴ Muñoz Rivas afirma de una manera muy acertada: «Me parece evidente que se ha realizado una cierta confusión en algunos sectores de la crítica respecto a los dos últimos cancioneros que nos ocupan, entendidos, a veces como un homenaje del autor a los escritores que marcaron el comienzo de su poesía (D'Annunzio, Leopardi, etc.), y no como resultado de un lúcido planteamiento de poética que desemboca justo en éstos.» (Muñoz Rivas, 2002: 169)

¹⁸⁵ Esa idea del desahogo sentimental convertido en un poemario podemos verlo, por ejemplo, en el comentario de Lorenzo Mondo: «Y Connie está irremediablemente lejos, aunque promete regresar. Cesare traslada la historia de esta temporada de amor a una especie de diario poético, once poemas líricos que se publicarán póstumamente bajo el título *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Dedicados a Connie, se abren y cierran con poemas en su lengua, datados respectivamente el 11 de marzo y el 11 de abril de 1950. [...] La sublimación poética no hallará aparentes respuestas en Connie.» (Mondo, 2011a: 160-161)

justamente con un hábil y complicado mecanismo de escritura, que con éstos llega a su fase terminal, y no por ello menos fascinante o lúcida». Y añade otra cosa, en la que una vez más podemos encontrar una especie de paralelismo entre Egea y Pavese: «en el último Pavese Vida y Escritura se entrecruzan de tal modo que la balanza difícilmente se equilibra en favor de una u otra, permaneciendo ambas en un estado de *tensión* (Muñoz Rivas, 2002: 170)».

Para entender esta última etapa de Pavese hay que tener en cuenta que a lo largo de los años cuarenta vuelve a teorizar sobre el mito y su representación en la escritura a través del símbolo, tanto en sus ensayos como en *Il mestiere di vivere*:

Carattere, non diciamo della poesia, ma della fiaba (mito) è la consacrazione del *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo del mondo. [...] Quest'unicità del luogo è parte, del resto, di quella generale unicità del gesto e del fatto, assoluti e *quindi* simbolici, che costituisce il mito. (Fare una cosa una volta tanto, che perciò si è riempita di significati e sempre se ne va riempiendo, in grazia appunto alla sua fissità non pié realistica.) Nella realtà nessun gesto e nessun luogo vale piú di un altro. Nel mito (simbolo) è invece tutta una gerarchia. Ecco perché attualmente molti sfuggono al naturalismo e fanno mito, ricorrendo all'infanzia. [...] Di ogni scrittore si può dir mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a tornare e che piú lo scalda. [...] Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza. (Pavese, 2000: 257-258)

Estas declaraciones del año 1943 ponen en evidencia la reflexión de Pavese sobre la función del símbolo en la representación del mito, entendido como la verdad de la poesía.

En este sentido, se podría definir *La terra e la morte* como un intento de unir el mito individual con el mito colectivo. Allí, la mujer se identifica con la tierra, con la muerte, con el mar, en una reflexión sobre la soledad. Esta construcción simbólica del dolor, en la que se une la experiencia individual (representada por el recuerdo biográfico de la «mujer con la voz ronca», que siempre será el fantasma trágico del primer gran fracaso amoroso de Pavese) y lo que podríamos llamar mito colectivo, es algo que sin

duda alguna tiene mucho que ver también con la poesía de Egea. Los poemas esta vez no llevan ningún título y desaparece el elemento del personaje y el tono narrativo para convertirse en un discurso dirigido a un «tú»:

Tu seri come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami.
C'è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
t'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell'estate. (144)¹⁸⁶

Podemos ver que la fusión de la figura femenina con la imagen de la tierra es total. La narración y cualquier tipo de contemplación del paso del tiempo ha desaparecido y todo se configura como una imagen, pero esta vez una imagen simbólica, en un espacio en que el tiempo se ha detenido y se ha convertido en mito y en una espera eterna. Asimismo, han desaparecido las palabras y el silencio lo atraviesa todo:

Anche tu sei collina
e sentiero di sassi
e gioco nei canneti,
e conosci la vigna
che di notte tace.
Tu non dici parole.

C'è una terra che tace
e non è terra tua.
C'è un silenzio che dura
sulle piante e sui colli,
Ci son acque e campagne.
Sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi bui. Sei la vigna. (145)¹⁸⁷

¹⁸⁶ «Eres como una tierra/ que nadie ha pronunciado./ Tú no esperas nada/ salvo la palabra/ que brotará del fondo/ como un fruto entre las ramas./ Hay un viento que te alcanza./ Cosas secas y exánimes/ te impiden el paso y van en el viento./ Miembros y palabras antiguas./ Tiembles en el verano.»

¹⁸⁷ «También tú eres colina/ y sendero de piedras/ y juego en los cañizales,/ y conoces la viña/ que calla de noche./ No dices palabras./ Hay una tierra que calla/ y no es tierra tuya./ Hay un silencio que dura/ sobre plantas y cerros./ Hay aguas y campiñas./ Eres un silencio cerrado/ que no cede, eres labios/ y ojos oscuros. Eres la viña.»

La identificación de la mujer con la colina es especialmente significativa, puesto que hasta ahora en Pavese era precisamente la colina el espacio del mito. De esta manera, se refuerza la conexión con su poética anterior, en vez de señalar una ruptura.

Por otra parte, en *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* el elemento central de la estructura poética será la presencia femenina, configurada como la muerte, la esperanza, y la vida, profundizando de esta manera en el imaginario del libro anterior¹⁸⁸. Los tres primeros poemas se estructuran como la contemplación de la mujer, que se identifica con la vida y la luz. El primer poema, titulado «To C. from C.» escrito en inglés (la lengua materna de Connie), es un buen ejemplo de esa imagen de la mujer como un recuerdo a la vez dulce y amargo («you, dappled smile,/ you, glowing laughter») y ejerce la función de una dedicatoria. A continuación, en «In the morning you always come back», vemos que la mujer se convierte en la vida, la luz y la mañana:

Stella sperduta
nella luce dell'alba,
cigolio del brezza,
tepore, respiro –
è finita la notte.

Sei la luce e il mattino. (158)¹⁸⁹

La identificación de la mujer con el momento del amanecer («lo spiraglio dell'alba/ respira con la tua bocca») es total. La imagen que nos presenta el poema son los pasos de la mujer, que se acerca, desde las oscuras colinas hasta las calles vacías de la ciudad, y trae consigo la luz y el despertar («la città abbrivdisce,/ odorano le pietre –/ sei la vita, il risveglio»). La noche ha terminado y la ciudad entera se estremece y exhala.

El siguiente poema retoma la identificación de la mujer con la tierra, pero no exactamente en el mismo sentido que en *La terra e la morte*, no se trata de esa fusión con la tierra como símbolo del misterio más profundo de la existencia, sino que la imagen se suaviza y asimismo se vuelve más concreta. La tierra y la naturaleza se

¹⁸⁸ Con respecto a la diferencia del tratamiento del amor en la primera y la última poesía de Pavese, observa Muñoz Rivas que «la consideración realista del amor, del Pavese de los años treinta, se transforma en un sensacionalismo preciosista, un amor de sensación, recuerdo, dolor, que se sublima y se convierte en mito, llegando a un simbolismo irrevocable, totalizante» (Muñoz Rivas, 2002: 190).

¹⁸⁹ «Estrella perdida/ en la luz del alba,/ crujido de la brisa,/ tibieza, respiración–/ la noche ha concluido.// Eres la luz y la mañana.»

asemejan a la mujer, como si la estuvieran imitando, con resonancias de la poesía petrarquista:

Hai un sangue, un respiro.
Sei fatta di carne
di capelli di sguardi
anche tu. Terra e piante,
cielo di marzo, luce,
vibrano e ti somigliano –
il tuo riso e il tuo passo
come acque che sussultano –
la tua ruga fra gli occhi
come nubi raccolte –
il tuo tenero corpo
una zolla nel sole. (159)¹⁹⁰

Como se puede observar, este poema es una continuación del anterior. La mujer no sólo es la luz, sino que también está hecha de carne, cabellos y miradas. No queda claro si se parece ella a la naturaleza o la naturaleza a ella. La tierra, las plantas, el cielo, todo existe sólo en su reflejo. Pero la mujer, se nos vuelve a recordar más adelante, tiene sangre y respira, y no es la tierra sino que vive sobre ella y se reconoce en su imagen. Y aparece una vez más el silencio, el de la tierra y el de la mujer; y es el silencio lo que les une y es ahí donde reside su fuerza. Finalmente, en los últimos versos, ahora sí, se produce la fusión definitiva entre la mujer y la tierra: «ma tu, tu sei terra./ Sei radice feroce./ Sei la terra che aspetta.»

A continuación viene el poema central del libro, el que le da título: «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi». Hasta ahora la mujer era la luz y la vida, pero en este momento se convierte en la muerte. Es la imagen más cruda de la soledad y la ausencia:

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi-
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Così li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi

¹⁹⁰ «Tienes sangre, respiración./ También tú estás hecha de carne,/ de cabellos, de miradas./ Tierra y plantas,/ cielo de marzo, luz,/ vibran y se te asemejan–/ tu risa y tu paso/ como aguas que sobresaltan–/ tu arruga entre los ojos/ como nubes reunidas–/ tu cuerpo tierno,/ un pedazo de tierra al sol.»

nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla

Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti. (161)¹⁹¹

La interpretación de este poema suele ser un tema polémico, precisamente por lo que mencionamos antes sobre la tendencia de la crítica a no distinguir entre la biografía y la poesía. Como se trata de una invocación de la muerte, se ha intentado ver muchas veces simplemente como un anuncio del suicidio. Sin embargo, la verdadera clave del poema es otra: es la absoluta fusión de la vida y la muerte –hasta el punto de que vienen a ser la misma cosa– a través de la imagen de la mujer. Se trata de la muerte en vida que nos acompaña desde la mañana hasta la noche porque la vida no se concibe sin la constante amenaza de la muerte¹⁹². Y la muerte está en los ojos de la mujer, que puede verla reflejada en el espejo cada mañana, porque nunca deja de estar ahí, nunca desaparece. En los ojos de la mujer todo se funde en su mirada: la vida, la muerte y la esperanza, ninguno de los tres elementos puede existir sin los otros dos.

Otra de las claves vuelve a ser el silencio. Recordemos que en el poema anterior el silencio surgía como una consecuencia de la fusión de la mujer con la tierra y con la vida, como una especie de unión mística que no se puede expresar en palabras. El silencio de «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi», sin embargo, es un silencio totalmente distinto; es un silencio del grito de dolor ahogado, de la imposibilidad de hablar, de la desaparición de las palabras, de la palabra vana. Es una representación de la nada, del fin de la esperanza y de la soledad absoluta.

¹⁹¹ «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos–/ esta muerte que nos acompaña/ de la mañana a la noche, insomne./ sorda, como un viejo remordimiento/ o un vicio absurdo. Tus ojos/ serán una palabra vana,/ un grito acallado, un silencio./ Así los ves cada mañana/ cuando te inclinas sola ante el espejo./ ¡Oh querida esperanza,/ también nosotros aquel día/ sabremos que eres la vida y la nada!// La muerte tiene una mirada para todos./ Vendrá la muerte y tendrá sus ojos./ Será como abandonar un vicio,/ como ver que emerge de nuevo/ un rostro muerto en el espejo,/ como escuchar un labio cerrado./ Descenderemos al remolino, mudos.»

¹⁹² En cierto sentido, ese concepto de la muerte recuerda la muerte diaria de Egea, aunque el matiz sea otro.

En la segunda estrofa es lo que propiamente se puede entender como una invocación de la muerte, como una visión de un futuro inevitable. Y esa muerte será un encuentro definitivo con el silencio. Ésa es la imagen que tradicionalmente se suele interpretar como una declaración de intenciones del autor y como consecuencia del fracaso amoroso¹⁹³. También se suele relacionar con la idea de la liberación definitiva, debido a la imagen de un vicio absurdo que se abandona. Por otra parte, Muñoz Rivas quiere ver en ese poema «la formación del máximo compromiso estético de la escritura» (Muñoz Rivas, 2002: 199). Por nuestra parte, simplemente nos fijaremos en un hecho curioso: tanto Pavese como Egea consideran la escritura como una forma de vida (y no conciben su vida sin la escritura), pero los dos acaban elaborando una imagen de la muerte en la vida, como una característica de que no se puede escapar. Sin caer en los prejuicios biográficos, ese concepto de la identificación de la vida con la muerte (y del amor con la muerte) en la poesía es evidentemente común a los dos autores.

En «You, wind of march», uno de los mejores poemas de Pavese, se vuelve a insistir en que la mujer representa tanto la vida como la muerte, haciendo una especie de resumen de lo dicho anteriormente¹⁹⁴. Se retoma la imagen de la mujer que trae la luz del alba mientras se está acercando, pero esta vez el poema adquiere un ligero tono narrativo, para poder marcar un claro antes y un después mediante el paso del tiempo. La primera vez que aparece la mujer, trae la primavera sobre la tierra desnuda y muerta y hace que la tierra despierte. Sin embargo, esta vez el despertar no es agradable sino que se trata de una amenaza («il tuo passo leggero/ ha violato la terra»), porque junto con la restauración de la vida viene el dolor, un dolor antiguo y casi olvidado:

Il tuo passo leggero
ha riaperto il dolore.
Era fredda la terra
sotto povero cielo,
era immobile e chiusa
in un torpido sogno

¹⁹³ A pesar de que Pavese, en una de tantas reflexiones sobre el suicidio que hace a lo largo de ese último año de su vida, señala que el suicidio no es nunca simplemente una consecuencia de un fracaso amoroso concreto, sino que tiene causas más complejas: «Non ci si uccide per amore de *una* donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla.» (Pavese, 2000: 394)

¹⁹⁴ Por cierto, la imagen de marzo (y del viento de marzo) se repite una y otra vez de manera insistente a lo largo de todo el libro.

come chi piú non soffre.
Anche il gelo era dolce
dentro il cuore profondo.
Tra la vita e la morte
la speranza taceva. (163)¹⁹⁵

Con esa insistencia en los significados de la vida y la muerte, resulta difícil creer que el poema anterior fuera solamente una especie de desahogo en términos biográficos. Durante el invierno, cuando no había vida en la tierra y todo estaba frío y cubierto de hielo, la esperanza se encontraba suspendida entre la vida y la muerte y por lo tanto no causaba dolor. Ese concepto de la esperanza como sufrimiento es una de las cosas más importantes en la lógica del poema. Si la esperanza desaparece, la propia vida cae en el olvido y ese olvido es dulce porque los recuerdos hacen daño.

Sin embargo, la mujer ha traído la primavera, como un viento de marzo, el hielo ha desaparecido y ahora todo está vivo y tiene voz. Esa llegada de la mujer/primavera hace que tanto la tierra como el cielo se estremezcan y se agiten, porque la llegada de la vida significa llegada del dolor («Sangue di primavera,/ tutta la terra trama/ di un antico tremore.») Y ese temblor de la tierra y el cielo no es nuevo, es un temblor antiguo que vuelve, igual que vuelve la primavera después del invierno:

Hai riaperto il dolore.
Sei la vita e la morte.
Sopra la terra nuda
sei passata leggera
come rondine o nube,
e il torrente del cuore
si è ridestato e irrompe
e si specchia nel cielo
e rispecchia le cose –
e le cose, nel cielo e nel cuore
soffrono e si contorcono
nell'attesa di te.
È il mattino, è l'aurora,

¹⁹⁵ «Tu paso ligero/ ha vuelto a abrir el dolor./ La tierra estaba fría/ bajo un cielo pobre,/ inmóvil y sumida/ en torpe sueño./ como quien ya no sufre./ También el hielo era dulce/ en el corazón profundo./ Entre la vida y la muerte/ la esperanza callaba.»

sangue di primavera,
tu hai violato la terra. (164)¹⁹⁶

No es la muerte la que trae el dolor, es la vida. Y la esperanza no es algo positivo, sino que conduce al sufrimiento. Los pasos ligeros de la mujer, los que habían traído la luz del alba y la primavera, han hecho daño a la propia tierra, por traer recuerdos de un dolor antiguo y la esperanza.

Los dos poemas siguientes vuelven a desarrollar la imagen de la mujer como luz. En «Passerò per Piazza di Spagna» aparece la imagen del día y la vida de la ciudad. La mujer una vez más se convierte en la luz que trae la vida a las calles de la ciudad. Mientras haya luz, todo está en movimiento, hay vida en las terrazas, en las escaleras, hasta en las fuentes y las piedras: «Il tumulto delle strade/ sarà il tumulto del cuore/ nella luce smarrita.» Y la luz de la calle acabará entrando en las casas cuando se abran las puertas y las ventanas. Como vemos en el poema siguiente, el origen de la luz son los ojos de la mujer:

Non pena non febbre a allora,
non quest'ombra greve del giorno
affollato e diverso. O luce,
chiarezza lontana, respiro
affannoso, rivolgi gli occhi
immobili e chiari su noi.
È buio il mattino che passa
senza la luce dei tuoi occhi. (166)¹⁹⁷

Sin embargo, la mujer no sólo se identifica con la luz del día, sino también con la noche, que simboliza la ausencia y la soledad, como en «The night you slept». Cuando la mujer se duerme y cierra los ojos, la luz se va y la vida desaparece. Y la noche se convierte en la espera de la que mujer despierte y vuelva a traer la vida y la luz abriendo los ojos:

Sei distesa sotto la notte
come un chiuso orizzonte morto.

¹⁹⁶ «Has vuelto a a abrir el dolor./ Eres la vida y la muerte./ Sobre la desnuda tierra/ has pasado ligera./ cual nube o golondrina./ y el torrente del corazón/ se ha reanimado e irrumpe/ y se espeja en el cielo/ y refleja las cosas-/ y las cosas, en el cielo y en el corazón./ sufren y se retuercen/ en tu espera./ Es la mañana, es la aurora./ sangre de primavera./ has violado la tierra.»

¹⁹⁷ «Ni pena, ni fiebre, entonces,/ ni esta sombra pesada del día/ lleno de gente y distinto./ ¡Oh luz, claridad lejana,/ respiración cansada, dirige hacia nosotros/ los ojos inmóviles y claros!/ Es oscura la mañana que pasa/ sin la luz de tus ojos.»

Povero cuore che sussulti,
un giorno lontano eri l'alba. (167)¹⁹⁸

Los últimos dos poemas («The cats will know» y «Last blues, to be read some day») presentan la aceptación de la situación y del dolor como algo inevitable. El día viene después de la noche y la primavera después del invierno, pero la luz no se quedará siempre, volverá a desaparecer para reiniciar el ciclo. Con el paso del tiempo, uno se acostumbra al proceso y al sufrimiento que conlleva:

Some one has died
long time ago—
some one who tried
but didn't know. (170)

Ahora bien, en el recorrido que hemos hecho por la última poesía de Pavese podemos apreciar algunos elementos estructurales que también aparecen en la obra de Egea: el dolor, la muerte en vida, la soledad, la imposibilidad del amor, el silencio, la fusión de la vida y la poesía, todo eso también lo hemos visto en Egea desde *Troppo mare*. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no nos referimos simplemente a la aparición de una serie de temas, sino a la manera de tratarlos que tienen los dos autores, de construirlos en el poema, analizándolos y convirtiéndolos en imágenes y en espacios, tejiendo una complicada red de símbolos. La simple aparición de unos temas no quiere decir nada sobre ningún texto poético. Y obviamente, no estamos hablando de una influencia en el sentido de fuente, sino que nos referimos, como señalamos varias veces, de un encuentro entre dos poéticas, favorecido por el hecho de que Egea fuera lector de Pavese. La presencia de esos elementos en la estructura de su escritura poética es probablemente lo que lleva a una buena parte de la crítica a hablar de «romanticismo» o «neorromanticismo» en el caso de Egea, como hemos visto al principio de este capítulo. Posiblemente es también una de las cosas que hacen que la voz de Egea se vea distinta de la de sus compañeros. Sin embargo, también es cierto que Egea utiliza todos esos elementos pero los reelabora para analizar los sentimientos, para entenderlos en el contexto de una lógica ideológica diferente.

¹⁹⁸ «Estás tendida bajo la noche/ como un cerrado horizonte muerto./ Pobre corazón sobresaltado,/ en un tiempo lejano eras alba.»

5.4.2. CONTRADICCIONES DEL DISCURSO AMOROSO

Eso nos vuelve a llevar a la idea con la hemos empezado este capítulo. Ese sentimiento romántico que tantas veces se ha señalado en la poesía de Javier Egea (y que García Jaramillo considera más que nada un tópico), reside justamente en esa contradicción insalvable: a pesar de haber cambiado de discurso, de haber analizado el amor y las miserias cotidianas como producto de la historia, y a pesar de haber declarado abiertamente que es posible otra manera de amar, la soledad y el dolor siguen estando ahí¹⁹⁹. Juan Carlos Rodríguez señala en un artículo que suele citarse cada vez que se habla de *Paseo de los tristes* que «la metáfora esencial con que Javier Egea pretende construir el libro es radicalmente ésta: el amor es imposible en un mundo imposible». Sin embargo, hay una segunda metáfora que atraviesa el texto: «el amor es imposible en sí mismo» (Rodríguez, 1999b).

La fuerza del libro no radica en esa construcción de un romanticismo «otro» en el sentido de un nuevo discurso que nos presente la posibilidad de un amor diferente, sino precisamente en esa trágica contradicción²⁰⁰. Javier Egea se acabará dando cuenta de eso porque el siguiente paso de su trayectoria poética será el intento de analizar las contradicciones de nuestro inconsciente, pero eso sería adelantar demasiado la historia. Lo que nos interesa señalar es que el tema principal de *Paseo de los tristes* es la soledad y la imposibilidad del amor.

Aparentemente, eso podría no encajar con los esquemas de la «poesía materialista». Como señalamos en otra parte, hay quien opina que a Egea «le bastó acogerse a una tradición de ‘canto poético’ que abría sólidas posibilidades vitales y literarias a las individualidades, a las subjetividades exacerbadas» (Salvador, 2003: 185). Por otra parte, últimamente hay un sector de la crítica que destaca la importancia precisamente de ese «otro» discurso amoroso comprometido en contra de la explotación y que tiende a pasar por alto las contradicciones internas del libro. Tal vez convenga

¹⁹⁹ Con respecto a ese «carácter romántico», véase el libro *Poesía andaluza de hoy* de Elena Barroso que habla de lo «neorromántico» en la poesía de los años ochenta: «No obstante, tal carácter neorromántico de la más joven poesía presenta notables novedades en relación con el romanticismo clásico: si en éste los autores se identifican con el sujeto poético y sus circunstancias, ahora se opta por diseñar un yo lírico frente al cual el poeta es consciente de su diferenciación.» (Barroso, 1991: 46-47)

²⁰⁰ Eso lo señala también Francisco Díaz de Castro (2004a).

volver a preguntarse qué significa exactamente el término «poesía materialista». ¿Una poesía basada en unos presupuestos teóricos materialistas? Pero lo cierto es que nadie sabe exactamente cómo esa teoría puede llegar a manifestarse en el poema. Sabemos que debe ser un discurso diferente, radicalmente distinto, que debe cuestionarse todos los tópicos románticos de la expresión íntima del sujeto, que debe poner de manifiesto la idea de que la literatura es un discurso ideológico. ¿Pero cómo se configura exactamente el proceso para llegar hasta allí? Recordemos que, según Althusser, una gran obra literaria debe partir de una determinada ideología pero al mismo tiempo separarse de ella²⁰¹. El problema es que la ideología siempre es inconsciente y por tanto llena de contradicciones. Escribir una poesía materialista tendría que significar necesariamente llegar a conocer todas y cada una de estas contradicciones para poder resolverlas y convertirlas en otra cosa. Sin embargo, eso parece más bien imposible, porque nunca podemos llegar a analizar nuestra realidad con esa claridad, ya que siempre habrá un contexto mayor que no podremos abarcar, y siempre habrá contradicciones inconscientes que no podremos resolver desde el consciente.

Si quisiéramos pensar que tal escritura materialista, basada en una ruptura total y completa es posible, probablemente lo único que haríamos sería considerar la ideología como algo mucho más plano y más transparente de lo que realmente es. Hasta podríamos volver a algunos planteamientos que en el fondo son esencialistas y conservadores, a pesar de pretender justamente lo contrario. Construiríamos la imagen de un poeta capaz de cambiar el mundo. Pero el problema es que ni la ideología es tan plana como para poder resolver sus mecanismos en una lucha (ideológica o literaria), ni una ruptura puede llegar a ser definitiva. Por lo tanto, si existe realmente la poesía materialista, llevará dentro de sí siempre una profunda conciencia de la derrota («Te llaman luz, amor. Hoy te llamo derrota»).

Lógicamente, eso no quiere decir que sea inútil. Asumir el hecho de que la ideología nos supera y nuestras contradicciones son más fuertes que nosotros no es lo

²⁰¹ Althusser también afirma que la función específica de la obra de arte es «dar a ver, por la distancia que instaura consigo misma, la realidad de la ideología existente (de tal o cual de sus formas), la obra de arte no puede dejar de ejercer un efecto directamente ideológico, mantiene por consiguiente con la ideología relaciones tan estrechas como cualquier otro objeto y no es posible pensar la obra de arte, en su existencia específicamente estética, sin tener en cuenta esa relación privilegiada con la ideología. Es decir, sin tener en cuenta su efecto ideológico directo e inevitable.» (Althusser, 1975: 86)

mismo que rendirse ante ellas. Cuando Javier Egea en *Tropo mare* emprende un viaje simbólico hacia la conciencia histórica, el haber adquirido tal conciencia implica también admitir que a partir de ahora el dolor siempre estará presente porque no se puede escapar de él. Pero por eso no deja de invitar al lector que siga su mismo camino. De la misma manera, en *Paseo de los tristes* se llega a la conclusión de que el amor en el fondo es imposible porque la vida no existe, y sin embargo se pretende construir un nuevo discurso amoroso basado en el compañerismo y la complicidad. Esas contradicciones en sí no son un fallo, son una consecuencia lógica de ese esfuerzo por formular un discurso diferente. Escribir una «poesía materialista» no puede ser nunca lo mismo que escribir un panfleto político. Lo que ocurre es que la soledad no puede llegar a desaparecer, pero sí se puede compartir.

5.4.3. LAS PÉRDIDAS Y LAS DESPEDIDAS CONTINUAS

En *Paseo de los tristes*, igual que en el libro anterior, el tema de la soledad se materializa en los espacios y lo interior se funde totalmente con lo exterior:

No viene nadie, nadie
a este puerto
y al alba
está todo tranquilo, el agua limpia,
y el añil que se agranda por el humo
y está la casa abierta
y nadie nadie nadie. (21)

Esa imagen del vacío y de soledad inmóvil cobra todavía más sentido en relación con el poema directamente anterior, en el que «entre cuatro paredes/ comenzaba la noche del asedio» y «ellos, los asesinos/ vigilaban la caza del amor en silencio». En los dos poemas aparece la imagen de una casa, que representa ese espacio interior y privado que en realidad ha dejado de existir porque esa oposición entre el exterior y el interior siempre era mentira. Y esa casa ahora está en silencio y lo único que hay dentro es el vacío absoluto. Por otra parte, aparece el tema de la espera. La imagen que construye el

poema es totalmente espacial, pero esa insistencia en que «está la casa abierta», preparada para recibir a alguien, pero a la que no viene nadie, le otorga a esa imagen también una dimensión temporal: no hay nadie pero en el fondo se espera que tarde o temprano llegue alguien y llene el vacío.

Otro elemento importante es siempre la distancia entre dos personas, que por muy cerca que estén una de la otra, siempre hay algo que las separa, algo que parece invisible a los ojos pero está siempre allí y que en la poesía se configura una vez más de una forma totalmente espacial, como una distancia:

El autobús
me ha dejado a la puerta de tu casa.

El autobús
no puede recorrer otra distancia.

El autobús
no sabe lo que pasa entre nosotros
ni yo ni tú. (27)

Asimismo, vuelve a aparecer la casa. Esa distancia entre una persona y la otra se convierte en una distancia entre dos casas, que no se puede superar del todo, porque el autobús sólo nos deja en la puerta y no nos ayuda a entrar. Es algo más que la puerta de la casa lo que separa a la pareja, algo que nadie parece poder definir exactamente. Por otra parte, hay una contradicción entre la casa vacía constituida como una imagen de la espera y esta otra casa con las puertas cerradas y con una distancia infinita en medio. Porque la casa ya nunca volverá a ser un refugio, ya que «ellos» empezaron el asedio desde dentro: «No hubo luz: sólo muerte./ Aquel hogar no era nuestra casa» (30). La misma casa que antes era el espacio de la intimidad ahora se convierte en la imagen de la soledad y el vacío:

Hoy le escribo otra vez.
Sus señas ya no importan.
¿Acaso no es lo mismo Calle del Beso, 10
o Calle de la Muerte, casa sola? (43)

Otro espacio importante es el de las ruinas. Todo lo que antes conocíamos y lo dábamos por hecho de repente se ha quedado destrozado, hemos descubierto que la vida no existe y que todo se ha convertido en ruinas:

Tú que todo lo sabes
sabrás que regresaron los vencejos
y no han reconocido los aleros ni el patio
y parecieran locos sobre tantas ruinas. (49)

Las golondrinas de Bécquer –que volverán pero que ya no serán las mismas (las que fueron testigos del amor)– se convierten en vencejos, y con ese cambio todo se vuelve más oscuro. Los pájaros ya no se acercan al balcón para construir sus nidos, sino que parecen perdidos y no reconocen nada, ya que todo ha cambiado, y ahora sólo vuelan asustadas de una manera caótica sobre las ruinas. Una vez más, es evidente que el amor desaparece no sólo debido a una simple ruptura amorosa, sino porque en realidad no puede existir en un mundo en que todo está marcado por la muerte.

Por otra parte, puede haber una elaboración de cierta manera positiva de las ruinas, que además de representar el vacío y la muerte del amor, también han sido testigos de un aprendizaje, de un viaje hacia la conciencia histórica:

Tras el aprendizaje de la vida
ofrezco mis ruinas a tus ojos.

Te ofrezco algunas cifras amarillas
y el polvo de estos libros
como un reducto pobre con más debe que haber.

Te ofrezco lo que puede quererse tras la muerte,
lo que queda del amor después de la oficina.

Tantos años contable de tu cuerpo
y esta cuenta maldita que no cuadra
y esta página absurda de borrones. (36)

En este texto, por una parte se vuelve a definir el amor en términos mercantiles, porque lo que queda del amor, una vez que nos damos cuenta de que la vida no existe, son sólo cifras y facturas, porque todo tiene su precio, todo se ha convertido en mercancía. Ya

sólo quedan los libros de cuentas llenos de polvo, porque «todo es una historia con las páginas sucias/ todo una amarga sed» (31).

Hay otra imagen presente continuamente en todo el libro: la pérdida y la despedida. El amor siempre se pierde. Las despedidas vuelven a materializarse en un espacio, el de los andenes de los que sale el tren:

Lo terrible no es la calle sola,
el andén como un reto,
los trenes que perdimos.

Lo terrible no es ni siquiera el dolor.

Lo que duele terrible y zarandea
es que ya sólo queda
recurrir a la vida por tus ojos
que son una distancia casi absurda,
que son un túnel negro de esperanza. (32)

Puede que éste sea el mejor poema de *Paseo de los tristes*. Juan Carlos Rodríguez señala que esa metáfora de la pérdida es una de las claves del libro (2002c). El tema del poema es una vez más una contradicción, porque a pesar de la distancia que aparece con la despedida y con la imagen del tren alejándose, esa misma distancia sigue siendo la única esperanza, el único recurso de vida. Una vez más, todo se configura en metáforas espaciales. Por una parte, está la calle vacía, como una imagen de la soledad. Por otra, vemos el tren que se aleja. Y en medio está el andén, el espacio de la despedida. Siempre hay alguien que se queda solo en el andén viendo cómo el tren se aleja y desaparece en un oscuro túnel, con la sensación de que se lleva consigo una parte de la propia vida y que ya sólo queda el dolor. Por eso ese andén se constituye como un reto porque implica un nuevo desafío, el de seguir viviendo después de perder el amor.

Pero lo peor no es la propia despedida, sino la conciencia de que sólo se puede recurrir a la vida por ese túnel, de que la pérdida y el dolor se han convertido en la única realidad posible. Los ojos y la mirada se convierten en una conexión que existe en la oscuridad, con la esperanza de atravesar la distancia. A pesar de todo es el amor y la ternura de la mirada la única manera de oponerse a la tristeza.

Todos estos temas se retoman y se resumen en la tercera parte del libro, igual que en el último movimiento de una sonata. Es allí donde se lleva a la perfección esa fusión de lo exterior y lo interior, de la tristeza con el paseo por la ciudad. La cita de Pasolini de *Las cenizas de Gramsci*, que introduce ese último largo poema, nos presenta también una imagen de una ciudad en la que lo exterior se fusiona con lo interior. El ritmo lo definirá la melodía del *Requiem* de Fauré, que según el propio autor «mantiene la coherencia tonal de este poema» (1986: 82). Y, por otra parte, no nos olvidemos del paseo por la ciudad de Jaime Gil de Biedma en *Las personas del verbo*, ya que el poeta es una de las claras referencias de toda esa «generación de los ochenta».

5.4.4. DEMASIADA SOLEDAD SIN DUDA

Paseo de los tristes se convierte, sobre todo, en una reflexión sobre la soledad. Se ha señalado muchas veces su diferencia con respecto a la escritura anterior de Egea, centrandó la atención a menudo en su «tono narrativo». Aurora de Albornoz, comenta de una manera muy acertada que

si buscamos la clara historia seguiremos sin hallarla: lo que aquí se cuenta es tan sólo, la soledad. Quien antes mezclaba presente y pasado compartidos penetra, ahora, solo – a través de largos, lentos poemas que contrastan con la brevedad de los que integran la primera parte– penetra, solo, por los caminos del amor, vivido, perdiéndose, perdido ya. Y el aparente tono narrativo es, en el fondo, reflexivo y profundamente triste. (Albornoz, 2004: 11)

Francisco Díaz de Castro considera esta última parte como la más importante no sólo en el contexto del libro, sino también dentro del marco general de la escritura de Egea:

Por su complejidad, por la convincente fusión de los elementos básicos de la poética de Javier Egea y por la emoción que comunican muchas de sus observaciones y sus hallazgos memorables, por cómo conduce el poema hacia su único final coherente con el resto de su poética, el largo «Paseo de los tristes» es para mí el poema central de toda su escritura. (Díaz de Castro, 2004a: 158)

Y es verdad que en este largo poema todos los elementos, todas las metáforas y todos los espacios vuelven a aparecer. Hasta ahora todo se estructuraba en una serie de esbozos que a pesar de estar perfectamente organizados, en su aparente sencillez daba la sensación de que se trataba simplemente de una serie de impresiones. Todo cobra su sentido definitivo en ese último poema magistral, en el que el protagonista emprende un paseo por la ciudad de Granada y va recorriendo espacios concretos y perfectamente reconocibles para situar en ellos la historia íntima y la historia colectiva, fusionadas una vez más en las mismas metáforas espaciales. Ese paseo triste empieza con la imagen de una ciudad en la que «el pensamiento aún flotaba en bucólicos careos/ en versos aprendidos sin historia/ y no era posible amar» porque sin la conciencia de la construcción histórica de la intimidad estamos «condenados a vivir una historia perdida/ de explotación y soledad, de muerte enamorada/ sin saberlo» (83).

Y curiosamente, vuelve a aparecer la imagen de una pensión, donde «dos cuerpos se sintieron indefensos/ sudando en el asombro de la primera felicidad». Es la tercera vez que nos encontramos con la Pensión Fátima como lugar de una primera experiencia amorosa, esta vez desde una perspectiva amable y apacible, como una primera señal de luz en medio de la miseria y del frío («era cuando diciembre desplegado en la lluvia/ se adueñaba de parques y avenidas»). Sin embargo, esa experiencia tan hermosa no deja de ser también la primera experiencia de la muerte («muertos el mismo día del amor»).

Nos volvemos a encontrar con la estación de trenes y los andenes como metáfora de la despedida, de la pérdida, y también de la espera:

Por eso hoy, aquí,
 en la estación
donde se esfuman todas las presencias,
entre un turbio vapor que zarandea,
parece que perduren las mismas señales de la despedida,
los mismo e indescifrables y grises mozos,
el olor rancio de la espera (84)

Y es en esta pérdida y en esta despedida donde «nacen todas las poesías». La conciencia absoluta de que todo está perdido es necesaria para comprender que a pesar de todo «hay que seguir en pie». La experiencia individual se vuelve a fundir con la colectiva, con la soledad de «estas gentes desconocidas» que «se pierden en un fondo grisáceo/ poblado de farolas y de solemnidad/ como un réquiem» (85). Esa gente todavía no sabe todo lo que les rodea está determinado por la construcción histórica de las cosas, pero, sin saberlo, «también mueren de soledad/ aunque confusamente promiscuidos/ en la misma derrota» (86).

Y el protagonista sigue en su paseo solitario, observando cómo «se agranda la muerte» porque «ya es tarde para la vida». La ciudad se queda vacía y desolada y no hay nadie ni en las calles, ni en las plazas al lado de la fuente, ni en el camino que lleva hacia las «míticas ruinas» de la Alhambra. Hay un nuevo espacio que se configura como una metáfora de la espera, que es precisamente la plaza («todas las plazas tienen olor de espera»), en la que la gente suele quedar, buscando compañía e intimidad pero dejando «restos de soledad sobre los bancos públicos» (87).

Detrás de la plaza hay un bosque, debajo de unas torres de defensa. Pero no hay ningún muro que pueda protegernos, porque no hay ningún peligro que venga de fuera, sino que está dentro de la ciudad y dentro de nosotros. Pero las torres se quedan allí como recuerdo de un esfuerzo inútil, ya que todas las ciudades «muestran con su historia su eterna soledad» (89). Y el protagonista termina su triste paseo:

Y yo, coleccionista de diciembres helados,
hombre sin luz,
en la desesperada embriaguez del recuerdo,
abatidas en las aguas que no cesan de madrugar,
también me siento triste, extenuado,
y siento demasiada torpeza en estos pasos
o quizá demasiado dominio en este viento
que invade el corazón
y demasiada soledad sin duda.

También era diciembre, también amanecía,
también en la corriente poderosa
he de sentir su cuerpo, sin vida, junto a mí. (90)

La contradicción del amor como derrota y del amor como esperanza no llega a solucionarse en ningún momento, porque es imposible. La soledad y el dolor siempre estarán ahí y los conflictos interiores no van a desaparecer nunca. A no ser que intentemos dar otro paso más allá, volver a romper con todo lo dicho y escrito, y adentrarnos directamente en las contradicciones del inconsciente.

CAPÍTULO 6:

EL SILENCIO, EL INCONSCIENTE Y EL ESPEJO

*«You cannot deceive me, my friend.
I know too much, and my horses are swift.»
As he spoke he smiled, and the lamplight fell on a hard-looking
mouth, with very red lips and sharp-looking teeth,
as white as ivory. One of my companions whispered
to another the line from Burger's «Leonore».
«Denn die Toten reiten Schnell» («For the dead travel fast».)*
BRAM STOKER

Paseo de los tristes muchas veces se ha entendido como una especie de punto de llegada, como si con él se hubiera cerrado un largo proceso. A pesar de que Antonio Jiménez Millán opina que Egea hubiera podido seguir prolongando el tono del libro en su obra posterior (Jiménez Millán, 2004b: 58), la verdad es que no habría sido posible. Si la conclusión de *Paseo de los tristes* es que siempre quedarán contradicciones sin resolver y que por mucho que lo intentemos no podemos afrontarlas desde el consciente, queda claro que no se puede seguir por ese camino, por lo menos en el caso de la poesía de Egea, que se caracteriza por un continuo movimiento hacia adelante.

Si cada vez que intentamos comprender y analizar nuestra realidad cotidiana y objetivarla en un poema nos encontramos con los límites de nuestro inconsciente –que no nos deja avanzar y no nos permite profundizar, porque siempre nos quedamos con la sensación de que hay algo que se nos escapa– sólo nos quedan dos salidas: el silencio o un intento de volver a empezar desde cero y construir una vez más una escritura diferente. En este sentido, la «ruptura» que se produce en la obra de Egea con *Raro de luna* es igual de importante que la de *Troppo mare*. Según Jiménez Millán, ese nuevo

libro se nos presenta como «otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente» (*idem*). Posiblemente la palabra «otra» aquí vuelva a ser la clave, porque una vez más nos encontramos con un cambio decisivo, con una especie de «salto» hacia adelante.

Sin embargo, ese gran cambio no siempre se ha entendido muy bien. Cuando Díaz de Castro comenta el hecho de que Egea no hubiera podido seguir por el camino trazado con *Paseo de los tristes*, añade:

Sólo quedaba el silencio poético o la indagación hacia atrás, y preferentemente – aunque no exclusivamente– a partir de dos modelos siempre presentes en su poesía. Javier Egea practicó las dos cosas en los siguientes diecisiete años de su vida: los exiguos y secos textos de *Raro de luna* (terminado entre 1986 y 1987 y que se publica en 1990) y un silencio apenas roto por un puñado de poemas en otra línea más ocurrente. A la luz del silencio posterior yo creo, y discúlpenme los que tengan mejor información, que ni la vida ni el resultado de *Raro de luna* le movieron a continuar tampoco por ese camino. Un camino, por otra parte, en el que se renuncia implícitamente al discurso ideológico. (Díaz de Castro, 2004a: 165)

Dejemos por ahora el tema del silencio, que siempre ha formado parte de alguna manera de la escritura de Egea. Lo que nos interesa señalar es que no hay ninguna «indagación hacia atrás», sino que se trata de un paso hacia adelante, y hacia uno de los mejores textos del poeta (que no es ni «seco» ni «exiguo»). Y desde luego, no hay ninguna renuncia al discurso ideológico (a no ser que por ideología entendamos ‘discurso político’).

Por su parte, José Carlos Rosales afirma que Javier Egea se propuso con ese nuevo libro

dar un paso más allá, el de escribir sin temor al peso del pasado, reencontrarse con los viejos mito románticos y construir un mundo poético que, sin dejar a un lado la vida o la experiencia, tuviera sus raíces textuales en la tradición literaria más jugosa. Primero, una tradición de estirpe clásica, la que se manifiesta desde las primeras páginas del libro en los cuatro sonetos –tal vez no limados del todo– con los que se abre: una luna deshabitada, una cicatriz que no cesa, una luz manchada de destino. Y después, la tradición más vanguardista, la que culmina en ese largo poema, titulado

«Raro de luna», con el que se cierra el libro, una lograda tentativa de surrealismo automático pero asequible, llena de vigor y de agudeza. [...] Un buen broche final para una obra fatalmente inconclusa, inconclusa como todas las obras que merecen la pena. (Rosales, 2004: 102-104).

Lo primero que habría que señalar es que una vuelta a la tradición no quiere decir lo mismo que volver hacia atrás. Por una parte, la tradición siempre ha estado presente en la poesía de Javier Egea, desde los primeros textos, en el sentido de que toda su escritura se alimenta continuamente del enorme corpus de lecturas que va acumulando a lo largo de los años. Por otra, aunque eso tal vez resulte demasiado obvio, como hemos visto anteriormente, una escritura que pretendiese desprenderse totalmente de la tradición no sería creíble. Y por último, se puede volver a la tradición en el sentido de revisarla, de reelaborarla, de utilizarla para nuestros propósitos, aunque fuese para realizar un cambio radical. Y tampoco es que *Raro de luna* sea una especie de «broche final», porque no fue concebido nunca como tal, dado que cuando Egea acabó el libro ya estaba pensando en un nuevo proyecto.

El problema es que esa imagen de *Raro de luna* como un paso hacia atrás, o como un final de la escritura, se ha convertido en un tópico, a pesar de que también se ha llegado a señalar que se trata de una de las obras maestras de Egea. Es una contradicción curiosa. Pero nosotros procuraremos siempre analizar el libro como un avance, como una nueva y diferente manera de escribir poesía.

6.1. UN SURREALISMO CONTROLADO

La característica más importante de *Raro de luna* es el esfuerzo por profundizar en el inconsciente desde la conciencia. Acabamos de ver que José Carlos Rosales habla de un supuesto «surrealismo automático pero asequible» con respecto al libro. Pero la clave de ese surrealismo que aparece en el texto es que no se trata en ningún momento de una escritura automática. Las influencias más importantes serán todo el tiempo Louis

Aragon y Paul Éluard (además de Lorca y Alberti). El propio Javier Egea afirma lo siguiente:

Me planteé hacer estos poemas en los terrenos del surrealismo, y a la vez que estaba recogiendo la experiencia que ya se tenía en este campo, iba realizando mi propia práctica surrealista, aunque de un surrealismo muy controlado que nada tiene que ver con la escritura automática o con las técnicas surrealistas que, por mi experiencia, no me han servido de mucho. (Vellido, 1991)

Es evidente que no se trata simplemente de volver hacia la tradición surrealista, sino de elaborar a partir de esa tradición un nuevo discurso, un «surrealismo muy controlado», que se concibe como «un viaje de despedida por el mundo de las dependencias personales» (Egea, 2007)²⁰². Ese concepto de «surrealismo controlado» es sumamente interesante. Para entenderlo, hay que tener en cuenta que en esa época Javier Egea se somete a una serie de sesiones de psicoanálisis y se propone explorar el territorio del inconsciente.

Se conserva una serie de textos en prosa que son reproducciones de los sueños de Javier Egea, escritos con propósitos médicos, y que por lo tanto se configuran como una manera de dejar libre el inconsciente y de intentar solamente transcribir lo que ocurre dentro de él. Desde el punto de vista literario esos textos no tienen mucho interés, ya que, como señala García Jaramillo, «no fueron escritos con pretensión literaria alguna y parece que se publicaron más que nada como una curiosidad» (79). Sin embargo, tienen valor testimonial porque en ellos se hace evidente el interés de Egea por indagar en las profundidades del inconsciente y también los primeros intentos de llevarlo a la escritura. Y lo que aprendió con ellos fue precisamente el hecho de que ya no quiere seguir por el camino de la escritura automática porque no le servía para sus nuevos propósitos poéticos. Reconoce que la escritura automática la practicó en un determinado momento «pero con pocos resultados, pues si en cinco folios escritos con esta técnica encontraba dos hallazgos, estoy convencido de que en cinco folios sin dejar el inconsciente libre hubiera encontrado más hallazgos» (Vellido). Por lo tanto, lo que le

²⁰² Esta idea aparece en la «Memoria explicativa del proyecto para un libro de poesía titulado *Raro de luna*», recogida en el apéndice documental de la edición de 2007 de la editorial I&CILE.

interesa no es dejar que el inconsciente se manifieste libremente en la escritura, sino construir el texto según las estructuras propias del inconsciente:

Los poemas están estructurados utilizando las mismas técnicas de realización del inconsciente. A partir de mi práctica psicoanalítica, advertí que todas las asociaciones que hay en el inconsciente, y con las que construí mi propia metáfora, se originan de la misma manera en la poesía, por el hecho de ser ésta igualmente inconsciente. O sea, las asociaciones entre las palabras son iguales que las asociaciones en el inconsciente.
(*idem*)

Por lo tanto, ese surrealismo no puede ser el de Breton (a pesar de que aparezca ese autor citado en el libro de Egea), sino –como acabamos de señalar– más bien el de Aragon o Éluard, que utilizan el lenguaje surrealista, aparentemente automático, para poder explorar las posibilidades de la escritura y romper con las limitaciones de las estructuras del lenguaje, aunque sin permitir que el inconsciente predomine claramente sobre el consciente.

Tanto Aragon como Éluard entienden que el lenguaje y su desarrollo lógico en la escritura impiden llegar al fondo de las cosas. Sin embargo, a pesar de formar parte del primer grupo de surrealistas, no creen que la solución sea desprenderse del todo de la estructura del lenguaje y dejar el inconsciente libre, sino que lo que pretenden es descomponerlo para desprenderse de la lógica que lo oprime y transformarlo en un instrumento capaz de transmitir las imágenes en su forma aparentemente más pura. Egea, como es lógico, no está interesado en una supuesta autenticidad de las cosas, ya que tiene más que asimilado que eso es un mito, sino que se inspira en el procedimiento que lleva a la destrucción de las estructuras lógicas del lenguaje para intentar acercarse a un análisis de las contradicciones del lenguaje desde dentro.

Sobre todo Éluard se acaba alejando bastante de la escritura surrealista entendida en el sentido original. Eduardo Bustos señala que el surrealismo

no es un intento, como han sostenido algunos, de eliminar la voluntad creadora del arte, sino una incitación al abandono libre de esa misma voluntad, representada en su caso por la experiencia onírica, garantizadora de que el abandono del individuo a su

identidad, a su voluntad creadora, es veraz, de que se efectúa sin obstáculos. [...] Éluard sostiene que la poesía está hecha de olvido-recuerdo, olvido-desaparición de lo que éramos ayer, recuerdo-proyecto de lo que fuimos. El hombre da de adentrarse en los profundos caminos del conocimiento para saber olvidar y recordar. (Bustos, 2006: 9-10)

Es interesante esa idea porque nos devuelve a la idea que desarrollamos nosotros sobre la memoria y su estructuración en la escritura. Una de las oposiciones de nuestro consciente es precisamente la de memoria/olvido, y el surrealismo de Éluard intenta indagar desde allí. Otra de las oposiciones más importantes con la que se intenta romper es precisamente la de palabra/silencio, que constituye la base de buena parte de la producción poética de Aragon, que considera el silencio como uno de los elementos más importantes del poema.

Asimismo, habría que tener en cuenta el concepto de lo irracional en la escritura, puesto que tiene mucho que ver con el tema del surrealismo. Carlos Bousoño utiliza el término «irracionalismo» y lo define como la

utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Ésta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta (la literalidad o al menos el significado indirecto del «simbolizador» –denominemos así al término que simboliza): se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poética (llamémoslo desde ahora «el simbolizado» o «significado irracional»), y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar) podría descubrir. (Bousoño, 1977: 21-22)

Esto obviamente necesita algunas puntualizaciones. Como hemos señalado en otro sitio, Bousoño considera la poesía como «comunicación» (con todos los problemas que

conlleve este término)²⁰³. El contenido de esa comunicación sería, según él, la contemplación de una emoción. Hay que tener en cuenta eso para poder entender su aproximación al tema del símbolo y la irracionalidad, porque esa concepción de la poesía como comunicación obviamente no es la nuestra.

Sin embargo, la reflexión de Bousoño resulta muy interesante. Según él, la poesía contemporánea (a partir de Baudelaire y el modernismo) presenta una diferencia radical con respecto a la poesía de otras épocas, puesto que se caracterizaría, precisamente, por su «irracionalismo» (o «simbolismo»), dentro del cual distinguiría tres variantes: la de los simbolistas, la de la vanguardia y la del surrealismo. Ese irracionalismo estaría basado en una especie de sucesión de evocaciones, que hace que el significado lógico de la palabra evoque otro significado de una palabra diferente, a través del uso de símbolos y de «visiones»:

Las palabras que el poeta emplea, aunque definidas en el diccionario como portadoras de un contenido lógico, se han desposeído de esa logicidad al entrar en el poema, o, expresado de manera distinta, el lector, ante ellas, no recibe sino su efluvio irracional, lo cual significa que, al no hacerlo suyo, el lector, de hecho, ha expulsado y negado el contenido lógico que esas expresiones tienen en el diario intercambio lingüístico. (39)

Aunque Bousoño considere este proceso basado en el uso del símbolo como la base de toda la poesía moderna, es el primer paso para poder escribir una poesía surrealista, que sería el tercer tipo de irracionalismo. El surrealismo, según él, supone una diferencia cualitativa respecto al irracionalismo anterior, e implica que el lector continuamente se sienta desviado, apartado del texto y llevado hacia otros significados (Bousoño, 1979).

²⁰³ Según Juan Carlos Rodríguez, la noción de comunicación «transcribe, en terminología teñida por el modelo lingüístico, una de las cuestiones básicas de la matriz clásica: la concepción de las relaciones sociales como relaciones entre “sujetos”, tal como puede percibirse en la noción jurídico-política de “contrato”, o en las nociones (pertenecientes a la región “económica” de la ideología) de *mercado competitivo*, de *circulación* y de *cambio*. La imagen definitiva, la clave de bóveda de toda esta sistemática ideológica clásica, consiste, pues, en la idea de que el funcionamiento (como el “origen”) de cualquier estructura social consiste en la puesta en relación entre dos (o más) sujetos que entran en relación intercambiando sus “deberes-derechos” (contrato político), sus “mercancías” (contrato económico: circulación y cambio), o, en última instancia, su “trabajo” a cambio de “dinero” [...]. Éste es, pues, el real trasfondo ideológico que determina la construcción de las nociones de intersubjetividad, de circulación, de cambio, etc., o sea, la construcción de las nociones que se desprenden de esa categoría básica en que se conciben las relaciones sociales como relaciones entre dos (o más) sujetos que intercambian posesiones (políticas o económicas, etc.)» (Rodríguez, 2001: 61-62).

En general, el hablar del surrealismo, los sueños o la exploración de las profundidades, suele sugerir una cierta imagen de descontrol, de algo que se nos escapa. Sin embargo, nada tan elaborado y tan bajo control como la estructura de *Raro de luna*. Javier Egea en 1987 solicita una beca de ayuda a la creación literaria, y en la memoria del proyecto explica claramente la estructura que va a tener el libro y los métodos que piensa utilizar. Señala que está trabajando en dos cosas en ese momento: «un diario de psicoanálisis titulado *Todas las mujeres son de mi padre*» y en *Raro de luna*. Explica que se tratará de un libro de «ambiente sonámbulo», cuyo título es una paráfrasis del *Claro de luna* de Beethoven y que por lo tanto «ha de apoyarse en unas tonalidades románticas que pongan fondo a su viaje.» Ese tono romántico vendría «matizado por los timbres secos de la épica urbana». A continuación, explica que el libro va a tener cuatro partes y explica en qué consiste cada una de ellas:

La primera parte, *Sombra del agua*, estará formada por cuatro sonetos cuyo protagonista emprenderá su viaje por los parajes místicos de un *agua* inevitablemente *asombrada*, contaminada por la historia. [...] La segunda parte, *Príncipe de la noche*, la constituirán quince canciones de tema amoroso, un amor siempre marcado por el desdoblamiento. Por eso la recurrencia a Drácula, ese peculiar personaje escindido. [...] La tercera parte, *Las islas negras*, tendrá quince canciones hechas a partir de algunas *claves* del largo discurso que cerrará el libro y le dará título, *Raro de luna*. [...] La cuarta parte, *Raro de luna*, será un poema largo estructurado en tres estancias circulares, un largo discurso que ha de hilar las claves dispersas en las otras partes libro. De esta forma, su lógica interna jugará con esa dispersión asociativa del inconsciente, haciendo que las partes se interrelacionen. [...] También la visualidad funcionará como elemento integrador del libro. En las tres partes últimas, desde *Príncipe de la noche* a *Raro de luna*, los ojos del lector habrán de recorrer unas líneas desnudas de puntuación, pero sin hermetismo, para llegar a leer con claridad el largo discurso final. A la vez las ambigüedades y dobles y triples sentidos producidos por la supresión de la puntuación estarán justificados, controlados.

Lógicamente, cuando Egea escribe esta memoria el libro está casi terminado, aunque no se publicará hasta tres años más tarde. Esta perfecta planificación, sin embargo, indica varias cosas. Primero, una vez más implica el hecho de que Egea nunca escribe poemas sueltos para convertirlos *a posteriori* en un libro, sino que siempre

considera una obra literaria en su conjunto. Segundo, es evidente que se trata de una obra de madurez, y que el poeta después de haber recorrido un largo camino de aprendizaje ha conseguido elaborar y perfeccionar una técnica, una manera concreta de escribir poesía y de organizar un texto poético. Y tercero, ese dominio de la escritura y ese esfuerzo por definir perfectamente qué es lo que se pretende conseguir implica la conciencia de que escribir es un trabajo serio, un trabajo ideológico, y por consiguiente implica también la idea de la profesionalización de la escritura poética.

Por otra parte, la edición de 2007 de *Raro de luna* incluye un apéndice muy interesante, un «cuaderno de trabajo» en el que se recoge todo el proceso de escritura. Podemos ver allí no sólo la evolución de cada uno de los poemas, sino también las primeras ideas generales de cómo debe ser el libro:

He aquí que esto va camino de convertirse en todo un libro que se ha de llamar como no podía ser de otra manera «Raro de luna». En este momento sólo sé que se debe cerrar con el «Raro de luna» y que posiblemente pueda tener tres etapas. La primera tocará el sexo y a la familia en poemas cortos, agresivos, muy tensos. Quizá haya una segunda etapa de transición, como si fuera el adagio de una sonata. (200)

Cabe destacar que todo el libro se estructura desde el principio en función del último poema, como un camino que hay que recorrer antes de llegar a las últimas páginas, porque de no ser así no se entenderían. Las ideas iniciales son la de las islas negras, la muerte, la soledad y la cita de Aragon que tanta importancia tendrá en el contexto del libro: «Il y a des gens quelque part n'en peuvent plus de silence». Esa idea original es lógica, precisamente porque, como hemos señalado tantas veces, Egea cada libro lo considera como un todo, en el que todas sus partes están perfectamente organizadas y relacionadas. Por lo tanto, es improbable que el poeta empezara a plantearse el libro desde la primera parte, comenzando por los sonetos de «Sombra del agua», como dice García Jaramillo (81).

Con respecto a la cita de Aragon, podemos mencionar las observaciones de Jiménez Millán sobre la importancia de los dos poetas surrealistas que tuvieron tanta influencia en la escritura de Egea:

La obra de estos dos grandes poetas integra los hallazgos del surrealismo en un proceso de constante reflexión ideológica: si en los años veinte la búsqueda colectiva interesaba más a los surrealistas que el acierto individual, la trayectoria posterior de Aragon y Éluard contribuye a *desacralizar* la inspiración, ya que ambos se dedican a profundizar en un trabajo específico sobre las posibilidades combinatorias del lenguaje. (1990: 60)

Está claro que lo que les interesa a esos poetas son las posibilidades y el funcionamiento del propio lenguaje. A Egea le llamará la atención precisamente eso: la configuración de lo consciente y lo inconsciente en el discurso. Por otra parte, también la obra de Lorca y Alberti tuvo en este sentido mucha influencia sobre el poeta, porque a pesar de pasar los dos por una época surrealista, en su caso nunca se trató de una escritura puramente automática, sino que siempre tuvieron la conciencia de que para que un proyecto poético funcionara, la conciencia siempre en última instancia debería llevar el control. Jiménez Millán señala al respecto que

tanto *Sobre los ángeles* como *Poeta en Nueva York* son libros que evidencian la crisis de una determinada manera de entender el discurso poético, ya desde la toma de conciencia del vacío y la negación del paraíso en el caso de Alberti, ya desde la denuncia de la tecnología deshumanizada por el capitalismo en el de Lorca. En estas coordenadas se sitúa *Raro de luna*: aquí, la presencia de los sueños se convierte en una forma de indagar lo cotidiano, las relaciones de dominación que se derivan del mantenimientos de una ideología familiar, burguesa, durante siglos. (61)

Y ése es el motivo por el que uno de los temas más importantes del libro vuelve a ser la soledad, ya que, igual que vimos en *Paseo de los tristes*, la soledad es irremediable porque está provocada por la construcción histórica de la intimidad.

6.2. LAS CONTRADICCIONES DEL LENGUAJE

Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras el velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albuza tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles.

JOSÉ SARAMAGO

Las oposiciones que constituyen nuestro sistema pensamiento y, por consiguiente, la escritura –como por ejemplo luz/oscuridad, orden/caos, interior/exterior–, en este nuevo proyecto poético de Javier Egea se analizan, se rompen y se descomponen. Se convierten en un juego infinito de espejos en el que todos esos elementos se transforman uno en el otro, y en el que la propia existencia de estas categorías se diluye. Sólo se puede conseguir ese efecto si el poeta se propone explorar las posibilidades de los límites del propio lenguaje; no solamente revelar y analizar sus contradicciones, como había hecho Egea antes, sino escribir desde ellas, convertirlas en otra cosa, en una nueva práctica poética mediante la cual es posible indagar en lo más profundo del inconsciente.

6.2.1. ENTRE LA LUZ Y LA OSCURIDAD

Raro de luna no pudo suponer una vuelta hacia atrás en la trayectoria poética del autor porque no se trata de ninguna vuelta hacia lo oscuro y lo marginal, sino de un intento de romper precisamente con la dialéctica luz/oscuridad, que se hace evidente ya desde el propio título, en el que *Claro de luna* de Beethoven se transforma en *Raro de luna*. Nuestro pensamiento y nuestro lenguaje se basa en oposiciones binarias que sin embargo nunca han sido más que un engaño. Existe una tendencia a identificar lo claro con el consciente y lo oscuro con el inconsciente, pero esa oposición en el fondo es falsa. Juan Carlos Rodríguez dice lo siguiente:

Pero aún aprendimos más: que la oscuridad siempre la habíamos llevado dentro y que nuestras vidas, nuestras palabras, nuestras imágenes jamás habían sido claras y distintas. Que la luz era un engaño, que los siglos de las luces fueron siempre un engaño, y que igualmente siempre tendríamos que empezar a volver a empezar, a ver, a vivir desde el punto blanco del espectro de la luz, desde su cero, desde su nada. O sea desde nuestro inconsciente libidinal y nuestro inconsciente ideológico. Desde los agujeros negros de nuestro pensamiento sólo conocíamos los nombres de esos dos inconscientes y su infinito peso de gravedad: el resto era cero. (Rodríguez, 1999a: 160-161)

Una vez que Javier Egea se da cuenta de que el problema no reside en la diferencia entre la luz y la oscuridad, sino que los dos elementos no son más que productos de una misma lógica, intentará adentrarse en ella y descomponerla desde dentro. La luz dejará de ser una manera de iluminar la oscuridad, de hacernos ver las cosas con claridad, porque en realidad también puede cegarnos y no permitirnos percibir lo que está en el fondo. Por lo tanto, en la escritura de Egea todo se convertirá en un juego de sombras.

La imagen del claro de luna es bastante explícita, porque la luz de la luna no es más que un reflejo invertido de la luz del sol, que nunca ilumina nada del todo, sino que más bien siempre se mezcla con las sombras y sólo permite intuir las formas y los colores. Asimismo, como ya hemos dicho, ese claro de luna en la obra de Egea se convierte en un «raro de luna», una imagen que nos hace dudar de todo lo que vemos y todo lo que sabemos sobre la luz. No sólo es que el carácter de la luz de la luna sea invertido, que sea lo contrario de la luz del sol, sino que encima esa propia inversión lleva dentro otros juegos de infinitas y *raras* contradicciones. Nunca será posible hacer un análisis definitivo de las cosas, porque las contradicciones del inconsciente siempre estarán ahí, pero lo que procura Egea en su nuevo proyecto poético es escribir desde ellas.

Sin embargo, no nos olvidemos de que lo más importante para Javier Egea es siempre escribir poesía; no construir un discurso teórico, sino poético. Según Fidel Villar Ribot, «tras sus dos primeros libros Javier Egea se preocupa básicamente no tanto de escribir poesía –mientras está haciendo poesía política expresa– como de intentar

hallar una nueva dialéctica del Yo y el consecuente discurso apropiado» (2007: 32), pero esta afirmación es directamente contraria a todo lo que hemos dicho hasta ahora sobre el concepto que Javier Egea tiene de la escritura. El hecho de que su discurso sea siempre fundamentalmente poético no quiere decir que confunda la poesía y la vida en el sentido romántico, sino que asume que la literatura es un modo de vida, porque es siempre un discurso ideológico. Si hemos visto que se somete a unas sesiones de psicoanálisis y que transcribe sus sueños explorando las posibilidades de la escritura automática, lo hace por una parte con fines terapéuticos, y por otra con la intención de aprovechar la experiencia para formular un nuevo discurso poético. Porque Javier Egea siempre se preocupa fundamentalmente de escribir poesía.

Veamos cómo en uno de los primeros poemas del libro se construye la idea de la luz como en elemento siempre traspasado por la sombra:

Las adelfas le tienden su emboscada
y el arrayán le ciega de amarillo.
Se le detiene el sueño en ese anillo
verde de luz: la mano enamorada,

A las ruinas de la madrugada
llegó desde los fosos de un castillo.
Quizá la sombra reclamó su brillo
en los dedos de un agua amurallada.

Se le detiene el sueño sobre un río
donde quedó la soledad herida
de perdidos poetas nazaríes.

Y mientras sube por su brazo el frío
mira en el agua muerta la pérdida
esmeralda cercada de rubíes. (2007: 10)

Volveremos sobre el texto una vez más cuando tengamos que analizar otro de los elementos importantes, que es el agua. Pero lo que nos interesa señalar ahora es la idea de la sombra que «reclama su brillo». La sombra puede reclamar el brillo en dos sentidos. Primero, como su contrario, como lo que viene a sustituirla al amanecer. Y segundo, como algo que ya está dentro de ella, porque la luz y la sombra se funden en un todo, en que es imposible separar un elemento del otro. Asimismo, es interesante la

idea de las «ruinas de la madrugada», porque también se construye en dos niveles: como una posible llegada de la luz después de la oscuridad o como una confusión de la noche con el día, de una luz arruinada por la sombra y de una sombra arruinada por la luz. También tiene importancia la aparición de los colores de la luz, que indican claramente que es una luz extraña, una luz que forma parte del inconsciente. Una de las citas que introducen esta parte del libro es de Alberti: «Dadle un ramo verde de luz a mi mano».

El hecho de que la luz no es solamente lo que permite ver las cosas, sino que al mismo tiempo puede precisamente confundirnos e impedir que comprendamos la realidad que nos rodea, se puede percibir en otro poema:

¿Quién anduvo en mis ojos?
¿Quién despertó los pálidos
destinos asombrados?

Entre los altos páramos
los blancos pasos

Eran los altos pechos
los verdes labios

Era la misma luz que me cegara
desde sus torres suaves
sobre el mantel a cuadros. (38)

Una vez más en la poesía de Egea aparecen los ojos, la vista y la mirada como un elemento clave. Sin embargo, lo importante es que alguien «anduvo» en los ojos, que nos se trata de una imagen percibida por los ojos, sino que esa imagen se produce y se manifiesta directamente en ellos. Con esa presencia extraña en los ojos se disuelven las sombras y llega la luz, pero esa luz no implica una iluminación, sino que es una luz que ciega a los ojos y que impide que exista una imagen clara de las cosas.

6.2.2. LA LÓGICA DEL SUEÑO

Otra contradicción característica del libro es una vez más la que existe entre lo exterior y lo interior.

Llegaba del mar llegaba
por las avenidas niñas
la perla inquieta del alba

Primero invadió las plazas
luego los rincones rubios
de la calma

Con dos agujas por alas
grabó en mis ojos un sueño
como una selva estrellada

Antes de volver a la esquina
brilló su falda de plata

Pero en los secos dominios
él vigilaba. (39)

El mar que llega invade tanto las avenidas y las plazas, como los ojos y los sueños, porque todos los elementos en el fondo forman parte de un conjunto. Recordemos que una de las claves de la poesía de Egea era siempre la materialización de las ideas y las imágenes en los espacios. Sin embargo, ahora ya nos encontramos ante un tipo de espacio totalmente diferente, regido por una lógica radicalmente distinta. Se trata de un espacio inconsciente, construido de la misma manera de la que se construye un sueño, y en el que nada es fijo y definitivo, sino que está sufriendo una continua transformación; todos los elementos por los que está constituido pueden cambiar en cualquier momento y ser sustituidos por otro. El sueño no se rige por la lógica, cuando estamos dormidos no nos parece extraño que una cosa se convierta en otra, que un espacio se transforme en otro, o que lo sucedido no tenga ninguna coherencia temporal. Es al despertar, cuando intentamos analizar lo que soñamos, cuando nos damos cuenta de las contradicciones.

Todo el libro se estructura como si fuera un sueño, con una lógica aparentemente irracional que imita el funcionamiento del propio inconsciente. Se configura entero

como un viaje hacia abajo, hacia las profundidades. Cabe destacar que el tema del viaje siempre ha formado parte de la estructura de la poesía de Egea, porque ya en *Troppo mare* nos encontramos con un viaje hacia el mar –que asimismo es un viaje hacia la conciencia histórica–, y en *Paseo de los tristes* lo que le da coherencia al texto es un largo paseo por la ciudad. Y ahora volvemos a encontrarnos con la figura de un caminante.

Sobre la primera parte del libro, titulada «Sombra del agua», se ha dicho muchas veces que no parece tener mucha coherencia con respecto al resto del libro, porque recuerda demasiado los comienzos de la trayectoria de Egea, recreando un paisaje en cierta manera romántico y mítico. Sin embargo, si vamos a emprender un viaje hacia abajo, lo lógico es que empecemos por algo que todavía nos resulta familiar, puesto que a medida que vayamos avanzando todas las imágenes se irán descomponiendo progresivamente y la propia lógica del lenguaje se irá acercando a la lógica del inconsciente. Por eso, necesitamos un punto de partida más o menos claro, porque si no tal viaje sería imposible de realizar. Y ese punto de partida de un viaje hacia la profundidad se hace también evidente en la forma del soneto, puesto que a partir del allí esa estructura tan perfecta y tan elaborada se irá desvaneciendo poco a poco.

Hacia los surtidores ofrecida
vas en tropel, brillante compañera,
o con disfraz de curva y de cadera
dices la luz, también la despedida.

Y como quien no halla la salida
sin naufragarse por la torrentera,
mírame aquí, viajero sin espera,
en un salto mortal sobre mi vida.

Bebo en tus brazos –caminante– el sueño
que quizá lleve al mar y en tus orillas
el norte y el dolor para el olvido.

Contigo voy, contigo me despeño
entre las soledades amarillas
hacia los surtidores ofrecido. (9)

Ese caminante se convertirá en un «caminante sorprendido», un náufrago entre el dolor, el olvido y el sueño. Abandonará la luz y el mediodía para adentrarse en un paisaje oscuro, sin luz (incluso sin la luz de la luna), en un paisaje de «soledad herida». Y es ahí donde empiezan a borrarse los límites entre la luz y la oscuridad, y entre la razón y la locura. Todo se convierte en un profundo sueño que no es más que el comienzo de un largo camino hacia dentro del inconsciente, durante el que todo es posible porque la frontera entre el exterior y el interior va desapareciendo, y la realidad nos habla por medio del lenguaje de los sueños.

Durante ese viaje que emprendemos en el libro, la estructura poco a poco se va asemejando a la de una sonata. Más que por un argumento definido nos dejamos llevar por el ritmo de la música, con el que el propio lenguaje del texto se va confundiendo. La puntuación va desapareciendo progresivamente y el lenguaje se vuelve cada vez más confuso. Poco a poco nos damos cuenta de que lo que estamos leyendo está más allá de las leyes de la lógica, y que, como en un sueño, nos vamos encontrando con ideas e imágenes aparentemente incoherentes, con infinitas ambigüedades provocadas entre otras cosas por la falta de la puntuación, que nos confunde continuamente y no nos permite someter los versos al análisis de la conciencia. La poesía va adoptando el funcionamiento de nuestro inconsciente y nos está preparando para aceptar el poema final sin cuestionarlo; ese último poema que le da nombre al propio libro y que recoge todos los elementos sueltos que habían aparecido a lo largo del texto y los une con hilos casi invisibles, otorgando de esta manera una forma definitiva a esa interiorización de los conflictos exteriores en la que se basa el libro. Ese largo poema final, estructurado en tres movimientos (en su acepción musical), recoge todos los elementos dispersos y los vuelve a ordenar, aunque no según las leyes de la lógica sino con un orden diferente, el orden que está en el caos de nuestro inconsciente.

En el capítulo que dedicamos a los espacios en la obra poética de Javier Egea, vimos que el poeta intenta crear un espacio capaz de materializar las contradicciones del inconsciente y sus conflictos con la conciencia. Recordemos que esos conflictos aparecían representados en el contraste entre el desván y el sótano. El desván se relacionaba con la luz y el sótano con la oscuridad, pero en medio se creaba un espacio del claroscuro, traspasado por la música que venía del valle, pero que también contenía

los últimos restos de la luz de la luna. Después de analizar el planteamiento en el que se basa el libro, el de romper con las oposiciones y de demostrar que no hay luz sin sombra y que todo ocurre en realidad en un infinito juego de reflejos y transformaciones, ese espacio de «claroscuro» cobra mucho más sentido. Sobre todo si tenemos en cuenta que ese «claroscuro» al fin y al cabo es un claro de luna *raro*.

Otra cosa importante en la estructura del libro es el contraste entre la música y el silencio. Todo está organizado en clave musical, pero asimismo el único sonido que hay en todo el poema es precisamente esa música, porque todas las imágenes son espaciales y visuales, y todo ocurre en un silencio absoluto. Ese silencio es lógico porque, por una parte es el lenguaje lo que falla, lo que ha dejado de funcionar, y por otra, ese silencio no deja de ser una prolongación de la soledad que es, una vez más, posiblemente el tema más importante del libro.

Si es el propio lenguaje lo que nos traiciona y nos engaña, hay que transformarlo y convertirlo en otra cosa. Como señala Juan Carlos Rodríguez, fue por eso

por lo que Egea eligió el lenguaje del robo, de lo opaco de las sombras, no su luz sino su tachadura. Como en un juego implacable Egea aprendió a robar el lenguaje, a trastocarle su sentido o a expropiar a la norma hasta su última cifra material. Fue por eso quizás por lo que Javier Egea le quitó la C inicial al claro de luna. El claro de luna podía ser un bello lugar legendario [...] o podía ser una irrupción de verdad, como para cierto romanticismo. Ahora la práctica poética ha descubierto algo que quizás sí que era cierto: la *rarifcación* del mundo. (Rodríguez, 1999a: 162)

Por otra parte, uno de los temas que Javier Egea se propone analizar en el libro, mediante esos juegos del inconsciente, son las estructuras familiares. La familia es el núcleo de nuestra sociedad y es allí donde empezamos asimilando inconscientemente los elementos que formarán parte de nuestra consciencia. En este sentido, tienen mucha importancia las teorías de Freud sobre el tema. Hay dos aspectos que le interesan en particular. El primero es el tema de la autoridad y de cómo se configuran los mecanismos de la autoridad en la familia, en la sociedad y en nuestro inconsciente. El segundo son los roles que adopta cada uno de los miembros en la estructura familiar tradicional.

Ese tipo de análisis de lo inconsciente desde el consciente pone de manifiesto el interés de Javier Egea por el funcionamiento de la ideología en todos los niveles. Por lo tanto, insistimos una vez más en que es imposible que *Raro de luna* fuera una especie de vuelta hacia atrás, hacia la tradición romántica, o un comienzo del camino hacia los márgenes y el silencio. Todo lo contrario, se trata de un avance radical, de otra ruptura decisiva, de otro intento de escribir una poesía diferente y de profundizar en todos los temas que había tratado anteriormente en su escritura. En este sentido se pregunta Rodríguez: «¿Escribe Egea desde la oscuridad, desde lo caro, desde el orden del caos? Supongo que sí, porque la historia no tiene sentido sino sentidos: la libertad, la lucha de clases, etc. Lo cual implica que sigue escribiendo desde el materialismo histórico» (163).

6.3. LA NOCHE DEL VAMPIRO Y LA PROFUNDIDAD DEL AGUA

*¿Qué temen los años sabios?
Sus labios.*

6.3.1. AGUA SIN LUNA DESHABITADA

Ese primer paisaje en el que se adentraba el caminante al principio del libro se caracterizaba sobre todo por la continua presencia del agua. Pero el agua de *Raro de luna* no tendrá nada que ver con el mar que aparece en *Troppo mare*, no traerá una conciencia ideológica, sino que será siempre el agua negra e impenetrable del inconsciente. A lo largo del libro nos encontraremos primero con el agua en movimiento que poco a poco se irá oscureciendo y estancando, y que al final se acabará convirtiendo en el nuevo mar que rodea las islas negras. En este sentido, resulta bastante interesante el análisis que hace Bachelard del símbolo de agua en la obra de Poe:

[...] es un elemento material el que recibe la muerte en su intimidad, como una esencia, como una vida sofocada, como un recuerdo de tal modo total que puede vivir inconsciente, sin ir nunca más allá de la fuerza de los sueños.

Por lo tanto, toda agua primitivamente clara es [...] un agua que tiene que ensombrecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento. Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. (2003: 77).

Recordemos el primer poema que comentamos, en el que se «detiene el sueño sobre un río» y donde se «mira en el agua muerta la perdida/ esmeralda cercada de rubíes». En ese primer agua, todavía móvil, ya se ve claramente la presencia de la muerte. El siguiente poema es todavía más explícito:

Tras la sed, el escombros, el mediodía,
me tumbaré sin luna en tu cintura.
Aquí, donde la vida se aventura
y en jardines brillantes se extravía.

Abrazaré la curva compañía
donde acaso razones y locura.
Desde un sueño sin ley que madura
en las cenizas de la mercancía.

Aquí, donde otro día yo supiera
en un vientre con ondas y sentido
sombras al menos de la madrugada.

Agua de los naranjos extranjera,
agua del caminante sorprendido,
agua sin luna, sí, deshabitada. (11)

El caminante ha dejado atrás la luz del mediodía y se va adentrando en las sombras. Sin embargo, es la propia vida lo que se pierde en esa luz, porque la luz se está convirtiendo poco a poco en un engaño. Se da cuenta de que tendrá que buscar un nuevo camino, elaborado a partir de un «sueño sin ley» que ha surgido sobre las «cenizas de la mercancía»; es decir, ese nuevo camino se construye en el fondo como una metáfora del paso que ha dado el poeta desde *Paseo de los tristes* hacia *Raro de luna*. El protagonista empieza a percibir el hecho de que la luz no existe sino traspasada por la sombra, y que todo está rodeado por un agua oscura, vacía («deshabitada») y sin luz. Ni siquiera se

refleja en ella la luz de la luna. Es un agua impenetrable con la mirada, profunda y desconocida, que todavía se mueve (es un «agua fugitiva», como se verá en el texto más tarde), pero que es negra y está llena de sombras, parecida al agua de otra de las citas que introducen esta primera parte del libro, la de García Lorca: «El agua era negra/ dentro de las ramas./ Cuando llega al puente/ se detiene y canta». Y esa agua negra de los sonetos ya lleva dentro la presencia de la muerte, la conciencia de que se va a ir haciendo cada vez más oscura, más pesada, hasta que se detenerse. Por otra parte, precisamente por ser negra y sin luz, tal vez pueda servir como un espejo, en el que el protagonista se irá mirando y tomando conciencia de la profundidad.

6.3.2. LA LLEGADA DEL VAMPIRO

La segunda parte del libro, titulada «Príncipe de la noche», la constituyen quince canciones de tema amoroso. Pero la pregunta que nos tenemos que hacer es la siguiente: ¿qué tipo de amor es posible en ese ambiente oscuro donde fallan las leyes de la lógica y de la razón, y en el que la vida se convierte en la muerte y el día en la noche? Sólo hay un caminante solitario que necesita la noche para despertar y la muerte para sobrevivir: el negro conde, el príncipe de la noche, el vampiro. Por lo tanto, esta parte del libro va introducida por una cita de Bram Stoker: «... porque nuestro enemigo está en el mar, con la niebla a sus órdenes...»

No deberíamos cometer el error de identificar directamente al vampiro de *Raro de luna* con el mito romántico del vampiro, tal y como nos ha llegado en todas sus posibles variantes, desde la más conocida, la de Stoker (que no es la primera), hasta las películas de Hollywood. Sin embargo, a la hora de elaborar el personaje Javier Egea se sirve de toda esa mitología. Señala Villar Ribot que esa construcción del vampiro parte de los poemas «Le vampire» y «Le metamorphoses du vampire» de Baudelaire, sin olvidar a Lautréamont y sus *Cantos a Maldoror*, y que sus fuentes literarias principales son *La historia de Lord Ruthven* de J.W.Polidori, *Vampirismus* de E.T.A. Hoffman, *Carmilla* de J.S. Le Fanu, y por supuesto *Drácula* de Stoker (Villar Ribot, 2007: 30).

Es verdad que Javier Egea para crear el personaje del vampiro se documenta de una manera bastante extensiva. Sin embargo, la influencia más grande para él han sido dos artículos que Juan Carlos Rodríguez publica en *Olvidos de Granada* en 1986: «Drácula o el diablo moderno» y «Otra vez el diablo: la escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos». Se trata de un tema que aparecerá recogido y a veces reelaborado en el futuro en varios textos, como «La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges», incluido en *La norma literaria* o «Drink from me and live for ever (El Diablo moderno y los espejos del Mal)», incluido en *Tras la muerte del aura*.

Pero antes de llegar a ellos, y para entender qué imágenes de la tradición utiliza Egea para construir su personaje, recordemos algunas de las más significativas, empezando por Bram Stoker:

Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere. He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without chimney or globe of any kind, throwing long quivering shadows as it flickered in the draught of the open door. The old man motioned me in with his right hand with a courtly gesture, saying in excellent English, but with a strange intonation:—

«Welcome to my house! Enter freely and of your own will!» He made no motion of stepping to meet me, but stood like a statue, as though his gesture of welcome had fixed him into stone. The instant, however, that I had stepped over the threshold, he moved impulsively forward, and holding out his hand grasped mine with a strength which made me wince, an effect which was not lessened by the fact that it seemed as cold as ice—more like the hand of a dead than a living man.

Ése es, entonces, el primer encuentro de Jonathan Harker con el conde Drácula (si no contamos el momento en que el conde hace de cochero, por supuesto). Fijémonos en la descripción que se nos da del vampiro: alto, elegante, cortés y vestido de negro. La bienvenida que le da al protagonista es significativa: es una especie de inversión de la idea de que el vampiro no puede entrar en una casa si no se le invita. Esta vez es Harker el que entra en la casa del vampiro, así que el proceso se invierte pero la lógica de

fondo sigue siendo la misma: el mal sólo le afecta a uno si decide, libre y voluntariamente, dar el primer paso.

Más tarde, esa primera descripción del vampiro visto desde lejos como una figura elegante, sin embargo, adquiere otros matices:

His face was a strong—a very strong—aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.

Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse—broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point. As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me, which, do what I would, I could not conceal. The Count, evidently noticing it, drew back; and with a grim sort of smile, which showed more than he had yet done his protuberant teeth, sat himself down again on his own side of the fireplace. We were both silent for a while; and as I looked towards the window I saw the first dim streak of the coming dawn. There seemed a strange stillness over everything; but as I listened I heard as if from down below in the valley the howling of many wolves. The Count's eyes gleamed, and he said:—

«Listen to them—the children of the night. What music they make!» Seeing, I suppose, some expression in my face strange to him, he added:—

«Ah, sir, you dwellers in the city cannot enter into the feelings of the hunter.»²⁰⁴

En esta descripción podemos ver dos imágenes clave: la del muerto y la del depredador. Con la imagen de la muerte se relaciona la palidez, la delgadez, las mejillas hundidas del conde, sus manos frías, y también ese silencio y quietud que se extiende por el

²⁰⁴ Espero que se me perdone haber introducido un fragmento tan largo, pero esta descripción del conde Drácula es un texto magnífico que siempre merece la pena recordar. La verdad es que no tengo una excusa más sofisticada.

ambiente. Sin embargo, hay restos de vida en esa imagen, y todos ellos vienen de la sangre, que sólo se puede observar en el intenso color rojo de los labios. Todo lo demás son pequeños detalles que descubren que la verdadera naturaleza de Drácula es la de un cazador con rasgos de animal peligroso: los colmillos afilados (que no desaparecen, como en los vampiros del cine moderno, sino que siempre están ahí y hay que esconderlos bajo un mostacho), las orejas puntiagudas, las manos anchas, los dedos achaparrados, las uñas largas y cortadas en punta, el aliento que huele a rancio, etc. Aquí la imagen del vampiro no engaña, no necesita disimular; el conde no es humano y no es mortal.

La siguiente imagen que merece la pena recordar es la de *Nosferatu*. Ahí toda la elegancia y todos los restos de humanidad que quedan todavía en el Drácula de Stoker desaparecen del todo y sólo queda la imagen de depredador/monstruo/animal, bastante bien resumida en palabras de José Abad:

El conde Orlock (Max Schreck) es un hallazgo memorable. Repele cuanto atrae. Tiene un aspecto físico impactante: un rastro lampiño, cejas parecidas a estropajos, nariz aquilina y unos ojos alucinados que parecen ver o querer verlo todo. Orloch hace acto de presencia saliendo de debajo de una bóveda hundida en sombras, similar a un nicho. Su rígida manera de caminar, como si el cuerpo hubiera adoptado la forma del ataúd donde yace, combina cierta precariedad con una inquietante determinación. Nada que ver con la señorial apostura de Drácula. El componente sexual emerge de una memorable escena –que no proviene de Bram Stoker, sino de Theophile Gautier– copiada posteriormente en varias ocasiones: durante la cena, Hutter se hace una herida al cortar el pan y Orlock se inclina para chupar el dedo ensangrentado. (Abad, 2013: 24-25)

Sin embargo, donde más espectacular se hace la apariencia del conde Orlock es en dos escenas consecutivas: la de la lenta, tranquila pero de alguna manera amenazadora llegada del barco al puerto; y el paseo del el barco hasta la casa, con el ataúd bajo el brazo, atravesando con determinación la ciudad vacía, pasando incluso el lado de una

iglesia (esa escena en concreto causó una reacción muy airada por parte de la Iglesia católica)²⁰⁵.

La tercera imagen es la del inolvidable Drácula de Bela Lugosi. La primera vez que le vemos, es cuando saca despacio su alargada, blanca y fina mano del ataúd para abrirlo. Más adelante, cuando Renfield llega –durante la noche de Walpurgis, cómo no– al castillo del conde (en un carro que al final del trayecto parece estar conducido a través de la niebla por un enorme murciélago²⁰⁶), le invade el miedo e inseguridad: todo está oscuro y lleno de telarañas, como si llevara siglos olvidado y vacío. Renfield se pregunta si no está en un sitio equivocado. En la enorme escalera, le espera Drácula con una vela encendida, con su porte aristocrático, con una elegancia fuera de lo común, en la que poco queda del aspecto siniestro del Drácula de Bram Stoker; y le da la bienvenida con una sonrisa forzada y algo inquietante. Mientras los dos suben por la escalera, Drácula oye los aullidos de los lobos, da la vuelta y dice, con ese acento inimitable de Lugosi: «Listen to them. Children of the night. What music they make!»

Estas tres imágenes de Drácula son sin duda alguna la base de todo nuestro imaginario moderno del vampiro. Sobre todo, es indiscutible que hay un antes y un después de Stoker, que utiliza toda la tradición anterior (desde la medieval hasta la romántica) para crear su personaje, y que significa un gran punto de referencia para toda la literatura y todo el cine posterior, a pesar de que obviamente hay una enorme

²⁰⁵ Mientras está andando de noche por la ciudad, se ven claramente las sombras causadas por la luz del sol durante el rodaje. Ese problema especialmente llamativo de la película se acabó solucionando con el tono azul que indicaba las escenas nocturnas, frente al amarillo que caracterizaba el día.

²⁰⁶ Claramente suspendido en un hilo, como todos los murciélagos de la película, lo cual les añade un encanto especial (a diferencia de la versión en español que se rodaba simultáneamente aprovechando los mismos decorados, a la que generalmente se le reconoce mejor ritmo, mejor cámara y mejores «efectos especiales», con unos murciélagos que parecen más reales y con un Drácula desgraciadamente más expresivo y sin acento extranjero). Lo que sí resulta un poco inquietante son los armadillos correteando entre los escombros, que probablemente el conde tuvo que importar a su país de América.

variedad²⁰⁷. Ahora bien, Egea empieza desde allí y se documenta muy bien, repasando toda la tradición, para su personaje. Sin embargo, insistimos, la influencia más importante es la interpretación del mito de vampiro de Juan Carlos Rodríguez, que vamos a recordar a continuación²⁰⁸.

Según él, la primera legitimación ideológica de Drácula es que se le concibe «ya no como el que *sabe mal*, sino como el que *vive mal*»:

Así se produce la transformación: del horizonte feudal (la contradicción Señor/siervo) se pasa ahora al horizonte burgués (la contradicción Sujeto/sujeto), estrictamente en torno a la temática familiarista: del *linaje* feudal (la imagen del Señor) pasamos a la familia burguesa (la imagen del *padre*); y así Drácula, más que la imagen del Diablo que pretende igualar a Dios, que pretendiera ser –ahora– un Padre, se convierte en la imagen del *hijo* (malo) que se sustituye como la figura inversa del *Hijo* (esto es, de Cristo, o sea, del Dios realmente encarnado, vivido en la tierra). De ahí la gradación de categorías que confluyen en la figura del vampiro: no el Señor, sino el Padre; no el Padre, sino el Hijo; no el saber al fin, sino la vida eterna... (Rodríguez, 2011: 67-68)

Esa inserción del mito de vampiro en la lógica burguesa, con su consecuente paso de la lógica de linaje a la lógica familiarista, es la primera clave que le interesará a Egea.

Ahora bien, en los tres ejemplos que hemos comentado antes, el vampiro abandona su castillo en ruinas para establecerse en otro país y en una casa de verdad, un espacio privado coherente con esa nueva lógica en la que se inserta, que se aleja del feudalismo. Puesto que su lógica nueva es la de la dicotomía privado/público, necesita

²⁰⁷ Hasta lo que podríamos llamar la imagen postmoderna del vampiro, que es –cómo no– guapísimo, no le hace daño el sol (por distintos motivos), sufre enormemente luchando contra su propio lado oscuro y en medio de sus dudas existenciales, a pesar de sus cientos de años de edad, su máxima aspiración es volver a estudiar en el instituto y encontrar el amor de su vida en una adolescente, lo cual le hace sufrir más todavía (porque considera que ella se merece algo mejor que el amor eterno de un ser despreciable y porque en general se forma un peculiar triángulo amoroso que incluye a un hombre lobo). Comenta Juan Carlos Rodríguez: «Y ocurre ahora hasta límites increíbles: los libros de Stephenie Meyer (la serie *Crepúsculo*) y las películas de vampiros ¡buenos! que beben sangre artificial para no molestar con su adicción a la hemoglobina (los malos serían los hombres lobos)» (Rodríguez, 2011: 99-100). Y aunque obviamente nunca se me perdonará esta observación, habría que añadir que los hombres lobo no son malos sino que son el prototipo del salvaje fuerte y –una vez más– guapo, cuya única misión en la vida es proteger a la chica y sufrir –para variar– porque su amor no es correspondido del todo; y que los vampiros que beben un sustituto artificial de sangre («True Blood») son de todo menos buenos. Pero, una vez más, lo más triste de este asunto no es la equivocación de Juan Carlos Rodríguez sino el hecho de que la autora de este trabajo haya sido capaz de reparar en ella.

²⁰⁸ Citaremos por la última versión, la de *Tras la muerte del aura*.

un hogar y un espacio privado (un ataúd en su caso). La siguiente clave es la de la noche:

Mediodía/Medianoche: el lugar en que el tiempo se detiene, que absorbe al tiempo. Son las “cero” horas: *id est*, no hay tiempo, no hay jornada, no hay vida empírica, cotidiana, trabajosa. El tiempo del reloj se desvanece: instante único. Mediodía lúdico, vitalismo pleno: Nietzsche, claro. Medianoche lúgubre: la muerte como vida. El anverso del sol, la hora del lubricán. Pero también algo mucho más importante: al detenerse el tiempo del reloj, del trabajo, de la empiria cotidiana (o sea, de la legalidad establecida), aparece de golpe, fugaz y deslumbrante como un estallido, el otro tiempo, el tiempo esencial, donde esencia y existencia estarían fundidas, donde no habría diferencia entre lo trascendental y lo empírico, entre lo puro y lo impuro: más allá del bien y del mal, más allá del tiempo del reloj, otro tiempo: el tiempo eterno, extático, inamovible. Pero no allá en el cielo (la vida que Cristo promete) sino aquí en la tierra: la vida real que representa el Zarathustra de Nietzsche en el Mediodía; la vida real que representa Drácula en la Medianoche. (73-74)

Este momento de medianoche y la vida eterna (la muerte en vida, la vida eterna en la tierra) es la segunda clave del personaje de Egea. Esa vida eterna está en el cuerpo, en la sangre, en vez de en el alma (como una clara inversión de la vida eterna cristiana). Y hay que morder los cuerpos y beber la sangre literalmente (sin transustanciación) para vivir eternamente.

La tercera clave es la ausencia del reflejo en el espejo. No puede tenerla, puesto que su cuerpo es su imagen y no tiene otra:

El vampiro no tiene imagen porque es *la imagen*, la posibilidad, para cualquiera, de perder su propia sustancia, de desdoblarse y ser desposeído, como en una lámina de azogue, trazo borroso hasta desaparecer, hasta no ser más que imagen hueca. Obvio: de nuevo aquí la inversión del cristianismo feudal. Cuerpo: mezcla inextricable de espíritu y materia. Repito: Cristo se encarna, cobra forma, cuerpo. Él sí se refleja en el espejo –en la *Forma/Hostia*–. Cada cuerpo –no sólo cada alma– es así reflejo de Dios, de su encarnación humana. El diablo –que es cuerpo– no se encarna; al contrario: *se desencarna*. Convierte a la materia en espíritu, no sopla en barro, sino que enloda el alma. Paradoja: el cuerpo divinizado es realmente un cuerpo; el cuerpo endemoniado es realmente un espíritu. (93)

Lógicamente, esa idea de un cuerpo que es su propia imagen y por lo tanto no se puede reflejar en el espejo es importantísima a la hora de interpretar *Raro de luna*. Teniendo en cuenta el análisis de Rodríguez, entendemos mejor la idea de elegir como protagonista del libro a un vampiro: no solamente como un mito romántico, sino como un personaje que se ajusta perfectamente a la lógica desde la que se escribe el libro, que se propone indagar en las profundidades de la oscuridad del inconsciente.

Sólo añadimos la observación final de Juan Carlos Rodríguez: el vampiro, al representar el Mal, al ser el mal, no puede enamorarse. Cuando se enamora, *se le rompe el espejo*, porque experimentar amor es directamente contrario a todo lo que forma parte de la lógica desde la que se construye su imagen.

6.3.3. CON LA NIEBLA A SUS ÓRDENES

Está claro que la figura del vampiro por algún motivo siempre nos fascina. Como acabamos de ver, es una especie de muerto en vida, el personaje más maldito y más solitario de todos. El vampiro no tiene casa, no tiene hogar, su ámbito privado no existe sino convertido en la inmensidad del bosque. La frontera entre el interior y el exterior (representada en este caso mediante el límite entre la casa y el bosque) se borra. Su día es la noche y su vida es la muerte, y se esconde de la luz en un ataúd. Su mediodía, el momento cumbre de la vida y la luz, es la medianoche, la hora misteriosa a la que todo es posible, porque en ese momento las leyes de la razón dejan paso a algo más profundo que no podemos entender, sólo intuir. El vampiro ha alcanzado una especie de vida eterna, pero que en el fondo sólo es una muerte eterna. Para disfrutar de la vida tiene que aceptar que para él la vida no existe:

Va tocado del ala el negro conde

Encendidos sus ojos sobre mis ojos pone
una fiebre violeta de envenenadas flores

Yo le dejo añadido mi veneno a su goce:
la certeza de un tiempo de libres cuellos jóvenes

Aún me verás como me viste entonces
abrazado a las sombras de pálidos amores
despeñarme a la grupa de tus potros veloces

Va tocado del ala el negro conde

Pero sobre los sueños al filo de las doce
se oye un batir de alas príncipe de la noche (21)

Marcela Romano habla en este sentido de una «caza de amor en clave gótica, la caza del superviviente impelido a matar por el hambre de amor –enfermedad y destino– y a la vez condenado a la inmortalidad cuando el deseo, del todo ahora desnudo, es la muerte» (2009: 112-113). Y desde luego, el vampiro para sobrevivir necesita lo más material, el cuerpo; literalmente tiene que beber la sangre de sus víctimas, tiene que cazarlas, morderlas, para llegar hasta su interior: su carne y su sangre. Sin embargo, su propio cuerpo no es más que una sombra y no está limitado por la forma, porque puede convertirse en un murciélago y asimismo no se refleja en el espejo. Por lo tanto, su único verdadero retrato posible es el vacío y lo que permanece invisible.

Asimismo, en esta segunda parte del libro, nos volvemos a encontrar con la imagen del agua, pero claramente esta vez ya no se mueve, se ha vuelto demasiado pesada, porque hemos avanzado en nuestro viaje hacia abajo:

Cruzó las soledades
para encontrarle
Mordió sus pechos suaves
junto al estanque (17)

Recordemos que hemos dicho que esa agua puede servir como un espejo, pero que los vampiros no se reflejan en él. Eso da lugar a una paradoja curiosa: nuestro inconsciente por una parte está en la oscuridad del agua, pero en esa misma agua no podemos encontrar nuestro propio reflejo. Siempre será por lo tanto un agua misteriosa, que a la vez revela las cosas y las esconde en un infinito juego de imágenes que se transforman en el vacío. Asimismo, en cuanto a los espejos, cabe mencionar uno de los cuentos más conocidos de Borges, en el que se dice que los espejos y la cópula son

abominables porque multiplican el número de los hombres²⁰⁹. Y ahí está el problema: ¿qué significa exactamente el reflejo en el espejo? ¿Se trata realmente de una multiplicación, una reduplicación, o sólo de una imagen invertida? ¿Es igual de real esa imagen reproducida en el espejo que la original? ¿Y por qué la única posible imagen del vampiro viene a ser el vacío?

El vampiro en realidad no tiene vida, como ya hemos dicho, porque su vida es una muerte eterna y su única imagen posible es su propio cuerpo, lo más material, porque su propia existencia se basa sólo y únicamente en lo corporal. Su cuerpo es una imagen de sí mismo, siempre cambiante y por tanto en cierto sentido falsificadora, sin una forma concreta porque se puede transformar en otra cosa. Y si el vampiro ya es una imagen de sí mismo, no hay otra posible imagen de él en el espejo y su único retrato será el vacío.

Por lo tanto, otra de las cosas que caracterizan esta parte del libro es esa particular construcción del erotismo corporal y en cierto sentido salvaje, en el que el amor se convierte en una caza desesperada.

Porque me llaman dos pozos
en tu cuello
y en tu corazón habitan
rastros de un príncipe negro

Porque tienes esos ojos
prisioneros

Porque en tu ventana brillan
los dedos largos del sueño
como tiemblan tus palabras
en el vaho del espejo

Porque sé que vas perdida

²⁰⁹ Juan Carlos Rodríguez dice al respecto: «Es cierto que Borges [...] ha resaltado siempre esa fascinación *literaturizada* por los espejos no tanto como reduplicación de la propia imagen (el *Otro* fenomenológico) y ni siquiera como ajenidad o alienación; sino exactamente como vacío, hueco de la propia imagen, su nada, precisamente –y aquí lo vampírico– por su posibilidad infinita de reduplicación, de reproducción. El espejo como exceso de sentido, como capacidad infinita de imágenes, como blanco total, por tanto, de la propia imagen. Más: de ahí la identidad legítima entre el espejo y la mujer [...] porque el espejo y la mujer son capaces de reproducir infinitamente lo peor que puede existir sobre la tierra: el ser humano, su imagen. [...] La Mujer y el Espejo se convierten así en la auténtica Forma de la encarnación de Drácula» (Rodríguez, 2001: 406-409). Aunque eso se corrija en *Tras la muerte del aura*, no dejo de preguntarme de dónde salió en su momento esa transformación tan directa y tan inmediata de la cúpula en la mujer.

oculta en los bosques ciegos
sin amor

Por eso fui cazador (25)

El amor se convierte de entrada en algo vampírico, basado en lo corporal y en la sangre, y también en ese vacío del espejo y en esa imposibilidad de fiarnos de la imagen que vemos, porque puede cambiar en cualquier momento y convertirse en otra cosa. Y otra vez aparece el amor relacionado con la soledad, esta vez más evidente que nunca, porque el vampiro es un personaje solitario por excelencia. El amor puede llegar a identificarse con el dolor y el vacío, pero por eso no deja de ser buscado y reclamado.

Todo estaba perdido
A la sombra del árbol perdido

Con la niebla a tus órdenes
príncipe de la noche
llegaste generoso de negras flores

No te vayas ahora que asedia el frío

En el árbol del bosque
En el árbol vacío
En el árbol del bosque vacío (31)

Las claves básicas de esta parte del libro son, pues, tres: el vacío como el único reflejo posible, la imagen de la vida como muerte y la soledad. El caminante solitario del bosque está perdido y solo, empeñado en buscar algo que no sabemos qué es y que posiblemente ni siquiera exista («que estaba perdido/ que ya muchas noches/ vagaba perdido/ buscando aquel cofre»). Antes, con *Paseo de los tristes*, vimos que ni siquiera el amor podía salvarnos de la soledad, porque el mundo en que vivimos es imposible. Pero por debajo de las contradicciones y de los conflictos de ese mundo imposible están siempre las contradicciones del inconsciente. Y resulta que a nuestro enemigo lo llevamos dentro de nosotros, y que también está en el mar (que al fin y al cabo es agua), con la niebla a sus órdenes. A veces pasa por el bosque tan rápido que su presencia es casi imperceptible:

Gatear en las trágicas
Lindes

Cruzar yedras y vientres
Síguele

Brillar en la cornisa
Cúidale

Mirar a tus palacios
Límites

Abrir su capa inmóvil
Triste

¿Lo viste? (23)

Otras veces el tiempo se detiene totalmente a medianoche, que es la hora del vampiro y por tanto la hora del inconsciente:

Siempre suenan las doce
y un aleteo
negro como unos ojos
alerta el sueño (28)

La tercera parte del libro, «Las islas negras», va introducida por una cita de Juan Ramón Jiménez: «por debajo, como un sueño/ pasa el agua». Es una vez más es el agua ensombrecida de nuestro inconsciente, en la que no se refleja ni la luna ni la imagen del príncipe de la noche y que siempre está debajo de todo lo demás. Aquí aparece un nuevo espacio, el de la ciudad, que también es sólo un reflejo de la soledad y de la ausencia («ya estaban en la plaza/ los ojos y la ausencia»). También aparece la imagen de la casa, pero es una casa extraña, cuyos *cinco* muros se descomponen en una serie de contradicciones de la luz y la sombra. Pero siempre el vacío y la soledad, con todos sus conflictos y sus contradicciones, llegan hasta esa casa, hasta «el 2ºB». Asimismo, es la primera vez que aparece la imagen del valle, de donde procedía la música que sostenía la estructura del libro.

El último poema es probablemente el más significativo:

Ven a las islas
que dan al valle
las islas negras
sin abordaje

Donde mis ojos
y soledades
cuando me cercan
las iniciales

Raro de luna
como de nadie
a todas horas
interrogándome

En la aduana
de los disfraces
donde las islas
sin esa llave

Mientras destiñen
los tatuajes
ven esperada
con tu rescate (51)

Según García Jaramillo, esas islas negras son

el reducto último que le queda al poeta, el símbolo mortal de la esperanza marxista, y por eso, como no podía ser de otro modo, aparecen de nuevo rodeadas de mar, pero un mar *al final de cuyo horizonte no se atisba la esperanza*. El mar es, pues, el obstáculo insalvable, la muerte. [...] Si es el agua de nuevo el símbolo es porque en ella toma cuerpo esa dialéctica fundamental vida/ muerte, sólo que, como dijimos – y como se aprecia ya desde el título y desde las citas de Lorca (siempre) y de Alberti–, el poeta está más interesado en lo que de muerte es capaz de representar el agua [...] pero no bajo forma de estancamiento, como ocurría en cierto Lorca, por ejemplo, sino de agua que corre libremente, que se pierde hacia los surtidores, *única salida hacia la esperanza que supone el ‘mar’*. [...] *El agua simboliza la muerte, pero como esperanza*. (79-82)²¹⁰

Resulta interesante analizar ese discurso –un tanto contradictorio– de la muerte como esperanza, como un «símbolo mortal de la esperanza marxista». Deberíamos darnos

²¹⁰ Los subrayados son míos.

cuenta de que una poesía basada en la teoría marxista y en los conceptos del materialismo histórico no quiere decir de ninguna manera que acabe siempre solucionando los conflictos y lanzando un mensaje de una nueva esperanza²¹¹. En *Tropo mare* vimos al protagonista invitando al lector a seguir su propio camino hacia la conciencia ideológica, pero ese viaje nunca dejó de ser tremendamente doloroso. En *Paseo de los tristes* el poeta intentó construir un nuevo discurso amoroso basado en la complicidad y el compañerismo, y acabó admitiendo que no se puede escapar del dolor y que no hay manera de separar el amor de la soledad. Y el agua en *Raro de luna* no corre libremente, sino que es un agua pesada y sin luz, vacía y deshabitada, que llega hasta el mar, pero ya no es el mar de *Tropo mare*, es un mar oscuro y desconocido, donde está «nuestro enemigo» que tiene «la niebla a sus órdenes». Las islas son negras porque están en medio de un mar negro. Y la muerte no suele traer esperanza, aunque se elabore en el texto como rescate, como una muerte deseada, y aunque se nos señale continuamente que nuestra propia vida se construye como muerte.

6.3.4. NO ERA ESTE EL LUGAR

En el largo poema final vuelven a aparecer todos los elementos característicos del libro que hemos ido señalando, y se vuelven a ordenar en un nuevo discurso que les otorga su significado definitivo. La primera parte del poema va introducida por una cita de Louis Aragon que ya hemos mencionado: «Hay en algún lugar personas que no soportan ya el silencio». Recordemos que antes señalamos el silencio como uno de los elementos más importantes en la propia estructura del texto. También vuelven a aparecer las islas negras, la muerte y la soledad.

No No era este el lugar
Para ti siempre quise avenida sin látigo
plazas sin gentes pálidas que se desploman
chapoteando caen mientras que sangran y por siempre caen (57)

²¹¹ Cuando Egea habla de la esperanza, siempre se trata de una esperanza contradictoria.

Ese momento en el que el yo poético se dirige a un tú es curioso en el contexto del poema. Viene a decir que no es ésta la ciudad apropiada para la vida ni para el amor, que hubiera deseado tener otra, una ciudad más amable, no ésta, tan triste y tan llena de sangre y de muerte. Pero resulta que ya es demasiado tarde porque las islas negras se están empezando a confundir con el cuerpo y con el espacio de la casa, del 2ºB («¿Cómo contar ahora que la muerte se llama 2ºB?») y todo se convierte en una soledad insalvable:

Hay noches que no ofrecen
sino palomas ciegas en sus escaparates
Hay en algún lugar personas que no soportan ya el silencio

Soledades al filo de la pólvora
soledades que tienen chaqueta en su respaldo
soledades con banqueros al fondo
soledades de las torres
 las desmoronadas torres
soledades canallas bogando las venas y los albañales

No No era este el lugar ningún lugar nunca más un lugar (59)

La segunda parte del poema va introducida por una cita de Breton («Siempre habrá una pala al viento en los arenales del sueño») y se construye como una «nenia» que, según anota Egea en su «cuaderno», es una «composición poética que en la antigüedad se cantaba en las exequias de una persona», y añade:

Quizá el adagio correspondiente a la 2ª parte sea la nenia. Se puede jugar con los ritmos de la nana tradicional, pero mezclándolos y combinándolos de otra manera. La nenia reúne las condiciones principales para ellos: es un canto tanto para consolar difuntos como para adormecer a un niño y, el toque mágico, también para entorpecer a las serpientes. (179)

Y efectivamente, el ritmo del texto se vuelve tranquilo y apacible, pero para volver a mencionar la muerte. Una vez más aparece el valle y también el agua, esta vez en forma de lluvia. Es curioso, porque la lluvia por definición es agua moviéndose, pero aquí aparece una «lluvia estancada». Y suena una música que va subiendo desde el valle:

Entre tanto
el ahogado cruza las teclas negras del pianísimo
el trapecista solo sin ruseñores ciegos
los trapecistas solos sobre la pasarela
contratan con el sueño
tres saltos y una muerte
que resbala
 resbala
 resbala (61)

La tercera parte la introduce una cita de Paul Éluard: «Sus ojos están en una pared/ y su rostro es un pesado adorno./ Una mentira más del día/ una noche más, ya no hay ciegos». Todo se vuelve a resumir de una manera definitiva en estas últimas páginas. La sensación de soledad se hace cada vez más evidente y también aparece el miedo. Se insiste en que éste no es el lugar adecuado para nadie porque aquí la vida es imposible. Y vuelven a aparecer las islas negras, deseadas, como una especie de esperado rescate²¹². Y esta vez, después de tanto tiempo sin ver ninguna coma ni ningún punto, nada que permita distinguir claramente una frase de la otra y una idea de la otra, sí que aparece un punto final definitivo en el libro:

Pero búscame allí
pequeña perla negra anticipada perla
por las gaviotas de las naves secretas sueñame allí
allí mientras destiñen los tatuajes últimos
ven con las águilas mensajeras en tromba
ven a las islas ven a mis ojos ven esperada
en este allí rescátame de todas las sentinas. (64)

²¹² Que no es lo mismo que un rescate que pueda traer la esperanza.

6.4. LOS ESPEJOS Y LAS SOMBRAS

6.4.1. UN PARÉNTESIS: APUNTES SOBRE LITERATURA (INÉDITA)

Después de *Raro de luna*, Javier Egea no deja de escribir (por lo menos al principio), pero sí deja de publicar. *Sonetos del diente de oro*, el último libro de Egea, que vamos a comentar a continuación, se publicó después de la muerte del autor y aunque suponemos que sí estaba terminado, no podemos estar seguros. Asimismo, hace relativamente poco se publicó en Bartleby un segundo tomo de la *Poesía completa* de Javier Egea, titulado «Poesía dispersa e inédita». Es sin duda alguna de gran utilidad la idea de juntar la poesía «dispersa» (es decir, los poemas no incluidos en ningún libro, pero que sin embargo estaban publicados en revistas, libros colectivos, etc.), entre la cual se encuentran algunos de los poemas más conocidos de Egea, como la famosa «Noche canalla»²¹³. Jairo García Jaramillo, encargado de hacer el prólogo de esa edición, comenta lo siguiente:

Son textos que deben considerarse sin duda parte imprescindible de su obra no sólo porque contaran expresamente con su aprobación para ser impresos –al menos en el momento en que vieron luz por primera vez– sino porque los más importantes de ellos, que constituyen piezas esenciales de la poesía española contemporánea, dan sobrada muestra de la complejidad y variedad de matices de la poética egeiana en su conjunto, muy distinta de tener únicamente en cuenta los textos que recoge el volumen precedente. (García Jaramillo, 2012: 9)

Eso es totalmente cierto. Además, algunos de estos poemas son muy difíciles de localizar por otros medios. Asimismo, García Jaramillo señala que veinticinco de ellos fueron escogidos por el poeta para formar parte de su antología personal titulada *Soledades (1970-1990)*, que nunca llegó a ver la luz.

Sin embargo, el tema de publicar poesía inédita sin el consentimiento del autor es un tema más complicado (y en ese grupo se puede incluir *Sonetos del diente de oro*, a

²¹³ Publicada aquí con una errata sencillamente imperdonable.

pesar de que parece un proyecto totalmente acabado y a estas alturas es difícil cuestionarlo):

Esta segunda sección, mucho más amplia y heterogénea, la integra el corpus de poemas inéditos que Javier Egea dejó tras su muerte, un vasto grupo de textos nunca antes publicados y casi en su totalidad desconocidos para el lector, si exceptuamos los difundidos por el poeta oralmente en recitales, conferencias, mítines y demás intervenciones públicas a lo largo de su vida [...] Indiscutiblemente en esta ingente colección los hallazgos son muchos y esto hace pensar de entrada que si Javier Egea fue demasiado parco en lo relativo a la publicación [...] también lo fue en exceso a la hora de dar a conocer un buen número de poemas aquí contenidos, que desde luego merecen un lugar mejor que el olvido. Meticuloso y perfeccionista, el poeta parece suscribir con su gesto aquello que Paul Valéry confesaba al lector [...]: “Si supieras lo que tiro, admirarías lo que conservo”. Porque, en efecto, ante tan incesante corpus, lo más sensato es hablar de autoexigencia. (21)

Y ahí, en la autoexigencia, está el problema. Hay poetas que escriben rápido, tiran poco y publican sin cesar. Hay otros cuya obra publicada es escasa porque su ritmo de escritura es lento y reflexivo. Y otros, que escriben, tiran, vuelven a escribir, corrigen, dejan el texto, vuelven a él, vuelven a corregir, hasta quedarse totalmente satisfechos con cada palabra, cada verso y cada coma. Javier Egea era de ese último grupo. El motivo por el que dejó tantos poemas inéditos y tan pocos libros publicados es precisamente su perfeccionismo, su deseo de cerrar perfectamente cada proyecto antes de publicarlo.

Asimismo, antes hablábamos de su tendencia a una huida continua, a ir siempre hacia adelante y nunca mirar hacia atrás. Si un proyecto que había empezado no le convencía u otra idea acababa llamando su atención, lo abandonaba, porque ya dejaba de tener interés para él. Eso se debía a que prefería dedicarse a otra cosa o a que consideraba que no llegaba a conseguir del todo lo que se había propuesto. Por lo tanto, publicar esos textos sin su consentimiento es como mínimo un tema conflictivo.

Un capítulo aparte son los poemas de circunstancias, que desde luego no formaban parte de ningún proyecto premeditado y el poeta probablemente nunca tuvo ninguna intención de verlos publicados. Sin mencionar que es muy difícil distinguir

entre un grupo y otro. Según García Jaramillo, sin embargo, «tampoco hay que descartar para que algunos de estos poemas permanecieran en secreto los caprichos del azar o incluso la falta de voluntad ajena para publicarlos, que en más de un caso condenaron al cajón textos perfectamente en limpio y autorizados para ver la luz» (22). Eso es posible, por supuesto. El problema es que todo poeta tiene en su casa un cajón en que guarda todo lo que al fin y al cabo forma parte de su proceso de escritura, pero que no acaba de convencerlo del todo. A menudo porque esos poemas olvidados van unidos a algún recuerdo. Y otras, simplemente, porque se le olvidó tirarlos. El único que puede distinguir entre esos poemas y los que sí podrían publicarse es siempre el propio poeta. Y de ahí el problema. Obviamente, una buena parte de la historia de la literatura se ha hecho rescatando textos inéditos o perdidos. Sin embargo, habría que preguntarse dónde exactamente está el límite. Posiblemente nunca lo sepamos.

En otro capítulo habíamos comentado, con reservas, dos libros que Javier Egea había dejado sin acabar, dedicados a la música. Podemos mencionar algunos textos más. Para empezar, en los primeros años setenta, Egea participa en dos proyectos frustrados a causa de la censura: una intervención en el programa de radio surgido de la revista *Poesía 70*; y su colaboración en un cuarto número de la revista que nunca llegó a salir. Un poco más tarde, después de publicar *Serena luz de viento*, sabemos que estaba trabajando en varios proyectos: sobre el cante jondo, sobre Granada y otro de canciones, «además de anunciar un libro inédito titulado *Libre paréntesis del mar* que no llegó a ver la luz» (García Jaramillo, 2012: 25). Asimismo, podemos encontrarnos con poemas desechados de algunos libros (muchos que estaban pensados para *Paseo de los tristes* pero al final acabaron excluidos), algunos poemas de temática social mientras escribía *A boca de parir* y *Argentina 78*, etc. Probablemente lo lógico del proceso de la composición de un libro; siempre hay poemas que al final se quedan fuera, por no repetirse o porque una determinada idea se logra mejor en otro.

Los años noventa son otra historia, porque es cuando Javier Egea deja de publicar del todo. Empieza algunos proyectos, pero los abandona más tarde y al final deja de escribir. Mientras tanto, se dedica a los recitales y espectáculos poéticos:

Su archivo personal demuestra, en efecto, que aunque apenas publicase nada en estos años, en realidad no dejó nunca de escribir –ni de escribir a amigos o intervenir

puntualmente en alguna polémica literaria [...]– y revela que esa referida estética digamos onírica [de *Sonetos del diente de oro*] fue alternándola en secreto con la plasmación ficcional de su existencia al modo de un moderno cancionero petrarquista, sólo interrumpido por la muerte. (41)

Sin embargo, como hemos dicho antes, seguimos sin saber si Egea tenía intención de volver a trabajar de manera continuada en algo o se iba alejando poco a poco del mundo de la poesía.

6.4.2. UNA VUELTA A LA IDENTIDAD PERDIDA

Pero volvamos ahora al libro publicado póstumamente, *Sonetos del diente de oro*, que sin embargo fue el primer proyecto que tuvo en mente después de *Raro de luna*. Recordemos que *Raro de luna* a menudo se ha señalado como un cierre definitivo de su escritura, lo cual no es del todo cierto, puesto que precisamente en ese momento tenía todavía muchas cosas pensadas. Así que se lanzó inmediatamente hacia un nuevo proyecto que tenía que ser, una vez más, radicalmente diferente.

El libro se vuelve a estructurar en clave musical, pero esta vez no se trata de una sonata, con una presentación de un tema, un desarrollo y un resumen, sino de diez sonetos unidos por un hilo narrativo casi imperceptible, organizados como una suite. En julio de 1992 apuntó Javier Egea en su cuaderno:

Ha de ser una especie de poema alegórico, con personajes y nombres de personajes. Meter el viaje dentro del propio hotel (¿en ruinas?) y nombrar Simbad a un huésped de mil y una caras. [Simbad pudiera ser el nombre de una bebida alucinante]. Y esa aventura contada mediante una dispersión organizada. (2006: 91)

Se abandona el paisaje inconsciente y se recrea otro, a medio camino entre un espacio real y uno imaginado. Tiene tanto las características de una casa como las de un espacio público (recordemos que al poeta le inspiró la idea de su propia casa familiar convertida

en un hotel), con pasillos laberínticos y oscuros, en los que se puede realizar una especie de viaje. Es un ambiente lleno de sombras, que esta vez no vienen de un juego de claroscuro, sino que son más bien definitivas, presentes en todo y en todos los niveles que le otorgan al ambiente un aire gris e impersonal. Porque una vez más el gran tema del libro vuelve a ser la soledad, pero esta vez no tratada desde el inconsciente, sino desde la propia realidad cotidiana, en la que todo parece totalmente disperso, sin orden, sin amor, donde los personajes se convierten en sus propias sombras y donde nadie nunca sabe nada de los demás.

Para entender ese último libro de Egea hay que volver a la problemática de la identidad, como habíamos comentado en otro capítulo. Javier Egea, después de intentar analizar el inconsciente desde dentro y de romper con las estructuras lógicas del lenguaje (aunque de una manera muy controlada), intenta ir más allá y escribir un libro cuya base sería precisamente la pérdida definitiva de la identidad y la soledad absoluta. Lo que se conserva son diez sonetos datados entre el 15 de julio de 1992 y el 14 de julio de 1994. Algunos de ellos se publicaron de manera separada en revistas, así que por lo menos podemos dar por hecho que los poemas que tenemos son los que el autor consideraba terminados. El libro parece continuar con el ambiente onírico de *Raro de luna*, aunque con una serie de diferencias. Tanto Manuel Rico (2011) como Jairo García Jaramillo (2011) hablan aquí de la aparición de los «fantasmas» de Egea, que supuestamente se van filtrando en la escritura. El problema es que los «fantasmas» siempre forman parte de la escritura, se escribe a partir de ellos, a partir de la experiencia (reelaborada y convertida en ficción) y a partir de las contradicciones de cada uno.

Asimismo, García Jaramillo caracteriza el libro como una especie de «novela en verso», en que cada poema podría considerarse un capítulo independiente, «claro está que sin orden cronológico, espacio ni personajes fijos, pues sólo importa en ellos la trama» (García Jaramillo, 2011: 162). Esto último no es del todo cierto, como veremos a continuación. El espacio en el que se sitúa esa trama sería, como comentamos en otro capítulo, el de un hotel, lleno de habitaciones y pasillos laberínticos. La idea la sacó el autor del hecho de que la casa de sus padres, en la que había pasado su infancia, acabó

convirtiéndose en un hotel. Además de lo que ya habíamos dicho al respecto, podemos contar con las palabras de José Rienda:

[...] la propuesta es la de un caserón en el centro de la ciudad, con numerosas habitaciones, que funciona como hotel y donde los personajes salen y entran de sus habitaciones, se cruzan por los pasillos y se relacionan entre ellos, hechos puntuales sobre los que se construyen los poemas. (Egea, 2000: 13)

Como habíamos visto, que la casa (el espacio privado) se convierta en un hotel, lleno de gente desconocida, se inserta perfectamente en la lógica de la realidad fragmentada, en la destrucción de la lógica privado/público y la soledad.

El primer soneto del libro se había publicado en 1994 en el tercer número de la revista *Hélice*. Para Justo Navarro, se trata de un poema «de misterio y terror», puesto que el protagonista no revela su identidad, «como el criminal de las novelas negras». Y añade:

El hotel, lugar de evasión y encuentro, de encrucijada y refugio, es uno de los elementos de la novela policíaca, o así lo vio Siegfried Kracauer en *La novela policíaca. Un tratado filosófico*, el hotel, casa de la soledad y comunidad de solitarios, imagen invertida de la casa de Dios. (Pero, leyendo a Kracauer, me doy cuenta de que el Innombrable puede ser un enamorado en lugar de un asesino: en la comunidad o en la iglesia desaparece la individualidad, el nombre propio: «Si el nombre propio revela al que lo porta, al mismo tiempo lo distingue de los otros, iluminándolo y oscureciéndolo simultáneamente, de manera que no es gratuito que los amantes quieran destruirlo, como una última barrera que los separa»). (Navarro, 2002: 164)

Asimismo, según Navarro, el protagonista «comparte los rasgos de algunos detectives de ficción». Además, al tratarse de un hotel inhóspito, sin calefacción ni estrellas, nos remite a las películas de serie B y la serie negra:

Pues las estrellas ausentes no sólo hablan de la ínfima categoría de la película y del hotel, descalificado, sin luz, de mala muerte y de mala suerte, negro, como una noche sin estrellas. (*idem*)

Cuando el protagonista llama a la puerta de una habitación, el clima es de misterio o de un cuento de terror:

Aquí están la serpiente y el huésped importuno, inversión del Génesis bíblico, donde la serpiente era amiga de la mujer. Ahora el huésped parece haberse fundido con su arma, con su serpiente sin anillos y con restos de baba o tinta roja: ahora es alguien *bífido*, es decir, hendido en dos, desdoblado, el que *lame la mancha del deseo*, el que *firma en el libro*. ¿El escritor? ¿El que actúa y a la vez mira, desdoblado, y escribe, desdoblado dos veces? ¿El que elimina la vida para sustituirla por un cuento? Simbad. Simbad el asesino: como en las novelas de miedo y misterio, en las últimas líneas del soneto conocemos el nombre del criminal. El importuno. (165)

Simbad firma en el libro, más bien, porque es el libro del hotel al que acaba de llegar. Desde luego, el comentario de Justo Navarro es magnífico, y además es de las pocas cosas que se han escrito hasta la fecha sobre los poemas de este último libro de Egea. La idea de una historia propia de una novela negra, como un comienzo de una historia policíaca, es muy interesante y es bastante coherente con lo que apuntó Javier Egea sobre lo que tenía intención de hacer: «una historia contada en sonetos» (Egea, 2006: 94).

El libro está formado por diez sonetos. Si Javier Egea tuvo intención de incluir alguno más, no dejó constancia de ello, y ni siquiera en ese cuaderno que llevaba mientras escribía el libro aparece algún otro soneto a medio hacer, así que podemos suponer que efectivamente ésa era la estructura del libro.

Aunque Jairo García Jaramillo en la primera edición del libro sobre la poesía de Javier Egea habla de una vuelta a los márgenes, en la segunda (corregida y aumentada), afirma lo siguiente:

El libro se configura en la poética egeiana como un nuevo salto sin red, un proyecto sin concesiones a su obra anterior, arriesgado, maduro y que trata de poner un nuevo reto tanto a sí mismo como al lector, a buen seguro con la idea de fondo que trata de abandonar, o al menos de pulir un poco, su manida figura de poeta marxista, etc., abriendo su aspecto creador hacia nuevas vías estéticas y dejando en el camino, para empezar, la armazón léxica de su poesía anterior y en realidad todo lo que sonara demasiado a sí mismo. (García Jaramillo, 2011: 167)

Eso sí es una idea con la que se puede estar de acuerdo (y que he desarrollado varias veces a lo largo de los últimos años). Precisamente, ese último libro (esté o no del todo terminado), se configura como un último «salto» hacia adelante, una última renovación poética, una última «ruptura».

¿Cuál es entonces esa historia que se nos intenta contar en el libro? Hay que tener en cuenta que nos encontramos de repente en un ambiente en que la muerte se ha convertido en algo totalmente asumido y cotidiano, en una costumbre, que ni siquiera llama la atención. Como hemos visto con Justo Navarro, el protagonista es un asesino («Alguien firma en el libro: Simbad el Asesino./ Alguien que no esperaban en la 301»). Pero también es un viajero, que acaba de volver de unas islas: «Así, este personaje, que está de vuelta de las islas, comienza otro viaje, ha de seguir viaje, marcado, espiado, para venganza de aquellos ojos» (118)²¹⁴. Lo que caracteriza este último libro de Javier Egea es que se construye conscientemente como algo disperso y fragmentado, construido como un mosaico que resulta bastante difícil de seguir, a pesar de contar una historia. Pero esa estructura también se puede observar en cada uno de los poemas. Javier Egea señala que «cada uno de los sonetos es la construcción de un puzzle» (120). Y en noviembre de 1992 apunta en su cuaderno una cita de Baudrillard:

Esta misteriosa luz sin origen, cuya incidencia oblicua no tiene nada de real, es como un agua sin profundidad, un agua estancada, dulce al tacto como una muerte natural. Aquí, las cosas han perdido desde hace tiempo su sombra (su sustancia). Las alumbraba una cosa distinta al sol, un astro más irradiante, sin atmósfera, un éter sin refracción – ¿quizá les ilumina la muerte directamente, y su sombra sólo tiene ese sentido? Esta sombra no gira con el sol, no crece con la noche, no se mueve, es una franja inexorable. No proviene del claroscuro ni de una dialéctica erudita de la sombra y la luz, que aún forma parte del juego de la pintura– cuando no es más que la transparencia de los objetos para un sol negro. (111)

Y esta cita será clave para comprender el libro. Las confusiones de la luz y las sombras se han quedado atrás, porque ahora todo es sombra, pero a la vez esa sombra se va disolviendo en algo que no queda claramente definido, pero que no es la luz. Las cosas poco a poco pierden su esencia.

²¹⁴ Parece que las islas no fueron una salida definitiva y tampoco una esperanza.

Rescatada de un bello naufragio de sirenas,
ahora inclina los altos pechos narcotizados
sobre una línea de cristal. Dos negros dados
ruedan y suman siete. Y mira quien apenas

recuerda, a una sombra que mueve sus melenas
bailando en un desierto de papeles pintados.
Nadie sabe los nombres de los recién llegados.
Una lámpara oscila sobre las copas llenas.

Por la espalda otra sombra se le acerca y le alarga
la luz intermitente de una sorda linterna
que ha sellado su cita con ocultos navíos.

Corre la cremallera de un cielo añil de sarga
y reconoce el rostro de quien en la galerna
largó un cabo de plata para sus labios fríos. (7)

El ambiente se construye como sombrío y, en realidad, como desconocido. Poco se sabe de él. La luz de la lámpara oscila, todo está lleno de sombras y de humo; y todo parece sumergido en una especie de sueño narcótico. Los personajes también son sombras, han perdido su sustancia, y a pesar de que hay contacto físico entre ellos, parece como si no lo hubiera, porque al estar hechos de sombras en realidad no pueden llegar a tocar a la otra persona y no pueden sentirla, aunque lo intenten. Es posible que ni siquiera se den cuenta de esa distancia sombría que hay entre ellos.

En este segundo soneto, podemos ver que la que abre la puerta de la habitación a la que había llamado Simbad es una mujer, «rescatada de un bello naufragio de sirenas». Vemos que se queda mirando al recién llegado intentado recordar de dónde lo conoce (ella es una sirena y lo había intentado seducir en el pasado, aunque para ella fuera algo fácil de olvidar). Pero al final reconocerá su rostro entre las sombras.

A continuación, se irá profundizando en esa imagen de soledad y en la sensación de que en realidad ya nadie conoce a nadie. En este sentido, es lógico que el espacio sea precisamente una casa convertida en un hotel, porque sigue siendo una casa, un espacio compartido por mucha gente que no se conoce.

No supo nadie, nadie de qué sueño tenía
los ojos de la mujer que se paró elegante
bajo la lluvia. Sola. Que se quedó delante

de la estatua sin rostro de una plaza vacía.

No supo nadie cómo su corazón latía
mientras se deslizaba por su brazo aquel guante
de raso gris. La llave brilló por un instante.
Nadie la vio mirando esa fotografía

en la que un hombre triste tocado por la luna
regresa de la caza y baja de aquel coche.
Nadie la vio arrojando al fuego al cazador.

Nadie la vio salir. Nadie sintió la una.
Nadie la vio perderse en medio de la noche.
Y a lo lejos ladraban los perros del amor. (9)

Una vez más aparece la imagen de la pérdida del amor y la idea de que el amor es inseparable del dolor y de la soledad. Y también, otro aspecto importante es que se nos viene a decir que el dolor de una persona no le interesa ya a los demás, cada uno está totalmente solo con su sufrimiento y sus pérdidas. La mujer aparece sola en una plaza vacía, mira la foto del hombre y la arroja al fuego, pero nadie se entera, sólo los perros que ladran a lo lejos. Se está creando un espacio vacío entre las personas y ya no es posible ninguna soledad compartida.

Vemos que todo el libro se configura como una especie de mosaico, como los cuentos de Sherezade, que salvó la vida contándolos, pero que en esta versión de la historia se le olvidaron, con el frío y el sonido de la campana. En un mundo en que todo se ha convertido en sombra, la memoria deja de tener sentido y el tiempo se lo lleva todo:

La llaman Sherezade. A la desmemoria
que ha salido del lago, a la que lleva un diente
de oro entre los pechos, a la que de repente
mira el reloj y siente que cada campanada

da una vuelta de llave a la esquina rosada
donde brilla la verja del laberinto. Siente
que ya no parpadea la nítida serpiente
de neón. Y a la larga, lentísima zancada

de la noche la cubre con un chal de rocío
en el que está bordada la rosa de los vientos.
Mira el reloj de nuevo. Y es de nuevo el estrago

que le cruza la espalda como un escalofrío.
La llaman Sherezade. Ha olvidado los cuentos.
Sabe que los llevaba cuando salió del lago. (11)

Y se vuelve a insistir en la idea de que las cosas –y las personas– pierden sustancia y sólo se convierten en imágenes vacías de sí mismas:

Al salir de la curva la lluvia se hizo lenta,
viscosa, impenetrable como una gelatina.
Delante de los faros una sombra felina
agitaba el pañuelo. Al fin sube, se sienta

junto a unos ojos tristes. Por el camino cuenta
que burló al centinela de la negra sentina.
Llegan, entran, se miran. Luces de parafina.
Al fondo, en un espejo, se agita la tormenta.

El de los ojos tristes pone en una bandeja
tres copas escarchadas de un licor amarillo.
Luego extiende en la plata tres regueros de coca.

Y la sombra felina lo besa y, a la oreja,
–Ya no vendrá– le dice. Y le brilla un colmillo
y le pide silencio con un dedo en la boca. (13)

Es un encuentro amoroso entre una «sombra» y unos «ojos tristes». Parece que la identidad de las personas se reduce a eso. Y el encuentro es triste, pues sólo parece tener sentido si se acompaña con «copas escarchadas de un licor amarillo» y con la cocaína. Y una vez más la distancia entre las personas es tan grande que da la sensación de que el contacto físico no es real, que le falta algo, que no consigue vencer la sensación de soledad. Y vuelve el ambiente sombrío, gris y sin color, y con luces de parafina.

Por otra parte, una obsesión continua en el texto son los espejos. Aparecen siempre en todas partes (y señala Egea en sus notas que también los cristales son espejos) pero no queda muy claro si realmente reflejan algo, porque si todo se ha convertido en sombra y las personas son sólo unas tristes imágenes de sí mismas, ¿qué puede reflejar exactamente el espejo? Recordemos la reflexión que hicimos antes sobre los espejos, señalando que el vampiro no podía tener un reflejo porque su cuerpo era su única imagen posible. De esta manera, es el espejo el que se convierte en un símbolo de

la identidad perdida, fragmentada, descompuesta, convertida en sombra; como una especie de reflejo de una historia de asesinato convertida en la imagen de la muerte diaria, que caracteriza nuestra vida y nuestra realidad cotidiana. Desde luego, parece un espejo deshabitado, igual que lo era el agua en *Raro de luna*:

Al final todos se fueron. Encima de la mesa
los restos de una timba de siglos invernales,
de noches sin piedad. Cuatro cartas iguales
aún brillan en las manos de la joven princesa

que ganó la partida, llegada por sorpresa,
grabadas en su vientre las bellas iniciales.
Todo menos la sombra que toca en los cristales
y salta la baranda y penetra en la espesa

humareda del cuarto menguante de esa luna.
La sombra que le muerde los pechos y aventura
una mano encendida bajo el lamé del tanga.

La sombra que reclama su parte de fortuna
y le pone delante de los ojos la oscura
soledad del espejo que guardaba en la manda. (19)

Esa soledad del espejo, confundida con él, que no parece reflejar nada (salvo en el último poema en el que aparecen en el espejo un cuerpo desnudo y unas huellas mojadas), es una de las claves del libro. Las sombras pasan por los espejos pero su imagen no se suele retener en ellos: «Le parece mentira/ que pasaran sus ojos como cruza una sombra/ veloz, por un espejo» (21). Asimismo, siempre se intuye la presencia de la muerte, pero es una muerte extraña, por una parte reflejada en imágenes bastante violentas (disparos, sangre, asesinatos), pero por otra construida como lo más cotidiano: «El hombre de las doce le señala una estrella/ que sangra de un disparo. Luego los dos huirán./ Y mirarán el sueño de asesino a asesina» (15).

Por lo tanto, sabemos que en nuestra historia policíaca hay una reunión secreta, un asesinato, un conflicto en el que cada uno «reclama su parte de la fortuna», una historia de amor triste, un erotismo más bien oscuro con un final trágico, una despedida y un recuerdo casi olvidado de todo eso varios años más tarde, convertido en una llamada de teléfono en el último soneto. Efectivamente, parece una trama de la novela

negra, pero construida de una manera peculiar, sosteniendo una reflexión sobre las sombras, las identidades, las mentiras y los secretos.

¿Se trata de un proyecto fracasado, de una vuelta hacia los márgenes, después de haber puesto un broche final a la escritura? Desde luego que no. Es un nuevo proyecto, otro intento de romper con lo anterior, de volver de las islas negras y empezar una nueva aventura. En el «cuaderno de trabajo» que incluye el libro se puede ver la planificación y la organización perfecta del proyecto, y también el hecho de que el poeta estaba hasta cierto momento bastante ilusionado con el libro. Lo plantea como una serie de sonetos «narrativos. O épicos. El relato de acontecimientos entretejidos en una trama imaginaria» (98). Señala que hay que «intentar una épica sonámbula, una épica de profundidades» (99), en la que «habrá que ir colocando personajes en situaciones insólitas» (105).

Asimismo, piensa en una gran variedad de posibles títulos para el libro: «Sonetos argumentales», «Sonetos negros», «Los sonetos del sueño», «Sonetos de la desmemoriada», hasta que al final parece que prevalece la idea de «Sonetos del diente de oro» (volviendo de esta manera, una vez más, a la música). Desde luego, los títulos «Sonetos argumentales» y «Sonetos negros» son bastante significativos, teniendo en cuenta que hemos repetido varias veces que se trata de una historia en sonetos, una serie de sonetos con un argumento, que además es el propio de una novela negra. Pero no olvidemos nunca que esta historia está convertida en un mosaico fragmentado, como una especie de espejo roto, que llena el suelo de cristales sin sentido pero con una historia llena de sombras en las profundidades del reflejo. «Los sonetos del sueño» es quizá el título más obvio, haciendo referencia al ambiente sonámbulo en el que se mueven los personajes. Por otra parte, «Sonetos de la desmemoriada» también hubiera sido un buen título, teniendo en cuenta la importancia de la pérdida de la memoria y los recuerdos, que es lo que hace que los personajes se conviertan en sombras, olvidando los cuentos.

En junio de 1993 apunta: «Esto marcha. Hay que insistir en la intriga» (116). Pero las últimas notas del cuaderno son de noviembre de 1994, y después por lo visto fue abandonando el proyecto. En realidad no queda muy claro por qué. Ni siquiera sabemos si el libro realmente estaba terminado y decidió no publicarlo, o si

simplemente dejó de interesarle como tal. Y después vinieron los años de silencio, con los que probablemente las soledades vitales y literarias tuvieron algo que ver. Es posible que tuviese la sensación de que su escritura ya no encajaba en ninguna parte y que no le interesaba a nadie. Puede que en esa continua búsqueda de algo nuevo, en esa huida de sí mismo, acabara simplemente agotado. La verdad es que no sabemos qué es lo que pasó exactamente, pero tampoco es que sea tan relevante. Lo único importante es señalar que ese último libro no fue un proyecto fracasado, simplemente se quedó sin terminar. Y que su escritura no llegó a ningún final coherente porque la verdad es que a algunas obras literarias nos les da tiempo a concluir.

REFLEXIONES FINALES

*You bought a lot of me, Terry. For a smile and a nod and a wave of
the hand and a few quiet drinks in a quiet bar here and there. It was
nice while it lasted. So long, amigo. I won't say goodbye. I said it to
you when it meant something I said it when it was sad
and lonely and final.*

RAYMOND CHANDLER

Recordemos una de las citas de Bachelard que utilizamos en este trabajo: «Cada poeta nos debe, pues, su invitación al viaje». Y la obra de Javier Egea se construye como un largo viaje que nos hace recorrer el mar, las calles, los oscuros bosques, las islas negras y las sombras del espejo, y que nos lleva continuamente de un sitio a otro, invitándonos siempre a avanzar, a seguir los pasos de un caminante solitario. Un viaje que parte de la soledad y que siempre vuelve a encontrarse con ella. Un largo paseo por distintos espacios, guiados siempre por el ritmo de la música. Un encuentro de una escritura poética con otras escrituras. Una fusión de la palabra con el silencio.

Habíamos visto en la introducción que una palabra no puede existir sin las palabras que la preceden y sin las que vienen a continuación. Por lo tanto, hemos intentado hacer una lectura de la poesía de Egea que pusiera de manifiesto el lugar que ocupa en la tradición, en el movimiento poético al que pertenece y entre los poetas de su generación. Al escoger a dos poetas que de alguna manera ejercieron algún tipo de influencia en él (siempre teniendo en cuenta cómo nos habíamos definido ese concepto),

hemos procurado entender mejor la lógica interna de sus versos y el desarrollo de su peculiar trayectoria poética.

A lo largo de este trabajo nos hemos encontrado una y otra vez con la imagen de la luz, que atraviesa el texto desde el principio hasta el final, como una especie de hilo que une toda la poesía que hemos ido comentando. Podemos empezar recordando, por ejemplo, la «luz usada» de Jaime Gil de Biedma, que ilumina la ciudad y que «deja polvo de mariposa entre los dedos». Asimismo, en Pavese, la mujer amada se convertirá en la luz del alba, que se acerca desde las oscuras colinas hasta las calles y trae consigo la mañana y el despertar; y su llegada hace que toda la ciudad se estremezca porque la noche ha acabado. Pero la mujer también es la luz que aparece sobre la tierra desnuda y muerta para traer la primavera; y esa restauración de la vida implica la reaparición de un antiguo y casi olvidado dolor.

Javier Egea, por su parte, empieza su peculiar trayectoria literaria *entre la luz y el viento*, cuando la experiencia amorosa se materializa en el texto a través de las imágenes corporales y luminosas. Allí, el amor se construye como un proceso dinámico que funciona a base de una serie de contradicciones, y de un juego de presencias y ausencias. Y más adelante, la luz vuelve a adquirir protagonismo en *Troppo mare*, y se convierte en uno de los elementos estructurales más importantes. Es una luz que llega con la Nube y a partir de ese momento no desaparece nunca, aunque no suele iluminar plenamente el ambiente porque no tiene fuerza. Sin embargo, atraviesa todas las partes del libro y constituye una especie de hilo conductor que pasa por cada uno de los poemas, precisamente como una especie de rayo de luz. Al amanecer, cuando el pueblo se queda totalmente vacío y la playa se convierte en «ruinas de arena», la luz vuelve a aparecer, y esta vez se trata de una luz «deshabitada». Pasará entre las ruinas para convertirse en dos torres luminosas en «El viajero», para dar paso a la luz de la calle, una luz que «hiere y canta», tan antigua como el dolor, y que acaba adquiriendo un tono extraño, para volver a convertirse, al final de todo, en la luz del amanecer que trae una nueva esperanza. En *Paseo de los tristes* nos encontramos con un solitario «coleccionista de diciembres helados», «un hombre sin luz» que espera el amanecer mientras anda por la ciudad. Y en *Raro de luna* la luz deja de ser un instrumento para iluminar las tinieblas, porque todo se convierte en un juego de sombras y de espejos.

Asimismo, aparece la luz de la luna, como la inversión de la luz del sol, para enseñarnos que nada se puede en realidad iluminar sin sumergirse en la oscuridad de las contradicciones. Y al final, en los últimos poemas de Egea, incluso ese juego entre luz y oscuridad acabará convirtiéndose en una sombra definitiva, que será el único reflejo posible en el espejo.

Varias veces hemos hablado sobre el tema de los mitos contemporáneos, que forman parte de nuestra manera de entender la realidad, porque a veces necesitamos creer en cosas que podamos considerar esenciales y eternas. Es muy difícil desprenderse de ese mecanismo e intentar leer e interpretar lo que vemos de otra manera, buscando siempre la lógica interna de las cosas, teniendo en cuenta el momento histórico en que se producen. Pero es posible que realmente necesitemos los mitos, nuestras pequeñas mitologías cotidianas que nos ayudan en nuestro día a día. Y hemos dicho que Javier Egea, de cierta manera, se ha convertido en un mito. El problema de los mitos, sin embargo, es que se construyen como si fueran esenciales cuando en realidad no lo son, confundiéndonos, escondiendo la verdad detrás de la sombra del espejo.

Hemos visto que de cierta manera es el poeta más unido a la otra sentimentalidad, y que *Tropo mare* puede que sea la obra más significativa de todo el grupo. Sin embargo, también es un poeta único, complejo, que a menudo se distingue de sus compañeros precisamente porque siempre intenta hacer una poesía diferente, algo que no había hecho nadie. Hemos podido observar de qué manera incorpora a su obra una larga tradición poética y cómo continuamente nutre su escritura de la lectura para escribir algo distinto. Su perfeccionismo le llevaba siempre a romper con lo anterior y a buscar algo nuevo, a no conformarse nunca con lo que había escrito, a proponerse nuevos proyectos (y por el camino abandonar otros cuantos). Y todo eso sin separarse nunca ni de la ilusión de lo colectivo que caracterizaba la poética de la otra sentimentalidad, ni tampoco de los presupuestos teóricos marxistas, a los que supo sacarles partido de una manera de la que no lo había hecho nadie.

Hemos explicado cómo se configura el compromiso en su escritura, qué factores intervienen, y cómo se desarrolla ese proceso de la búsqueda del compromiso (entendido como algo incorporado en la estructura de la escritura y no solamente como un tema a tratar) en su poesía, desde los primeros libros hasta lo que constituye esa gran

ruptura de la que tantas veces se ha hablado en relación con su poesía. Hemos visto, sin embargo, que no se puede definir una trayectoria poética entera en función de una sola «ruptura» que se produce en un momento determinado, sino que se trata de algo mucho más complejo. Las tres claves de la lectura de Egea serían el silencio, la soledad y el compromiso en la escritura. Y se trataría de una escritura caracterizada siempre por un movimiento continuo hacia adelante, por una especie de huida incansable de lo establecido, de la rutina y de los esquemas. Un intento de romper una y otra vez con lo anterior para avanzar. Asimismo, hemos comentado la peculiar función que tienen en la escritura de Egea el espacio y la música, los dos elementos que siempre están incorporados en la estructura y en la lógica de su discurso poético. Hemos visto cómo se pasa del mar a la ciudad y de la ciudad a un espacio onírico, acompañados por la melodía de sonatas y réquiems.

El objetivo de esta tesis no ha sido hacer una monografía, sino un acercamiento a la poesía y una reflexión sobre el proceso de escritura. Por lo tanto, hemos hecho este peculiar viaje desde un acercamiento al propio concepto de influencia, para ver que se podía entender de muchas maneras. Hemos visto una parte de la tradición en la que se inserta la poesía de los años ochenta, empezando por Langbaum y Eliot, pasando por Jaime Gil de Biedma y la generación de los años cincuenta, hasta llegar a la otra sentimentalidad y el peculiar ambiente granadino del momento en que Egea escribía. También hemos hablado de cómo se formó la poética de la otra sentimentalidad, partiendo del marxismo y de las teorías sobre la literatura de Juan Carlos Rodríguez, buscando una poesía diferente, «otra», capaz de afrontar las contradicciones y convertir el discurso poético en un trabajo ideológico serio. Y en nuestro recorrido hemos pasado por La Tertulia, el bar mítico de los encuentros nocturnos de los poetas y los intelectuales granadinos del momento, para darnos cuenta de que ese refugio, ese espacio de la soledad compartida también se había convertido en uno de tantos mitos que hoy nos acompañan.

Sin embargo, puede que a partir de ahora haya que preguntarse si esos espacios compartidos de la complicidad y de los proyectos colectivos todavía son posibles. El compromiso en la poesía, como hemos analizado a lo largo de este trabajo, es un tema muy complejo. Si los proyectos colectivos de los ochenta fracasaron, llevando asimismo

a la disolución de la otra sentimentalidad, deberíamos intentar entender por qué y buscar una nueva manera de escribir, un nuevo tipo de compromiso en la escritura, y tal vez una nueva poesía capaz de sumergirse en las contradicciones y escribir desde ellas, formulando un discurso diferente propio de la época en la que vivimos, que desde luego no es la de hace tres décadas. En vez de recordar con nostalgia lo que se fue y no parece que vaya a volver, intentando invocar lo mirando continuamente hacia atrás, deberíamos admitir que, como lo hace Egea en su poesía, algunos proyectos hay que darlos por concluidos y siempre acaba llegando la hora de volver a empezar desde cero, intentando ir más allá y apartándonos de los esquemas.

Hablar de la otra sentimentalidad en los últimos años tiene otro problema, que se deriva directamente de ese proceso de mitificación del que hemos hablado. Teniendo en cuenta que el mito no puede ser nunca demasiado complejo y por lo tanto tiende a tener siempre un centro en función del que gira todo lo demás, de la otra sentimentalidad, últimamente, a menudo ya sólo se recuerda a los poetas más representativos (o simplemente, los más conocidos), en vez de tener en cuenta que la clave de ese grupo era precisamente la colectividad. Y que hay muchos otros escritores, de varias generaciones, que alguna vez han intervenido en el proceso, contribuyendo con algo nuevo y diferente. Pero, como hemos dicho, la memoria es selectiva y en realidad nunca deja de ser ficción.

Por último, de acuerdo con Pavese, nos hemos preguntado en qué consiste *el oficio de poeta*. Hemos visto que la poesía –partiendo de unos determinados presupuestos teóricos– puede servir para objetivar y analizar la realidad. Hemos podido observar que el hecho de que el título de *Troppo mare* tuviera su origen en una cita de Pavese no es casualidad, y que no se trata simplemente de una referencia al mar, sino de toda una red de símbolos y de toda una manera de entender la poesía. Y que el silencio y la soledad son las dos claves que los dos escritores comparten en su escritura; en esa poesía que en su caso se convierte en toda una vida.

De Javier Egea en los últimos años se ha hablado mucho y a veces se han dicho demasiadas cosas, surgidas de conflictos y polémicas con las que el propio autor probablemente no habría querido tener nada que ver. En realidad, no podemos saber lo que habría pensado, y tampoco merece la pena intentar adivinarlo. Lo que nos ha dejado

es su poesía, una poesía diferente, que no se parece a nada, y que ha destacado siempre por su calidad excepcional. Y esa es la única imagen con la que nos deberíamos quedar. Porque la buena poesía, como la de Egea, nos sigue haciendo falta, y puede que ahora, en medio de la soledad que nos acompaña en nuestra vida cotidiana, nos haga falta más que nunca. Necesitamos una poesía que sea capaz de transformar en belleza las miserias de cada día y que se pueda convertir en nuestro pequeño pueblo en armas.

CONCLUSIONS

Now we should recall one of Bachelard's quotes we used in this study: «Every poet owes us an invitation to travel». And the Javier Egea's work seems to be a long journey that takes us across the sea, the streets, the dark forests, the black islands and the shadows of the mirror, and continually leads us from one place to another, always inviting us to move, to follow the steps of a lonely walker. This journey begins with solitude and in the end it always comes back to it. It is a long walk through different spaces, always guided by the rhythm of the music. A converge of poetic writing with other writings, a fusion between words and silence.

We observed in the introduction that a word cannot exist without the words that precede it and without the ones which follow. Therefore, we aimed to study Egea's poetry, considering his place in the tradition and in the poetic movement he belongs to. We chose two poets that somehow had influenced and inspired him (always considering our definition of the concept), in order to understand the internal logic of his work and the development of his unique poetic career.

Several times we spoke about the concept of contemporary myths, which are part of our understanding of reality, because sometimes we need to believe in things that we can consider essential and eternal. But it is very hard to get rid of this mechanism and try to read and interpret what we see in a different way, always looking for the internal logic of things, considering its exact historical moment. But it is also possible we need our myths. We said that Javier Egea, in a way, had become a myth. The problem with myths, however, is that they are built like something essential when in fact they are not, confusing us, hiding the truth behind the shadow of the mirror.

We saw that in some way *Tropo mare* might be the most significant work of the whole group of «the other sentimentality». However, Javier Egea was also a unique and complex poet, and he often stood apart precisely because he was always trying to make a

difference, something that had not been done before. His perfectionism always led him to look for something new. But he never got separated from the collective illusion so characteristic of the poetry of «the other sentimentality».

However, maybe we should wonder if these shared spaces of complicity and collective projects are still possible. The commitment in poetry, as we have discussed in this study, is a very complex issue. If the collective projects of the 80's failed, leading also to the progressive dissolution of «the other sentimentality», maybe we should try to understand why and find a new way of writing, new kind of commitment, and perhaps a new poetry able to understand the contradictions, formulating a different discourse according to our time. Instead of recalling with nostalgia things that came to their end and that are not expected to return, instead of continually looking back, we should admit –as Egea does in his poetry– that some projects need to end and that it is time to start all over again, trying to go further, moving away from established patterns.

We explained how the commitment in writing works, what factors are involved and how. We saw, however, that we cannot define an entire poetic trajectory according to a single «break», because we need to consider a much more complicated process. There are three keys of Egea's poetry: silence, solitude and commitment. And it is always characterized by a continuous forward motion, by a tireless escape from routine and schemes. We also discussed the peculiar features of music and space, the two elements which are always incorporated into the structure and the logic of his poetic discourse.

The aim of this dissertation was not a monograph in a traditional sense, but a theoretical approach to Egea's poetry and his writing process. And so we made this particular trip, beginning with a definition of the concept of influence, so we can see that it could be understood in many ways. Finally, according to Pavese, we asked about the «craft of poetry». We saw that poetry –starting from certain theoretical assumptions– can help us to objectify and analyze reality. We have observed that the fact that the title of *Troppo mare* comes from a quotation of Pavese is no coincidence, and that it is not a simple reference to the sea, because it implies a whole network of symbols and a whole new way of understanding poetry. And we saw that silence and solitude are two keys that these two writers have in common.

Perhaps too many things have been said about Javier Egea over the last few years, emerging from conflicts and controversies, the author himself probably would not have wanted to participate in. Actually, we cannot know what he would have thought. What we have left is his poetry and that is the only image we should keep. Because good poetry, capable to transform the everyday miseries into beauty, is something we may need now more than ever.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE JAVIER EGEA

LIBROS DE POESÍA

- (1974). *Serena luz del viento*. Granada: Universidad de Granada.
- (1976). *A boca de parir*. Granada: Universidad de Granada.
- (1982). *Paseo de los tristes*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses,
- (1983). *Argentina 78*. Granada: Eds. La Tertulia.
- (1984). *Troppo mare*. León: Ed. Provincia.
- (1986). *Paseo de los tristes*. Granada,;Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo.
- (1987). *Príncipe de la noche*. Málaga: I.B. Sierra Bermeja, Papeles de poesía nº33.
- (1987). *Troppo mare*. Málaga: Diputación de Málaga.
- (1990). *Raro de luna*. Madrid: Hiperión.
- (2000). *Troppo mare* (edición y prólogo de J. Rienda). Granada: Ed. Dauro.
- (2001). *Me desperté de nuevo*. Granada: La Tertulia.
- (2003). *Argentina 7.*, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- (2006). *Sonetos del diente de oro*. Granada: I&CILE.
- (2007). *Raro de luna*. Granada: I&CILE.
- (2010). *Paseo de los tristes*. Sevilla: Point de lunettes.

ANTOLOGÍAS

- (1991). *Gris perla*. Málaga: I.B. Sierra Bermeja.
- (1999). *Javier Egea*. edición de Pere Rovira Universitat de Lleida, Aula de poesía, Colección de versos, nº22.
- (2002). *Contra la soledad*. edición de Pedro Ruiz Pérez, Barcelona: DVD Eds.
- (2004). *Un día feliz. Álbum*, edición de J. Benítez y M. Maresca y A. Salazar, La Isleta del Moro: Asociación Cultural del Diente de Oro.
- (2011). *Poesía completa (Volumen I)*. Madrid: Bartleby.
- (2012). *Poesía completa (Volumen II: Obra dispersa e inédita)*. Madrid: Bartleby.

PROSA

- (1978). «Spain is different», *El Despeñaperro andaluz*, 1 (julio-octubre), pp. 44-45.
- (1986a). «El disparo sonó...», *Olvidos de Granada*, p. 19.
- (1987a). «Tres sueños», *Olvidos de Granada*, 16), pp. 51-52.
- (1990a). «Coplas de Juan Panadero», *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486 (noviembre-diciembre), pp. 309-312.
- (1995). «Sueño quinto», *Ficciones*, 1 (marzo), p. 13.
- (1995a). «Sueño octavo», *Ficciones*, 7 (noviembre), p. 18.
- (1998). «Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias», *Letra clara*, 4 (enero), 24-26.

POEMAS PUBLICADOS EN REVISTAS, ANTOLOGÍAS Y PLAQUETTES

- (1969). «...Si supieras la noche que me llena», *Tragaluz*, 4 (otoño-invierno), p. 18.
- (1975). «Desde el Valle de Ucanca (24-IV-1974)», en A. Enrique y F. Villar Ribot (eds.), *Cien del Sur sobre la épica*, Granada, Universidad de Granada, pp. 106-107.
- (1978a). «Desde tu nombre», *Letras del Sur*, 5-6 (septiembre-diciembre), p. 55.
- (1982). «Troppo mare», *Trames*, 0, pp. 16-19.
- (1984a). «Barrionuevo, Barrionuevo», *Granada en mano*, 2 (11-17 de febrero), p. 3.
- (1984b). «De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar», *Granada en mano*, 3 (24 de febrero), p. 8.
- (1984c). «De cómo un amante, flojo del muelle, en pleno goce de amor, ventosea y se muestra cuitado», *Granada en mano*, 3 (24 de febrero), p. 8.
- (1984d). «Jugaba yo en columna laboral», *Granada en mano*, 3 (24 de febrero de 1984), p. 8.
- (1984e). «La investidura», *Granada en mano*, 4 (marzo 1984), p.4.
- (1984f). «Romance del reconvertido escudero», *Granada en mano*, 5 (3-9 de marzo de 1984), p. 5.
- (1984g). «Hoy está triste el juglar», *Granada en mano*, 6 (10-16 de marzo), p. 8
- (1984h). «De cómo un delicado vate, buscando inspiración por las altas esferas, vino a caer en desventura y vióse en trance amargo», *Granada en mano*, 7 (17-23 de marzo), p.6.
- (1984i). «Era Don Guido un señor», *Granada en mano*, 8 (24-30 de marzo), p. 6.
- (1984j). «De cómo recibí mi primera comunión y sus posteriores consecuencias», *Granada en mano*, 9 (31 de marzo - 16 de abril de 1984), p. 8.
- (1984k). «De cómo las amadas de los únclitos padres del parnaso se enojan y sinceran», *Granada en mano*, 10 (abril).
- (1984l). «Casa de los mascarones», A. Gallego Morell (ed.), *Antología poética en honor de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, p.31.
- (1985). «Sombra del agua», *Fin de siglo*, 12-13, pp. 56-57.
- (1986b). «Cinco muros de mi casa», *Octaviana*, 2, p. 4.

- (1986c). «1952», E. Castro (ed.), *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 119-120.
- (1986d). «Romance», A. Gallego Morell (ed.), *Antología poética en honor de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, p. 47.
- (1987b). «Razón de amor», *Arrecife*, 17 (febrero), p. 19.
- (1987c). «Romance de los vencejos caídos», *Arrecife*, 17 (febrero), pp. 17-18.
- (1987d). «Tres romances de amor», *Arrecife*, 17 (febrero), pp. 15-16.
- (1988). «La glosa y una urgencia», *Cuadernos hispanoamericanos*, 456-457 (junio-julio), pp. 574-575.
- (1989). «En recuerdo de Pablo Neruda», Granada, Área de Juventud de Izquierda Unida, Col. Romper el Cerco nº6.
- (1993). «No supo nadie, nadie, de qué sueño tenía», *Aurora Roja*, 3, p. 3.
- (1993a). «Un día feliz», *Aurora Roja*, 3, p. 2.
- (1994). «Alguien huye desnudo por los fríos pasillos», *Hélice*, 3 (verano).
- (1995a). «M.B.», *Letra clara*, 1, p.19.
- (1996). «No supo nadie, nadie, de qué sueño tenía», *Extramuros*, 2 (enero), p. 28.
- (1999a). «Al fin todos se fueron. Encima de la mesa», *Cuadernos del Vigía*, 0 (diciembre), p. 17.
- (2000a). «A una joven dormida, casi enamorándome», *Letra clara*, 9 (mayo), p. 28.
- (2000b). «Navegaron mis ojos por un mar», *Letra clara*, 8 (febrero), p. 25.
- (2002a). «Entre logaritmos», *El maquinista de la generación*, 1 y 2 (diciembre).
- (2002b). «Navegaron mis ojos por un mar», *El maquinista de la generación*, 1 y 2 (diciembre).
- (2002c). «Un cuento para Emília», *El maquinista de la generación*, 1 y 2 (diciembre).
- (2004a). «Fusilar un cigarro, comprar la luz, venderse, es todo uno», *Entre Ríos*, nº6 (otoño-invierno), 113.

COLABORACIONES EN OBRAS COLECTIVAS

EGEA, Javier y GARCÍA MONTERO, Luis (1982). *El manifiesto albertista*. Granada: Editorial Don Quijote.

EGEA, Javier; SALVADOR, Álvaro y GARCÍA Montero, Luis (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.

EGEA, Javier y GARCÍA MONTERO, Luis (2003). *El manifiesto albertista*. Granada: Cuadernos del Vigía.

VV.AA. (1975). *Jondos 6*. Granada: Universidad de Granada, Seminario de estudios flamencos.

VV.AA. (1987). *1917 versos*. Madrid: Vanguardia Obrera.

ENTREVISTAS

CANO HENARES, J. (1991). «Javier Egea: Poesía y psicoanálisis (Entrevista)», *Campus*, 54 (junio): 46-47.

CASTRO, Eduardo (1982). «Javier Egea recibe en Moguer el premio de poesía J.R. Jiménez», *El País*, 12 de octubre.

PEÑALVER CASTILLO, M. (1987). «Entrevista a Javier Egea», en *Epígrafes para poetas*, Utrera, Excmo Ayuntamiento de Utrera, pp. 81-83.

PRIETO, L. (1994). «Ciudadano: Javier Egea (Entrevista)», *Vecinos Zaidín*, 15 de julio.

RÉBORA, H. (1983). «Entrevista con Javier Egea y Luis García Montero», *Gestión editorial*, junio: 8-11.

VELLIDO, J. (1991). «Javier Egea, versos en un pentagrama (Entrevista)», *Ideal. Suplemento Artes y Letras*, 8 de marzo: 33.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, José (2013). *El vampiro en el espejo*. Granada: Universidad de Granada.
- ADORNO, Theodor W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- ALBORNOZ, Aurora de (1999). «Relectura del *Paseo de los tristes*», en Javier Egea, *Paseo de los tristes*. Granada: Diputación de Granada, pp. 19-22.
- _____ (2004). «Relectura del Paseo de los tristes», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, pp. 51-55.
- ALEIXANDRE, Vicente (1955). «Algunos caracteres de la nueva poesía española», *Prosas completas*. Madrid: Visor, pp. 315-337.
- ALEMANY FRANCÉS, Eugenio (2000). «Hoy es preciso un alto en la derrota», *Letra clara*, 8 (febrero): 20 - 22.
- _____ (2002). «Coplas de Carmen Romero», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD, pp. 169-172.
- ALTHUSSER, Louis (1974). «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», *Escritos*, Barcelona: Laia, pp. 105-170.
- _____ (1975). «El pintor de lo abstracto», en J. M. Azpitarte (ed.), *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, pp. 77-86.
- ALTHUSSER, Louis et al. (1968). *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México: Siglo XXI.
- AMORÓS, Amparo (1989). «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre): 63-67.
- AUDEN, W.H. (2012). *The Dyer's Hand*. London: Faber and Faber.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1991). *La obra poética de Gil de Biedma: las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid: Verbum.
- AUSTIN, John L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

- BACHELARD, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006). *Poesía en pie de paz*. Valencia: Pre-textos.
- BALIBAR, Etienne, y MACHEREY, Pierre (1975). «Sobre la literatura como forma ideológica», en J. M. Azpitarte (ed.), *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, pp. 23-46.
- BARROSO, Elena (1991). *Poesía andaluza de hoy (1950-1990)*. Sevilla: Biblioteca de cultura andaluza.
- BARTHES, Roland (1973). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1994a). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994b). *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- _____ (2005). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (2006). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Argentina: Siglo XXI.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (1998). *Paraísos y mundos*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2003). «Las razones del compromiso», en VV.AA., *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 101 - 108.
- BENVENISTE, Emile (1971). *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI.
- BERMAN, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- BERNÁRDEZ, Asun (2002). «La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 167-173.
- BLOOM, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Madrid: Taurus.
- BORGES, Jorge Luis (2013). *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona: Debolsillo.

- BOUSOÑO, Carlos (1970). *Teoría de la expresión poética, I*. Madrid: Gredos.
- _____ (1977). *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.
- _____ (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- BRECHT, Bertolt (1974). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- _____ (1983). *El pequeño organon para el teatro*. Granada: Don Quijote.
- BUSTOS, Eduardo (2006). «Prólogo», en Paul Éluard, *Capital del dolor*. Madrid: Visor, pp. 7-16.
- CABALLÉ, Anna (1995). *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2003a). “Acerca del compromiso”, en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 35-42.
- _____ (2003b). «La cultura como eje de la transformación social», en VV.AA., *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 91 - 98.
- CABANILLES, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Valencia: Universidad de Valencia.
- _____ (2000). «Poéticas de la autobiografía», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 187-200.
- CÁCERES PEÑA, José Antonio (1984). «El sentimiento de la soledad en la poesía de Cesare Pavese», *Anuario de estudios filológicos*, 7: 35-53.
- CALINESCU, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CALVINO, Italo (1995a). «Pavese: ser y hacer», *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets, pp. 73-79.
- _____ (1995b). *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2011). «Por qué leer a los clásicos», en VV.AA., *¿Qué es un clásico?* Madrid: Casimiro, pp. 47-58.
- CAÑAS, Dionisio (1989). «El sujeto poético posmoderno», *Ínsula*, (512-513): 52-53.
- _____ (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2009). *Ocho paisajes, nueve poetas (antología)*. Granada: Dauro.

- CASTRO, Eduardo (1982). «Javier Egea recibe en Moguer el premio de poesía J.R. Jiménez», *El País*, (12 de octubre).
- CELAYA, Gabriel (1979). *Poesía y verdad: Papeles para un proceso*. Barcelona: Planeta.
- CILLO, Giovanni (1972). *La distruzione dei miti: Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*. Firenze: Nuovedizioni E. Vallecchi.
- CORONA MARZOL, Gonzalo (1991). *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Júcar.
- CULLER, Jonathan (1979). «Literatura comparada y teoría de la literatura», en D. Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco, pp. 105-124.
- DEBICKI, Andrew (1988). «Poesía española de la posmodernidad», *Anales de Literatura Española*, 6: 165-180.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2002). «Paseo de los tristes», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 138-149.
- _____ (2004a). «Homenaje a Javier Egea», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 132-169.
- _____ (2004b). *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manel Lara.
- ECO, Umberto (2009). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- EGEA, Juan F. (2004). *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*. Madrid: Visor.
- ELIOT, T.S. (1964). *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber & Faber.
- _____ (1978). *To Criticize the Critic and Other Writings*. London: Faber and Faber.
- _____ (2004). *Lo clásico y el talento individual*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2011). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. West Valley City, UT: Waking Lion Press.
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos (2003). «El viajero y su sombra», en Javier Egea, *Argentina 78*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, pp. 7-9.
- FERRATÉ, Juan (1968). *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix Barral.

- _____ (1969). «A favor de Jaime Gil de Biedma (prólogo a un libro nonato)», *Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera: Revista externa de poesía hispana*, II-5.
- FONTE, Ramiro (2004). «Prólogo a la tercera edición del *Paseo de los tristes*», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada, pp. 63-71.
- FOUCAULT, Michel (2010). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- GADAMER, Hans-Georg (2011). «El modelo de lo clásico», VV.AA (ed.), *¿Qué es un clásico?*. Madrid: Casimiro, pp. 37-46.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1779). *Obras poéticas (II)*. Madrid: Don Antonio de Sancha.
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo (2005). *Javier Egea: La búsqueda de una poesía materialista*. Granada: I&CILE.
- _____ (2011). *La poesía de Javier Egea*. Granada: Zumaya.
- _____ (2012). «El poeta recobrado (presentación de la obra poética dispersa e inédita de Javier Egea)», en Javier Egea, *Poesía completa (Volumen II) Obra dispersa e inédita*. Madrid: Bartleby, pp. 7-43.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1988). *La generación de los ochenta*. Valencia: Mestral.
- _____ (1992a). «La poesía», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, vol. 9, Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica, pp. 94-124.
- _____ (1992b). «La poesía figurativa», *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, pp. 208-227.
- _____ (1994). «Notas sobre el último panorama poético», en Miguel d' Ors, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*. Granada: Impredisur, pp. 63-64.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1982a). «De Granada y sus poetas (I)», *Olvidos de Granada*, 1: 10.
- _____ (1982b). «De Granada y sus poetas II», *Olvidos de Granada*, 2-3: 14.
- _____ (1983). «La otra sentimentalidad», en Luis García Montero, Javier Egea, y Álvaro Salvador, *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, pp. 9-13.

- _____ (1992). «Felipe Benítez Reyes: la poesía después de la poesía», en Felipe Benítez Reyes, *Poesía (1979-1987)*. Madrid: Hiperión, pp. 7-25.
- _____ (1993a). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- _____ (1993b). *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- _____ (1994). «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, pp. 7-41.
- _____ (1996). *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.
- _____ (1998). «Poética», en José Carlos Mainer (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor,.
- _____ (2000). «El oficio como ética», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 87-103.
- _____ (2002a). «Hermano Javier», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 187-190.
- _____ (2002b). *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2003). «Poetas políticos y ejecutivos bohemios», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 11 - 23.
- _____ (2004a). «Javier», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 32-33.
- _____ (2004b). «Troppo mare», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 100-101.
- _____ (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética, en la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2010a). «Homenajes», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 74-75.
- _____ (2010b). «Nosotros», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 67-68.
- GARCÍA MONTERO, Luis, y MUÑOZ MOLINA, Antonio (1994). *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión.

- GARCÍA-POSADA, Miguel (1994). «Del culturalismo a la vida», en Luis Muñoz (ed.), *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación Provincial, pp. 17-21.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.) (1996). *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2002). «Literatura e historia en la otra sentimentalidad (o cómo poner la poesía en un compromiso)», *Ínsula*, 671-672 (noviembre-diciembre): 16-18.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GIL DE BIEDMA, JAIME (1999). «Prólogo», en T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets, pp. 9-29.
- _____ (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2000). «Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *La poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor, pp. 289-301.
- GIOANOLA, E. (1971). *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*. Milano: Marzorati.
- _____ (2002). «Pavese e il silenzio», *Cuadernos de Filología Italiana*, 9: 121-138.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996). «El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española», *Turia: Revista Cultural*, 37: 33-52.
- GONZÁLEZ, Ángel (1963). «Poesía y compromiso», en Francisco Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 57-59.
- GRUIA, Ioana (2009). *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- GUIDUCCI, Armanda (1977). *Invito alla lettura di Pavese*. Milano: U. Mursia editore.
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- HABERMAS, Jürgen (2006). «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 19-36.
- HAMBURGER, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- HJELMSLEV, Louis (1961). *Prolegomena to a theory of language*. Madison: University of Wisconsin Press.
- IRAVEDRA, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso: Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: UNED.

- JAMESON, Fredric (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JAUSS, Hans Robert (2012). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- JENNY, L. (1997). «La estrategia de la forma», en D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 134-145.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (1996). «Introducción», en Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares, pp. 17-45.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1984). «Paseo de los tristes de Javier Egea», *Hora de poesía*, 32: 46-49.
- _____ (1990). «Cruzar la soledad para escapar de casa», en Javier Egea, *Raro de luna*. Madrid: Hiperión, pp. 7-12.
- _____ (1994). «Un engaño menor: las generaciones literarias», *Scriptura*, 10: pp. 13-35.
- _____ (2004a). «A boca de parir», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada, pp. 92-93.
- _____ (2004b). «Cruzar la soledad para escapar de casa», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada, pp. 56-62.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- LANGBAUM, Robert (1963). *The Poetry of Experience*. New York: The Norton Library.
- LANZ, Juan José (1995). «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», *Letras de Deusto*, 66 (enero-marzo): 173-206.
- _____ (1996). «La generación del ochenta. Límites históricos y socio-culturales», *La Página*, 25-26: 17-29.
- _____ (2010). «Palabra de poeta: poesía y compromiso hacia el medio siglo», Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 39-60.
- LECHNER, Jan (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megaluz.

- LEÓN, Juan J. (2004). «Serena luz de viento», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada, pp. 88-91.
- LOZANO, Wenceslao Carlos (2000). «Que veinte años no es nada», *El fingidor*, 8 (abril-junio): 8-9.
- LYOTARD, Jean François (1995). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa: Barcelona.
- MACHADO, Antonio (1987). *Los complementarios*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1999). *Juan de Mairena*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- MACHEREY, Pierre (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- MAINER, José Carlos (1997). «Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista», en Luis García Montero, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión, pp. 7-29.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio (2001). «Jaime Gil de Biedma a la luz de Robert Langbaum», en Genara Pulido Tirado (ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 72-97.
- _____ (2003). *La obra de J. Gil de Biedma a la luz de T.S. Eliot y el pensamiento literario anglosajón*. Jaén: Universidad de Jaén.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2011). «*Troppo mare*: la búsqueda de un oasis de tierra en el desierto marino», *Impossibilia*, 1 (abril), 88-123.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MENDOZA, A. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000). «Subjetivismo poético y referencialidad estética», José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 421-430.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1988). «La poesía de la experiencia y su tradición», *Hora de poesía*, 59-60 (septiembre-diciembre): 41-47.
- MOLLIA, Franco (1963). *Cesare Pavese: saggio su tutte le opere*. Firenze: La Nuova Italia.
- MONDO, Lorenzo (1984). *Cesare Pavese*. Milano: Mursia.
- _____ (2011a). *Aquel antiguo muchacho. Vida de Cesare Pavese*. Mallorca: Sol de Ícaro.

- _____ (2011b). "Cesare pavese: *Il mestiere di poeta*", *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario: 257-267.
- MORA, Ángeles (2002). «¿Qué es materialismo?», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., p. 161-163.
- _____ (2010). «Invenciones de la noche», en VV.AA, *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, p. 44.
- MORALES, Rafael (2009). «La poesía de Javier Egea (el trovador de la escarcha)», en Rafael Morales (ed.), *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir/el otro, pp. 191-210.
- MUÑOZ RIVAS, José (2002). *La poesía de Cesare Pavese (Atravesando la mirada en el espejo)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NAVARRO, J. (2002). «El importuno», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 164-165.
- NORA, Eugenio de (1952). «Respuestas muy incompletas», en Francisco Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander: Bedia, pp. 149-157.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2000). «La poesía histórica y la poesía como historia», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 17-27.
- O'HEALY, Aine (1988). *Cesare Pavese*. Boston: Twayne Publishers.
- OLEZA, Joan (1996). «Un realismo posmoderno», *Ínsula*, n° 589-590 (enero-febrero): 39-42.
- ORLEDGE, Robert (1979). *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books.
- ORS, Miguel d' (1994). *En busca del público perdido: aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*. Granada: Impredisur.
- PASOLINI, Pier Paolo (1985). *Las cenizas de Gramsci*. Madrid: Visor.
- PAVESE, Cesare (1961a). «A proposito di certe poesie non ancora scritte», *Poesie*. Torino: Einaudi Editore, pp. 131-137.
- _____ (1961b). «Il mestiere di poeta (a proposito di *Lavorare stanca*)», *Poesie*. Torino: Einaudi Editore, pp. 120-130.
- _____ (1961c). *Poesie*. Torino: Einaudi Editore.
- _____ (1991). *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- _____ (1995). *Poesías Completas*. Madrid: Visor.
- _____ (2000). *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*. Torino: Einaudi.

- _____ (2008). *El oficio de vivir*. Barcelona: Seix Barral.
- PAYERAS GRAU, María (1984). «Los *Poemas póstumos* y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Caligrama*, 1, 11-42.
- PAZ, Octavio (1979). *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑALVER CASTILLO, M. (1987). «Entrevista a Javier Egea», *Epígrafes para poetas*, Utrera: Excmo Ayuntamiento de Utrera, pp. 81-83.
- PEREGRINA, E. (Ed.). (2004). *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo.
- PLETT, H.F. (1993). «Intertextualidades», *Criterios*, julio, 65-94.
- POZUELO YVANCOS, José María (1992). «La teoría literaria encuentra la ficción», *Ínsula*, (552): 11-13.
- _____ (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- PRADO, Benjamín (1987). «Poesía última. Los dulces ochenta», *El Orogallo*, 12 (abril): 22-30.
- _____ (2003). «Todo lo que digo cuando digo Javier Egea», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 150-152.
- PULIDO TIRADO, Genara (2000). «Biografía y ficción en la poesía de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado», José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 503-513.
- RAMOS ESPEJO, Antonio (1986). *El 5 a las 5 con Federico*. Sevilla: Eds. Andaluzas Unidas.
- _____ (1998). *García Lorca en Fuente Vaqueros*. Granada: Casa-Museo Federica García Lorca/ Diputación de Granada.
- REYES, Gabriela (1995). *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid: Arco.
- RICO, Francisco (1985). «Preliminar», en VV.AA., *Edad Media y Literatura Contemporánea*. Madrid: Trieste, pp. 11-18.
- RICO, Manuel (2011). «Realidad, lucidez y poesía: una lectura de la obra de Javier Egea», en Javier Egea, *Poesía completa (Volumen I)*. Madrid: Bartleby, pp. 7-66.
- RIENDA, José (2000). «Introducción», en Javier Egea, *Tropo mare*. Granada: Dauro, pp. 7-26.

- _____ (2004). «Contra el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 111-118.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2004). «Luis García Montero. Cómo leer poesía», *El País, Babelia*, 14 de agosto.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1996). «Del primer al último tango (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)», en VV.AA., *Granada Tango*. Madrid: La Tertulia/ Euroliceo, pp. 41-133.
- _____ (1999a). *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- _____ (1999b). «Favorable. Informe. Paseo de los tristes. Poemas», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre): 14.
- _____ (2001). *La norma literaria*. Madrid: Debate.
- _____ (2002). «El yo poético y las perplejidades del compromiso», *Ínsula*, 671-672 (noviembre-diciembre): 53-56.
- _____ (2004). «El hombre que no quiso ser jueves», E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, pp. p. 17-20.
- _____ (2011). *Tras la muerte del aura: (en contra y a favor de la ilustración)*. Granada: Universidad de Granada.
- ROMANO, Marcela (2003). *Almas en borrador: sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma*. Buenos Aires: Martín.
- _____ (2009). *Revoluciones diminutas. La «otra sentimentalidad» en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Mar de Plata: EUDEM.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2002). «Conflicto entre identidades o ¿cómo se regeneran los modelos líricos?», José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *La poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor, pp. 545-553.
- ROSALES, José Carlos (1999). «Raro de luna», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre): 15.
- _____ (2004). «Raro de luna», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 102-104.
- ROVIRA, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.

- _____ (2004). «Cazar la poesía», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 119-131.
- RUIZ PÉREZ, P. (2002a). «La ternura de Javier Egea», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 7-26.
- _____ (2002b). «Un poema inútil en una isla desierta», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 166-168.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2011). *¿Qué es un clásico?* Madrid: Casimiro.
- SALVADOR, Álvaro (1996). «*The poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años», en Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares, pp. 11-16.
- _____ (2003). *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- _____ (2010). «Una apuesta por la felicidad», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 24-25.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SARAMAGO, José (2003). «Qué compromiso hoy, para qué sociedad mañana», en VV.AA., *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 123 - 133.
- SARTRE, Jean-Paul (2003). *¿Qué es la literatura?* Madrid: Losada.
- SCARANO, Laura (1994). «Las huellas de *Postnovísimos* en *Fin de siglo*: a propósito de una conflictiva periodización», *Diablotexto*, 1: 212-217.
- _____ (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina Editorial.
- _____ (2004). *Las palabra preguntan por su casa: La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- SCARANO, Laura et al. (1996). *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1991). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1988). «Una mirada atenta», *Ínsula*, 498 (mayo): 14.
- _____ (2000). *Literatura en Granada, vol. II*. Granada: Diputación de Granada.

- _____ (2004). «Permanente y arrebatado», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp.105-110.
- TORTOSA, Virgilio (2000). «De poe-lítica: el canon literario de los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 65-77.
- UMBRAI, Francisco (2003). «Literatura y compromiso social», VV.AA., *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 27-32.
- URIBE, María de la Luz (1966). *Cesare Pavese: El espejo de papel*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- VATTIMO, Gianni et al. (1990). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Antropos.
- VELLIDO, J. (1991). «Javier Egea, versos en un pentagrama (Entrevista)», *Ideal. Suplemento Artes y Letras*, 8 de marzo: 33.
- VILLAR RIBOT, Fidel (2007). «Juego de espejos transparentes (propuesta de materiales para una lectura)», en Javier Egea, *Raro de luna*. Granada: I&CILE, pp. 21-38.
- VILLENA, Luis Antonio de (1986). *Postnovísimos*. Madrid: Visual.
- _____ (1997). *10 menos 30: la ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*. Valencia: Pre-Textos.
- _____ (2003). *La lógica de Orfeo*. Madrid: Visor.
- VV.AA. (1996). *Granada tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*. Madrid: La Tertulia/ Euroliceo.
- WAHNÓN, Sultana (2003). «Lírica y ficción: de *La otra sentimentalidad* a la poesía de la experiencia», en Remedios Morales (ed.), *Homenaje a la profesora M.D. Tortosa Linde*. Granada: Universidad de Granada, pp. 493-510.
- WALSH, Andrew Samuel (2004). *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*. Granada: Universidad de Granada.
- WAUGH, Patricia (1993). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge.
- YANKE, Germán (1996). *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*. Granada: Diputación provincial.
- ZAVALA, Iris (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JAVIER EGEA

- ALBORNOZ, Aurora de (1999). «Relectura del *Paseo de los tristes*», en Javier Egea, *Paseo de los tristes*. Granada: Diputación de Granada, pp. 19-22.
- ALCÁNTARA, José Luis (2004a). «A la luz de un cigarro», en VV.AA. *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, p. 47.
- _____ (2004b). «Primera comunión», en VV.AA. *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, p.15.
- _____ (2010). «Homenaje a Javier Egea (Historia de una antología)», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Las actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 90-93.
- ALCÁNTARA, Pío (2006). «Palabras para los *Sonetos del diente de oro*», *El fingidor*, 29-30 (julio-diciembre): 40.
- ALCARAZ, Felipe (2010). «Javier Egea», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Las actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 62-68.
- ALEMANY FRANCÉS, Eugenio (2002). «Raro de luna», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 177-184.
- BENÍTEZ, J. (2004). «Como si fuera un castigo», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, p. 51.
- CANO HENARES, J. (1991). «Javier Egea: Poesía y psicoanálisis (Entrevista)», *Campus*, 54(junio): 46-47.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (2002). «Javier Egea: Troppo vero», *La aguja del navegante (Crítica y literatura del sur)*, Jaén, Diputación de Jaén, pp. 317-319.
- CUENCA SANDOVAL, M. (2004). «Poética», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, p. 43.
- DVORAKOVA, Paula (2006). «El silencio, las sombras y Javier Egea», *El fingidor*, 29-30 (julio-diciembre): 41-42.
- _____ (2010). «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*, 3 (Las

actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 48-61.

_____ (2011). «Desde la calle Lucena hasta el hotel de Simbad. Sobre las identidades y la construcción del yo poético», *Impossibilia*, 2: 120-138.

_____ (2013a). «Las paradojas del “otro romanticismo”: la intimidad como resistencia en la poesía de Javier Egea», *Impossibilia*, 5: 47-62.

_____ (2013b). «Pasos de un caminante solitario: tres claves de la poesía de Javier Egea», *Álabe*, 7: 139-156.

FONTE, Ramiro (1999). «Prólogo a la tercera edición», en Javier Egea, *Paseo de los tristes*. Madrid: Diputación provincial, pp. 9-16.

GALINDO ARTÉS, M. (2000). «Para una poética de la experiencia: Javier Egea (1952-1999)», *Ferrán*, 19 (mayo): 133-145.

GARCÍA MONTERO, Luis (1999). «*Troppo mare*», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre): 15.

_____ (2004a). «Plaza», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 37-38.

_____ (2004b). «Sherezade», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, p. 33.

_____ (2004c). «Un día de verano», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 15-16.

GONZÁLEZ, A. (1982). «*Paseo de los tristes* de Javier Egea, premio Juan Ramón de poesía», *El País*, 12 de septiembre.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio (2006). «Sobre las soledades de Javier Egea», *El fingidor*, 29-30 (julio-diciembre): 42-44.

_____ (2010). «Con esperanza y convencimiento», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Las actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 69-89.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1999). «Existe una razón para volver», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre): 12.

_____ (2002). «Existe una razón para volver», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 136-137.

_____ (2004). «Existe una razón para volver», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 92-93.

- LEÓN, Juan J. (1999). «Serena luz de viento», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre): 11-12.
- _____ (2006). «Pequeño pueblo en armas contra la soledad», *El fingidor*, 29-30 (julio-diciembre): 47-50.
- MARESCA, Mariano (2004a). «La voz del viajero», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación Provincial, pp. 39-40.
- _____ (2004b). «Ya no hay pasión ni luz», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, p. 69.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel (2011). «*Tropo mare*: la búsqueda de un oasis de tierra en el desierto marino», *Impossibilia*, 1 (abril): 88-123.
- MATA, J. (1999). «Con mi mejor amor», *El fingidor*, 12 (noviembre-diciembre): 11.
- _____ (2004a). «Octubre de 1983», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, pp. 19-21.
- _____ (2004b). «Vendrá la muerte», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación Provincial, pp. 29-31.
- MIRÓ, E. (2004). «Del amor y otras derrotas», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 47-50.
- MORA, Ángeles (2004). «Una historia imposible de contar», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada, pp. 41-44.
- _____ (2010). «Palabras sobre Javier Egea», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Las actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 30-34.
- MORALES, Rafael (2010). «Javier Egea, trovador de la escarcha», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Las actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 35-43.
- MORANTE, J. L. (2002). «El lugar de Javier Egea», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 132-135.
- NAVARRO, J. (2004). «La alegría más triste», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 24-25.
- PRADO, Benjamín (2003). «Todo lo que digo cuando digo Javier Egea», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 150-152.
- PRIETO, L. (1994). «Ciudadano: Javier Egea (Entrevista)», *Vecinos Zaidín*, 15 de julio.

- RÉBORA (2003). «Prólogo», en Javier Egea, *Argentina 78*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, p. 3.
- REPISO RUIZ, Ramón (2004). «Camino, verdad, camino», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, pp. 55-56.
- RICO, Manuel (2002). «Realidad inhóspita y lucidez», *Babelia*, 538 (16 de marzo): 11.
- RIENDA, José (2000). «Itinerario al mar: la poética de Javier Egea», *Ficciones*, 2ª época, nº 6.
- _____ (2001). «Para una reseña biográfica de Javier Egea», en VV.AA. *Me desperté de nuevo*. Granada: La Tertulia, p. 10.
- _____ (1999). *Museo marítimo itinerante*. Granada: Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ MOYA, D. (2004). «Entre dos sombras», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, pp. 65-66.
- _____ (2001). «Javier Egea. Crónica de un homenaje póstumo», *Campus*, 223 (junio-julio): 54.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001). «Despertar en el vacío (Negra sombra que me ensombra)», en VV.AA., *Me desperté de nuevo*, Granada, La Tertulia, pp. 3-5.
- _____ (2002b). «Javier Egea contra la simbología poética (Dos poemas del Paseo de los tristes)», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 153-160.
- _____ (2002c). «Los viles deseos o una poética del claroscuro (En torno a la poesía de Javier Egea: *Raro de luna* y *Snetos del diente de oro*)», *El maquinista de la generación*, 1 y 2 (diciembre): 230-233.
- _____ (2004). «Favorable. Informe, *Paseo de los tristes*. Poemas», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 97-99.
- _____ (2010a). «Despertar en el vacío: Javier Egea», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 6-13.
- ROSALES, José Carlos (2004). «Luna rara», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación Provincial, pp. 21-23.
- ROVIRA, P. (ed.). (1999). *Javier Egea*. Universitat de Lleida, Aula de poesia, Colección de versos, nº22.

- _____ (2004). «Cuento para Emilia», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada, Diputación provincial, p.29.
- RUIZ PÉREZ, P. (ed.). (2002). *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds.
- SABADELL NIETO, Joana (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresor de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: PPU.
- SALAZAR, A. (2004). «Manifiesto de la Otra Bahía», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, pp. 37-38.
- SALVADOR, Álvaro (1999). «Contra el olvido», *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre):13.
- _____ (2002a). «El otro, el mismo. romántico», en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*. Barcelona: DVD Eds., pp. 173-176.
- _____ (2002b). «Semblanza literaria de Javier Egea», *El maquinista de la generación*, 1 y 2 (diciembre): 234-236.
- _____ (2003). «El otro, el mismo. romántico», *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del vigía, pp. 187-190.
- _____ (2004a). «Contra el olvido», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 94-96.
- SALVADOR, Álvaro (2004b). «Tocadle mucho más», en VV.AA., *Un día feliz. Álbum*. Granada: La Isleta del Moro, pp. 25-26.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2004). «Soledades al filo de la pólvora», en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación provincial, pp. 26-28.
- _____ (2010). «Los primeros lectores de *Paseo de los tristes*», en Javier Egea, *Paseo de los tristes*. Sevilla: Point de lunettes, pp. 9-16.
- SANGER, Richard (1986). «La codificación del sueño: el héroe en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Litoral*, 163-164: 92-98.
- TORRES SALINAS, Ginés (2010). «Tras el aprendizaje de la vida ofrezco mis ruinas a tus ojos: La poética de la ruina en la poesía de Javier Egea (De la isleta del Moro al Paseo de los Tristes)», *Revista de crítica literaria marxista*, 3 (Las actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea): 14-21.
- VILLAR RIBOT, Fidel (2006). «Los puzzles del Yo», *El fingidor*, 29-30 (julio-diciembre): 46-47.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JAIME GIL DE BIEDMA

- ALONSO, María Nieves, y RODRÍGUEZ, Mario (1995). *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y Jaime Gil de Biedma*. Curicó: La Noria.
- BARÓN, Emilio (1975). «Jaime Gil de Biedma: El camino de un poeta», en VV.AA., *El Europeo, Jaime Gil de Biedma y su generación poética. Vol. 1: En nombre de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Diputación provincial.
- BARÓN, Emilio (1985). «Cernuda, Jaime Gil de Biedma y la poesía irónica moderna», *Litoral*, 163-164: 130-137.
- BATLLÓ, José (1982). «Jaime Gil de Biedma: El juego de hacer versos», *Camp de l'Arpa*, 100: 56-64.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (1986). «Sobre Jaime Gil de Biedma», *Litoral*, 163-164: 126-128.
- _____ (1991). «La muerte como argumento fracasado», *Renacimiento*, 6.
- BLESA, T. (ed.). (1996). *Jaime Gil de Biedma y su generación poética : actas del congreso*. Zaragoza: Diputación provincial.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (2004). «Prólogo», en A. Walsh, *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*, Granada, Universidad de Granada.
- COLINAS, Antonio (1991). «Un nombre decisivo», *Renacimiento*, 6.
- CORONA MARZOL, Gonzalo (1991). *Aspectos del taller poético de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Júcar.
- DALMAU, Miguel (2004). *Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Circe.
- DEBICKI, Andrew (1986). «Jaime Gil de Biedma: el tema de la ilusión», *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Júcar.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (1996). «Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma», AA.VV., *Jaime Gil de Biedma y su generación poética. Vol. 1: En nombre de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Diputación General, pp. 57-77.
- FERRATÉ, Juan (1994). *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Cuadernos Crema.

- GARCÍA MONTERO, Luis (1986). «El juego de leer versos», *Litoral*, 163-164: 113-120.
- _____ (1991). «Un poeta necesario», *Renacimiento*, 6
- _____ (1993). «Jaime Gil de Biedma, un poeta necesario», *El realismo singular*, Bilbao, Los libros de Hermes.
- _____ (2005). «La política y la poesía (Reflexiones sobre una carta de Jaime Gil de Biedma)», *La estafeta del viento*, 7-8: 63-74.
- GARCÍA RAMOS, J.M. (1976). «Jaime Gil de Biedma: su tributo social», *Camp de l'Arpa*, 35-36: 33-36.
- GIMFERRER, Pere (1966). «La poesía de Jaime Gil de Biedma», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68-202: 240-245.
- GOYTISOLO, Juan (1986). «Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Litoral*, 163-164: 75-83.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles (1996). «Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico-poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral», en VV.AA., *Jaime Gil de Biedma y su generación poética. Vol. 1. En nombre de Jaime Gil de Biedma*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 351-362.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1986). «La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Gil de Biedma)», *Litoral*, 163-164: 102-105.
- _____ (1991). «La experiencia del lector», *Renacimiento*, 6.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1998). «Borrar, borrarse. La escritura poética de Jaime Gil de Biedma», *Poetas contemporáneos de España y América: ensayos críticos*, Madrid, Verbum,.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (1976). «El tiempo y el personaje poético en la obra de Gil de Biedma», *Camp de l'Arpa*, 35-36: 25-31.
- _____ (1992). *Gil de Biedma*. Madrid: Júcar.
- _____ (2000). «Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 399-407.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1976). «El don de la elegía», *Camp de l'Arpa*, 35-36: 12-24.
- NAHARRO CALDERÓN, José María (1986). «Jaime Gil de Biedma: Ecos cernudianos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428: 157-164.

- RIERA GUILERA, Carmen (1988). *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000). *Partidarios de la felicidad. Antología poética del grupo catalán de los 50*. Barcelona: Círculo de lectores.
- RIPOLL, Ramón J. (1985). «Jaime Gil de Biedma. El verbo y las personas», *Olvidos de Granada*, verano: 12-13.
- PADRÓN, Rodríguez (1969). «Jaime Gil de Biedma desde sus “Poemas póstumos”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 237: 788-795.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996a). «Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma», en VV.AA., *Jaime Gil de Biedma y su generación poética, vol.1, En nombre de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, pp. 91-108.
- SALVADOR, Álvaro (1986). «Para leer a Jaime Gil de Biedma», *Litoral*, 163-164: 150-155.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1986). «Gil de Biedma, lector», *Litoral*, 163-164: 99-101.
- VALENDER, James (1986). «Jaime Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», *Litoral*, 163-164: 139-149.
- VILLENA, Luis Antonio de (2006). *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Seix Barral.
- VILUMARA, Martín (1976). «Jaime Gil de Biedma: El juego de hacer versos», *Camp de l'Arpa*, 35-36, 28-29.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CESARE PAVESE

- ALTEROCCA, Bona (1975). *Pavese: dopo un quarto di secolo*. Società Editrice Internazionale.
- _____ (1985). *Cesare Pavese: vita e opere di un grande scrittore sempre attuale*. Musumeci.
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (2005). «La reinvenzione della poesia: un esempio di Pavese», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 7-12.
- BELLAZZI MONZA, G. (1977). *La poesia de Cesare Pavese*. Napoli: La Nuova Cultura.
- BIANCHINI FALES, Angela (1954). «Cesare Pavese e le sue Opere Postume», *Italica*, 3: 160-170.
- CAMPANELLO, Margherita (coord.) (2005). *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki.
- CARTERI, Giovanni (1991). *Al confino del mito: Cesare Pavese e la Calabria*. Rubbettino.
- COLETTI, Vittorio (2005). «Lo ‘stile’ di Pavese», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 207-222.
- D’ORSI, Angelo (2005). «“L’ago calamitato”. Pavese, “La Cultura”, il fascismo e l’antifascismo», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 143-172.
- ESPEJEL MENA, Jaime, y FLORES VEGA, Misael (2005). «Norberto Bobbio y Cesare Pavese: dos intelectuales del antifascismo en Italia», *Espacios Públicos*, 1.
- FASANO, Pino (2008). «Il mito americano di Cesare Pavese», *Italica*, 2/3: 295-310.
- GUIDUCCI, Armanda (1967). *Il mito Pavese*. Vallecchi editore.

- GUTIÉRREZ, José (2000). «La poesía de Cesare Pavese. En el cincuentenario de su muerte», *El fingidor*, 8 (abril-junio): 14-15.
- KING, Martha (1972). «Silence, an Element of Style in Pavese», *MLN*, 1: 60-77.
- LAJOLO, Davide (1983). *An Absurd Vice: A Biography of Cesare Pavese*. New York: New Directions.
- LAROCHE, Pierre (2005). «Ricezione del *Compagno* in Francia», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 55 - 67.
- MONDO, Lorenzo (2005). «Pavese lettore di Nietzsche», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 13-18.
- MUÑOZ RIVAS, José (1995). «Idealismo y formación croceana en la ‘Cultura poética’ de Cesare Pavese», *Anuario de estudios filológicos*, 18: 323-340.
- _____ (1997). «Clasicismo, moralismo y decadencia: el magisterio de Augusto Monti en la formación para la poesía de Cesare Pavese», *Anuario de estudios filológicos*, 20: 273-291.
- _____ (2004). «Teoría del género cancionero y arquitectura de “Lavorare stanca” de C. Pavese», *RSEI*, 2: 119-140.
- MUTTERLE, Anco Marzio (2005). «Morire a Carnevale», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 19-42.
- NORTON, Peter M. (1962). «Cesare Pavese and the American Nightmare», *MLN*, 1: 24-36.
- NOZZOLI, Anna (2005). «Pavese e Pintor», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 173-189.
- PAMPALONI, Geno (1981). *Trent'anni con Cesare Pavese*. Rusconi.
- PAUTASSO, Sergio (1980). *Guida a Pavese*. Biblioteca Universale Rizzoli.
- PAUTASSO, Sergio (2000). *Cesare Pavese oltre il mito: il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*. Marietti.
- PIETRALUNGA, Mark (2005). «Il mito di una scoperta: Pavese traduce *Passage to India* di Walt Whitman», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del*

Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 111-129.

PONZI, Mauro (1977). *La Critica e Pavese*. Cappelli.

RIVERA DE LA CRUZ, Marta (1996). «La mujer en la narrativa de Cesare Pavese», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 3.

ROSA, Julio Manuel de la (1973). *Cesare Pavese*. Madrid: EPESA.

SANTORO, Marco (2005). «“Libri per ragazzi no. Non ci sono più ragazzi”: l’impegno editoriale di Cesare Pavese», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001.* Firenze: Leo S. Olschki, pp. 191-208.

SOZZI, Lionello (2005). «Pavese: Da Balzac a Proust», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001.* Firenze; Leo S. Olschki, pp. 43-54.

STELLA, Vittorio (1966). *L’elegia Tragica Di Cesare Pavese*. Longo.

SUMELI WEINBERG, Grazia (2000). «Pavese e la donna e il discorso sulla voluttuosità», *Italica*, 3: 386-399.

TONDO, Michele (1965). *Itinerario di Cesare Pavese*. Padova: Liviana.

_____ (1985). *Invito alla lettura di Cesare Pavese*. Milano: Mursia.

TRAGANGLIA, Nicola (2005). «Pavese e l’Italia degli anni Quaranta», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001.* Firenze: Leo S. Olschki, pp. 137-142.

VENTAVOLI, Lorenzo (2005). «Ricordo di Constance», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001.* Firenze: Leo S. Olschki, pp. 131-136.

VENTURI, Gianni (2005). «Cesare Pavese, Furio Jesi e il mito: una interpretazione», en Margherita Campanello (ed.), *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino - Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001.* Firenze: Leo S. Olschki, pp. 77-110.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRAMS, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores.
- ACOSTA, L. A. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- _____ (2008). *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*. Madrid: Akal.
- _____ (2009). *Crítica de la cultura y sociedad: Intervenciones*. Madrid: Akal.
- ALBORNOZ, Aurora de (1983). «En busca de una nueva sentimentalidad», *El País*, 13 de marzo.
- ALICIA BAJO CERO (1997). *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero.
- ALIVERTI, Omar y SCARANO, Laura (1996). *Entre-textos: estudios de literatura española: (desde Cervantes a la poesía actual)*. Buenos Aires: Biblos.
- ALTHUSSER, Louis (1968). *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.
- _____ (1974). *Escritos*. Barcelona: Laia.
- _____ (1975). «Lectura de Rousseau: Los “desajustes” del discurso en el “Contrato Social”» en, J. M. Azpitarte (ed.), *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid; Akal, pp. 87-122.
- _____ (1976). *La transformación de la filosofía*. Granada: Universidad de Granada.
- ALTHUSSER, Louis y BALIBAR, Etienne (2010). *Para leer El Capital*. Madrid: Siglo XXI.
- ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- AZPITARTE, J. M. (ed.). (1975). *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal.
- BARTHES, Roland (2005). *El grado cero de la escritura. Nueve ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.

- _____ (2003). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (2003). «Un día de tantos», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 31-34.
- BONET, Juan Manuel et al. (2002). *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- BONET, Laureano (1994). *El jardín quebrado: la Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Península.
- BOURDIEU, Pierre (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BOUSOÑO, Carlos (1970). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BOZAL, Valeriano (1979). *El lenguaje artístico*. Barcelona: Península.
- CANO BALLESTA, Juan (2001). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra.
- CARRILLO, Santiago (2003). «Intelectuales y políticos en España: claves históricas de una relación», en AA.VV., *Literatura y compromiso social*, Madrid, Visor, pp. 49-57.
- CASAS, Arturo (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *La poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor, pp. 209-218.
- CASTELLET, J.M. (1976). *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama.
- CELAYA, Gabriel (2009). *Ensayos literarios*. Madrid: Visor.
- CERNUDA, Luis (1975). *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix-Barral.
- CHÉNIEUX GENDRON, Jacqueline (1989). *El surrealismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1987). *Literatura y saber*. Sevilla: Alfar.
- _____ (1994). «La Teoría de la Crítica Sociológica», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, pp. 387-454.
- CRESPO MASSIEU, Antonio (2007). «La poesía y los márgenes», *Viento Sur*, 91 (abril): 66-76.
- CROS, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.

- CULLER, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- DELLA VOLPE, Galvano (1966). *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1970). *Crítica de la ideología contemporánea*. Madrid: Alberto Corazón.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2002). *Vidas pensadas: Poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- EAGLETON, Terry (1978). *Literatura y crítica marxista*. Zero: Bilbao.
- _____ (1993). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1998). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005). *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.
- _____ (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- _____ (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- _____ (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península.
- _____ (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- ESCARPIT, Robert et al. (1974). *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: EDICUSA.
- FERRATÉ, Juan (1957). *Teoría del poema*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1962). *La operación de leer y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1980). *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- FONTANA, Josep (1992). *La historia después del fin de la historia*. Barcelona: Crítica.
- FOUCAULT, Michel (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- _____ (2010). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- FOWLER, Roger (1988). *La literatura como discurso social*. Alicante: Marfil.
- GALLEGO ROCA, M. (Ed.). (1990). *Antología de la joven poesía granadina*. Granada: Caja General de Ahorros.
- GALLEGOS DE LA CRUZ, José Carlos (1979). *El surrealismo a través del reflejo: para un análisis de los temas centrales del surrealismo: humor objetivo, psicoanálisis, revolución*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (Ed.). (1982). *El surrealismo*. Madrid: Taurus.

- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1983). *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1984). «La libertad de los poetas», *Olvidos de Granada*, 2.
- _____ (1998a). «La poesía de la experiencia», *Luis García Montero. Complicidades, Litoral*, 217-218): 13-14.
- _____ (1998b). «Poética», en José Carlos Mainer, *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor,.
- _____ (2000). «El oficio como ética», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 87-103.
- _____ (2002). «Poética, política, ideología», *Ínsula*, 671-672 (noviembre-diciembre), 19-20 y 37.
- _____ (2003). «Intelectuales y políticos en España: claves históricas de una relación», en AA.VV., *Literatura y compromiso social*, Madrid, Visor, pp. 35-47.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1996). *La nueva poesía española (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA VILLARUBIA, Vicente (2010). «Todo lo que se diga de La Tertulia es poco», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 52-53.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2000). «Marxismo y literatura. Sobre los modos de producción teórica», *Elvira. Revista de filología*, abril-junio: 14-15.
- _____ (2002). «Introducción» a Luis García Montero, *Antología poética*. Madrid: Castalia, pp. 19-63.
- _____ (2006). «Y casi por compromiso. Consideraciones sobre poesía actual y política», *Paraíso. Revista de poesía*, 1: 25-35.
- _____ (2012). *La literatura y sus demonios: Leer la poesía social*. Barcelona: Castalia.
- GASTÓN, Enrique (1974). *Sociología del consumo literario*. Barcelona: Batlló.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis (1982). «Entre “sociales” y “novísimos”: El legado poético de Jaime Gil de Biedma», *Quimera*, 32: 52-63.
- GONZÁLEZ OCHOA, César (1990). *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, D.F: Limusa.

- GONZÁLEZ, Ángel (2003). «Sobre la poesía: un alegato», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 59-68.
- GRACIA, Jordi (2000). «La poesía», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres (1975-2000)*. Barcelona: Crítica, pp. 97-121.
- GRAMSCI, Antonio (1967). *Cultura y literatura*. Barcelona: Península.
- GUERRA, Alfonso (2003). «Literatura y compromiso social», en AA.VV., *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 15-25.
- GUTIÉRREZ, José (2010). «Sobran razones para volver a La Tertulia», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 63-66.
- HABERMAS, Jürgen (1981). *La reconstrucción del materialismo histórico*. Madrid: Taurus.
- _____ (2006). «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 19-36.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1978). *Una promoción desheredada: La poética del 50*. Madrid-Bilbao: Zero-Zyx.
- IRAVEDRA, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.
- IRIARTE, Margarita (2000). «El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 339 - 348.
- JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- _____ (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2004). *Los papeles rotos: ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972). *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid: Ínsula.
- JUARISTI, Jon (1994). «El pacto realista», en *Sermo humilis (Poesía y poéticas)*, Granada, Diputación provincial,.
- LAFONTAINE, Oskar (2003). «Qué compromiso hoy, para qué sociedad mañana», en AA.VV., *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 111 - 122.

- LANZ, Juan José (1998). «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review*, 66 (verano): 261-287.
- LEGUINA, Joaquín (2003). «Los nuevos escenarios para el compromiso social y la literatura», en AA.VV., *Literatura y compromiso social*, Madrid, Visor, pp. 71-75.
- LÓPEZ GUIL, I. y TALENS, G. (eds.). (2011). *El espacio del poema : teoría y practica del discurso poético*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ-VEGA (2003). «Poesía y compromiso», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 69-72.
- LOZANO, Wenceslao Carlos (2010). «Que veinte años no es nada», en VV.AA, *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 15-19.
- LUQUE, Aurora (2003). «Incubadora de utopías», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 73-76.
- LYOTARD, Jean François (2000). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, José Carlos (1998). «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX», en Enric Sullà (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco,
- _____ (1999). «Para otra antología», *El último tercio del siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor, pp. 9-50.
- _____ (2005). *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*. Anagrama: Barcelona.
- MARISCAL, José M. y Pardo, Carlos (2003). *Hace falta estar ciego : poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor.
- MARSÉ, Juan (1986). «Evocación del sótano negro», *Litoral*, 163-164: 68-73.
- MARTÍN ESTUDILLO, Luis (2005). «El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, 73(3): 351-370.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983). *La estructura de la obra literaria : una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1997). «Introducción», *Antología de poesía española (1975-1995)*. Madrid: Castalia didáctica, pp. 21-43.

- MARTÍNEZ MESANZA, Julio (2000). «La historia, las máscaras, los decorados», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 29-40.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2002). «Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente», *Ínsula*, 671-672 (noviembre-diciembre): 42-45.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004). «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder», *Anales de Literatura Española*, 17: 121-143.
- MIGNOLO, Walter D. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- MIRÓ, E. (1983). «Dos poetas de Granada y “la otra sentimentalidad”», *Ínsula*, 443(octubre): 6-7.
- MOLINA CAMPOS, E. (1980). «Poesía del *Colectivo 77*. Selección y estudio», *Hora de poesía*, 7 (febrero): 4-25.
- MONTERO, Álvaro (1982). *Tristia*. Melilla: Ayuntamiento de Melilla.
- MONTERO, Josu (2003). «Breve génesis de la poesía política española actual: subversión lingüística y realismo crítico», *Zurgai*, diciembre: 6-10.
- MONTETES MAIRAL, Noemí (1999). *Qué he hecho yo para publicar esto*. Barcelona: DVD ediciones.
- MORAWSKI, Stefan (1977). *Fundamentos de estética*. Barcelona: Península.
- MUELAS HERRAIZ, Martín, y GÓMEZ BRIHUEGA, Juan José (coord.) (2005). *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad Castilla La Mancha.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1993). *El Robinson urbano*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ, L. (Ed.). (1994). *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación de Granada.
- _____ (2003). «Poesía/Compromiso», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 79-82.
- MUZZIOLI, Francesco (2000). *Letteratura come produzione. Teorie e analisi del testo*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- OLEZA, Joan (1993). «La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo», *Compras de letras*, 3 (diciembre): 118-119.
- _____ (1994). «Al filo del milenio: Las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto*, nº1: 79-104.

- ORTEGA, J. y MORAL, C. del (1991). *Diccionario de escritores granadinos (siglos VII-XX)*. Granada: Universidad de Granada.
- TAPIAS, Pérez (2000). *Filosofía y crítica de la cultura*. Madrid: Trotta.
- PORTER, Roy (2003). «Historia del cuerpo revisada», en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 271-299.
- POULANTZAS, Nicos (1975). «Nota a propósito del lenguaje y la literatura del totalitarismo», en J. M. Azpitarte (ed.), *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, pp. 47-56.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996b). «Un viaje de ida y vuelta. El canon», *Ínsula*, 600 (diciembre): 3-4.
- POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- PRADO, Benjamín (1987). «La otra sentimentalidad», en VV.AA., *1917 versos*, Granada, Vanguardia Obrera, pp. 5-9.
- PRAT, Ignacio (1983). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2002). «De la otra sentimentalidad al *week-end*. La autobiografía sentimental de Luis García Montero», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *La poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor, pp. 493-502.
- _____ (2004a). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad La Rioja.
- _____ (2004b). *Los orígenes de la escritura autobiográfica : género y modernidad*. Logroño: SERVA.
- RAMOS ESPEJO, Antonio (1976). «Louis Althusser, en Granada», *Triunfo*, 689 (10 de abril): 29.
- REDONDO, Nicolás (2003). «La cultura como eje de la transformación social», en AA.VV. (ed.), *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor, pp. 79-90.
- REIS, Carlos (1989). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos.
- REPISO RUIZ, Ramón (2010). «Compañeros de viaje», en VV.AA., *La Tertulia: memoria coral 1980-210*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 6-8.
- RIBES, Francisco (1969). *Poesía última*. Madrid: Taurus.
- RIECHMANN, Jorge (1990). *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión.

- RODRÍGUEZ MOYA, D. (2010). «Un bar con biografía», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 26-28.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1986a). «Drácula o el diablo moderno», *Olvidos de Granada*, 12 (marzo): 5-8.
- _____ (1986b). «Otra vez el diablo: la escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos», *Olvidos de Granada*, 14: 13-18.
- _____ (1994a). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- _____ (1994b). *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*. Sevilla: Renacimiento.
- _____ (ed.). (1998). *Brecht, siglo XX*. Granada: Comares.
- _____ (1999). «Como si os contara una historia», *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión, pp.151-156.
- _____ (2000). «Las figuras del mito. Veinte años en La Tertulia», *El fingidor*, 9 (julio-septiembre): 10-11.
- _____ (2002a). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- _____ (2003a). *Althusser: Blow-Up*. Granada: I&CILE.
- _____ (2003b). «La poesía política de Alberti», en J. M. Mariscal y C. Pardo (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, pp.101-127.
- _____ (2005). «Clásicos de hoy», *Entre Ríos*, nº0 (primavera-verano): 6-8.
- _____ (2010b). «Las figuras del mito», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 9-14.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.). (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED (Madrid, UNED, 21-23 de junio de 1999)*. Madrid: Visor.
- ROSALES, José Carlos (1992). «Sólo bajo la Luna», *Babelia*, 13 (11 de enero): 18.
- ROVIRA, Pere (1986). «La voz ensimismada de los poetas póstumos», *Litoral*, 163-164: 121-124.
- RUBIO, Fanny (1976). *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Madrid: Turner.

- RUBIO, Fanny y URRUTIA, Jorge (eds.) (2010). *Poesía social española contemporánea : antología (1939-1968)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SALA VALDAURA, Josep María (1963). *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*. Barcelona: Anthropos.
- SALVADOR, Álvaro (1978). «Otra crítica, otra ciencia», *Letras del Sur*, 2 (marzo-abril), 29-32.
- _____ (1983). «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», en Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, pp. 17-23.
- _____ (2010). «Una apuesta por la felicidad», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 24-25.
- SÁNCHEZ MONTES, Paco (2010). «La Tertulia, ya 30 años», en VV.AA., *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación cultural La Tertulia, pp. 21-23.
- SÁNCHEZ MOREIRAS, Miriam (2002). «Yo lírico *versus* yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *La poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor, pp. 571-581.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés y DOCE, Jordi (2005). *Poesía hispánica contemporánea: ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1999). «Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario», en J. E. Martínez Fernández (ed.), *Tricledumbre, Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, Universidad de León, pp. 465-480.
- SCARANO, Laura (2004a). *Luis García Montero: la escritura como interpelación*. Granada: Atrio.
- _____ (2004b). «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo», *Anales de Literatura Española*, 17: 201-212.
- _____ (ed.). (2008). *Los usos del poema: Poéticas españolas últimas*. Granada: Diputación de Granada.
- SCARANO, Laura, et al. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblios.
- SEBRELLI, Juan José (1992). *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Barcelona: Ariel.
- SEGOVIA, Tomás (1973). *Contracorrientes*. México: Universidad Nacional Autónoma.

- SILES, Jaime (1991). «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 122-123 (julio-agosto): 149-169.
- _____ (1993). «La poesía ante un nuevo siglo: balance y posibilidades», en VV.AA., *Propuestas poéticas para el fin de siglo*. Madrid: Fundación Cultural Banesto,.
- SORIA OLMEDO, Andrés, SALVADOR, Álvaro, y FORTES, J. A. (1979). «Colectivos de poesía y narrativa joven», *Argumentos*, 22 (abril).
- TALENS, Jenaro (1986). *La realidad como sospecha*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- UCEDA, Julia (1967). «La traición de los poetas sociales», *Ínsula*, 242: 1 y 12.
- VALENTE, José Ángel (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- VALVERDE, Fernando (2003). «Entrevista a Juan Carlos Rodríguez», *La Opinión de Granada*, 10 de noviembre: 60.
- VATTIMO, G. y ROVATTI, P. A. (eds.). (2006). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- VATTIMO, Gianni (1992). *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VATTIMO, Gianni *et al.* (1990). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Antropos.
- VILLENA, Luis Antonio de (1992). «La respuesta clásica (El sesgo por la tradición en la última poesía española)», *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor, pp. 9-34.
- VILLENA, Luis Antonio de (2002). *Teorías y poetas: poema de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-textos.
- VV.AA. (1975). *Jondos 6*. Granada: Universidad de Granada, Seminario de estudios flamencos.
- VV.AA. (1982). *Granada tango*. Granada: La Tertulia.
- VV.AA. (1985). *La Tertulia: 5 años*. Granada:.
- VV.AA. (1993a). *Propuestas poéticas para fin de siglo*. Madrid: Fundación Cultural Banesto.
- VV.AA. (1993b). *Últimos veinte años de poesía española*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura.

- VV.AA. (1994). *Granada tango*. Madrid: Euroliceo.
- VV.AA. (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- VV.AA. (2003). *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor.
- VV.AA. (2010). *La Tertulia: Memoria coral 1980-2010*. Granada: Almed/ Asociación Cultural La Tertulia.
- VV.AA. (2012). *Vampiros a contraluz : constantes y modalizaciones del vampiro en el arte y la cultura*. Granada: Comares.
- WEISSTEIN, U. (1975). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- WELLMER, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.
- YANKE, Germán (1994). «La figuración irónica», *Scriptura*, 10: 53-67.