



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

LECTURAS DEL COMPROMISO.

**LA OTRA SENTIMENTALIDAD Y EL COMPROMISO POÉTICO
EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA**

FÉLIX MANUEL MARTÍN GIJÓN

Director:

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Tesis doctoral

Programa de Doctorado Lenguas, Textos y Contextos

Departamento de Literatura Española

2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Félix Manuel Martín Gijón
ISBN: 978-84-1306-409-3
URI: <http://hdl.handle.net/10481/58762>

Y aquí viene a escribirlo en mi cuaderno

ÁNGELES MORA

A mamá,

a papá,

a la niña.

Para Miguel Ángel García,
con Juan Carlos Rodríguez.

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN PREVIA.....	5
---------------------------	---

PRIMERA PARTE.

TENTATIVAS PARA UNA LECTURA DE LA OTRA SENTIMENTALIDAD

CAPÍTULO I. 1983. LA OTRA SENTIMENTALIDAD

1. 1. «La otra sentimentalidad», por Luis García Montero	15
1. 2. «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», por Álvaro Salvador	33
1. 3. «Poética», de Javier Egea	45

CAPÍTULO II. AQUEL SINTAGMA EXTRAÑO

2. 1. Definir/Intentar definir: aproximaciones a un término.....	57
2. 2. Rasgos para un grupo	63
2. 3. «Otra mirada sobre el mundo y la escritura».....	85
2. 4. Autores, obras y fechas.....	93
2. 5. Las palabras de familia y el lenguaje del mundo	100

CAPÍTULO III. PARA SER LEÍDO MUCHOS AÑOS DESPUÉS

3. 1. Una memoria voluntaria	113
3. 2. Luis García Montero y una poética para seres normales.....	117
3. 3. Antonio Jiménez Millán y la razón narrativa	121
3. 4. Álvaro Salvador entre experimentación y experiencia.....	131

SEGUNDA PARTE.
LA INTIMIDAD DE LOS ESPEJOS

CAPÍTULO IV. ANTONIO MACHADO O LA HISTORICIDAD DE LOS SENTIMIENTOS

4. 1. Breve panorama de Machado en la posguerra	145
4. 2. Hacia Machado y La otra sentimentalidad	150
4. 3. Machado en los poemas, Machado en el espejo	153
4. 4. Sobre el «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua».....	163
4. 5. Algunas relaciones con Bertolt Brecht y César Vallejo	168
4. 6. Álvaro Salvador y la erótica machadiana	176
4. 7. Luis García Montero y la poesía cordial	184

CAPÍTULO V. RAFAEL ALBERTI O EL POETA EN LA CALLE

5. 1. Albertiana I	205
5. 2. Albertiana II	216
5. 3. «Me llaman de Granada».....	220
5. 4. «Y las bellas muchachas y los valientes jóvenes»	235
5. 6. Un estilo ante los estilos	246
5. 5. Una educación sentimental	258

CAPÍTULO VI. JAIME GIL DE BIEDMA O EL JUEGO DE HACER VERSOS

6. 1. Los hermanos mayores	273
6. 2. <i>Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos</i> (1986)	296

CONCLUSIONES.....	313
-------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	317
----------------------------------	-----

JUSTIFICACIÓN PREVIA

*Quemaré el Partenón por la noche, para empezar
a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Nadie sabe qué es lo que hace que sigamos en este oficio

RAYMOND CHANDLER

y los bellos y malditos folios en blanco

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

En las inquietudes lectoras de los poetas suele desplegarse la formulación insinuada de un proyecto personal, el negativo de las búsquedas estéticas por donde transita su propio mundo literario, la defensa de una voz reflejada en el espejo de otra que habla en secreto de sí misma. Jaime Gil de Biedma (2010a: 492) explica así los trabajos incluidos en *El pie de la letra*: «A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que yo estaba haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer». De este modo remitía a la cita de W. H. Auden — puede leerse en *La mano del teñidor* (1974: 16)— con la que abre su libro: «The critical opinions of a writer should always be taken with a large grain of salt. For the most part, they are manifestations of his debate with himself as to what he should avoid»; para escribir: «Tiene toda la razón. Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos» (2010a: 492).

Partiendo de estas consideraciones el siguiente trabajo se presenta como un ejercicio interesado en el diálogo de unos poetas con otros, en las lecturas cruzadas entre la búsqueda de una tradición y la justificación de una poética, en la posibilidad de una escritura materialista que interroge los fantasmas del compromiso para plantear una alternativa, una *otra* moral o una *otra* piel. *Lecturas del compromiso. La otra sentimentalidad y el compromiso poético en la historia de la literatura española* es un

título sin duda excesivo que requiere alguna consideración. Pues en efecto, tanto las problemática de la *lectura* como la del *compromiso*, al igual que la bibliografía que han suscitado —y siguen y seguirán suscitando— algunos integrantes de la inicial propuesta granadina, resultan cuestiones abrumadoras: aquí solo se trata de atender a un modo muy preciso de leer a propósito de unos autores muy concretos en un momento determinado.¹ Lo cual quiere decir que si este trabajo no se ocupa de *toda* la otra sentimentalidad desde una perspectiva global, tampoco abarca *todo* lo que han dicho sus poetas sobre cualquier otro autor, ni siquiera sobre esos «modelos básicos» para plantear una escritura diferente que enumeraba Juan Carlos Rodríguez:

[...] el “distanciamiento” establecido por Brecht resultaba decisivo, del mismo modo que la cotidianidad de Pavese o el intento de Pasolini de borrar la diferencia entre la vida y la historia (especialmente en *Las cenizas de Gramsci* para la “otra sentimentalidad”). Incluso los *Epigramas* de Ernesto Cardenal o *Taberna y otros lugares* de Roque Dalton. Sin excluir, por supuesto, una cierta tradición clásica, que podía ir desde Shakespeare o Góngora a *El diablo mundo*, de Espronceda, uno de los textos inesperadamente favoritos. Y a partir de ahí Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, etc... Y desde luego una serie de claves fundamentales: la sobriedad efectiva de Cernuda, inevitablemente un Lorca sin lorquismo y sobre todo la apuesta por la vida de Alberti y la autoironía erótica y social de Ángel González (Rodríguez, 1999: 35-36).

Existía, pues, «una tradición a la que aferrarse», como indica el mismo Rodríguez (p. 288), aunque «de lo que se trataba era de construir otro edificio a partir de esos ladrillos», es decir, de «leer la tradición de otra manera», asumirla de un modo distanciado, autoironizando (p. 48). Una *otra* tradición para un *otro* compromiso. La segunda parte del presente trabajo, «La intimidad de los espejos», atiende a las lecturas de los poetas granadinos sobre Antonio Machado, Rafael Alberti y Jaime Gil de

¹ Sultana Wahnón (2003: 495) escribía que «Álvaro Salvador y Luis García Montero han sido, sin duda, los miembros de la escuela poética que más se han ocupado en legitimar y fundamentar, en escritos teóricos, los principios constructivos de la otra sentimentalidad». También reparaba Andrés Soria Olmedo (2000: 165) en que García Montero es «el poeta que ha ido exponiendo los matices de sus ideas sobre su oficio en mayor número de ocasiones»; y de los «vasos comunicantes» existentes entre los ensayos y los poemas del granadino se ha ocupado Antonio Jiménez Millán (2018a). Conviene indicar desde el principio que inevitablemente los textos de estos poetas en su vertiente crítica o teórica serán los que focalicen más la atención del presente trabajo.

Biedma. La elección de otros nombres podría haber sido sugerida por múltiples motivos. No obstante, estos tres autores se vinculan íntimamente a la poética de La otra sentimentalidad y además ofrecen en las búsquedas de sus itinerarios estéticos una lúcida respuesta a algunos de los debates más apasionantes que han cruzado el panorama poético del último siglo, incluidas las polémicas en torno al compromiso. Por supuesto que son muchas las dificultades que plantea un término como *engagement* —ya lo advertía J. Lechner (2004: 35) en su clásico libro— y por supuesto que también han sido muchas las formas de afrontarlo. En este sentido La otra sentimentalidad constituyó una propuesta más entre aquellas estudiadas bajo el horizonte del «compromiso después del compromiso» (Iravedra, 2010) —o de «un compromiso posmoderno» (Iravedra, 2016: 127 y ss.)—, un proyecto poético «ni mejor ni peor, solo que con una serie de matizaciones específicas» (Rodríguez, 1999: 268). La especificidad de La otra sentimentalidad podría residir no tanto en su alejamiento de la anterior estética *novísima* —un conflicto que se ha explicado en clave generacional— o de la *poesía social* —pues si incluso se ha recriminado a los novísimos que dicha tendencia estaba agotada cuando arremetieron contra ella ¿qué podía quedar de esto en la década de los ochenta?— sino muy al contrario: para la propuesta granadina se trataba de romper con la problemática que generaba los enfrentamientos entre pureza y compromiso, entre el esteticismo y la urgencia, entre la intimidad y la historia; es decir, romper con los supuestos enfrentamientos entre el yo y el sistema, con las barreras entre lo privado y lo público, para indagar en las razones históricas de la propia subjetividad. En la palabra cordial y la historicidad de los sentimientos defendida por Antonio Machado, en el itinerario nómada del poeta en la calle que investiga su educación sentimental como Rafael Alberti, o en el juego de hacer versos que llevó hasta el final Jaime Gil de Biedma, los autores de La otra sentimentalidad encontraron magníficos argumentos para sustentar su propuesta. La reflexión sobre la obra ajena se convierte así en una mirada a la intimidad de los espejos y en las huellas perseguidas de un viaje.²

² En su clásico estudio titulado precisamente *El espejo y la lámpara*, M. H. Abrams (1975: 12-13) propugnaba la importancia de tomarse en serio las metáforas ya que tanto en poesía como en crítica pueden llegar a tener un valor «funcional»; y seguía explicando: «El pensamiento crítico como el pensar en todas las áreas del interés humano, ha sido, en parte considerable, un pensar valiéndose de paralelos; y la controversia crítica, en igual medida, ha sido una controversia de analogías» (pp. 12-13). Sobre ello pueden verse las consideraciones de Wendy Steiner en «La analogía entre la pintura y la literatura», un artículo recogido en el libro *Literatura y pintura* (2000) compilado por Antonio Monegal, quien abogaba por la utilidad del pensamiento analógico y las metáforas como base de todo ejercicio comparatista (p. 12). En el presente trabajo hablamos de *espejos* y *viajes* como meras ilustraciones que quizás sirvan para atrapar y

Hay un poema de la época de escritura de *Troppo mare* en el que Javier Egea hace explícita la imagen del viaje. Es una declaración de estilo titulada precisamente «Plectro» y dice: «Era casi de noche. / Había dejado el vino. / Y me sentía solo, / Perdido. / Y triste. / Sentí como un calor extraño / por las sienes. / Me levanté, fui a la mesa y escribí: / “El único camino: / poner en verso a Marx”» (Egea, 2012: 239). Tan fácil y complicado como los dos últimos versos: en el prólogo a *Las cortezas del fruto* de Álvaro Salvador, Juan Carlos Rodríguez (1980a: 24) preguntaba —con una fórmula que recuerda a Althusser— en qué podía consistir una «nueva práctica materialista de la escritura»; y añadía: «Esperemos, entre todos, llegar a encontrar la solución justa a tanta pregunta». Esta tarea colectiva se convirtió en una búsqueda para los autores de *La otra sentimentalidad*. Es cierto que no hay por qué confundir un viaje por el infierno con la *terza rima* según indicaba Gabriel Ferrater (en Cabré, 2002: 346), pero más allá de las divisiones entre forma y contenido, interesa señalar que a veces el horizonte se instala en el corazón de los poemas y la página en blanco se transforma en el territorio del nómada: el impulso de un mapa sin contornos desde donde dar el salto a *la otra orilla*, como tantas veces recuerda el profesor Rodríguez remitiendo a Brecht, aunque obviamente la cita que abre *Teoría e historia de la producción ideológica* es de Lewis Carroll: «—¿Por favor, podría decirme qué camino debería seguir...? —Eso depende mucho de hasta donde quieras llegar?». Y aún más:

Pavese (hablando de Sinclair Lewis) señala que el héroe americano es el que ha emprendido siempre la habitual expedición hacia la nada, el que se ha lanzado a la gran fuga: “he has gone on the grand sneak”. Bastaría cambiar el *he* por el *they* para comprender no solo lo que fue la otra sentimentalidad sino la magnífica y paralela poética experiencialista en la Granada de principios de los 80. Una fuga hacia adelante (Rodríguez, 1999: 32).

Pero también el mismo Rodríguez escribe: «Fue en la dialéctica entre decir adiós al pasado y decir adiós al mañana como se empezó a pensar en la *otra sentimentalidad* a raíz del presente (en todas sus diversificaciones: poéticas, ideológicas, sociales)» (pp. 286-287). En definitiva, *adiós a todo eso*, como la obra de Robert Graves, y no es

expandir la lógica de ciertas problemáticas: así el *espejo* —que de otro modo se fragmentaría en reflejos infinitos: desde Alicia al vampiro o desde Lukács a Lacan— puede entenderse como metáfora de las lecturas de la tradición, y el *viaje* —de nuevo interminable: desde la Odisea a Kerouac— como búsqueda de una poesía materialista.

extraño que comience un *largo adiós* —ahora el título es Raymond Chandler (también aparece en Pedro Salinas): lo usará Egea en *Paseo de los tristes* y García Montero en *Tristia*— o la *canción del olvido*, por recordar el poemario de Ángeles Mora donde aparecen despedidas inolvidables,³ aunque el poema magistral en este sentido es «Elegía y postal» de *La dama errante*: «No es fácil cambiar de casa, / de costumbres, de amigos, / de lunes, de balcón. / Pequeños ritos que nos fueron / haciendo como somos, nuestra vieja / taberna, cerveza / para dos»; y termina: «No, no es fácil cambiar ahora de llaves. / Y mucho menos fácil, / ya sabes, / cambiar de amor» (Mora, 1990: 34). En efecto, en ocasiones lo complicado no es *qué hacer sino qué dejar de hacer, que es lo peor* —y si la primera expresión remite a Lenin, la segunda es un verso de César Vallejo—, negociar con el pasado —incluso con sus ruinas, como Brecht—, con los fantasmas de la ruptura pues, como explicó Althusser, estas nunca son completas. De ahí la necesidad de ese «aparta» con el que termina «La chica más suave» (Mora, 1985: 24) y de ahí la *poética nómada* que se ha señalado tantas veces —especialmente Rodríguez (2001a)— en la autora de *Contradicciones, pájaros*. Una poética que podría hacerse extensible a La otra sentimentalidad ya que, si como decía Rodríguez, no sabemos qué puede ser una escritura materialista, es necesario ir a buscarla —o mejor *producirla*—,⁴ emprender el viaje, pero como tal escritura no existe —sino en tentativas contadas— son las propias búsquedas y viajes quienes la configuran, definiendo sus dimensiones en la rutina del cambio constante, y así decía Ziffel en *Diálogo de fugitivos*: «La mejor escuela para la dialéctica es la emigración. Los dialécticos más penetrantes son los fugitivos. Son fugitivos a causa de los cambios y no se interesan nada más que por los cambios» (Brecht, 1961: 94).

Desde estas búsquedas, desde el movimiento continuo entre la ruptura y la transformación —lo que Rodríguez llama *la sílaba del no*— La otra sentimentalidad volvió su mirada hacia la tradición para leerla de otra manera. Y por supuesto, como ha recordado Miguel Ángel García en la introducción a *Los autores como lectores* (2017a)

³ Así el final de «Casablanca»: «Pero ahora llega el tren / como un viejo caballo del National / qué diestro en los obstáculos / Qué sucia su taberna / Qué mediodía horrible al despedirte / Te veo tan delgado / con tus causas perdidas / tus canas en la llama de la copa / mi amargo luchador / sonriendo lentamente, como si te murieras. / Como al decirme adiós» (Mora, 1985: 44). En el número 5 de la revista *Sant-Yago* de 1964, aparece un poema titulado «Palabras a Cinthya triste» que terminaba diciendo: «Nos vamos lentamente, como si nos muriéramos. / Nos decimos adiós».

⁴ «Nosotros llegamos unos años después y supimos que casi todo pasaba por el concepto de *producción*» escribe Miguel Ángel García (2002a: 31) en un artículo donde —contrastando con las posturas de Macherey y Balibar— explica esta clave en Juan Carlos Rodríguez.

un título que bien valdría para indicar los intereses del presente trabajo, Althusser (1969) alertaba sobre las lecturas puras o inocentes —distinguiendo entre la lectura retrospectiva (que volcaba en el texto anterior el discurso propio) y la lectura sintomática (articulada en los blancos, en los silencios del texto: obviamente un hallazgo genial para entender la ideología, solo *visible* en sus efectos)— y Juan Carlos Rodríguez ponía de relieve las *trampas* de la lectura —el mito de la lectura directa y la transparencia del texto— al mismo tiempo que explicaba cómo siempre se lee desde un inconsciente ideológico.⁵ El mismo Rodríguez (1974: 71) indicaba en una nota precisamente a propósito de Althusser que «en realidad no hay más “fuente” o más “influencia” directa que la que se ejerce desde el interior de una problemática ideológica afín». Al hilo de estas consideraciones hemos tratado de acercarnos a la lectura de los poetas de *La otra sentimentalidad* sobre otros autores: casi una lectura retrospectiva que vuelve sobre la tradición para justificar la validez de su propio proyecto estético. Como decía Cernuda (2006: 645) citando a Pascal: «no me buscarías si no me hubieses encontrado».

Pero no se trata de emplear recetas o escribir con plantilla y esto es fundamental. Pues en efecto —y de ahí la primera parte de este trabajo: «Tentativas para una lectura de *La otra sentimentalidad*»— es muy difícil delimitar la propuesta granadina, fijar los rasgos de un discurso consolidado que luego se volcaría sobre otros autores. Al contrario, lo que existe son los intentos, las búsquedas, por eso aunque estos autores partan desde unos planteamientos teóricos más o menos establecidos —y asumidos de un modo personal en cada caso— es precisamente en la lectura que hacen de poetas como Machado, Alberti o Gil de Biedma donde pueden rastrearse los intereses que definen a *La otra sentimentalidad* y el porqué del magisterio de ciertos autores que pasan a formar parte de un canon cortado a medida. En ese punto del espejo donde la mirada se cruza con el reflejo ajeno para apropiarse de él hemos intentado comprender en qué pudo consistir la propuesta granadina (al menos en este aspecto concreto de un proyecto mucho más amplio).

⁵ La cuestión de la lectura se inscribe hasta en títulos de Rodríguez como *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote* (2003), *Pensar/leer históricamente (entre el cine y la literatura)* (2005a) o *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)* (2012). De cualquier modo hay lugares donde indica sus presupuestos de lectura —así en *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974: 159 y ss.) o en *La norma literaria* (1994a: 44 y ss.)— pero quizás uno de los textos en el que trata más exhaustivamente la problemática de la lectura es en «Lectura y educación literaria» (2005b), el estudio preliminar al libro de Núñez Ruiz y Fernández-Fígares *Cómo nos enseñaron a leer*.

Claro que como argumentaba Eliot (2011: 241) para entender la *Vita nuova* era necesario hacer «el esfuerzo consciente, tan arduo y difícil como volver a nacer, de atravesar el espejo en dirección a un mundo que es tan razonable como el nuestro». Aquí el poeta roza la historicidad de la literatura y por eso precisa que cuando Dante escribe «Tutti li miei penser parlan d'Amore» deberíamos «detenernos a pensar qué significa *amore*: algo distinto de su original latino, su equivalente francés o su definición en un diccionario italiano moderno» (p. 242). Pero siempre cabe la sospecha de que el espejo se rompa o de que estuviera roto desde siempre:

[...] un “espejo roto” (*brisé*) fue lo que dijo Macherey que, según Lenin, habría sido Tolstói respecto de la revolución soviética. Solo que la frase de Macherey está impregnada aun del empirismo habitual de la teoría del *reflejo*: es decir, como si la obra reflejara —en tanto que “espíritu”— una realidad social o material exterior a ella. Ahora bien: si la obra “refleja” algo es —única y exclusivamente— el ámbito en que la obra surge y se mueve. Es decir, el ámbito de la ideología —un nivel social tan objetivo como cualquier otro—. Y es esa realidad *ideológica* (sus luchas, sus tendencias, y sus contradicciones) lo que la obra [...] “reflejaría” (Rodríguez, 1994: 254-255).

Aquí se agolpan demasiadas cuestiones que trataremos de ir siguiendo a través de la lectura y del compromiso en *La otra sentimentalidad*, sin olvidar las preguntas que indicaba Juan Carlos Rodríguez (1980a: 21-22) en el citado prólogo a *Las cortezas del fruto*: asumir el «problema crucial para cualquier poeta materialista» implicaba interrogarse «¿qué significa la poesía hoy?, ¿cómo transformarla, utilizándola sin embargo?, ¿para qué, o quién, o cómo escribir?» Plantear tales preguntas justifica un trabajo como este y en las muchas limitaciones de sus respuestas solo cabe recordar con Cernuda (2006: 224) que, de cualquier modo, «siempre es interesante lo que escribe un poeta sobre poesía». Desde luego asistir al diálogo entre los autores de *La otra sentimentalidad* y algunos de los mejores poetas del siglo XX es un motivo único que parece no requerir muchos más argumentos.

PRIMERA PARTE
TENTATIVAS PARA UNA LECTURA
DE LA OTRA SENTIMENTALIDAD

*—Todo va a cambiar —le dije, sin saber muy bien
qué era lo que tenía que transformarse en nuestras vidas*

ADELAIDA GARCÍA MORALES

CAPÍTULO I
1983. LA OTRA SENTIMENTALIDAD

*—De los manifiestos nunca queda nada, excepto esa bella postura irrealizable
y una vaga sensación de haber hecho el ridículo.*

—Fue testimonio, cuando menos. Jamás pretendí más que dar testimonio

JUAN MARSÉ

En agosto de 1983, entre los «Los Pliegos de Barataria» de la editorial granadina Don Quijote, aparece un pequeño libro, casi un cuaderno, titulado *La otra sentimentalidad*. Lo firman Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Consta de tres prólogos, de dieciocho poemas —seis de cada autor— y unas sesenta y ocho páginas. Apenas eso. Una breve antología que ofrecía una propuesta asombrosa bajo un extraño sintagma.

«LA OTRA SENTIMENTALIDAD», POR LUIS GARCÍA MONTERO

El primer artículo del libro, que intentaba justificar su título, esclarecer el alcance de la propuesta mostrando los argumentos estéticos desde los que se pretendía afrontar de una manera distinta las relaciones entre poesía y vida, era firmado por Luis García Montero y comenzaba así:

El viejo oficio de la literatura se ha basado siempre en la fascinación. Muchos son sus recursos. La poesía quizá, su mejor truco; ese que nunca falla. Algo así como la última copa en una de esas noches en las que uno no acaba de irse. Poeta y lector se reconfortan llorando la resaca de sus propias lágrimas, sin atreverse a poner en duda los poemas, evidentes y fieles, como hermosos actos de complicidad. Y eso siempre da resultado (o al menos así nos lo enseñaron), porque cuando alguien hace referencia a la poesía, alguien se pone a hablar de sí mismo (García Montero, 1983a: 11).

La fascinación que suscita la literatura —entre el aura y su fetichización, entre el prestigio mágico y la veneración arrebatada— y el *truco* de la poesía, serán claves en el artículo de García Montero para reflexionar sobre la sinceridad o los artificios. La poesía puede ser un truco de la literatura, pero ella también sabe generar sus propias ilusiones. En «La gaya ciencia», uno de los poemas más recordados de *Las cortezas del fruto*, Álvaro Salvador reflexionaba sobre ello:

Si de las olas tenues que alejaron tu nido
cortaras un ramal, un ala líquida, sobrante,
y embrujado en palabras abarcaras
la cerrazón del día,
recuerda tu soledad, tu personal prisión, tu miedo,
y mira
con qué suerte de inútiles y mágicas palabras
supuestamente mágicas, en realidad trucadas,
confías en levantar una belleza
una falsa belleza que a nada te conduce
a nada de lo que amas y, en realidad, te importa,
con qué torpe mentira: premeditado engaño
has llegado hasta aquí
construyendo un poema (Salvador, 1980a: 37).

Supuestamente mágicas palabras, en realidad trucadas. El mismo Salvador, que considera estos versos como su primera poética (en Carriedo Castro, 2017: LIII), explica las motivaciones del poema: «En su momento fue escrito intentado descubrirle un poco el truco a los *Novísimos*. La idea era descubrir el artificio, decir: “esto es prestidigitación y aquí está el truco”. Desenmascarar. [...] el poema comienza sin decir nada, realmente; hasta que acaba diciendo lo fuerte» (p. XLII). En efecto, el recuerdo de «Primera visión de marzo», del poemario de Gimferrer *Arde el mar*, se hace inmediato: «en el común / artificio o rutina con que se hace un poema, / un largo poema y su gruesa artillería, / sin misterio, ni apenas / este sordo conjuro que organiza palabras o fluctúa / de una a otra». Hay un poema de Luis García Montero, publicado en el poemario escrito junto a Álvaro Salvador, *Tristia*, que puede resultar interesante en este sentido:

Yo te ofrezco la magia:

esconderme tu boca detrás de las muñecas,
hacer tu desnudez invisible
en mis hombros. ¡Desaparezcas
tú! Debajo de mi espalda
salgan solo
tus manos en forma de palomas

y atónita
preguntes
en qué parte del acto
pudiera estar el truco (Montero, 1982: 55).

Pues, en efecto, se trata de preguntar por el truco, de desenmascarar. «Los desastres de la guerra» es un poema de Ángeles Mora (2005: 12) en *La guerra de los treinta años* que finaliza diciendo: «Y es que la vida, amor / —como la muerte— / hoy ya solo es un truco... / y para mí que hasta es un truco el mago». Los poemas de Salvador, García Montero y Mora pueden servir para establecer un diálogo con las trampas de la poesía y los fraudes de la vida, pero también para medir las distancias entre los trucos y los artificios, entre los juegos y los juegos que no lo son, entre la mentira que ocultan y la verdad en la que se convierten, pues, como dijo Raymond Chandler en *El simple arte de matar* en ocasiones se trata de engañar al lector sin estafarlo. Pero esto ya puede constituir un problema moral, de sinceridad, que es otro de los aspectos centrales en el artículo de Luis García Montero.

El texto sigue presentando una escena nocturna, de lágrimas y copas, de resacas, que puede recordar el final de «A través del espejo», en el que los buenos poemas de Gabriel Ferrater solo eran «añagazas / de fin de juerga, para retenernos» (Gil de Biedma, 2006: 215); o el inicio de «Pandémica y celeste»: «Imagínate ahora que tú y yo / muy tarde ya en la noche / hablemos de hombre a hombre, finalmente. / Imagínatelo, / en una de esas noches memorables / de rara comunión, con la botella / medio vacía» (p. 176). La comparación tal vez no resulte demasiado caprichosa teniendo en cuenta que García Montero está reelaborando un artículo de 1982 sobre Gil de Biedma, «que funciona como una versión previa de su manifiesto en favor de *la otra sentimentalidad* (muchas ideas pasan literalmente de un texto a otro)» (García, 2002b: 16). Así se forma una atmósfera confesional, donde cobran protagonismo las *lágrimas*,

fundamentales en la ideología melodramática, en el sentimentalismo más efusivo, que representan la expresión más pura del sujeto. Pero lo importante es «atreverse a poner en duda los poemas», por eso Luis García Montero (1983a: 11) pasa a señalar una cuestión central: «¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo. Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura», o sea, la concepción del género poético como «confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto». El juego con la rima becqueriana no puede ser más significativo al respecto, aunque los ejemplos serían infinitos. Al hablar sobre poesía de la experiencia, suele recordarse que Wordsworth, en el prefacio a las *Baladas líricas*, entiende la poesía como «la emoción recordada en tranquilidad», pero es que justo antes la define como «el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos»: «I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquility» (Wordsworth y Coleridge, 2010: 38). Incluso en *Lingüística y poética* Jakobson (1998: 39) reserva la tercera persona gramatical para la épica, mientras que la lírica estaría protagonizada por la primera persona, «íntimamente ligada a su función emotiva». ⁶ Todo ello podría matizarse —o complicarse aún más— con el Eliot (2014: 467-490) de «Las tres voces de la poesía», pero estos diversos ejemplos no hacen sino responder a una imagen muy precisa de la literatura que, a pesar de sus infinitas variaciones, sigue siendo la que estudia Juan Carlos Rodríguez (1974: 5) desde las primeras páginas de su indispensable *Teoría e historia de la producción ideológica*: una imagen de la literatura, elaborada por la ideología burguesa hegemónica, como discurso caracterizado por ser *obra* de un *autor*, un *objeto* construido por un *sujeto*, que se diferenciaría de los demás discursos porque en él «se expresaría mejor que en ninguna otra parte la *propia verdad interior, la propia intimidad del “sujeto/autor de la obra”*».

⁶ La distinción también aparece en un trabajo de 1935, «Notes marginales sur la prose du poète Pasternak» (1935), recogido en *Questions de poétique*: «Les manuels scolaires tracent avec assurance une nette délimitation entre poésie lyrique et épopée. Ramenant le problème à une simple formulation grammaticale, on peut dire que la première personne du présent est à la fois le point de départ et la thème conducteur de la poésie lyrique, alors que ce rôle est tenu dans l'épopée par la troisième personne d'un temps du passé» (Jakobson, 1973: 130). De cualquier modo, a propósito del yo de la lírica y las funciones del lenguaje, Jakobson (1988: 33) explica: «La denominada función emotiva o expresiva, enfocada hacia el hablante, aspira a una expresión directa de la actitud de este hacia lo que está diciendo. Esto tiende a producir la impresión de una cierta emoción, ya sea verdadera o fingida»; y este último aspecto resultará fundamental en el artículo de Luis García Montero.

La poesía sería el lugar privilegiado de tal expresión y por eso García Montero (1983a: 12) habla de un «género donde no es posible la mentira».⁷ Cuestión de sentido común: tal concepción es «una verdad familiar, aprendida en las mesas camilla, que se nos presenta franca y aleccionadora». El escenario no resulta casual porque la sala de estar burguesa, el aparato familiar —como estudió Althusser (1977: 69 y ss.)—, es un lugar fundamental que transmite la herencia de una ideología heredada. En este sentido, García Montero se remonta a uno de los orígenes —poéticos— de esa ideología en España:

Dentro de la literatura española fue Garcilaso el primero que hizo de su intimidad una aventura definitiva. Frente a la servidumbre feudal de la Edad Media, la burguesía incipiente ofreció una subjetividad desacralizada, capaz de autodefinirse. Más allá de la interpretación teológica, más allá del vasallaje aparecía una moral distinta, con sus propias necesidades. Y la poesía jugó un papel decisivo en la delimitación de esa nueva humanidad laica: de ahí su primer carácter revolucionario y la definición que posteriormente ha mantenido en cuanto género (García Montero, 1983a: 12).

García Montero (2000a: 81-99) considerará a Garcilaso, más adelante, como uno de los capítulos más importantes en la historia de los poetas que fueron escribiendo nuestra intimidad; sin embargo, el fragmento citado —como aprecia Díaz de Castro (2003: 21)— remite a la lectura que hizo Juan Carlos Rodríguez del poeta en *Teoría e historia*. También las siguientes líneas enlazan con cuestiones tratadas en ese libro:

Pero las cosas cambian, ya se sabe, al ritmo de la historia. En una sociedad fuertemente industrializada no existe un lugar cómodo para los asuntos gratuitos, es decir, para las prácticas que no tienen una utilidad inmediata. Dentro de las ciudades modernas los poetas se han visto abocados al ruidoso carnaval de la marginación, construyendo con su propia miseria su grandeza. Gentes extrañas, ciudadanos al margen del utilitarismo social del lenguaje, los poetas apostaron por sus peculiaridades, haciendo de la literatura un ideal de vida, y en consecuencia, del vitalismo, una de las características fundamentales de la poesía moderna (García Montero, 1983a: 12-13).

⁷ En el texto aparece una errata evidente: «un género donde *nos* es posible la mentira» (subrayado mío), que se corrige en *Confesiones poéticas* (1993a: 185).

reseña que escribió Antonio Machado para *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez.⁹ De cualquier modo, toda esta cuestión bullía en un título —donde también se jugaba con Marx— de Juan Carlos Rodríguez, que se adentraba en la problemática del vitalismo poético: «Poesía de la miseria/Miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)».¹⁰ Curiosamente, en este texto aparece la distinción entre intimidad y experiencia, entre la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía, de la que habla García Montero:

Así, respetando la mitología tradicional del género (lo poético como lenguaje de la sinceridad), surgieron dos caminos aparentemente muy diferenciados, pero que son en realidad las dos cabezas de un mismo dragón: la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía. Unas veces el sagrado pozo del poeta sale a la luz en sílabas contadas; otras, es la vida diaria —esta inquilina embarazosa— la que se hace poema (García Montero, 1983a: 13).

En efecto, Juan Carlos Rodríguez (1980b: 358) explica el *Diario poético* de Unamuno como clave en el entramado de las vanguardias porque ahí se lleva a cabo una especial «cotidianización de la poesía»:

Unamuno, por tanto, “invierte” todos los papeles: escribe en “prosa” su diario “trascendental” y reserva el “verso” para la aparente banalidad de su “vida cotidiana”. Y tal inversión es históricamente de talla y decisiva para nuestras vanguardias: pues lo

Veamos pues: en principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste”. Más recientemente lo poetizó Gil de Biedma en un texto imprescindible, “El juego de hacer versos”. No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria (García Montero, 1983: 14).¹⁶

Estas líneas contienen algunas de las reflexiones más importantes del texto —también «de las más citadas» (Díaz de Castro, 2003: 22)—, pero además constituyen un punto controvertido. Pues si la cuestión de la *ficcionalidad lírica* constituía «uno de los aspectos centrales de la propuesta del grupo» granadino (p. 21), y si «la reivindicación del poema como artificio, como mentira contra la mitología tradicional del género que define la poesía como lenguaje de la sinceridad, había sido uno de los ejes teóricos del programa de la otra sentimentalidad» (Iravedra, 2007a: 37), tales planteamientos se deslizaban a la poesía de la experiencia, cobrando gran importancia.¹⁷

En el decálogo de *Un velero bergantín* escribe García Montero (2014: 166): «La verdad no es un punto de partida, sino de llegada». Y, en el artículo de *La otra sentimentalidad*, la tensión máxima se plantea a través de la relación entre verdad y mentira.¹⁸ Se anudan así dos cuestiones: solo desde la conciencia de que la poesía es mentira puede escribirse de verdad; pero es que la verdad no existe *a priori*, y es preciso elaborarla, inventarla, volver a conformarla en la memoria. Desde las

¹⁶ Comentando este texto de García Montero, dice García Martín (1985: 54): «Cita como antecedentes a Diderot y a Gil de Biedma. Se olvida de Pessoa y de su caracterización del poeta como “un fingidor”». En efecto, Pessoa será evocado constantemente en la poesía de los años ochenta. Sin embargo, en este sentido se puede recordar que Diderot (1983: 168) había escrito: «¿Qué es, pues, un gran comediante? Un gran fingidor trágico o cómico, al que el poeta ha dictado su discurso».

¹⁷ Juan José Lanz (1995: 182) ha planteado la cuestión del arte como representación en la posmodernidad: «la creación postmoderna, en su manifestación más contemporánea, acentúa el carácter ficticio de la obra literaria, poética, recurriendo continuamente al *pastiche*, proporcionando una dimensión escénica, teatral, a la escritura, por la que esta no *es*, sino que se *representa* a sí misma en el papel de lo que fue en otro tiempo».

¹⁸ En un reciente trabajo, «Explico algunas de mis cosas», García Montero (2018: 115) nuclea su trayectoria en torno al problema de la verdad: «Me gusta pensar en la poesía como una vocación que no rompe su compromiso con la verdad»; arguye que: «No es poca recompensa saber que hay un espacio, aunque sea de uso íntimo, en el que la verdad, ese concepto tan maltratado por la historia, resulta no solo necesario, sino imprescindible» (p. 116); y vuelve a Machado para decir que «la ambición de cada momento creativo no exige más que una modestia machadiana, la conciencia de unas cuantas palabras verdaderas. Ni más..., ni menos» (p. 117). Muy distinto, por tanto, a lo que plantea inicialmente: se trata de otra coyuntura. Por otro lado, Juan Carlos Rodríguez (2002a: 27) apuntaba que «La verdad de la Literatura está inscrita en su mentira, pero la mentira de la literatura es una verdad auténtica».

reflexiones de Bécquer o Wordsworth, la memoria será fundamental para la poética experiencial, pero ahora importa el modo en que García Montero se aleja de la problemática de la *expresión*, para insistir en la *invención*, en el proceso mismo de elaboración para el que no hay nada previo que comunicar, ni puro ni impuro. Observa Miguel Ángel García (2002b: 16) que esta frase del poeta granadino «sitúa perfectamente el horizonte de nuevos intereses desde el que se abordó a comienzos de los años ochenta la resbaladiza noción de compromiso» en *La otra sentimentalidad*.

Sin embargo, se trata de cuestiones que se han debatido hasta la saciedad en la poesía de la experiencia, donde suele citarse a Stephen Spender: «La poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros».¹⁹ El problema es que, como dice Auden (1974: 25), «lo que dificulta la relación del poeta con la verdad es que en poesía todo dato y toda creencia dejan de ser ciertas para convertirse en posibilidades interesantes»: así abre un amplio terreno, concretado en esas posibilidades, que son las que habría que elaborar poéticamente.²⁰ Se trata, pues, de inventar, de levantar el telón de la puesta en escena, de objetivar la verdad en el escenario del poema, de ese entender el género como hermoso simulacro que Gil de Biedma (2010a: 815), en su famoso artículo sobre Cernuda —también muy recordado al hilo de estas cuestiones—, explicaba así: «Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad —lo que los clásicos llamaban imitación de la naturaleza—, sino el simulacro de una experiencia real»; y, en la línea de Spender, añade: «Se trata 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».²¹ Objetivar es una clave. Frente al sujeto expresivo de la poesía burguesa, García Montero, muy cerca de la defensa de la poesía como conocimiento que hacían los poetas del Cincuenta —no hay nada previo a la escritura del poema que comunicar—, propone la invención: la elaboración del hermoso simulacro, el artificio. En este sentido,

¹⁹ Gil de Biedma (2010: 532) cita estas líneas de Spender en «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta», un trabajo donde aparecen además otros tres nombres claves para el poeta: Robert Langbaum (1996) y la poesía de la experiencia; T. S. Eliot (2014: 73-93) y la unificación/disociación de la sensibilidad, planteada en «Los poetas metafísicos»; y Charles Baudelaire (2016: 16 y ss.) y la imagen del genio —explicada en *El pintor de la vida moderna*— como la infancia recobrada a voluntad.

²⁰ Lo cual no quita que, para Auden (1974: 24), «la sinceridad, en su correcto significado de autenticidad, es, o debería ser, la principal preocupación de un escritor».

²¹ Luis Bagué (2018: 60) ha relacionado la formulación del poema como «hermoso simulacro» (García Montero) o «mentira hermosa» (Salvador) con el Miguel Hernández que, en «Mi concepto del poema», hablaba de este como una «una bella mentira fingida» o una «verdad insinuada».

no se trata tanto de advertir que en este trabajo de García Montero ya aparecen, como efectivamente ocurre, «más o menos explícitas buena parte de las ideas que desarrollará posteriormente en sus artículos y ensayos de crítica literaria» y que aquí menciona «a los tres autores fundamentales que le ayudarán en su tarea», es decir: Gil de Biedma, Diderot y Machado (Roso, 1993: 19), sino, más bien, de apreciar las distintas coyunturas desde donde el poeta los lee según los interrogantes que le plantea su propia obra. En efecto, por poner solo un ejemplo, estos tres autores aparecen citados en una conferencia de García Montero (1994a) en la que comienza declarándose poeta de la experiencia y defiende una lectura ilustrada del romanticismo.

En definitiva, muchas de las cuestiones planteadas por Luis García Montero en el artículo del 83 serán fundamentales en la poesía de la experiencia, si bien no resultan exactamente idénticas a las planteadas desde el ámbito de La otra sentimentalidad. Existen acuerdos y desacuerdos entre la poética experiencial y la propuesta granadina, puntos de contacto donde se producen confluencias, pero también choques que determinan la especificidad de cada una. Así, Díaz de Castro (2003: 23) señala que la *ficcionalidad lírica*, enunciada en el texto de García Montero, «toma cuerpo en el interior de la crítica del sujeto tradicional y desde la perspectiva de la poesía como producción ideológica, no como una mera técnica polifónica, de monólogo dramático o referente objetivo»; y Araceli Iravedra (2007a: 38), comentando este artículo, también incide en que «quedaba así sentado uno de los puntales básicos del edificio teórico de la poesía de la experiencia, que en términos generales no heredaba, en cambio, las implicaciones revolucionarias que la proclamación de la ficcionalidad lírica arrastraba en la propuesta de la otra sentimentalidad». Y, en efecto, no conviene olvidar, como recalca Miguel Ángel García (2002b: 17), que «el marxismo se hallaba determinando desde la base el proyecto originario de *la otra sentimentalidad*». Incluso para marcar las diferencias con Jaime Gil de Biedma y su «lección fundamental» de la poesía como artificio pues, en efecto: «no bastaba con reconocer el artificio técnico [...] que es 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» (p. 18). En este sentido, García vincula la cuestión del artificio con las palabras de Juan Carlos Rodríguez para el cuaderno *País de amor* (1989) donde explica que el «verdadero compromiso» de la poesía consiste en ser «la producción de un artificio o un arte. En suma, no una esencia previa sino una producción histórica» (Rodríguez, 1999: 87). Y, desde tal perspectiva,

García Montero (1983a: 14) incidía en la «importancia histórica» de entender la poesía como artificio.

En otro artículo dedicado a Gil de Biedma, el poeta granadino recuerda una frase de Picasso, «el arte es una mentira que nos hace darnos cuenta de la verdad», que explica del siguiente modo: «la mentira del arte reside en que se presenta como verdad y que, a partir de aquí, la verdad del arte consistirá en su autodescubrimiento como puro artificio. Solo la denuncia de su propia falsedad puede fundar un propósito nuevo para la poesía» (1986a: 113). En *Poesía, cuartel de invierno* aparece una argumentación parecida:

El pensamiento se identifica con su simulación, se hace *simulacro* como había escrito Nietzsche en *La voluntad de poder*. Si el dominio de lo consciente rompe la diversidad, maniatándonos a la fijeza de una idea, de un vocabulario sordo a lo espontáneo, solo los hermosos simulacros, los *artilugios expresivos* pueden traicionar la norma, haciendo de su falsedad un camino hacia la certeza (García Montero, 1987a: 78-79).

Fundar un propósito nuevo para la poesía, traicionar la norma imperante: esta es la importancia del hermoso simulacro en el proyecto rupturista de *La otra sentimentalidad*. Solo que al señalar su «importancia histórica», García Montero introduce otra cuestión decisiva:

Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). Entonces es posible romper con los afectos, volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia (García Montero, 1983a: 14-15).

La reflexión sobre el carácter histórico de los sentimientos convertidos en un terreno de lucha ideológica, la poesía como medio para su investigación, constituyen dos aspectos definitivos de *La otra sentimentalidad*. En un poema de *El jardín extranjero* puede leerse:

Es tarde.

Uno escribe su vida en un poema,

analiza el amor
y se acostumbra
a seguir como está (García Montero, 1983b: 50).

Sin embargo, frente a las últimas líneas de rutina aceptada del poema, el artículo de García Montero introduce una dialéctica desmitificadora, un doble movimiento de ruptura y transformación, capaz de convertir los lugares sagrados en escenarios, los símbolos en metáforas de nuestra historia. Toda la elaboración teórica anterior, la conciencia del poema como un hermoso simulacro que revela su carácter de artificio histórico, de instrumento para el análisis de los sentimientos, muestra ahora su importancia fundamental dentro del proyecto transformador de *La otra sentimentalidad*: «Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida» (García Montero, 1983a: 15). Como comenta Pedro Roso:

Quando en 1983 dice que hay que romper con la vieja sensibilidad heredada para participar en la construcción de otra sentimentalidad, Luis García Montero no solo está formulando una propuesta, está también planteando y sobre todo planteándose una tarea: encontrar una respuesta a lo que significa escribir poesía a final del siglo XX (Roso, 1993: 18).

Una tarea crucial, sin duda, pero articulada en una distinción que lo cambia todo: la vieja sensibilidad contra otra sentimentalidad. La diferencia, superficialmente, puede parecer mínima, pero indica el esfuerzo por cambiar de problemática, una manera distinta de entender la literatura y la vida, una nueva moral. Y ahí aparece precisamente el recuerdo machadiano: «Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna» (García Montero, 1983a: 15). Se trata de una idea que aparece en un texto importante para los poetas granadinos, muy citado, «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses»: «Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y esta, a su vez, nuevos valores» (Machado, 1989: 710). La conversación desemboca en la famosa «máquina de trovar» de Meneses, capaz de registrar el estado emotivo de un grupo humano y ofrecer la expresión objetiva de ello. Pero la máquina de Meneses es un

juguete, un mero pasatiempo, en una situación donde solo cabe «esperar a los nuevos valores» (p. 711). Meneses prevé la crisis sentimental que afectará a la lírica, la pérdida de interés sobre el polo individual del sentimiento, y alerta sobre los caminos cerrados a los que conduce una lírica intelectual. Sin embargo, en este fragmento de Machado, es como si la poesía no poseyera ninguna capacidad de revertir la situación y se viera abocada a la espera de unos nuevos valores, de los cantores de una nueva sentimentalidad. Quizá resulte sugestivo comparar este pasaje de Machado con unas líneas del discurso de André Malraux (1976: 12) ante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934: «El arte no es una sumisión, es una conquista. ¿La conquista de qué? De los sentimientos y de los medios de expresarlos». Obviando la idea de expresión, en Malraux la espera deja paso a un papel activo del arte como un elemento más que colabora en la conquista de los sentimientos, en la línea de lo que apuntaba García Montero cuando reivindicaba la poesía como un instrumento para analizarlos — o empezar a conocerlos— y para elaborar esa nueva moral que, efectivamente, aparecería declarada en la nueva poesía. Obviamente, la cuestión es muy compleja —y el propio Machado (1989: 1591-1592), por recordar el prólogo a *Páginas escogidas* de 1917, hacía explícita la conciencia del valor de su obra: «creo [...] haber contribuido con ella, y a la par que otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española, y haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras»—, pero sirve para introducir el debate sobre las relaciones de la poesía con la política, sobre la función o el lugar de la poesía en la sociedad, o sobre su (in)utilidad y sentido. Aznar Soler (2010: 773) recordaba que el lema del arte como conquista de Malraux era subrayado en *El mono azul* durante la guerra y en *Romance* ya en el exilio republicano.

Pero queda flotando otro problema. José Luis García Martín (1985: 54) considera que García Montero apelaba «muy confusamente» a una nueva moral, exterior a la disciplina burguesa de la vida. No obstante, lejos de la confusión, resulta interesante atender a la metáfora geográfica introducida por ese *exterior*, que merece alguna consideración teórica. El filósofo Louis Althusser (1992: 422-423) relata en *L'avenir dure longtemps* cómo durante su confinamiento en un campo de prisioneros llegó a planear un intento de evasión: si, en las tres semanas que seguían a una fuga, las fuerzas del ejército, la gendarmería y la policía alemana intensificaban la búsqueda del prisionero huido, bastaba con simular la evasión y permanecer oculto dentro del mismo campo durante esas tres semanas para escapar realmente con facilidad una vez

transcurrido ese tiempo. Ideado este plan, Althusser comenta que nunca llegó a ponerlo en práctica, pues se daba por satisfecho al haber encontrado la solución al problema. El episodio no es casual y actuará de un modo decisivo en el filósofo francés: «Jamás lo he olvidado, desde que tuve que volver a la filosofía, ya que es en el fondo el problema de todos los problemas filosóficos (y políticos y militares), el saber cómo salir de un círculo permaneciendo en él» (pp. 423-424). En este sentido, se hace inmediato un pasaje del prefacio a *Para leer El capital*: hablando de las problemáticas teóricas, Althusser advierte del riesgo de pensar en ellas como un espacio limitado a su vez por otro espacio fuera de él; al contrario, «este espacio está también en el primero, que lo contiene como su propia denegación», como sus límites internos o un exterior que lleva dentro de sí mismo (Althusser y Balibar, 1969: 32). Se establece así una paradoja en el campo teórico que consiste en ser «un espacio *infinito* porque es *definido*, o sea, sin límites, sin fronteras *exteriores* que lo separen de nada, justamente porque está *definido* y limitado dentro de sí al llevar en sí la finitud de su definición, la cual, excluyendo lo que él no es, hace de él lo que es» (*ibid.*). Pero Althusser continúa afilando mucho más los términos:

No se sale de un espacio cerrado instalándose simplemente *fuera de él*, ya sea en lo exterior o en la profundidad: mientras ese exterior o esa profundidad sigan siendo *su* exterior y *su* profundidad, pertenecen todavía a *este* círculo, a *este* espacio cerrado, en calidad de su “repetición” en *su* otro cualquiera-que-sea. No es mediante la repetición, sino mediante la no-repetición de este espacio como se logra escapar de este círculo: únicamente mediante la fuga teórica fundada, que precisamente no sea una *fuga* consagrada siempre a aquello de lo que huye, sino una fundación radical de un nuevo espacio, de una nueva problemática (Althusser y Balibar, 1969: 60).

Conviene plantear esto desde el principio: ¿hasta qué punto La otra sentimentalidad consigue instalarse en la problemática abierta por el marxismo? ¿Hasta qué punto estos poetas cambian de terreno, se desligan de la herencia recibida y elaboran en la escritura —o integran la poesía en— esa nueva moral exterior a la disciplina burguesa de la vida, de la que hablaba García Montero? O, en todo caso, ¿hasta qué punto fundan un espacio nuevo o, al menos, aprenden a salir del círculo, aun permaneciendo en él? Quizás ese *salir/permaneciendo* sea el que haya dado paso a hablar de *desplazamiento* y, de nuevo, es necesaria la mención a Althusser. El profesor García recordaba un texto del teórico

francés sobre Brecht y Marx en el que apelaba a la undécima tesis sobre Feuerbach y la necesidad no tanto de interpretar el mundo como de transformarlo. Para Althusser, no se trataría de suprimir el teatro —y vale para la poesía—, de acabar con las reglas que han configurado el género en cuanto tal sino, más bien, «de introducir cambios en el interior del juego teatral para producir nuevos efectos. Por eso establece un paralelo entre la revolución de Brecht en el teatro y la revolución de Marx en la filosofía» (García, 2006: 32). En definitiva: «de lo que habla Althusser es de la necesidad de un desplazamiento en el *interior* de la filosofía y el teatro» (pp. 33-34). Instaurar una nueva práctica dentro de ambos discursos para que colaboren en la transformación del mundo no implica dinamitarlos por dentro, pero cambia el orden de las reglas ideológicas que los han configurado. Retomando estas cuestiones, Jairo García Jaramillo (2011: 74-75) ha escrito que «el grupo de jóvenes poetas granadinos no promovió una *nueva* poesía como tal, sino [...] una nueva *práctica* poética, un desplazamiento *en el interior* de tal discurso». No habrá que perder la pista de esos desplazamientos internos a la hora de atender a una posible revolución en la escritura o a una escritura revolucionaria en La otra sentimentalidad.

Rupturas o desplazamientos, la cuestión era intentar una manera alternativa de pensar y sentir, de escribir y vivir: «no importa que los poetas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente» (García Montero, 1983: 15).²² El planteamiento es definitivo porque se aparta de dos problemas que son uno solo: aquí García Montero no solo rechaza la separación ideológica entre las esferas de lo privado y lo público —lo personal y lo político— sino que, además, al introducir ese matiz del *pensar*, de la poesía como un género donde es posible la inteligencia y la lucidez, dinamita la dicotomía burguesa entre razón y sentimiento que se instalaba en el corazón del discurso poético para definirlo. Y, de nuevo, desde aquí, los debates entre pureza y compromiso dejan de tener sentido.

El artículo termina enfrentando las miserias del pasado con las posibilidades venideras, un fatigado mundo con una manera distinta de vivirlo: «Porque el futuro no está en los trajes espaciales ni en los milagros mágicos de la ficción científica, sino en la fórmula que acabe con nuestras propias miserias. Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida». La vocación

²² Juan Carlos Rodríguez (1999: 36) explicaba que en La otra sentimentalidad «no se discutían los temas sino la manera de tratarlos, puesto que se suponía que cada discurso producía su propia verdad, su propia experiencia de significación».

transformadora del proyecto de *La otra sentimentalidad* es inseparable de una apuesta por el futuro, pero instalada en la cotidianidad histórica, en el presente de cada día. Si hay algo que justifique el carácter de *manifiesto* con que se ha querido leer este texto — que es más una poética razonada que defiende sus argumentos estéticos como respuesta a la configuración histórica del género—, es precisamente la palabra *necesidad*. Una petición sencilla, casi enunciada en voz baja, pero inquebrantable. La actitud transgresora y el tono incendiario quedaban atrás, al igual que tantas otras cosas con las que se pretendía romper, indicando una manera distinta de entender la poesía y la vida, de vivir la escritura y el presente. Por eso, García Montero termina diciendo que «la ternura puede ser también una forma de rebeldía» (*ibid.*).²³

«DE LA NUEVA SENTIMENTALIDAD A LA OTRA SENTIMENTALIDAD», POR ÁLVARO SALVADOR

Álvaro Salvador retoma la mención machadiana con la que finalizaban las líneas de Luis García Montero —«es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral»—, para atender, sobre todo, a las reflexiones del poeta sevillano sobre los sentimientos y la historia. Concretamente, a un fragmento del capítulo XII de *Juan de Mairena* —incluido en el Proyecto del Discurso de ingreso a la Academia de la Lengua— que no está de más recordar:

“Nueva sensibilidad” es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que pueda significar. “Una nueva sensibilidad” sería un hecho biológico muy difícil de observar y que acaso no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. “Nueva sentimentalidad” suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del

²³ El mismo García Montero explica más estos planteamientos en «Un tiempo para la ternura (Benedetti, Cardenal y Dalton)» (1987b). Precisamente, en la presentación de *El jardín extranjero*, Juan Carlos Rodríguez (1999: 175-176) aunaba la ternura a la convicción de que la historia, como la palabra poética, se puede transformar: «si hablamos así de respeto o de ternura vital —nunca dulzona— lo hacemos, simplemente, como un arma de vida diaria frente a la violencia establecida»; y añade: «Nuestra dureza es la dureza de nuestra historia, una postura de rebeldía o de formas estratégicas defensivas en esa lucha de posiciones que definió Gramsci». Nada más significativo que el mismo Rodríguez (1998: 165) incidiera en estas cuestiones a propósito de Brecht.

hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros. Algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos. ¿Cuántos siglos durará también el sentimiento de la patria? ¿Y el sentimiento de la paternidad? Aun dentro de un mismo ambiente sentimental, ¡qué variedad de grados y matices! Hay quien llora al paso de una bandera; quien se descubre con respeto; quien la mira pasar indiferente; quien siente hacia ella antipatía, aversión. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos (Machado, 1989: 1957).²⁴

El artículo de Salvador es un ejercicio de límites y distancias: las que establece Machado entre la nueva sensibilidad y la nueva sentimentalidad, pero también las que existen entre el poeta sevillano y la propuesta de los jóvenes granadinos, entre la nueva sentimentalidad y una otra sentimentalidad. Comienza señalando cómo la apreciación biológica de Mairena sobre la sensibilidad lo desliga de «toda la corriente ideológica kantiana y pequeño-burguesa» (Salvador, 1983: 19). La sensibilidad, desde este horizonte, era entendida como una facultad innata del hombre, gracias a la cual podían aprehenderse y clasificarse los conocimientos. Al reducir la cuestión a un ámbito científico, Mairena se alejaba de «una de las creencias que apuntala no solo el orden burgués, sino —o lo que es lo mismo— el comportamiento del hombre como sujeto y muy especialmente en su vertiente artística o creativa», abriendo, además, «una perspectiva en la investigación sobre los comportamientos ideológicos tradicionalmente revestidos de trascendentalidad» (pp. 19-20). La vía desacralizadora y de indagación ideológica en la subjetividad y en el arte apuntada en estas líneas resultaba altamente aprovechable para los poetas de *La otra sentimentalidad*; solo que, según señala Salvador, al plantear el problema de la sensibilidad como un hecho biológico, el apócrifo machadiano coincidía con la corriente sensualista del empirismo inglés y con «sus juicios sobre el gusto tanto en materia artística como erótica o bien gastronómica» (p. 20).

Sin embargo, «aunque sea de modo inconsciente», Mairena no ignora el componente ideológico que poseen las cuestiones relativas al conocimiento, siempre

²⁴ Aunque en otro sentido, Bécquer (2012: 460) también reparaba en la insuficiencia del sentimiento para el poeta: «Todo el mundo siente. Solo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son».

sujetas al difícil equilibrio entre lo trascendental y lo material o empírico, reconociéndose finalmente «partícipe del sentido que pueda tener una “nueva sentimentalidad”». Para «romper el cerco que trazan los límites del equilibrista», acude a la historia defendiendo que los sentimientos cambian en el curso de ella y, en cuanto resonancias cordiales de los valores en boga —podría decirse: de una ideología dominante—, cambian al ritmo de la sustitución de tales valores por otros (*ibid.*). Comentando estas líneas, Álvaro Salvador establece uno de los puntales básicos de La otra sentimentalidad, el carácter histórico de los sentimientos:

Está claro que no se refiere Mairena a los sentimientos considerados como algo propio de un ámbito trascendente, eterno o inmutable, sino que se refiere a los sentimientos como algo “históricamente fechado”, es decir, a los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado. Porque como el mismo Mairena añade a continuación “algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos” (Salvador, 1983: 20-21).

«Sentimientos fechados» es, precisamente, el título cómplice con el que Andrés Soria Olmedo (1983) saluda la aparición de *Tristia*. No se trata solo de respetar la trama de la historia, la sucesión de los acontecimientos pasados, sino de instalarse decididamente en ella para conectar poéticamente con la actualidad:

una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo a-histórico, que intente trasladar los valores sin tener en cuenta el proceso histórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época; podrá ser un ilustre y valioso artificio, pero en absoluto tendrá la capacidad de conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida, condiciones que no podrán ser recogidas ni resueltas por esa poesía ahistórica. Mairena, como es su costumbre, concluirá esta disertación con una frase lapidaria: *Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos* (Salvador, 1983: 22).

Una conclusión, por tanto, sutilmente distinta a la que podía sostener Juan Ramón Jiménez cuando escribe que el poeta «no es nuevo por cantar las novedades, inventos, etc..., de una época, que han de estar supuestas en la voz, sino por cantar en cada época, con voz propia, los sentimientos primordiales» (en Cano Ballesta, 1996: 64); incluso viene a matizar al propio Machado que hablaba sobre *los universales del sentimiento o lo eterno humano*. Cernuda (2006: 84), en este sentido, citaba un interesante fragmento

de Campoamor: «La poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de la época; no es posible vivir en un tiempo y respirar en otro». Acompasar la respiración con el presente, vibrar con el momento actual: cuando Salvador aboga por conectar con el público y penetrar en el inconsciente colectivo de una época, tal vez no se encuentre muy lejano del Sartre que teorizaba el compromiso del escritor en la historia:

Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella. Suele lamentarse la indiferencia de Balzac ante las jornadas del 48 y la temerosa incompreensión de Flaubert ante la Comuna: la lamentación es *por ellos*; hay ahí algo que perdieron para siempre. Nosotros no queremos perder nada de nuestro tiempo; tal vez los hubo mejores, pero este es el nuestro. No tenemos más que *esta vida* para vivir, en medio de *esta guerra*, tal vez de *esta revolución* (Sartre, 2003: 12-13).

En esta línea, también puede recordarse la lúcida poética que escribió Ángel González (2005: 452) —precisamente reivindicando, al modo sartreano, la libertad de elegir— para la antología de *Poesía última* compilada por Francisco Ribes: «Escribiendo desde el centro de la Historia y de acuerdo con su marcha, el escritor se quedará, la menos, en la Historia. Escribiendo desde la pretendida inmutabilidad de la naturaleza humana, el escritor se quedará probablemente en el olvido».

Claro que, como advierte Álvaro Salvador (1983: 22) —y aquí se apoya en un trabajo de Juan Carlos Rodríguez (1978)—, «coger el tren de la historia» para Machado significaba afrontar el llamado «problema de España», en el que centra su proyecto ideológico, aunque «desde el punto de vista de la tradición racionalista burguesa». Si bien, «al final de su vida, comprendió que quizá había que coger *otro* tren y construir *otra* historia. Pero Mairena ya había hablado de una nueva sentimentalidad y no de una *otra* sentimentalidad». Este tren perdido es, sin embargo, el que sirve a Salvador para establecer una tradición:

Desde ahí, desde ese tren al que se dirigía Machado (después de haber sido arrojado de tantos otros) es desde el que, profundizando en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura, de la mano de Brecht, de A. Gramsci y de poetas como el propio

Machado, Pasolini, Alberti o Jaime Gil de Biedma, es desde donde puede hablarse de *otra sentimentalidad* y de *otra poesía* (Salvador, 1983: 22).

¿Pero qué significaba esto? ¿En qué podía consistir esta sentimentalidad distinta y esa poesía diferente? Como en el artículo de García Montero, aquí Salvador establece una dialéctica entre la ruptura y la construcción, entre la herencia recibida y su transformación:

Cuando la vida y sus relaciones no solo se “entienden” de *otra* manera, sino que también se “viven” de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no solo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucha ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que vive y solo así se explica, cuando el tiempo no es un decurso abstracto al final del cual nos aguarda la culpa y la muerte, sino simplemente la medida de nuestra propia historia personal y colectiva, entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de *otra poesía* (Salvador, 1983: 22-23).

Lejos del esquematismo, Salvador no enumera una serie de *temas* que definirían una *otra sentimentalidad* o su plasmación en la poesía, sino un modo distinto de acercarse a ellos, de entenderlos y vivirlos. Por eso García Montero explicaba que no importaba si los poemas eran de tema político, personal o erótico, siempre que estos aspectos se pensaran de forma diferente. El matiz es importante porque deja a un lado los debates entre forma y contenido que, en buena parte, habían sido fundamentales a la hora de afrontar el compromiso poético durante la posguerra. El inconsciente formalista con el que no se logró romper provocó que las propuestas comprometidas se intentasen justificar como *temáticas*, participando de los mismos argumentos de quienes criticaban su contenidismo o su descuido formal.

Así lo hizo Leopoldo de Luis (2010: 181) en su antología de poesía social, dando por sentado —y justamente estas son las primeras líneas de su estudio introductorio— que «la mejor forma de estudiar la poesía de una época es indagar en su temática. Los temas son los caminos por donde va la poesía y, en esencia, varían poco. Son de siempre». Desde «las cuevas de Altamira» hasta «los “sputniks” hacia la Luna», los temas se repiten porque «los hombres tienen una común necesidad de poesía, una

necesidad común de expresar sentimientos» (*ibid.*). La concepción esencialista y expresiva de la poesía —aparte de la ideología humanista de fondo— lastra la definición del género propuesta por Leopoldo de Luis, enredada en un ahistoricismo insalvable a pesar del planteamiento sociologista con el que el crítico establece su discurso —«la poesía es un fenómeno de la cultura y viene, como todos los fenómenos históricos, condicionada por las circunstancias sociales y económicas que se desarrolla» (p. 182)—.²⁵ En su opinión:

[...] si los temas son caminos pisados miles y miles de veces y en ellos pisarán legiones, la fuerza con que se hunde el talón de cada cual, el golpe de la sangre que cada corazón envía al propio pie en la pisada, son únicos. Y como también cambian los medios de vida y la condición social del caminante, los temas son tratados de manera distinta (Luis, 2010: 181).

Sobre un esquema historicista que admite la variación accidental en lo sustancialmente constante, Leopoldo de Luis introduce la singularidad actual que adquiere uno de estos temas eternos. Al igual que el amor o la muerte,

[...] el tema del común destino humano tampoco es nuevo, sino que aparece en la poesía de todos los tiempos y alienta los más grandes poemas. Pero reviste hoy singulares caracteres de intensidad y de extensión, cobrando un matiz de preocupación social que ha adjetivado una amplia zona de la poesía contemporánea (Luis, 2010: 182).

Incluso en este punto, Leopoldo de Luis se apresura a señalar «antecedentes», con lo que deja escapar la lógica específica de cada situación: «Siempre que se ha impuesto la opresión —y han sido muchas veces—, siempre que se ha ejercido un poder tiránico e injusto sobre los pueblos, la voz de los poetas ha sonado rebelde» (*ibid.*). Por supuesto, no puede olvidarse, escribir desde una coyuntura tan dura como la posguerra, y más sobre ciertas cuestiones que acababan sustituyendo a las discusiones políticas, no

²⁵ De cualquier modo, hay líneas del antólogo que están cerca de la historicidad de los sentimientos que en clave machadiana defendían los poetas de *La otra sentimentalidad*: «El amor es un sentimiento común y, de hecho, el gran poeta que canta al amor mueve millones de seres que comparten la misma emoción. Habría que profundizar en cómo también esas pasiones tradicionalmente consideradas permanentes, dependen en cierto modo de las formas de vida y de esas condiciones económicas» (Luis, 2010: 187).

resultaba una tarea sencilla y el antólogo tiene que guardarse las espaldas, recurriendo a argumentos literarios que apelan a los valores más universales para legitimar una postura arriesgada en un ambiente hostil. De ahí también el cuidado que pone en deslindar terminológicamente la *poesía social* de la *poesía civil* y la *política*, incluso de la *satírica* o la *religiosa*,²⁶ o en remontarse en busca de modelos hasta Hesíodo, Berceo, el Arcipreste de Hita, Cervantes o Lope. Los silencios o insinuaciones, las medias verdades o verdades a medias, el juego de claves encubiertas y denuncias larvadas, obligaban a una escritura *en diagonal*, como decía Blas de Otero. Sin embargo, el problema radica en la problemática formalista desde la que se intentaba justificar el compromiso como tema, y que también evidencia el poeta vasco en su poética para la *Antología consultada*: «Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales» (en Ribes, 1952: 108). En esta línea, el antólogo de *Veinte años de poesía española* —que, por cierto, también recuerda esta declaración de Otero (Castellet, 1960: 84)— defiende el cambio de una poesía simbolista por «una actitud realista», patente en los más jóvenes, «que se manifiesta tanto en el tema del poema, como en el tratamiento del mismo» (p. 86). A pesar de que Castellet considera que, sobre todo a partir del final de la guerra, se hace clara la imposibilidad de «adecuar formas antiguas a temas nuevos», y que los últimos cambios sufridos por la poesía europea no atañen únicamente «al tema del poema», sino «que, arrastrado por la fuerza del tema, es la estructura misma del poema la que cambia y se transforma hasta hacer aflorar un concepto de poesía distinto» al de la tradición simbolista (p. 58), finalmente acaba vinculando «el cambio de la actitud del poeta frente a la sociedad», su responsabilidad social, con la «elección de una temática realista» (p. 87). El planteamiento de base será constante a lo largo de la obra de Castellet. Ya en *La hora del lector* había advertido sobre los escritores que «por no vibrar con la sensibilidad de la época, no hacen otra cosa que intentar servir viejas formas y caducos problemas», defendiendo que —frente a quienes consideran que los temas «no son nunca nuevos», que el amor y el odio, la vida y la muerte «son siempre los mismos, desde el origen de los tiempos»— la «evolución moral de la humanidad ha ido modificando el sentido de cada uno de esos temas» (Castellet, 1957: 98-99). El crítico aduce el ejemplo del tema del adulterio en la

²⁶ A pesar de la anécdota que cuenta José Agustín Goytisolo en *Ángel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia* (1998: 48): «Un día, hablando con Leopoldo de Luis (“Leopardo” de Luis, como lo llamo yo), le pregunté: “¿Por qué lo de *poesía social*?” Y dijo: “Es por no poner *poesía política*”».

novelística de Graham Greene, pero el evolucionismo de fondo, la creencia en un espíritu humano que admite cambios aunque manteniéndose constante (Rodríguez, 1974: 159 y ss.), no resulta muy lejano al sociologismo de Leopoldo de Luis y, finalmente, uno habla de una temática *realista* y el otro de una *social*. Esas variaciones son las que presenta en *Nueve novísimos* cuando explica que los más jóvenes han protagonizado una «ruptura sin discusión» con las promociones anteriores, pues «tan distintos son los lenguajes empleados y los temas» (Castellet, 2010: 15-16). Si el antólogo catalán introduce el concepto de ruptura, es porque su esquema evolucionista acepta la posibilidad del cambio, pero no logra cuestionar la distinción entre forma y fondo, entre el lenguaje y los temas, entre el estilo y la tendencia, y la problemática de fondo que sustenta tales divisiones.

Más próximo a los poetas de *La otra sentimentalidad* se mostraba Jaime Gil de Biedma cuando, en dos trabajos sobre Cernuda, notaba que el necesario «cambio en la manera de concebir y realizar el poema» frente a una poesía personal subjetiva fue identificado por muchos poetas con la creencia «de que para cambiar de poesía bastaba con cambiar de asuntos» (2010a: 810), o que la reacción contra los poetas del Veintisiete «ha sido muy superficial», limitándose a «la aparición de una temática nueva y a una cierta despreocupación, cuando no desdén, por las cuestiones de orden formal» (p. 550).²⁷ En efecto, no bastaba con justificar la aparición de temáticas nuevas, o con descubrir un uso inédito en los temas de siempre, era necesario ir más allá, cambiar el planteamiento: pensar los temas de un modo diferente, como escribía García Montero, entender la vida y vivirla de otra manera, según Salvador. Solo a partir de ahí podría hablarse «de *otra sentimentalidad*, de *otra poesía*». Como termina explicando el poeta granadino en su artículo:

No es una cuestión partidista, ideologista o maniquea, como algún ignorante ha podido entender (olvidando que el gran padre Freud fue uno de los primeros en dinamitar el sentimiento como algo eterno y la sensibilidad como cualidad innata). No es que ellos no sientan, es que nosotros nos negamos a sentir como ellos, a sentir en el pasado y en la muerte (Salvador, 1983: 23).

²⁷ De cualquier modo, el problema persiste en Gil de Biedma (2010a: 548), quien escribe en este mismo artículo sobre la distinción entre fondo y forma: «Esto —y ya es hora de decirlo— es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos». García Montero (2014a: 162), en el decálogo que escribe para *Un velero bergantín*, recuerda estas palabras de Gil de Biedma, para decir: «No es verdad que en poesía sean lo mismo el fondo y la forma»; e insiste en la responsabilidad de encontrar un *tono* capaz de ajustarlos.

Freud y Marx —que no aparece citado a lo largo de estos artículos— serán dos figuras clave en la elaboración teórica del *inconsciente ideológico* que plantea Juan Carlos Rodríguez. La mención de Salvador, que había indagado en la relación entre psicoanálisis y literatura en una parte importante de su obra, resulta significativa en este sentido. Y, desde ahí, desde Freud y el *dinamitar*, se explica el final del artículo. Las últimas líneas remiten al diálogo entre Mairena y Meneses —del que se extrae la cita que encabeza el texto de Salvador— a propósito de los poetas románticos y la distancia histórica que impide la identificación sentimental: «Comenzamos a disputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos» (Machado, 1989: 710). Esta idea también aparece repetida en el «Proyecto de un Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua»:

No despreciemos a los poetas del siglo XIX, desde los románticos hasta los simbolistas, porque nada hay en ellos que sea trivial. Ciertamente que, al alejarse de nosotros pierden, a nuestros ojos, su tercera dimensión, nos aparecen como estampas descoloridas del pasado. Pero reparemos en que la desvalorización de un tiempo según la perspectiva de otro no es siempre justa y está sometida a múltiples rectificaciones. Es muy posible que la fatua declamación que hoy nos parece advertir en la lírica de los románticos sea un espejismo de nuestras horas y acuse un empobrecimiento de nuestra psique, una incapacidad de sentir con ellos (Machado, 1989: 1783).

Salvador extrema la reflexión machadiana y muestra el vitalismo materialista y la vocación de futuro que posee La otra sentimentalidad cuando empareja el pasado con la muerte. Es otra forma de marcar las distancias con ese cansado mundo del que hablaba García Montero, de reivindicar la asociación generosa de un proyecto colectivo. Para García Martín (1985: 54), que considera el cierre del artículo como un «latiguillo final, tan rotundo como desprovisto de sentido», el *ellos* «parece aludir a todos los que no participan de “la otra sentimentalidad”, o quizás, si se tiene en cuenta el listado de sus maestros [...], a los autores que no comulgan con cierta noción de *compromiso*». Por supuesto, esa cierta noción de compromiso habría que matizarla muchísimo en La otra sentimentalidad teniendo en cuenta que intentaba alejarse de estos debates, o afrontarlos

de un modo distinto, pero la cuestión no es tan partidista o sectaria como García Martín comenta. En *El jardín extranjero*, Luis García Montero escribe:

Para nosotros
 (los sentimentales
de una generación que siempre ha vuelto,
que ha regresado siempre hacia estas calles
pisando la dudosa luz del día,
con un instinto helado
por los ojos)

es difícil sentirse pasajeros
de este extraño rimado de Ciudad (García Montero, 1983b: 24).

Este *nosotros*, dirigido a los *sentimentales* —que no tienen por qué identificarse con un grupo cerrado de poetas—, evidencia un gesto cómplice de camaradería, de amistad en las costumbres repetidas, de una historia plural vivida en común, el roce de una intimidad que puede ser compartida.²⁸ Un plural que, por cierto, también cruza la «Poética» de Javier Egea para *La otra sentimentalidad*. Pero la dialéctica se tensa cuando aparecen *ellos*, por ejemplo en un poema titulado «Tocadle mucho más» y que Egea dedica precisamente a Álvaro Salvador:

Ellos son los que sueñan la rosa del Estado
sin arrojarla nunca —¡tan mordida!—
como Lorca arrojara su clavel a los sapos.

Ellos son los que aprietan un puño de oficinas
y funcionariamente nos prometen
cambiarán estas sábanas al cabo de los años
sin sacar los colchones al balcón de otro sueño.

Y sobre todo, ellos ellos ellos

²⁸ El poeta granadino, en sintonía con los enunciados teóricos de *La otra sentimentalidad*, insiste en ello a menudo. Por ejemplo, en un trabajo sobre Carlos Barral, escribe: «la intimidad, al ser formada en unos condicionamientos generales, puede ser compartida por los demás» (García Montero, 1988a: 23).

nunca serán nosotros,
nunca serán los otros en la muerte (Egea, 2012: 386).²⁹

La identificación de ellos con los *asesinos* en *Paseo de los tristes* se hace inmediata y también su relación con el artículo de Salvador.³⁰ No se trata, como parece indicar García Martín, de un debate en torno a un grupo reducido de poetas que excluyen a todos los que no participan de su misma estética, sino de unas preocupaciones mucho más amplias: la indagación en una realidad social donde se identifican las relaciones de explotación con la muerte —y por eso Salvador habla de *pasado*: algo con lo que se quiere romper—, o, en definitiva, «la conciencia de estar / en esta clase / o en la otra», por decirlo con Blas de Otero (1985: 20). No faltan, al respecto, ejemplos en la tradición literaria. Miguel Hernández, en «El hambre», un poema de *El hombre acecha*, escribe:

Nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente
los que entienden la vida por un botín sangriento:
como los tiburones, voracidad y diente,
panteras deseosas de un mundo siempre hambriento (Hernández, 1979: 374).

Rafael Alberti lo plantea de un modo similar en *De un momento a otro*. El poema se titula «Estáis de acuerdo» y comienza: «Es más, / estáis de acuerdo con los asesinos» (Alberti, 1978: 63). Incluso aunque ese vosotros al que se apela pretenda «ignorarlo», el desconocimiento no está exento de responsabilidad, y el poema fuerza la necesidad de tomar partido, de negar o de aceptar, de posicionarse a favor de la vida o convertirse en cómplice de la muerte:

Hay que huir,
que desprenderse de ese tronco podrido,
de esa raíz comida de gusanos
y rodar a distancia de vosotros para poder haceros frente

²⁹ El mismo Salvador comenta la génesis del poema: con la elección de un rector de la Universidad de Granada que repetía el triunfo socialista dos años antes en las elecciones del 82, Salvador fue cesado en la dirección del Aula de Poesía y Egea escribió estos versos a modo de desagravio (en Egea, 2004: 25-26).

³⁰ Claro que la relación del *nosotros* también se vuelve conflictiva, afilando las aristas de la soledad, como en los dos epigramas de Javier Egea para *1917 versos* (en Egea *et alii*, 1987: 22-23).

y exterminaros confundiéndonos con los que hicieron vuestras fábricas,
labraron vuestras tierras,
agonizaron en vuestros dominios.
Porque es cierto que estáis,
que estáis todos de acuerdo con la muerte (Alberti, 1978: 64).

Quizá la negación de Álvaro Salvador, el rechazo a sentir en el pasado y en la muerte, la distancia entre ellos y nosotros, puedan leerse desde la dialéctica más amplia entre la posibilidad y la imposibilidad. Jaime Gil de Biedma (2015: 353) anota en su diario de 1959 unos versos «para un poema posible»: «de acuerdo que este mundo / es el mejor de los posibles, pero / ¿y si hiciésemos posible otro mejor?». El juego con Leibniz resulta evidente, pero ¿qué ocurre mientras se aplaza la posibilidad de ese otro mundo? Interrogando el reverso de la pregunta, surge la *imposibilidad* como vocación de resistencia, como desafío a lo establecido. Un poeta importante para la historia de la poesía granadina —especialmente recordado por Salvador en la atmósfera de finales de los años sesenta—, Pablo del Águila, recoge unas palabras de Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*: «Continuaré siendo una persona imposible mientras las personas que hoy son posibles sigan siendo posibles». Jairo García Jaramillo (2017: 29-30) explica que la cita «en adelante servirá de rotunda declaración de intenciones del poeta, convertida ya en su lema», y restituye el fragmento de Fuentes a su lugar original, encabezando un poema donde se retuerce la relación entre «vida imposible» y «posibles muertes»: «pues son los avatares todos de una vida imposible, / de las posibles muertes que mañana, si acaso, serán ya letra impresa» (Águila, 2017: 246). Pero los versos, como en los casos anteriores, introducen la distancia con *ellos*, haciendo de la imposibilidad una apuesta vital frente al mundo podrido de lo posible:

se percibe en ustedes un cierto olor a crimen,
un cierto colorcillo de verdugos y un como extraño amor a la injusticia
que me hace señores y señoras odiarlos sin remedio.
He dormido unas horas
y mientras me levanto tomo el firme propósito
de ser tan imposible como pueda en tanto que vosotros seáis posibles (Águila, 2017:
248).

¿Se trata, pues, de recorrer un mapa, con dedo impreciso, en busca de lugares que no existen, de emprender «el camino de lo imposible», por recordar las palabras de Celan (2002: 510) en «El meridiano»? ¿Sendas perdidas —y «Holzwege» titula Ángeles Mora (1985: 21) un poema de *La canción del olvido*— como en Heidegger? Tal vez. Pero apostar por lo imposible a veces resulta una opción necesaria para negarse a sentir, como ellos, en el pasado y en la muerte.³¹

«POÉTICA», DE JAVIER EGEA

El último texto que aparece en los prólogos de *La otra sentimentalidad* es un poema, por entonces inédito, que llegará a ser a ser uno de los más emblemáticos que escribiera Javier Egea, titulado «Poética». Con una dedicatoria a Aurora de Albornoz, que había formado parte del jurado que premió *Paseo de los tristes* —libro que llegaría a prologar— y una cita de Juan Ramón Jiménez, «Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía», el poema dice:

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.

³¹ En este sentido podrían recordarse unas líneas de María Teresa León (1970: 8) en *Memoria de la melancolía*: «Tal vez pretendiéramos lo imposible, pero seguiremos andando hasta que todo se desvanezca o se ilumine». PMargaritor otro lado, durante la coyuntura de mayo del 68, en una conversación con Cohn-Bendit recogida con el nombre de «La imaginación al poder», Sartre hablaba de la «ampliación del campo de los posibles» (en Jeanson, 1975: 272).

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad (en Egea *et alii*, 1983: 25).

Dialécticas entre quiebras y construcciones, entre ruptura y transformación, desplazamientos, la búsqueda de una otra sentimentalidad y de una poesía materialista, un viaje imposible hacia lo imposible. ¿Qué hay de ello en el poema de Javier Egea? Pues, en efecto, el mismo poeta explicaba sus versos finales como una manera de unir poesía y revolución (García Jaramillo, 2011: 135). Tal vez porque para Egea «su única manera de escribir sobre poesía era escribir poesía» (Rovira, 2001: 120), incluye este poema entre los prólogos de *La otra sentimentalidad*, donde adquiere un cierto valor *teórico*, en consonancia con los dos artículos, al presentar un modo específico de entender y escribir los poemas, pero elaborado literariamente. Porque la poesía es una forma de pensar también puede convertirse en instrumento para reflexionar sobre ella misma.

El primer rasgo llamativo de la «Poética» de Egea es la cita de Juan Ramón Jiménez, en la que se ha reparado para leer el poema como un recorrido por el itinerario poético del granadino, semejante al que elabora el autor de *Eternidades*. De este modo, la composición de Egea sería

[...] un poema fundamental que, como el modelo que recrea, también pretende hacer un repaso de su trayectoria: de su primera poesía, marginal y posteriormente comprometida, a la ruptura posterior con ese inconsciente y a la puesta en marcha de *otra* poesía (García Jaramillo, 2011: 135).

En esta línea, aunque con apreciaciones diferentes, que vinculan más estrechamente el poema de Egea y el de Juan Ramón, Luis Bagué considera que

A partir de la falsilla juanramoniana, el soneto en alejandrinos reflexiona sobre su itinerario personal en una secuencia lírica que entronca con los tres movimientos que se advertían en el poema de aquel. En este caso, el descubrimiento infantil se relaciona con una musa romántica y melancólica, la sensualidad adolescente se vincula a una poesía impura que anhela la libertad, y la primera madurez se asocia a un despojamiento cómplice, lo que le permite al autor *plagiar* los versos del hipertexto original: “Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía”. El último terceto desvela el cariz

metapoético y condensa el sentido beligerante de la composición. Ahora el trasfondo antifranquista y la expresión colectiva de la intimidad nutren de sustancia ideológica a esta pieza (Bagué, 2018: 19).

De cualquier modo, el mismo crítico advierte que el poema de Egea «transita entre la fidelidad al texto de Juan Ramón Jiménez, del que proceden su estructura y su voluntad de introspección subjetiva, y la traición a sus postulados, desde la dispar forma estrófica hasta la ironía desencantada y el colofón combativo que cierra el poema» (p. 20); y además considera que «Javier Egea desplaza el ámbito en el que se ubica el poema de Juan Ramón hacia las preocupaciones recurrentes en la nueva España democrática, como la transacción social de los sentimientos, las utopías de la libertad o el respeto a la lucha y al trabajo» (18-19).³² Y, en efecto, interesa este *desplazamiento* del que habla Bagué, no slo de coyuntura histórica sino también de problemática ideológica. Porque, aparte del poema de *Eternidades*, hay otro lugar de la obra de Juan Ramón que puede servir para introducir una cuestión determinante en la «Poética» de Egea. El poeta de Moguer había escrito para la antología de Gerardo Diego (2007: 174): «Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y el mío, a la Poesía. Y nuestra relación es la de los apasionados». Frente al encierro en la casa, Javier Egea sacará por las calles a la poesía, y frente a la relación pasional, apostará por la amistad. Desplazamientos, pues.

Y sin embargo, la presencia de Juan Ramón en el poema sigue suscitando interés, pues, a pesar de todo, ¿qué hacía un poeta tan opuesto a los intereses del propio Javier Egea en su «Poética»? Los mismos autores de *La otra sentimentalidad* lo señalan en *El manifiesto albertista*, cuya clave es una pregunta: «¿Qué modelo escogeré?» (Egea y García Montero, 1982: 17). Y aparece una primera opción: «Si te gustan las violetas, / las purezas y las tretas / del lenguaje sin pasión / bastará con Juan Ramón». La alternativa no parece convencer, «no sé, no sé», y surge otro posible referente, que tampoco seduce: «Si te gustan las princesas, / sus dulces bocas de fresas / y los prados del Edén / confórmate con Rubén» (pp. 17-18). Que ambas propuestas poéticas no terminen de atraer —pues, en efecto, la composición es un homenaje a Rafael Alberti: el verdadero modelo—, y que, sin embargo, la poética de Egea se articule en abierto diálogo con el poema de *Eternidades* —y sobre la estrofa modernista del soneto

³² Bagué (2018: 19) señala otro desplazamiento significativo: «La identificación de la poesía con una práctica ideológica le sirve a Egea como estímulo para defender la vuelta consciente a la intimidad y a la historia tras la combustión de los fuegos novísimos. A este respecto resulta significativa la sustitución del término “pura” por el de “frívola”».

alejandrino—, indica la amplitud de la mirada con la que Javier Egea lee la tradición, el conocimiento de los clásicos y sus posibilidades, pero al servicio de su propia escritura, de sus intereses estéticos: eso explica, en parte, los desplazamientos. Pocos versos, en este sentido, más significativos que los siguientes:

A mí,
en esta historia
ya solo me importan tres cosas,
las enumeraré sin ningún orden:
las *Soledades* de Góngora,
la Internacional
y tú (Egea, 2012: 315).

Efectivamente, «esa especie de “pase de modelos”» con el que Ángel González (2005: 179) se refirió al poema de *Eternidades*, o la dialéctica entre el vestido y el desnudo que estudia Álvaro Salvador (1981), poco tienen que ver en la «Poética» de Egea con el horizonte fenomenológico en el que se inscribe la obra de Juan Ramón, a no ser que sea para rechazarlo, para apartarse no solo de la propuesta juanramoniana sino a la vez de la problemática ideológica que la determina. Por eso Egea insiste en el reverso de la etérea desnudez: el cuerpo manchado, la impureza. De nuevo, más desplazamientos.³³

La «Poética», como el poema de Juan Ramón, se inserta en la amplia tradición de la mujer-poesía, una identificación que se produce en el espacio de lo privado a través del sentimiento y que encuentra en la obra de Bécquer uno de sus lugares más ilustrativos: *¿Y tú me lo preguntas?* Pero esta mujer-poesía adquiere en el poema de Egea una caracterización muy precisa desde el principio. La pausa del encabalgamiento en el segundo verso es magnífica porque, tras el «sueño de esperanza», deja caer la «perversión»: la poesía fascina desde lo prohibido, como una *femme fatale* del malditismo finisecular. Por escoger un ejemplo de Villaespesa:

Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,

³³ De cualquier modo, aunque podría establecerse el binomio pureza/impureza, el proyecto de *desnudez* juanramoniano no podría incluirse en el primer término tal y como lo entienden los poetas del Veintisiete según ha indicado Miguel Ángel García en *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez* (2002d).

y entre las espirales de sus velos de gasa
transparece el incendio de su carne morena.

Los versos pertenecen al libro *Torre de marfil*, a un poema titulado «Tríptico de Salomé», y precisamente tal figura no se encuentra muy lejos del retrato que presenta Egea: los velos y la danza. Pero el dominio técnico de Egea es asombroso, así como la sabiduría a la hora de emplear los recursos del género. En el siguiente verso, es posible aislar una secuencia, desgajarla del alejandrino: «las sílabas, los ritmos, las caderas», que se convierte en un endecasílabo heroico, cuyos acentos marcan el ritmo de la danza. Y aún más: el poema se hace danza y la danza se hace poema, generando de forma definitiva la identificación entre la mujer y la poesía. Claro que la danza, los movimientos alados, puros sonidos y ritmos, necesitan un cuerpo para materializarse. Por eso la última palabra del verso es *cadera*, y de un cuerpo trata la siguiente estrofa, como contrapartida de la pureza. Pero con el cuerpo se introduce el reverso de esa problemática: las escombreras, la ropa manchada, es decir, *lo impuro* que Neruda teorizó en *Caballo verde para la poesía*. En ocasiones se ha visto en estos versos un paisaje de los últimos años del franquismo: la «tardanza de luz y libertad». De cualquier modo, Egea trabaja con imágenes muy precisas en su propia poética: «Todas las plazas tienen olor de espera» escribe en *Paseo de los tristes*, algo que adquiere un valor negativo para una propuesta que se instala en una dialéctica siempre en movimiento; y esto al contrario de lo que ocurre con la luz, identificada a menudo con el amor, con un vitalismo revolucionario en la poesía de Egea, aunque con sus contradicciones obvias —que alcanzarán un punto máximo en *Raro de luna*—, como aquí quizás puedan rastrearse en las «lunas prisioneras». De cualquier modo, ligado a la impureza, aparece otro aspecto clave: la calle. Juan Carlos Rodríguez (1983a), según veremos, ha explicado que el compromiso se ha entendido como la renuncia a un ámbito privilegiado, trascendental —el propio de la poesía—, desde el que el poeta *baja* a la calle y se mezcla con los asuntos cotidianos, con la política y la historia, con las manchas de lo impuro. Un título de Alberti, *El poeta en la calle*, es totalmente ilustrativo de esta problemática que se extiende por el compromiso de posguerra. Pero no faltan los matices y algunos versos que podrían recordarse. Como los de José Agustín Goytisolo (2011: 108) en un poema de *Claridad* titulado «En el café», que es el lugar donde se reúnen los *poetas celestiales*: «Mal sitio aquel para la poesía / pobre muchacha asustadiza y pálida / que se escapó a la calle [...] se hubiera muerto *triste* y

sola / de no salir huyendo»; o los que dedica Ángel González (2009: 321) «A la poesía»: «Ahora, / tan bella como estás, / recién peinada, / quiero tomar de ti lo que más amo. [...] Y sacarte a las calles, / despeinada». Justo ahí aparece la *tierna venganza* del poema de Javier Egea; y, como había escrito García Montero en el artículo anterior, la ternura también puede ser una forma de rebeldía.

«Luego nos visitaba con extraños abrigos, / mas se fue desnudando, y yo le sonreía / con la sonrisa nueva de la complicidad»: tras los dos cuartetos enredados en lo puro y lo impuro, aparece el desnudo y la sonrisa, un punto de quiebra del poema con los versos anteriores, con la problemática que esbozan. Por eso la sonrisa es *nueva*, además de *cómplice*. Gracias a la edición de José Luis Alcántara y José Antonio Hernández García puede leerse una versión anterior de este verso: «con la luz de la otra sentimentalidad» (en Egea, 2012: 508). Javier Egea la desechó quizás por tratarse de un guiño demasiado obvio, pero es interesante el proceso mental del poeta, las elecciones, la búsqueda de una rima que le hace tender un puente desde la *sentimentalidad* hasta la *complicidad*, y ¿no surgió efectivamente la propuesta granadina como un proyecto cómplice, escrito con el plural que atraviesa la «Poética» de Egea? En ello repara Pere Rovira (2001: 112) cuando explica: «Ignoro si el plural que domina el texto estuvo matizado por el hecho de estar implicado el poema en una declaración de principios colectiva, pero el sentimiento de grupo se diluye en los tercetos y el poeta termina quedándose a solas con la poesía». Pero también en el primer verso: «yo niño con ojeras». En efecto, la tensión entre el nosotros y el yo, la voz plural que se queda sola, es una de las claves del poema. Puede ser porque, como sigue explicando Rovira, la poesía constituía para Egea «tanto un arma contra la soledad como un camino de soledad» (*ibid.*), pero también porque el poeta comprende que el yo es inseparable de los otros, de los vínculos sociales y la historia, que la historia del yo se escribe en común, sin que ello implique renunciar a la propia identidad, diluirla en un nosotros. Por eso los momentos de compañía alternan con los de soledad. Y la *soledad* sí que será un eje básico, terrible, en la obra de Egea, y un término decisivo al final del poema.

Pero ahora se establece la complicidad de una sonrisa, la novedad que trae romper con los problemas anteriores. Sin embargo, es lícito preguntar hasta qué punto se siguen arrastrando. Y de nuevo surgen los desplazamientos: «Porque a pesar de todo nos hicimos amigos». Jairo García Jaramillo (2011: 135) considera este verso el «punto álgido» del poema, ya que ahí Egea «resume toda la problemática que había envuelto —

y sin duda todavía envolvía— su escritura»; algo que el crítico explica de la siguiente manera:

La poesía puede servir como arma con que combatir la ideología que la produjo si se escribe conscientemente: esa es la “tierna venganza” de llevarla a territorios ideológicos que nunca antes había pisado; por eso, la confianza que ahora tiene el poeta en la escritura le lleva a recibirla simbólicamente “con la sonrisa nueva de la complicidad”, con la sonrisa de quien sabe secretamente lo que ocurre entre bastidores (García Jaramillo, 2011: 135-136).

De cualquier modo, la amistad con la poesía —contraria a la relación pasional que con ella mantenía Juan Ramón— se convierte en una clave del poema. A fin de cuentas, lo normal hubiera sido decir, como Lorca, que la poesía no quiere adeptos, sino amantes. Frente a esa especie de mujer fatal que al principio de la «Poética» arrastra alguna perversión, a través del desnudo y la sonrisa se establece un vínculo cómplice de amistad. Se trata, otra vez, de un nuevo desplazamiento, pero en este caso resulta doble porque la mujer-poesía se convierte, no en la mujer-ciudad, sino en la mujer-pueblo. Además, en un pueblo en armas. La tradición que funde a la mujer y a la ciudad es amplísima. Puede recordarse, por poner un ejemplo del ámbito granadino, el famoso romance de Abenámbar, donde el rey don Juan, ante la panorámica de la ciudad, dice: «Si tu quisieses, Granada, / contigo me casaría»; pero es que la ciudad llega incluso a responder: «Casada soy, rey don Juan, / casada soy, que no viuda; / el moro que a mí me tiene, / muy grande bien me quería».³⁴ Pero no conviene perder de vista las distintas coyunturas históricas. En un ensayo sobre Ganivet y la consideración de la ciudad como alma bella, explica el profesor Juan Carlos Rodríguez:

Es el esteticismo romántico (pero también el esteticismo geométrico del positivismo) el que traslada así el cuerpo/alma de la mujer (la supuesta belleza por excelencia) al cuerpo/alma de la ciudad. Como sucedió en el caso de la poesía: el *poesía eres tú* de Bécquer aniquilaba a la mujer precisamente pretendiendo ensalzarla; del mismo modo que los banqueros y sus urbanistas/arquitectos (pero también los pequeños burgueses

³⁴ Esta línea de la ciudad-sultana llega hasta poetas del siglo XX como Alberto Álvarez de Cienfuegos Peña que, en *Los dos alcázares*, escribe: «que si ayer, siendo reina, la fortuna / te ciñó la corona de un imperio, / eres hoy, destronada, como una / sultana en perfumado cautiverio» (en Soria Olmedo, 2000: 27). También Lorca en «Granada (Elegía humilde)», el primer poema que publicó, la llama «esqueleto gigante de sultana gloriosa».

más malditos como Baudelaire, o más excéntricos como Ganivet) al decir “ciudad eres una mujer” sabían de sobra quiénes podían poseer/aniquilar a la ciudad mujer (Rodríguez, 2002a: 120).

El cambio de la mujer-ciudad a la mujer-pueblo ¿es suficiente para alejar a Egea de esta problemática o significa un desplazamiento a través de ese mismo entramado ideológico? ¿Un desplazamiento, al menos, significativo? Además, los problemas continúan con esa consideración del *pueblo* que se remonta pegajosamente hasta sus orígenes románticos, pequeño-burgueses, vinculándolo al espíritu de la tierra, de las razas o de las lenguas, para borrar —en muchas ocasiones— la distinción social de clase.³⁵ Claro que el pueblo de Egea es un pueblo *en armas*. Los versos finales de la «Poética» son inolvidables: «y me mantengo firme gracias a ti, poesía, / pequeño pueblo en armas contra la soledad».³⁶ La soledad es una cuestión básica en la obra de Javier Egea, y su lucha contra ella admirable. En cierta medida, vertebra su proyecto poético, para escribir una historia de la explotación y el frío. Sin embargo, la «Poética» introduce ese *contra* que resulta preciso analizar porque, en efecto, es el que convierte al pueblo en armas en un *refugio* donde resistir. Pero, de nuevo, surgen más problemas, ya que al configurar este espacio *en contra* vuelve a aparecer la noción de *exterior* como en el artículo de Luis García Montero.³⁷ En este caso, lo exterior es la soledad, una norma helada impuesta por la disciplina burguesa de la vida, por el capitalismo. Pero ¿hasta qué punto constituye un *exterior-realmente-otro* o, por el contrario, consigue filtrarse en el refugio porque este sigue perteneciendo a la norma de la soledad? La pregunta se puebla de matices porque, en efecto, la obra de Javier Egea perfila claramente la

³⁵ Aunque, obviamente, también han sido muchas las ocasiones que el pueblo se ha entendido en sentido combativo como sinónimo de los de abajo, de las clases explotadas. En la problemática populista de la Guerra Civil no pueden dejar de recordarse las palabras de Machado (1989: 2326): «La patria —decía Juan de Mairena— es, en España, un sentimiento esencialmente popular, del cual suelen jactarse los señoritos. En los trances más duros, los señoritos la invocan y la venden, el pueblo la compra con su sangre y no la mienta siquiera. Si algún día tuviereis que tomar parte en una lucha de clases, no vaciléis en ponerlos del lado del pueblo». Por supuesto, esta cuestión está llena de matices complejos y se convertirá en un problema obsesivo para la poesía social de posguerra, sin olvidar la lucidez dialéctica de Gloria Fuertes (1981: 107): «No todo es hacer una poesía para el pueblo, / sino un pueblo para la poesía».

³⁶ Un final que Jairo García Jaramillo (2011: 135; 2012: 373) ha relacionado con un poema de Pablo del Aguila (2017: 132): «...Estos pequeños versos... / Muchas veces me niegan la palabra / pero por ellos vivo. / Por ellos solamente me mantengo» (Águila, 2017: 132).

³⁷ Y resulta sintomático que, si Althusser hablaba del «*campo teórico*», sea justamente este término el que se introduzca en unos versos que Egea (2012: 354) dirige a García Montero: «¿A dónde vamos, Luis, a dónde vamos? / Ya este campo debiera ser el nuestro: / es de todos aquellos que luchamos / por su luz».

conciencia de que unas clases nunca podrán ser su contrario: *ellos*, los partidarios de la muerte, nunca podrán ser *nosotros*, los explotadores nunca podrán ser los explotados; pero, al mismo tiempo, sabe que esa distinción se produce a partir de las relaciones sociales capitalistas, de un sistema que impone su norma de explotación y soledad a todos los niveles —bien sean vividas *desde arriba* o *desde abajo*—, filtrándose por las supuestas barreras entre lo privado y lo público. Como en un poema de *Paseo de los tristes*: «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» (Egea, 2011: 250). Esa distinción entre clases es la que hace a Egea interrogarse sobre los motivos históricos de la soledad: una soledad que, en efecto, debiera ser realmente *lo otro* de aquello por lo que se está luchando, pero que es la que nos constituye, la que llevamos dentro y fuera de nosotros mismos.³⁸ Por eso, la pregunta por la soledad es inseparable de la pregunta por la propia subjetividad, y el camino poético de Egea, que le ha hecho adquirir conciencia de ello, será una continua búsqueda de respuestas capaces de romper con tal situación. Así en los versos finales de su «Poética». Y sin embargo, ¿en qué medida el planteamiento de Egea consigue escapar del círculo aun permaneciendo en él, hacer del pueblo en armas un auténtico combate —vital, por supuesto, pero, inseparablemente, también literario: la lucha ideológica *desde* la poesía y *en* la poesía,

³⁸ La cuestión empieza a estremecer desde el *Manifiesto comunista*: cualquier relación personal está marcada por el «pago al contado», cualquier vínculo acaba ahogándose en «las gélidas aguas del cálculo egoísta» (Marx y Engels, 1998: 42). Y así Juan Carlos Rodríguez (2011: 20-21) señalaba la *soledad* junto a la *competitividad* y la *imagen del cuerpo* como «los tres signos claves de la producción de subjetividades en estos días», «las tres marcas ideológicas únicas que se ofrecen en el horizonte del mercado capitalista de vidas»; y como seguía explicando: «Lógicamente una imagen lleva a la otra: la *soledad* (el uno a uno o el una a una) es clave que conduce a la *competitividad* de uno contra uno y la *competitividad* lleva a la *imagen del cuerpo* (no solo en sentido sexual sino como arma para un puesto de trabajo y la consiguiente autoestima)». Hay un fragmento del propio Rodríguez (2013: 156) —aunque repite la idea en otros lugares y, de alguna manera, nuclea su obra— que conviene no pasar por alto: «Nos hemos preocupado de miles de cuestiones públicas, para entendernos, pero ni de una sola cuestión privada. El marxismo no ha dado ni una sola alternativa, las tiene todas para poderlo hacer, pero no hemos hecho nada, solo hablar de “humanismo” barato, pequeño burgués, no desde la felicidad del sexo a la felicidad del cuerpo, no hemos hablado de las mujeres ni del miedo a la muerte, los sueños, las angustias personales, todas esas cosas que son la vida de cada persona y no tenemos más que la vida. Lo hemos excusado todo como con urgencia. Tenemos que hacer los planes quinquenales, tenemos que luchar en las guerrillas, tenemos que vencer en tal sitio; de acuerdo, todo eso ha sido muy importante, pero al llegar a tu casa luego te encuentras solo y la soledad duele; y el sexo se cuele en tu sueño y en tu piel; de eso, ni una palabra, incluso despectivamente se ha tratado ese tema, y no digamos el problema de la mujer o de las relaciones cotidianas “no competitivas”». Desde luego todas estas cuestiones —aunque a veces suela recordarse esa *sociología de la vida cotidiana* de Ágnes Heller— son las que se trataron de plantear desde *La otra sentimentalidad*.

por la poesía—, convertir el refugio en un punto de fuga? Los problemas persisten, ya que han sido muchas las voces que han hablado de la consolación del arte. Por supuesto, como decía Gil de Biedma (2015: 115) en sus diarios, escribir no salva, pero sí que alivia; aunque, en un sentido más amplio, la cuestión se ha extendido desde Schopenhauer, que habló del arte como un modo de negar la voluntad, hasta el Freud de *El malestar en la cultura*, que lo entendía como un lenitivo capaz de ofrecer satisfacciones sustitutivas a los sufrimientos y decepciones de la vida, y de ahí hasta la Escuela de Frankfurt. Hay dos casos que puede resultar curioso enfrentar puesto que aparecen en dos antologías fundamentales para la historia de la poesía española del siglo XX, marcando dos climas estéticos enfrentados. Ambos inciden en la idea de la poesía como refugio. En la *Antología consultada de la joven poesía española*, Ribes (1952: 8-9) lamentaba el hecho de que «no se lee Poesía, cuando es quizá el único refugio posible contra la agresiva mezquindad del ambiente». En *Nueve novísimos*, Gimferrer escribía: «Mi timidez y mi desfase del mundo exterior contribuyeron a encerrarme de tal modo en la esfera del arte que puedo decir que hasta mis veinte años no vivía para otra cosa, y todavía es este mi último refugio cuando los asuntos van mal y vuelvo a convertirme en el adolescente acosado e inseguro de entonces» (en Castellet, 2010: 151). Gimferrer se sitúa en esa línea en la que Novalis define la lírica como «un arma de defensa contra la vida cotidiana» (en Friedrich, 1959: 35) —una formulación bastante similar a la famosa anotación de Pavese (1997: 145) del 10 de noviembre de 1938: «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida»—, la construcción de un ámbito autónomo, alejado de las miserias diarias, como en el esteticismo decadentista finisecular: «¿No fue Gautier quien solía escribir sobre *la consolation des arts*? [...] O bien, ¿no seré como aquel muchacho de quien me hablaba usted en Marlotiv, aquel muchacho que solía decir que el raso amarillo podía consolarnos de todas las miserias de la vida?». La cita se encuentra en *El retrato de Dorian Gray* (Wilde, 2007: 139), de donde Guillermo Carnero tomará la imagen para su emblemático verso: «Raso amarillo a cambio de mi vida».³⁹

³⁹ Esta línea de Carnero la utilizará Javier Salvago (1987: 130), en la antología *1917 versos*, como cita de su poema «Tocata y fuga», para arremeter desde una amarga ironía contra el esteticismo novísimo: «Ahora que todos quieren / pasar por elegantes y exquisitos / —esa curiosa fauna— / el Parnaso parece casi un limbo. / La mitad de mi vida / diera yo, sin dudarle, / por varias cosas que todos sabemos. / (La que he vivido, claro)». Por otro lado, siguiendo con la idea del *refugio*, Joan Margarit (2008: 29) ha planteado la imagen de la poesía como una «casa de misericordia»: «un buen poema, / por más bello que sea, será cruel. / No hay nada más. La poesía es hoy / la última casa de misericordia». En el epílogo al poemario, titulado precisamente

Ahora bien, la idea del refugio también se planteaba en *La otra sentimentalidad*. Así, «La guarida inútil» es el prólogo que Juan Carlos Rodríguez escribe para *Las cortezas del fruto*; y, comentando *Las cenizas de Gramsci* —de las que tomará el título para *El jardín extranjero*, sin olvidar que escribir *jardín* en Granada remite inevitablemente a Soto de Rojas y los paraísos *cerrados*—,⁴⁰ García Montero (1989a: 8) escribe: «En medio de la ciudad desbordada, laberinto de inquisidores sórdidos y negocios innobles, Gramsci preside una pequeña isla, un jardín extranjero donde flota el sedimento de la resistencia». Tal vez por esa resistencia tituló su ensayo *Poesía, cuartel de invierno*, abriéndolo con la cita de los dos versos finales de la «Poética» de Egea. Obviamente, no era mala elección, aunque, como siempre, los poemas de Brecht —este se titula precisamente «Refugio nocturno»— nos cojan por sorpresa para dejarnos pensativos:

Me han contado que en Nueva York,
en la esquina de la calle veintiséis con Broadway,
en los meses de invierno, hay un hombre todas las noches
que, rogando a los transeúntes,
procura un refugio a los desamparados que allí se reúnen.

Al mundo así no se le cambia,
las relaciones entre los hombres no se hacen mejores.
No es esta la forma de hacer más corta la era de la explotación.
Pero algunos hombres tienen cama por una noche,
durante toda una noche están resguardados del viento
y la nieve a ellos destinada cae en la calle.

No abandones el libro que te lo dice, hombre.
Algunos hombres tienen cama por una noche,
durante toda una noche están resguardados del viento

Casa de misericordia, explicaba el paralelismo entre estos lugares severos y crueles, como los hospicios y los orfanatos de posguerra, con la poesía: «la intemperie era mucho más espantosa» (p. 138). David Ferrez (2019) ha jugado con los versos finales del soneto de Egea para hablar de «un pequeño pueblo en armas contra la posmodernidad» a propósito del compromiso en *La otra sentimentalidad*.

⁴⁰ De cualquier modo, Muñoz Molina comentaba: «Alguien, Luis García Montero, ha escrito de la ciudad con palabras que por una vez no se quedan detenidas en sus límites ni incurren en la costumbre de llamarla jardín abierto o paraíso cerrado. Hasta los más herméticos paraísos fueron arrasados hace tiempo» (en Soria Olmedo, 2000: 168).

y la nieve a ellos destinada cae en la calle.

Pero al mundo así no se le cambia,

las relaciones entre los hombres no se hacen mejores.

No es ésta la forma de hacer más corta la era de la explotación (Brecht, 1984: 60-61).⁴¹

⁴¹ Volviendo a la misma imagen, Brecht decía que «las contradicciones del capitalismo son nieve vieja», como recuerda Miguel Ángel García (1998: 385) en un trabajo donde también atiende a este mismo poema (p. 396).

CAPÍTULO II

AQUEL SINTAGMA EXTRAÑO

*como un revoltijo desordenado e inconexo
de canciones viejas pero todavía no acabadas de cantar*

ANTÓN CHÉJOV

DEFINIR/INTENTAR DEFINIR: APROXIMACIONES A UN TÉRMINO

Son muchos los lugares posibles desde donde comenzar a abordar *La otra sentimentalidad*. Pero los prólogos a la antología del 83 constituyen una opción interesante, no solo por la cantidad de cuestiones asombrosas que se despliegan en ellos, preocupaciones básicas para el proyecto que tratan de definir, sino también porque ellos mismos suponen un punto conflictivo, lleno de controversias, que propicia el debate en torno a la existencia —o no— de un grupo, los límites temporales de la propuesta o los efectos de su alcance. Incluso el mismo hecho de que aparecieran unos textos como aquellos ya ocasionaba algunas perplejidades:

Salvo en la época de la vanguardia, nunca ha sido frecuente que los poetas se agrupen voluntariamente y lancen manifiestos definitorios de su manera de entender la literatura. Lo más común es que las afinidades sean señaladas por los críticos mientras los autores protestan de tales intentos clasificatorios y manifiestan su voluntad de ir por libre. Por ello, los poetas granadinos Javier Egea, Álvaro Salvador y [...] Luis García Montero son una excepción dentro de la actual poesía española al propugnar una nueva tendencia, “la otra sentimentalidad”, y pretender escribir desde explícitos presupuestos comunes (García Martín, 1985: 54).⁴²

Para atender a este carácter de *excepcionalidad* no hace falta remontarse específicamente a la vida literaria granadina y recordar las tertulias de los Granada Venegas —reunidos en la Cuadra Dorada; y pasados los siglos ahí leyeron sus poemas los autores de *La otra sentimentalidad*—, la de Santiago —en la que participaba Soto de

⁴² En *La generación de los ochenta* volverá a calcar este párrafo (García Martín, 1988: 17-18).

Rojas— o la *Poética silva* —elogiada por Lope de Vega—, y ya en el siglo XVIII la Academia del Trípede —que estudió García Montero (1987)— y posteriormente La Cuerda Granadina —con Pedro Antonio de Alarcón—, hasta llegar a La Cofradía del Avellano —integrada por Ganivet y otros intelectuales de fin de siglo— y a la tertulia del Rinconcillo —desde donde se organizó el mítico Concurso de Cante Jondo, y que reunía en el Café Alameda a personalidades tan destacadas como Melchor Fernández Almagro, José Mora Guarnido, José Fernández Montesinos, Miguel Pizarro y, por supuesto, a un joven García Lorca— y la de El Polinario —ubicada en una taberna de la Alhambra en torno al guitarrista Antonio Barrios, padre del conocido compositor Ángel Barrios—, sin dejar de mencionar las iniciativas que encontraban en los grupos y las tertulias una manera de conservar la cultura durante los inhóspitos años de posguerra: así la Peña Literaria Domingo —que lanzaba los cuadernillos *Sendas* con autores noveles a mediados de los años cuarenta—, El Cúniculo, La Abadía Azul, los cafés-copa, y, sobre todo, el grupo Versos al Aire Libre, reunido en el Carmen de las Tres Estrellas, cuyas actividades se recogieron en una antología —fue el primer número de la colección Veleta al Sur— que reunía nombres tan fundamentales como José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén o Elena Martín Vivaldi. En los años de la Transición surgen propuestas con clara conciencia de grupo como el caso de Colectivo 77 —en el que participan Álvaro Salvador y Antonio Jiménez Millán—,⁴³ sin olvidar a los miembros de algunas revistas —poetas, diseñadores, etc.— que integran una línea coherente de trabajo, con unos objetivos comunes, como el caso de *Tragaluz* —cuya revista, dirigida por Álvaro Salvador, significaba «la expresión del grupo poético del mismo nombre» (Soria Olmedo, 2000: 84)— y, en cierta medida, del proyecto *Poesía 70* capitaneado por Juan de Loxa. Muy vinculado a este horizonte surgen el llamado grupo Ánade y, por supuesto, La otra sentimentalidad. En un primer vistazo, parece que esta apresurada lista podría ofrecer la imagen de una dinámica propia de la ciudad que favorecía la aparición de grupos, de proyectos colectivos —que, de cualquier modo, atendiendo a esos últimos años, se imbricaban unos con otros—.

⁴³ El propio Jiménez Millán (2006: 67-68) ampliaba el cerco nombrando otras propuestas andaluzas ligadas a la experimentación y el activismo, como las revistas *Marejada* y *Antorcha de paja*, esta última también con sus publicaciones. Manuel Urbano (1980: 117), además del cordobés *Antorcha de paja*, recuerda la existencia de otros grupos como El olivo (Jaén), Gallo de vidrio y Zéjel (Sevilla), *Marejada* (Cádiz), «junto a un par de decenas más». De cualquier modo, tal proliferación —ya de por sí significativa— resultaba al crítico «poca cosa, dada la falta de cohesión, originalidad de planteamientos, etc.»; sin embargo «por encima de todos y con mayor entidad» destacaba la propuesta de Colectivo 77.

Y, sin embargo, cuando aparece *La otra sentimentalidad* —y no precisamente con vocación localista— apenas han transcurrido algo más de diez años desde el lanzamiento, no solo de Claraboya —que se articulan como «equipo» (Delgado *et alii*, 1971: 35) y presentan la antología *Teoría y poemas*, según dice la contracubierta de la obra, como «manifiesto»—, sino, sobre todo, de los novísimos de Castellet. La caracterización que hace Juan José Lanz es muy interesante en este sentido:

Nueve novísimos no es una antología propiamente dicha, si reducimos estas a las de carácter expositivo, sino una *antología-manifiesto*, es decir, una antología que propugna el lanzamiento de una determinada estética, en este caso, la supuesta *ruptura* y el *estilo novísimo* o el *anti-realismo* como su manifestación (Lanz, 2011: 70-71).

De igual modo, el crítico considera que incluso *Nueva poesía española* (1967), de Enrique Martín Pardo, «responde, en su concepción de la ruptura estética con la poesía anterior, a una estructura de *antología-manifiesto* semejante a la que desarrolla la antología de Castellet» (Lanz, 2011: 74). Entonces, ¿de qué asombrarse? ¿Era tal la *excepcionalidad* que representaba la aparición de *La otra sentimentalidad*? El lanzamiento de grupos y la aparición de manifiestos o de textos más o menos programáticos —y ambas cuestiones no están tan claras en la propuesta granadina— venían siendo una práctica habitual en la literatura española más reciente. ¿No sería que la supuesta *excepcionalidad* se debía a otros motivos? ¿Que fuese dirigida al marxismo que alentaba una propuesta colectiva y que, por inscribirse en tal problemática rupturista, se veía en la necesidad de definirse?

Señalando la prevalencia de las colecciones poéticas sobre las revistas, el predominio de la aventura individual sobre la empresa colectiva, Soria Olmedo (2000: 115) destaca que «la crítica ha detectado como fenómeno inactual» el proyecto granadino. También Pedro Roso incide en que

no pasó desapercibido el hecho de que, cuando parecía que habían quedado definitivamente proscritos los grupos y manifiestos en el panorama poético español, estos tres poetas granadinos decidieran reunirse en torno a lo que pretendía ser una nueva propuesta: *La otra sentimentalidad* (Roso, 1993: 9).

¿Cuáles pudieron ser los motivos para que estos autores se presentaran como *grupo*, bajo un proyecto común? Hay que tener en cuenta que «quienes formulaban aquella propuesta no eran unos desconocidos», por lo que «cabe pensar, pues, que lo que les llevó a reunirse en torno a aquella propuesta no fue lo que habitualmente impulsa este tipo de aventuras: darse a conocer en la sociedad literaria (p. 10).⁴⁴ Entre las razones que aduce el crítico, la primera, «sin duda, fue la amistad; y las afinidades ideológicas», también las «literarias» (p. 10), así como «el ambiente literario y artístico de una ciudad, Granada, que desde 1968 asistía a un importantísimo proceso de revitalización poética», donde la Universidad jugó un papel fundamental, en concreto el magisterio de Juan Carlos Rodríguez (p. 11). De cualquier modo, no todo se reduce a la vida cultural de la ciudad: «Es probable asimismo que la situación del panorama poético español de aquellos años no fuera ajena a aquella iniciativa: con los novísimos en retirada, se auspiciaba una especie de relevo generacional» (p. 11). Pedro Roso señala los años transcurridos entre 1980 —en el que Rodríguez prologa *Las cortezas del fruto* y presenta *Troppo mare*— y 1982 como el periodo de constitución del grupo: «Aunque podría plantearse 1980 como el año de la fundación teórica de aquella propuesta, me inclino a pensar que la iniciativa se adopta después. [...] Sea como fuere, cabe pensar que en 1982 ya estaba tomada la decisión de grupo» (pp. 12-13). En este punto, el crítico señala: «Libros en colaboración, citas y referencias mutuas, dedicatorias..., todo estaba dispuesto para la presentación en público» (p. 13). Para Pedro Roso, en definitiva, «lo que importa, en mi opinión, no es tanto debatir la existencia de un grupo que, se quiera o no, actuó como tal» (p. 15).

⁴⁴ Este último matiz es importante —y Álvaro Salvador también lo recordará—, aunque se le escapa a Jordi Gracia (2001: 58) cuando dice que estos autores «difundieron en *El País*, en 1983, un manifiesto que adoptaba una frase de Antonio Machado como lema de una nueva poesía para la democracia, “La otra sentimentalidad”. Firmaban el artículo Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, pero no fue solo la presentación pública de poetas casi inéditos por entonces [...]». Algo, por tanto, que contrasta con las breves presentaciones de los poetas en la antología. Así, de Javier Egea se dice que «ha publicado hasta el momento cinco libros», recordando la próxima aparición de *Troppo mare* y el galardón de los premios Antonio González de Lama y Juan Ramón Jiménez (en Egea *et alii*, 1983: 29); de Álvaro Salvador aparece que «ha publicado hasta el momento seis libros de poemas», además de haber escrito otros libros de ensayo y de teatro, obteniendo varios premios (p. 41); e, incluso el más joven, Luis García Montero, ya cuenta con cuatro libros publicados y varios premios, alguno tan importante como el Adonais (p. 55). Además, los tres poetas firman la antología —no el artículo de *El País*—, pero cada uno firma con independencia sus textos: el texto de García Montero, «La otra sentimentalidad», apareció el sábado 8 de enero de 1983 en *El País*, y el de Salvador, «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», se publicó en julio de ese mismo año en la *Cadena de prensa del Estado*. La «Poética» de Egea era inédita.

Es muy interesante rastrear las cuestiones que apunta Roso, recordando de nuevo la antología de 1983 para comenzar. Álvaro Salvador explica la génesis de la publicación:

Lógicamente a nosotros nos interesaba tener una repercusión, pero en realidad nuestra posición ya estaba hecha. Yo —que era algo mayor— era una persona considerada ya en los círculos poéticos. Ya tenía mi nombre. Luis había ganado el *Premio Adonais* que en aquel momento era un premio muy importante (y con la repercusión tremenda que tuvo). Javier había ganado el *Premio Juan Ramón Jiménez*, con críticas extraordinarias de Aurora de Albornoz, de Félix Grande... No, no. Teníamos ya una posición. A nosotros lo que nos interesaba en realidad, lo que queríamos, era que se conocieran nuestras ideas, nuestra poética, digamos, militante. Pensábamos que nuestra obligación era, no solo escribir de una determinada manera, sino también defender esa manera de escribir. Que se entendiera por qué y llegase a la mayor gente posible. Por eso nos decidimos a hacer la antología. Además —no estoy muy seguro...—, no lo recuerdo bien, pero creo que fue algo que no salió exactamente de nosotros. Creo que la idea salió del profesor Antonio Sánchez Trigueros que era quien dirigía la colección de *Los Pliegos de Barataria*, donde se publicó la antología. Como el año anterior cuando vino Rafael habíamos publicado el *Manifiesto Albertista*, creo que Antonio nos lo propuso. Nos dijo: “Ahora que estáis tan en el candelero, ¿por qué no publicamos una antología vuestra?” y tal. A nosotros nos gustó la idea y le dijimos: “De acuerdo, una antología; pero con un manifiesto también”; que, en definitiva, era los artículos que habíamos publicado unos meses antes en la prensa. Y lo hicimos de esa manera. Y Javier... Bueno, Javier como siempre se negó: “Yo no voy a escribir un manifiesto”, decía. “Yo mejor escribo un poema”, que se tradujo en esa poética tremenda en verso. El caso es que nos reunimos varios días en mi casa. Incluso, te diría que, aparte de la teoría y todo eso —que estaba muy presente—, aparte de toda nuestra conceptualización teórica, me parece que el término “otra sentimentalidad” nos lo dio mi exmujer, Margarita Caffarena. Hablando de Machado, las teorías de Juan Carlos, la “nueva sentimentalidad” y todos los textos que manejábamos entonces como antecedentes, creo que fue ella la que en un momento dado dijo: “Pues *otra*: otra sentimentalidad”. Lo pensamos mucho y después de darle vueltas así se quedó (Salvador; en Carriedo Castro, 2017: XLVI-XLVII).

Suele haber un acuerdo en referirse a los prólogos de *La otra sentimentalidad*, o a la publicación en general, como *manifiestos*. Y, en efecto, siguiendo la tipología que

establece Estripeaut-Bourjac del prólogo como delimitación del territorio de una antología, es decir, el prólogo en tanto que manifiesto de grupo, el prólogo que ratifica la antología como territorio de placer o el prólogo retrospectivo que integra la selección en un relato histórico (en García, 2016a: 28), los prólogos de *La otra sentimentalidad* encuadrarían bien con el primer tipo. Ángel González (2005: 198), refiriéndose a los manifiestos tan frecuentes en los años veinte, dijo que «no son solo actos autoafirmativos y reveladores de grupos; representan también el intento defensivo de acotar *para unos pocos* un espacio aceptable de originalidad». La singularidad de la propuesta granadina queda afirmada en los prólogos de la antología. Sin embargo, también tratan de abrir el territorio que definen, de hacer su poética extensible a otros escritores, de conectar con los lectores, algo que quizá pueda explicar el *tono* empleado en ellos como otro rasgo característico. En efecto, el *tono* empleado en ellos no es nada duro —a excepción del final taxativo de Álvaro Salvador: «nos *negamos* a sentir como ellos»— y sus reivindicaciones —«este cansado mundo finisecular *necesita* otra sentimentalidad distinta»—, aunque afectan —eso sí, y conviene recalcarlo— a problemas de fondo, acaban definiendo los rasgos de escritura de una poética o abordando aspectos muy generales, a mucha distancia por tanto de la proclama incendiaria y la exaltación vanguardista. Basta recordar un ejemplo de la revista granadina *gallo* (1928), que tradujo el *Manifest groc* firmado por Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà: «NOS LIMITAMOS a señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, encerrada en un ambiente cerrado y putrefacto»; «DENUNCIAMOS el miedo a los nuevos hechos, a las palabras, al riesgo del ridículo. DENUNCIAMOS el soporismo del ambiente podrido de las peñas y los personalismos mezclados en el arte». O, por recordar otro caso cercano, en la antología *La poesía más transparente* del Colectivo 77, leemos:

Nosotros los nacidos en el año cincuenta [...] no vamos a dejarnos coaccionar por aquello que no vivimos en absoluto, que no nos atañe en lo más mínimo, que no es nuestro punto de referencia. Y desde ahí nuestra poesía va a ser una poesía en libertad frente a todo y frente a todos. Sin caer en la tentación de construir una vanguardia vamos a dejarnos caer en los brazos de la “vanguardia” que, desde ya, somos (VV. AA., 1976: 9).⁴⁵

⁴⁵ Aunque el prólogo de esta antología viene firmado por los seis escritores que la integran, Antonio Jiménez Millán (2018b: 70) desvela que justo estas líneas fueron elaboradas por Álvaro

Se trata de un tono muy distinto al que mantienen los prólogos de *La otra sentimentalidad*, unos manifiestos enunciados en voz baja para permitir el diálogo, pero en total coherencia con los planteamientos teóricos que se pronuncian contra esas «gentes extrañas, ciudadanos al margen del utilitarismo social del lenguaje». Sin alzar la voz se pretendían explicar muchas cosas, hacerlas entender para dejarlas atrás, con un tono que se alejaba a su vez del supuesto rupturismo vanguardista. Así, este tono —en principio, algo ajeno para escritos de este tipo, pero completamente acorde con los intereses del proyecto defendido— caracteriza lo que Bagué (2018: 191) llama «el último manifiesto de la poesía española». Pero ya desde el principio Soria Olmedo (1983: 15) se refería a «la órbita de lo que llaman sus autores, a manera de manifiesto, *la otra sentimentalidad*». Y, en esta línea, Álvaro Salvador (2003a: 12) también habla de *La otra sentimentalidad* y de «los “manifiestos” que la definían, o intentaban definirla».⁴⁶ Más que debatir, accesoriamente, la consideración de los prólogos de *La otra sentimentalidad* como manifiestos, interesa la brecha abierta por el «definir/intentar definir» del que habla Salvador.

RASGOS PARA UN GRUPO

Interesa la distinción planteada por Salvador porque puede servir para abrir dos vías desde donde entender o conceptualizar *La otra sentimentalidad*, empezando por el matiz que introduce el «intentar definir». En efecto, este matiz no implica tan solo la labor de la crítica enfocada en explicar la radicalidad de una propuesta que se escapa por todas partes, sino también a los propios poetas que la formulan. Y ahí surge una primera vía de aproximación: entender *La otra sentimentalidad* como una propuesta poética que se va enunciando —adquiriendo límites, rasgos característicos— en una atmósfera común, a través de los poemas, de la reflexión en prosa o de distintas publicaciones y proyectos colectivos. «Tú vives siempre en tus actos», escribía Pedro Salinas, y Roso certificó el funcionamiento del grupo de poetas granadinos que —con más o menos conciencia de

Salvador. Y, en efecto, la línea «nosotros los nacidos en el año cincuenta» es prácticamente idéntica al comienzo de su famoso poema de *La mala crianza*.

⁴⁶ En otro lugar, Salvador (2009a: 46) se referirá a estos textos del 83 como «documentos/manifiestos»; y, más adelante, optará por la denominación exclusiva de «documento», aclarando que «no me gusta llamarlo manifiesto» (2017: 244).

ello, con más o menos reproches al respecto— actuó como tal. Resulta sugestivo recordar un artículo de José Bergamín publicado en 1925, «Nominalismo supra-realista», donde consideraba que «toda profecía se cumple, artísticamente, solo con enunciarse»; en este sentido, presentar públicamente unos textos bajo el título de *La otra sentimentalidad* ya implicaba su existencia, al menos en cuanto a grupo.

Álvaro Salvador (1994a: 48), en efecto, aludía a «la primitiva cohesión de un grupo de poetas amigos e intelectualmente próximos». En ocasiones se ha hecho de la amistad un criterio socorrido para aglutinar a un grupo literario. Entre infinidad de casos, quizás sea el del Veintisiete el más ejemplar y, de hecho, el famoso artículo de Dámaso Alonso, en el que fijaba la mayoría de los lugares que luego se convertirían en comunes para la crítica, comenzaba precisamente con la imagen de una barca atravesando el Guadalquivir en la mítica excursión a Sevilla del año 1927:

Imagen de la vida: un grupo de poetas, casi el núcleo central de una generación, atravesaba el río. La embarcación era un símbolo: representaba los vínculos y contactos personales que ligan a los miembros de un grupo en conjunta fluorescencia: la amistad, el compañerismo, los compartidos sentimientos, los mutuos influjos (Alonso, 1978: 155).

Claro que el crítico se refiere en las siguientes líneas a García Lorca como «Federico, mi príncipe muerto» y Cernuda respondió a Alonso tildándole de *sapo*. Así, la llamada «Generación de la amistad» evidenciaba las carencias del rótulo. Pues, obviamente, existieron relaciones cordiales, pero también desencuentros, como también se dieron en los poetas del Cincuenta y en tantos otros. En el caso de *La otra sentimentalidad*, sus propios autores han incidido en la atmósfera de complicidad que presidía los años iniciales de la propuesta: «Había que vernos entonces a nosotros, discutiendo una coma, atormentando un adjetivo, descubriendo las entretelas de un poeta», recuerda García Montero (2000b: 32) sobre las sesiones de escritura de *Paseo de los tristes*. Las declaraciones en este sentido serían interminables. Salvador (1984: 171), por ejemplo, en una reseña de *Restos de niebla*, dice: «Recuerdo cuando el autor, Antonio Jiménez Millán, estudiante de último curso de Filología (hace ya casi ocho años), se atrevió, no sin cierta timidez, a enseñarme sus primeros poemas. Ni que decir hay que me entusiasmaron». Salvador continúa vinculando los primeros libros de Jiménez Millán con la perspectiva histórica que propugnaba *La otra sentimentalidad*, considerándolos

«modélicos» (p. 172). Si bien Jiménez Millán, en una entrevista, decía no ser demasiado partidario de las agrupaciones —«por eso me mantuve un tanto al margen de los manifiestos de grupo que se hicieron. Por más que tengamos muchas cosas en común y actuemos juntos. Pero nuestra poética va más allá de Granada»— (en Márquez, 2000), también establecía una atmósfera compartida:

Hace ya veinte años que conozco a Luis García Montero. En la primavera de 1978, siendo aún estudiante de severas disciplinas filológicas en la Universidad de Granada, trabajaba Luis en una librería que había montado otro partidario del riesgo, Juan Manuel Azpitarte, y que servía de lugar de encuentro y conversación para muchos amigos, inmediatamente antes de que nos dedicáramos a visitar los bares —por cierto, muy numerosos— de los alrededores. Allí solía venir Juan Carlos Rodríguez, por entonces director de mi tesis doctoral, como lo sería poco después de la de Luis (Jiménez Millán, 1998: 5).

De los siguientes años, continúa Jiménez Millán, «guardo buenos recuerdos: viajes continuos entre Málaga y Granada, lecturas, más viajes con regresos inverosímiles, madrugadas recitando y, a veces, corrigiendo poemas» (p. 6). Por su parte, Ángeles Mora (2009: 32) declara que «desde los poemas de *Tristia* o *El jardín extranjero* admiro la poesía de Luis García Montero, no ya porque la sienta cercana, puesto que comparto, por decirlo así, las líneas maestras de su discurso poético, enraizado en una tradición de la que mi poesía también depende». El compartir, la cercanía y la admiración son tres notas comunes que podrían cifrar las relaciones entre los poetas de La otra sentimentalidad, como muestran las recíprocas dedicatorias y las citas cruzadas. García Montero, a propósito de las sesiones de escritura junto a Egea, recuerda que

las dedicatorias de los libros son a veces como un buen dibujo, y nos devuelven al tiempo pasado con mayor precisión que los relatos minuciosos. Yo le dediqué la *Égloga de los dos rascacielos*, poema que terminé, o terminamos, una tarde de sábado en la casa que su familia tenía a la entrada de Víznar [...]. Él me dedicó su *Paseo de los tristes* poco antes de que fuéramos juntos a Correos, para enviar el libro al premio Juan Ramón Jiménez (García Montero, 2007: 30).

En efecto, la *Égloga* va dedicada «a Javier Egea, cómplice de estupor» y *Paseo de los tristes* «a Luis García Montero y todos los que trabajan por ese tiempo diferente». Javier

Egea dedica el poema «Troppo mare» a Juan Carlos Rodríguez —y, del mismo libro, «El estrago» a Mariano Maresca y «Coram populo» a Juan Vida—. También al profesor Rodríguez va dedicado el poema «A Federico con unas violetas» de *El jardín extranjero*, y la sección «Los últimos días» a Álvaro Salvador y Javier Egea. Junto a las citas de García Lorca, Alberti y Gil de Biedma que abren este libro, García Montero coloca otras de Álvaro Salvador —«y recorro las calles / como un actor en paro»—, Javier Egea —«Todas las plazas tienen olor a espera»— y Juan Carlos Rodríguez —«La literatura no ha existido siempre»—. Basten estos escasos ejemplos —aunque escogidos de lugares completamente significativos— como muestra de una actitud mantenida en los poemas a lo largo del tiempo.⁴⁷ Para García Martín (1983: 111) «abundan [...] las citas y dedicatorias mutuas» entre los poetas granadinos, los cuales «no tratan de negar o de disimular su pertenencia a un grupo»; pero tales citas y dedicatorias también ayudan a la «Defensa de aquella amistad», como tituló García Montero un poema —dedicado a Juan Manuel Azpitarte, «maestro de la duda»— de *Vista cansada*:

La ciudad prometida que se llamaba noche
tuvo dos argumentos para buscar la luz.
Cuando Javier venía escondido en su risa,
la inocencia y el fuego arañaban las copas.
Antonio trajo entonces un sol para noctámbulos.

En aquellos inviernos de nubes escolásticas,
los reunidos pactaban las lluvias de verano.
Juan Carlos, el teórico, descubría dos versos
en los malos poemas y en las buenas canciones.
Mariano conspiraba a favor de la ópera.

En aquella ciudad, en aquella insolente
ciudad de la alegría recién inaugurada,
Álvaro deshojó los ritos del futuro
y la palabra hoy. Juan tenía en sus ojos
el olor a pintura que necesita un sueño.

⁴⁷ Las «Dedicatorias, cómo no» que cierran *La canción del olvido* aglutinan una serie de nombres muy significativos: desde Ángela Olalla, Teresa Gómez, José Antonio García o Mariano Maresca, hasta Álvaro Salvador, Javier Egea Luis García Montero y «especialmente al maestro: Juan Carlos Rodríguez» (Mora, 1985: 65).

Las ciudades se pliegan, se despliegan, suceden
y se abren nocturnas, como fotografías,
a través de los hechos, las desapariciones,
existiendo dos veces, temblorosas, verbales,
a la luz del pasado y a los pies de la vida.

No sé qué más. El tiempo de los días siguientes,
como Andrés, se hizo largo en una biblioteca.
Siempre fue de mal gusto cerrar antes de hora.
Ciudad de los olvidos, la fábrica del Sur,
conmigo vas, mi corazón te lleva (García Montero, 2008: 63-64).

La mención del verso final al poema «Campos de Soria» —junto al juego con dos de las revistas más importantes de la época: *Olvidos de Granada* y *La Fábrica del Sur*— no puede ser más significativa para remitir a un tiempo en el que «Juan Carlos, Álvaro, Javier y yo discutíamos, con Machado y Althusser por medio, sobre la elaboración de una sentimentalidad otra», como escribe el mismo García Montero (2007: 32) en un texto sobre Juan Vida donde adelanta el poema de *Vista cansada*: «Yo recuerdo la historia así, y la vivo, porque me siento heredero de ella» (p. 33). Una historia en la que, durante los últimos años setenta, «reunirse, discutir, estudiar, soñar y vivir eran verbos utilizados para salir corriendo como una consigna vital» (p. 25). García Montero rememora la constante ebullición de aquel tiempo, el despliegue vitalista entre la literatura y la política:

Corríamos para huir, sin saber adónde estábamos llegando. Tuve suerte con los profesores, la barra del bar y las asambleas de curso. El mundo giraba tan rápido que hasta una obra de teatro experimental o un cineclub se convertían en un testimonio de la nueva vida. Las clases de literatura de José Ignacio Moreno y de Juan Carlos Rodríguez cambiaron mi forma de relacionarme con los libros, que significaba tanto como cambiarme el modo de respirar y de organizar mis preocupaciones diarias. Había que leer de golpe toda la poesía, todas las novelas, todo el psicoanálisis y todo el marxismo del mundo (García Montero, 2007: 25).

En el prólogo a *Dicho y escritos*, Juan Carlos Rodríguez (1999: 49) escribe: «Hubo amistad, sin duda, y hubo disensiones, hubo la normalidad de lo absurdo y lo absurdo de lo anormal. Pero, en general, vale decir que aún seguimos siendo amigos, incluso de un manera más densa y más solitaria que antes: artes de ser maduro». Más allá del guiño a Gil de Biedma, importa lo que Rodríguez añade a continuación: «Nos reunió el azar y la atmósfera de la época» (*ibid.*). Hay algunas novelas escritas por autores de La otra sentimentalidad que miran al pasado para reconstruir el ambiente cargado de una ciudad inquieta.⁴⁸ El protagonista de *No me cuentes tu vida* dice: «Condensó la vida infinita del bar de siempre en la imagen de una mesa llena de copas y de amigos íntimos dispuestos a arreglar con buen humor el mundo y la literatura entre discusiones políticas y carcajadas teóricas» (García Montero, 2012a: 128). La novela transcurre por la metáfora —que conecta con el poema «Democracia dos» de *Vista cansada* (2008: 78-79)— de dos ríos: desde la descripción que hace Wikipedia del río Henares —siguiendo *El Jarama* de Ferlosio— a la conversación final en la orilla del Danubio entre dos testigos de los sueños y fracasos que marcaron el siglo XX. La distancia entre un padre y su hijo —«mi hijo Ramón no quiere que le cuente mi vida» (2012a: 33)— actúa como el detonante para comenzar la escritura de unos cuadernos que narran la historia de la educación sentimental del protagonista (p. 269), todo lo que ha formado parte de su vida: desde la reflexión sobre la poesía a la política o el amor; desde las travesuras de un niño en un país pobre que entra en el capitalismo desarrollado a los problemas de la inmigración; desde el recuerdo del compromiso en la guerra civil y las mitologías heroicas del exilio y la lucha clandestina hasta el choque con la visión de los países del este, etc. Simetrías o paradojas: «El futuro parece inseparable del recuerdo» (p. 61), escribe el protagonista en sus cuadernos, bailando con los almanaques —como se titula la primera parte—, elaborando teorías entre las imágenes del pasado y las decisiones actuales; de este modo, *comparar* se convierte en la clave de la novela: «Comparar es una forma de aceptar las propias contradicciones» (p. 47). Por eso los años ochenta en Granada constituyen una clave fundamental del recuerdo, un lugar al que siempre se vuelve para medir las distancias. El *bar de siempre* del fragmento anteriormente citado era, por supuesto, La Tertulia.

⁴⁸ Sobre el recuerdo de aquel tiempo y su significación, es interesante consultar las conversaciones entre García Montero y Jesús Maraña (2015) o un trabajo reciente del mismo García Montero (2018), «Explico algunas de mis cosas», así como la entrevistas de Carriedo Castro a «Álvaro Salvador: poesía en y ante la historia» (2017).

La acción de *Alguien dice tu nombre* se sitúa también en Granada, donde, en las páginas de otro cuaderno, un joven estudiante de Románicas y empleado de una editorial va escribiendo su verano del sesenta y tres. Si *No me cuentes tu vida* salta sobre los almanaques, esta novela comienza precisamente con las hojas detenidas de un calendario que, junto a la sequía, se convierten en metáfora de un país paralizado y sin libertad: los saltos en esta historia se dan entre las distintas entradas de las enciclopedias que trata de vender el protagonista durante sus vacaciones. *Alguien dice tu nombre* es una novela de aprendizaje, incluso literalmente: sus páginas son las del cuaderno donde el joven escritor aprende a mirar el mundo en una puesta en práctica de la escritura; y de ahí la presencia constante de Ignacio Rubio: «Mi profesor de Literatura me dijo que aprender a escribir es como aprender a mirar, como conseguir ver las cosas necesarias para encontrar un sentido. Yo miro un calendario al que han dejado de cambiarle las fechas y pienso en un país seco, en una ciudad calurosa y detenida, en una existencia sin futuro» (García Montero, 2014b: 11)⁴⁹. Pero también se trata de una novela de espías: el inseguro amante, el aprendiz de escritor dispuesto a practicar una literatura de acción, etc.; y entre el espionaje y el aprendizaje, *Alguien dice tu nombre* se articula en torno al *secreto* —en torno a saber guardarlo, a conocer el riesgo que lo acercan a la mentira— en dos aspectos. En primer lugar, un secreto amoroso, el de los amantes —«Quería decirle que guardaba su secreto, que salía de mi casa y cruzaba entre la gente con su secreto» (p. 96)—, que recuerda al poema de «Hombre de lunes con secreto» de *Completamente viernes*; pero es tanto el secreto, la cerrada burbuja a la que se reduce el mundo de los amantes, que hasta *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé aparece incluso en la propia novela. En segundo lugar, también hay un secreto político: el de organizar la resistencia clandestina del PC.⁵⁰ La distinción entre los dos niveles no es tajante y el amor y la política se mezclan, forman parte del lenguaje privado de los amantes: «—Si quieres que esto dure, no vayas contándolo por ahí. Solo es posible si guardas el secreto. ¿Vale? —Vale. Prometido. —No quiero problemas en el trabajo.

⁴⁹ Un aprendizaje vital y literario que se mezclan continuamente. Mediante la mirada atenta a la realidad cotidiana, a las situaciones vividas, surgen las consideraciones literarias del joven escritor: «una novela recuerda a una reunión espontánea en el Corto de Loja y un poema es como una conversación en la cama» (García Montero, 2014b: 85).

⁵⁰ De ahí la dedicatoria de la novela «a Paco Portillo y Pepe Cid de la Rosa, con lealtad a su sueño» y en efecto Portillo fue el encargado de recomponer el PC en Granada bajo la apariencia de vendedor de libros como recuerda el mismo García Montero (2012b: 24) en el prólogo a la obra de Alfonso Martínez Foronda sobre la lucha del movimiento obrero en Granada centrada en ambas figuras.

Conviene pasar a la clandestinidad. Se acabaron las flores en la oficina» (p. 84). De ahí que la conclusión de la novela se acerque a las inquietudes que motivaron *La otra sentimentalidad*: «Las costumbres imperantes son tan penosas como una comisaría saturada de detenidos. Necesitamos buscar otras palabras, otras miradas, otros sentimientos, aunque después haya que quemarlo todo» (p. 224).⁵¹

El prisionero a muerte es una novela autobiográfica o una autobiografía novelada de Álvaro Salvador. Podría definirse como el ajuste de cuentas de un huérfano con su pasado pues, en efecto, el desencadenante de la narración se produce tras el fallecimiento del padre del protagonista, una muerte familiar, pero que se desdobra en el fin de toda una época a través de la muerte de Franco ese mismo año: «En el transcurso de poco más de un mes me quedé, nos quedamos, dos veces huérfanos: de padre natural y del padre que quiso ser de todos los españoles más allá del deseo de sus hijos pretendidos, más allá de la muerte» (Salvador, 2005: 180). Abarcando las décadas que trascurren desde los cincuenta a los setenta, la novela deja imágenes de unos años de agitación —política, sexual, literaria y musical: todo junto—, de una Granada rebelde o de una rebeldía desafiante a pesar de la propia ciudad —algunos de estos episodios también aparecen en *Un hombre suave* (2000)—. Esas imágenes constituyen la clave de muchos poemas de Álvaro Salvador.

Reparar en todas estas obras no es una excusa para confundir biografía y novela, las marcas de la memoria con su elaboración literaria, las confidencias con el uso de la primera persona —y los cuadernos—. La escritura impone una distancia que impide identificar la vida del autor con la de sus personajes, incluso en un relato tan abiertamente confesional como *El prisionero a muerte*. Tampoco se puede confundir al poeta Juan Montenegro Peña —esto es: Monte(neg)ro— de *No me cuentes tu vida* con Luis García Montero, a pesar de que ambos ganen el Adonais el mismo año, compartan muchas opiniones y sigan trayectorias similares.⁵² O al poeta Pedro Alfonso —y al pintor de *Impares, fila 13* (Benítez Reyes y García Montero, 1996)— con Rafael Alberti. Tampoco se trata de advertir que las palabras con que García Montero describe a los profesores Carlos López —«se hizo famoso por haber conseguido llenar sus clases de alumnos apasionados ante las bellezas y las contradicciones sociales que brotaban de los versos de Ovidio o Virgilio. Un fragmento de las *Bucólicas* daba para una discusión

⁵¹ Sobre la vertiente narrativa de Luis García Montero ha escrito Juan Carlos Abril (2018).

⁵² Aunque, jugando con la ficción, el propio García Montero aparece de niño como personaje en *Alguien dice tu nombre* (2014b: 64).

intensa, cargada de sospechas y matices. Decidir la lectura de un verso resultaba parecido a fijar posiciones ante una huelga o un encierro en la sala de juntas del rectorado» (García Montero, 2012a: 94)— e Ignacio Rubio —«Las explicaciones van de la literatura a la vida, luego se dan una vuelta por la historia, llegan a pisar un campo de fútbol o una noticia por la radio y vuelven a la literatura para sentenciar que un verso es decisivo o que nadie debería perderse la lectura de esta novela y de aquel ensayo» (García Montero, 2014b: 197)— sean muy parecidas a las que ha utilizado en otras ocasiones para hablar de Juan Carlos Rodríguez cambiando el nombre de los autores latinos por el de Garcilaso o San Juan. Al contrario, sin tratar de adivinar qué identidades se esconden tras los rasgos de los personajes —aunque pueda resultar un entretenimiento divertido—, estas novelas interesan aquí por cuanto son la objetivación literaria de una atmósfera sentimental fijada por la memoria, la fábula lejana de una ciudad y sus poetas durante unos años decisivos. En este sentido, Juan Carlos Rodríguez (1999: 51) sugiere que *La otra sentimentalidad* apareció como «insubordinación» frente al «orden latente en la atmósfera diaria», frente a la parálisis de los 80 y la destrucción de cualquier «conciencia de izquierdas» (pp. 49-50). Claro que la propuesta no surgió de la nada: «hubo siempre mucha escritura antes, al lado y después» y «fueron muchísimas luchas personales las que se aglutinaron ahí» (p. 51). Rodríguez insiste en que «nos unió lo aleatorio de la atmósfera y la extraña tradición cultural y crítica de Granada»:

¿Fue la resaca del 68 y Vietnam, de las luchas obreras y estudiantiles de los 70, más el importantísimo homenaje popular a Lorca “El cinco a las cinco”, o la conferencia de Althusser, también en el 76, con más de cinco mil asistentes? Claro que en Granada existía una acumulación poética desde los años oscuros, con clásicos como Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén o los más jóvenes como Antonio Carvajal o el entonces recién incorporado José Ignacio Moreno Olmedo [...]; claro que existía una previa tradición de rebeldía poético/vital, con símbolos como Pablo del Águila, *Poesía 70* o *Letras del Sur*, es decir, Juan de Loxa o los hermanos Sánchez Muros, o el propio Álvaro Salvador (Rodríguez, 1999: 52).⁵³

⁵³ Sobre el cinco a las cinco y la conferencia de Althusser, García Montero explica: «No lo olvido. Fui en el autobús desde Granada a Fuentevaqueros como un estudiante y, al ir pasando el autobús por los secaderos, recuerdo verlos llenos de grises y de coches de la policía. Y recuerdo las primeras palabras de Manolo Fernández Montesinos, sobrino de Federico García Lorca: “Después de cuarenta años de dictadura solo nos dan media hora de libertad”. Porque la autoridad pertinente, es decir, Fraga, redujo la cosa a media hora para controlar lo que se le iba

De cualquier modo, como sigue diciendo Rodríguez, «ni de forma genealógica, ni de forma aleatoria se puede explicar toda la cuestión. Nos reunió, como digo, el azar de la coyuntura histórica, y eso basta» (p. 52).⁵⁴ A partir de ahí aflora una serie de lugares siempre recordados, de empresas compartidas en las que se implicaron los autores de *La otra sentimentalidad*. Así, distintas publicaciones como *El manifiesto albertista*, *Granada/Tango* y la antología de 1983, junto a *Ocho de octubre*, *País de amor* y *1917 versos*; el monográfico de *Litoral* sobre joven poesía andaluza (Jiménez Millán, Salvador, Soto, 1982) y, sobre todo, el dedicado a Jaime Gil de Biedma (García Montero, Jiménez Millán, Salvador, 1986); las colecciones de poesía y las revistas, es decir, *Maillot Amarillo* y *Olvidos de Granada*; el homenaje y encuentro con los escritores del Cincuenta auspiciado por esta revista; las actividades del Aula de Poesía; otras colecciones como *Romper el Cerco* y *Trames* —vinculadas a las librerías *Teoría* y *Al-Andalus* respectivamente—, otras revistas como *Trames* o *Nefelibata* y otras antologías como *Liturgia del deseo* o las dedicadas a Soto de Rojas y García Lorca. Este breve recuento de proyectos comunes —sistematizado por Andrés Soria Olmedo (2000: 112-126) y Francisco Díaz de Castro (2003: 10-20)— no viene sino a testificar el carácter de un grupo que actuó como tal, como decía Roso, o la constante inquietud de una atmósfera literaria.⁵⁵

En este sentido, hay un poema imprescindible de Álvaro Salvador en *Ahora, todavía* donde recoge la atmósfera de complicidad que alentó a la propuesta durante aquellos momentos. Se titula «Verano del 83» y va dedicado a Javier Egea:

de las manos. Había un verdadero gentío, y allí participó también Blas de Otero, y estuvo José Agustín Goytisolo. Yo creo que aquel acto y la conferencia de Althusser fueron míticos, y Juan Carlos Rodríguez era el representante de eso que a mí me marcó» (en Maraña, 2015: 39-40). Gregorio Morán (2014: 504) comenta que la conferencia de Althusser constituyó todo un «acontecimiento en el tiempo cultural, político y ciudadano» y repara en que «allí estaba la juventud vanguardista de Granada y de ahí arrancará un grupo de poetas cuyos nombres más significativos van a ser Javier Egea y Luis García Montero, y que formarán lo que vendrá a llamarse “La otra sentimentalidad”». Pero obviamente toda esa mitología —asombrosa por otro lado— de las cinco mil personas que acudieron para escuchar a Althusser hablar —en francés— sobre «La transformación de la filosofía» (1976) debe contrastarse con el «pequeño núcleo» que unos cuantos años inician en Granada la traducción de *Lenin y la filosofía*, según cuenta uno de sus artífices, Carlos Enríquez del Árbol (2006: 47).

⁵⁴ Sin olvidar a Justo Navarro y José Carlos Rosales, dos nombres fundamentales en la *Agrupación Gramsci*: «¡dioses, quizás todo ese humus comenzó a fermentar ahí!» (Rodríguez, 1999: 53).

⁵⁵ De cualquier modo, resulta imposible establecer divisiones tajantes. Al contrario, en muchos de estos proyectos intervienen los autores de *La otra sentimentalidad*, pero en estrecho contacto con otros nombres que no necesariamente participan de la propuesta.

Sé que en aquellos días de amistad y aventura
pudimos ser felices.
Nos esperaban las puertas de la gloria
junto al mar azul de la Bahía,
y la ilusión por transformar el mundo, las palabras,
aún estaba intacta.

Mas, por encima de todo, yo recuerdo abrazos,
noches en las terrazas hasta cerrar el alba,
largas conversaciones al arrullo del mar
en las que siempre se hablaba de nosotros
y nuestra vida juntos, de allí a la eternidad,
cabalgando en el filo de versos imposibles.

Quizá ahora, cuando han huido demasiados años
y tantos sueños se han desvanecido
arrastrando con ellos sentimientos, ilusiones que creímos razones,
yo necesite preguntarme qué fue de aquellas noches de amistad,
de aquella fe en nosotros y en la vida por venir,
de aquel fervor por escribir la historia de un país cargado de esperanzas.

Recuerdo, como digo, los abrazos,
Javier, algo bebido, buscando habitación donde dormir por horas,
el amor de muchachas todavía inocentes,
Mercedes, Mari Carmen, Isabel y alguna cuyo nombre se borra,
ejerciendo de amantes imposibles
para imposibles vidas de poeta.

Quizá he comprendido, demasiado tarde,
que aquellos años transcurrieron para no volver más,
que la inocencia de sabernos únicos
bajo la luz azul de la Bahía
o entre las piedras grises de ciudades abiertas
al calor de los dioses protectores, no ha de volver jamás.

Y sin embargo, ahora,

cuando este otro verano con su olor a esperanza
vuelve a tomar mi vida por sorpresa, doce años más tarde,
recuerdo aquellas noches tiernamente salvajes
con su amor incipiente,
con sus promesas de amistad inquebrantable
y la ilusión por convertir los sentimientos
en otros sentimientos más nobles y más útiles
a través de la historia y las palabras,
Me estremece el abrazo que dejaron,
prendido en nuestros hombros,
los viejos maestros, amigos esas noches,
abrazo ya perdido para siempre.

Y a veces necesito preguntarme,
cuando no estamos juntos,
cuando nuestra amistad apenas se conforma con un beso cordial
o la lealtad hacia el rescoldo de una hoguera apagada hace años,
¿qué fue de aquel fervor?
¿qué ha quedado en nosotros de aquel fuego sagrado,
de la unción que los maestros nos dejaron prendida
en noches de amistad, en hermosa conjura
con nuestra propia voz, con la palabra escrita? (Salvador, 2001: 18-19).

Las *ilusiones* sirven para cifrar el proyecto de La otra sentimentalidad en dos momentos del poema: «la ilusión por transformar el mundo, las palabras» y «la ilusión por convertir los sentimientos / en otros sentimientos más nobles y más útiles / a través de la historia y las palabras». Pero ese proyecto también se localiza en un momento muy concreto: «verano del 83». Por eso, a través del movimiento entre distintos planos temporales, se introduce la pregunta melancólica por el *ubi sunt* en un poema que, especialmente, habla de la amistad: «Mas, por encima de todo, yo recuerdo abrazos». El tiempo transcurrido entre el *aún* de las ilusiones intactas y el *ahora* de los sueños desvanecidos —¿de transformación? ¿de gloria?—⁵⁶ genera una reflexión en torno a la

⁵⁶ La reflexión sobre la *gloria*, sobre los méritos que proporciona la poesía, juega un papel destacado en el libro: «Pienso en la fama / como en la reina de un burdel prohibido» (Salvador, 2001: 69); y también refiriéndose a la poesía: «Ahora, aquella plaza, / donde antaño triunfabas / al menos de ti mismo, / se ha visto reducida a un terreno sombrío» (p. 78).

pérdida de inocencia, a la imposibilidad de un proyecto vital, convirtiendo el «fuego sagrado» en «el rescoldo de una hoguera», la amistad en un beso cordial.⁵⁷ En «Marcapasos», un poema de *A puerta cerrada* dedicado a Mariano Maresca, García Montero (2017: 54) elabora una atmósfera de hospital para escribir: «El mundo y el amor / de esta sala de espera / me ayudan a entender / lo que fue la amistad en nuestro tiempo: / unidad de cuidados intensivos».

Conviene no exagerar los tópicos y asignarles su justo valor. A propósito del Veintisiete Ángel González (2005: 200) también explicaba: «tanto la amistad como el grupo son el resultado de una compleja red de sutiles afinidades electivas que componen un entramado cohesivo más riguroso y racional». Hacia estas *afinidades electivas* apunta Álvaro Salvador en el siguiente fragmento:

En los años de la transición, Javier y yo estrechamos nuestra amistad. No solo coincidimos en muchos lugares, sino que gracias a un maestro y un discípulo, supimos ver la cantidad de inquietudes que teníamos en común, así como la proximidad de nuestras creencias vitales y de nuestras preocupaciones intelectuales. El maestro fue Juan Carlos Rodríguez, que nos mostró el camino para intentar dar una nueva vuelta de tuerca al discurso poético, y el discípulo —muy pronto transformado en maestro— Luis García Montero, que renovó la frescura de nuestras ilusiones juveniles. Desde entonces fuimos muy amigos y muy cómplices en casi todas las cosas (Salvador, 2004: 10).

Las inquietudes comunes, las afinidades electivas, son las que llevan a estos poetas a participar en un proyecto compartido. Un proyecto que, por sus propios enunciados —la posibilidad de un discurso consciente de su radical historicidad para establecerse como

⁵⁷ La imagen del *fuego sagrado* vuelve a aparecer asociada a esta época —pero con un tono muy distinto, desde una perspectiva que recurre a Allen Ginsberg y al «Discurso a los jóvenes» de Ángel González— en un poema de *Fumando con mis muertos*: «He visto a los mejores cerebros de mi generación / atrapados / en la miel de los imperios fluorescentes, / en el vértigo de una edad consagrada a los mitos más efímeros, / a la velocidad de los ceremoniales desechables. / Gentes, pobres muchachos, / todavía enamorados de la Historia, / esperanzados por construir un mundo diferente / lleno de amor, de héroes, de belleza, / un mundo nuevo de hombres hermanados / en el combate contra la Vieja Vida. / Y los vi perecer —aún puedo verlos— / en el espejismo fatal de los fuegos sagrados» (Salvador, 2015: 21). Esa *Vieja Vida* era la que se llamaba en los artículos del 83 *vieja sensibilidad*, con la que resultaba preciso romper. Claro que en este poemario también aparece la posibilidad de otra vida unida al amor; así, ante la aurora de Nueva York que ofrece su bienvenida, el comienzo de un tiempo presente, con un guiño a Dante: «Ella quiere inmortalizarlo en un instante. / Y tú pisas el suelo de Nueva York y eres feliz / y conquistas con ella la Vida Nueva» (Salvador, 2015: 31).

una escritura materialista—, podría definirse como *búsqueda*. Solo que la búsqueda era previa. Es decir: cada poeta, de un modo diverso, poseía ya cierta trayectoria, contaba con sus libros publicados, con un recorrido anterior de tentativas que iban explorando las posibilidades de una escritura distinta. Los comienzos de Álvaro Salvador, por ejemplo, se situaban en el horizonte sesentayochista, marcados por la experimentación y la rebeldía. En el caso de Egea —aún firmaba como Francisco Javier—, sus poemas iniciales pasan de un marcado formalismo clasicista a las mitologías del compromiso. Incluso, el joven García Montero había practicado una estética vanguardista en su primer libro. El itinerario de sus distintas búsquedas, el deseo de encontrar soluciones a los interrogantes que plantean sus obras, es el que conduce a estos poetas a *La otra sentimentalidad*. Como aparece en la contracubierta de *Tristia*:

Después de algunos meses de trabajo duro y ansioso, Luis García Montero y Álvaro Salvador descubrieron un hecho insólito: que los poemas de uno se parecían tanto a los del otro (sobre todo en algunos momentos estructurales y temáticos) que no parecían haber sido escritos por ninguno de los dos.

Así, desde distintas vías, los poetas granadinos llegan a un espacio común —que no es previo, que lo tienen que ir produciendo— capaz de encauzar sus preocupaciones, de favorecer una discusión seria sobre la historia y la escritura de poemas. Las afinidades anteriores que cada uno pudiera tener con los demás encuentran su lógica compartida dentro de la propuesta de *La otra sentimentalidad*.⁵⁸ Y, a partir de ahí, el estallido: algunos de los títulos más indispensables de la poesía española a finales de siglo. Claro que si *La otra sentimentalidad* no era un espacio previo sino algo que había que producir, ello era posible gracias al cambio de problemática que ofrecía el marxismo donde se insertaba la propuesta, y en este sentido la figura fundamental es Juan Carlos Rodríguez.

Serían innumerables las declaraciones que han dejado constancia del magisterio de Juan Carlos Rodríguez —a pesar de algunas reticencias suyas— sobre los poetas de *La otra sentimentalidad*. Su teoría acerca de la radical historicidad de la literatura valdría para justificar un papel decisivo como *orientador* de la propuesta —sin

⁵⁸ La existencia de un espacio común, de afinidades electivas, no implica la disolución de la voz característica de cada poeta —aunque sí cierta modulación próxima en un momento determinado— y por eso Soria Olmedo (2000: 114) ha hablado de los «heterosentimentales».

necesidad de establecer paralelismos con respecto a Ortega y el Veintisiete, o a Castellet y los poetas del Cincuenta y después los novísimos—, pero no hay que olvidar la cantidad de trabajos —panoramas, prólogos y presentaciones, posteriormente recogidos en libro— dedicados a los autores granadinos con los que justifica teóricamente la entidad de *La otra sentimentalidad*, proyectándola en un sentido muy preciso que nunca abandonará.⁵⁹ Por ejemplo: «obligatoriamente, se quiera o no se quiera, siempre se está atrapado en las reglas de lo dominante, en su moral práctica. Pero si se intenta romper con ella hay que crearse otra moral práctica, y eso es difícilísimo, pues obliga casi a un salto en el vacío» (Rodríguez, 1998: 164); o bien:

Pese a las condiciones adversas, es preciso romper la red, es preciso intentar crear otra forma de vida, crear otra forma de moral práctica donde la amabilidad, la ternura, y lo agradable se conviertan en la clave de las relaciones humanas frente a la violencia de la explotación, frente a la brutalidad cotidiana de un sistema basado solo en la necesidad de exprimir el valor de los demás, de oprimir a los otros (Rodríguez, 1998: 165).

Ambos fragmentos —aunque más rotundos— recuerdan inevitablemente a los prólogos de 1983, solo que están escritos unos quince años más tarde y pertenecen a un trabajo sobre Bertolt Brecht. Obviamente, no se trata de un caso especialmente espigado en la obra de Juan Carlos Rodríguez. Al contrario, las citas en este sentido podrían resultar abrumadoras, pero todas mostrarían la coherencia interna que posee un proyecto ideológico impagable, sin el cual no podría entenderse *La otra sentimentalidad*.

Álvaro Salvador vincula directamente los «orígenes más remotos» de la propuesta con el influjo del profesor Rodríguez:

Todo comienza a finales de los años setenta, en torno al grupo de intelectuales que capitanea el profesor de Literatura de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez [...]. A partir de ese magisterio se creará una verdadera escuela de teóricos

⁵⁹ Rodríguez (1999: 36) define su posición como «lector colateral»: «mi situación en el momento del quehacer poético era exclusivamente la de lector más o menos experimentado en la teoría o en la filosofía global de lo que se pretendía hacer». Por su parte, Soria Olmedo (2000: 119) escribe: «En el aspecto concreto de la crítica de la poesía actual, y a pesar de un vocabulario que el tiempo ha ido matizando, tuvieron valor de orientación una serie de textos», entre los que recuerda el prólogo a *Las cortezas del fruto* y el ensayo para *Granada/Tango*.

que pretenden introducir una nueva visión del discurso literario, tanto desde el punto de vista de su análisis como de su génesis (Salvador, 1994a: 44).

Jiménez Millán detecta la ascendencia de la teoría incluso en algunos libros de poemas. Así, escribe sobre Juan Carlos Rodríguez:

Su influencia no solo orientó una línea de investigación sobre la literatura en el sentido histórico de las ideologías, sino también una nueva forma de plantearse la escritura con notable desconfianza en las “verdades eternas” y una relativa ambición teórica que, de algún modo, se deja notar en libros como *La mala crianza* (1974), de Álvaro Salvador, en mi *Último recurso* (1976) e incluso en el primer poemario de Luis, [...] *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (Jiménez Millán, 1998: 5).

Para Luis García Montero:

Juan Carlos Rodríguez, el maestro español de la teoría literaria marxista, me demostró la radical historicidad de la literatura al interpretar los sonetos de amor de Garcilaso, no al analizar un melodrama del naturalismo más piadoso o un cancionero satírico de la Baja Edad Media. Aprendí así, en una lección doble, que se puede hacer interpretación histórica sin confundir la buena y la mala literatura, y que los contenidos no marcan el impulso revolucionario de las obras (García Montero, 2002: 19).⁶⁰

El mismo García Montero, en «Explico algunas de mis cosas», recuerda la frase que abre *Teoría e historia de la producción ideológica*, «La Literatura no ha existido siempre», para comentar:

Sus alumnos estábamos acostumbrados a escuchar frases parecidas en las clases de la universidad y en las conversaciones nocturnas (citas inevitables de copas y bibliografía cuando la literatura significaba ya una pasión de vida). Eran frases que

⁶⁰ Como el mismo García Montero cuenta a Jesús Maraña (2015: 40) a propósito de Juan Carlos Rodríguez: «Lo que más huella me ha dejado es que para hablar de la dimensión histórica de la literatura y de la pertenencia de la literatura a la historia no hay por qué irse a una novela social de Zola ni a un poema de compromiso político. Hablando de Garcilaso o de San Juan de la Cruz, de cualquier clásico, comprendes cuál es la lógica de la literatura y cómo un poeta pertenece a una educación sentimental; quiera él o no, cuando habla se sitúa, habla en un tiempo y desde un tiempo. Y ahí está el compromiso profundo de la literatura con la historia, más que con los contenidos superficiales».

invitaban a ejercer el pensamiento como una forma de sospecha (García Montero, 2018: 123).

García Montero destaca que Juan Carlos Rodríguez «fue clave en la vida universitaria granadina de los años 70 y 80» y que «aunque encarnaba una de las referencias decisivas de la cultura comunista, su labor no se relacionó mucho con las tareas dirigentes del Partido, sino con un constante debate ideológico que convertía el pensamiento y la creación literarias en formas de compromiso». De este modo, existía «un reto de sentido político en el hecho de estudiar a San Juan de la Cruz o de escribir un poema de amor. El cruce de Althusser y Lacan facilitaba situar las discusiones en el inconsciente ideológico de la escritura» (*ibid.*). Todas estas lecciones tienen importancia para orientar el proyecto poético de García Montero:

Además de su inteligencia, Juan Carlos contaba con una virtud importante para el joven poeta y comunista que yo empezaba a ser: la pasión por la literatura. Fue una verdadera fortuna que su pensamiento crítico atendiese a los procesos de formación de la subjetividad y a la configuración de las fronteras articuladas entre la intimidad, lo privado y lo público como acontecimientos producidos por la historia. Al leer un soneto de Garcilaso o un drama de Moratín llevaba el debate a los ámbitos en los que se decide no ya la lucha política, sino la constitución del yo (García Montero, 2018: 118).

En este sentido, continúa García Montero, «los discípulos de Juan Carlos Rodríguez comprendimos pronto la importancia de las reflexiones de Antonio Machado sobre el carácter histórico de los sentimientos» (*ibid.*). Y, tras los «orígenes más remotos» que recordaba Álvaro Salvador, la alusión al poeta sevillano ya apunta directamente a los artículos del 83 y a la consolidación de La otra sentimentalidad como tal.

Estrechamente vinculado al magisterio de Rodríguez se conforma esa «verdadera escuela de teóricos» de la que también hablaba Salvador y en la que participaron algunos autores de La otra sentimentalidad. La profunda reflexión sobre las contradicciones del género, el ejercicio de crítica al que lo sometían, resultaba una labor inseparable de la escritura de poemas. Para varios integrantes de la propuesta —muy vinculados al mundo universitario, donde han desarrollado una amplia y destacada labor

académica— no sería ajena la caracterización de *poetas-profesores*.⁶¹ Una doble dimensión que muestra las preocupaciones del poeta en sus reflexiones ensayísticas y los hallazgos del crítico en la escritura de los poemas. Juan Ramón Jiménez lanzó malévolamente la expresión de *poetas-profesores* para referirse a algunos autores del Veintisiete⁶² y Machado, en otro sentido, habló sobre la «lírica intelectual» y el «negro catedrático» Mallarmé. Pero, cambiando de perspectiva, la expresión también apunta hacia el problema del lugar marginal que ocupa la poesía en la modernidad: una labor casi artesanal que no produce beneficios en las nuevas relaciones sociales y que, por tanto, se considera una actividad inútil. La necesidad de buscar un empleo para subsistir ha hecho que muchos escritores recurrieran al periodismo o la enseñanza. Charles Schweitzer, el abuelo de Sartre, advertía de este panorama a su pequeño nieto, según aparece en *Las palabras*:

¿Sabía yo que algunos escritores famosos se habían muerto de hambre? ¿Que otros, para comer, se habían vendido? Si yo quería mantener mi independencia, debía elegir una segunda profesión. El profesorado deja tiempo libre; las preocupaciones de los universitarios se unían a las de los literatos: yo pasaría constantemente de uno a otro sacerdocio; viviría en el comercio de los grandes autores; revelaría sus obras a mis alumnos y al mismo tiempo me inspiraría en ellas (Sartre, 1977: 99).⁶³

A finales de los años ochenta, Rafael de Cózar atendía a las relaciones entre creación y crítica literaria, dibujando la siguiente situación:

La investigación, el estudio, la actividad crítica y la enseñanza no parecen oficios propios del escritor según la concepción que suele tenerse de este entre los escritores, a la vez que tampoco parecen predominar los especialistas que ven en su mismo plano

⁶¹ En este sentido, la singularización de Egea como *poeta-poeta* —que escribe su poética en *verso* como recordaban Salvador y Rovira— podría resultar un rasgo llamativo. ¿Serían válidas para él unas palabras con las que García Montero (2016: 23) definía a García Lorca? «No era un profesor, no había preparado oposiciones, no sentía interés por los títulos académicos, pero su formación literaria y musical se alejaba mucho de la ignorancia o del instinto desnudo.

⁶² Sobre ello puede verse el artículo de Miguel Ángel García «El 27 en la historia del pensamiento literario contemporáneo. Observaciones sobre Salinas, Guillén, Alonso, Diego y Cernuda», incluido en *Cartografías del compromiso* (2016a: 97-142).

⁶³ De cualquier modo, no hay que olvidar otro aspecto del problema. En *Adiós a las armas* Robert Graves (1971: 392) cuenta que, con una mujer enferma y graves apuros económicos, se presenta la posibilidad de trabajar como profesor de literatura inglesa en una universidad de Egipto: «Obtuve el puesto. Las ventajas indirectas que produce el hecho de escribir poemas pueden ser enormemente mayores que las directas».

a aquellos investigadores con veleidades creativas. En definitiva, demasiado profesoral para ser escritor según unos, o demasiado escritor para ser buen estudioso entre los otros. Pero la realidad es que en nuestro país, especialmente entre las últimas décadas, se observa una importante presencia de escritores-profesores con una seria actividad en ambos campos. Unos pocos nombres de las últimas promociones y, por barrer hacia adentro, andaluces, pueden servir de testimonio: Jenaro Talens, Emilio Barón, José Heredia Maya, J. Ramírez Lozano, Antonio Enrique, Luis García Montero, A. Jiménez Millán, Álvaro Salvador, etcétera; poetas y a la vez críticos no ya por afición sino también por formación y dedicación laboral (Cózar, 1987: 39).⁶⁴

No es de extrañar la presencia de autores de *La otra sentimentalidad* en esta lista. Cuando en *Lecturas y lectores*, Soria Olmedo (2015: 10) recoge algunos escritos sobre «maestros, amigos, poetas (en prosa y verso) y profesores», incluye significativamente a Luis García Montero y a Antonio Jiménez Millán —junto a Juan Carlos Rodríguez entre otros—. En «Pasión y conocimiento» juega con un título de Jiménez Millán, *Predestinados para sabios*, preguntándose:

¿Era este título una premonición? El caso es que en estos doce años Antonio ha conseguido vivir nutriendo sin problemas a un doctor Jekyll estudioso, capaz de exponer puntos a veces arduos de la historia literaria con altura, claridad y sensibilidad, y un Mr. Hyde hábil para fundir pasión y conocimiento en la palabra poética (Soria Olmedo, 2015: 59).

También Soria Olmedo elabora «un esbozo» de García Montero para reflexionar sobre el doble «estilo de profesor y de poeta» a partir de la metáfora goethiana:

Mientras calentaban los fuegos del romanticismo, ser poeta y profesor era mal negocio. La aureola fosforescente de los poetas no se confundía con las antiparras de los filólogos, entre otras cosas porque para que estos [...] la miraran a conciencia era conveniente que llevase unos siglos apagada, a menos que ellos mismos la disecaran con el mero acto de mirar. Nuestra última gran generación de poetas profesores estuvo bajo sospecha en mayor o menor grado; eternos perdedores a las siete y media, los

⁶⁴ Sin embargo, también existe un riesgo a valorar. Como escribe García Martín (1980: 52) a propósito del «poeta profesoral» Guillermo Carnero: «su peligro mayor radica en que a menudo interesan más las explicaciones que proporciona de sus poemas que los propios poemas». Para García Martín, «la Universidad —nuevo Cronos— devora a sus mejores hijos —Talens, Carnero, Siles—» (p. 53).

poetas sacerdotes les acusaban de dejar sin savia al árbol de la vida a fuerza de teoría, mientras los “scholars” sospechaban de las bocamangas verdes sobre la severidad del gris. Y todo eso sesenta años después de que Baudelaire inventara la transparente alegoría del que se encuentra a un poeta conocido suyo en el burdel, como cualquier hijo de vecino, aprovechando la suerte de que al cruzar el bulevar un carruaje le arrancara la aureola y el intenso tráfico le impidiese recobrarla (Soria Olmedo, 1994: 3).

Tras esta explicación califica a García Montero como «un profesor popular y eficaz, ducho en injertar el rigor teórico con plantones de lecturas frescas» (p. 4).⁶⁵ El mismo poeta granadino ha abordado estos problema a partir de la metáfora de la vestimenta. La pregunta con que abre «Ha pasado el tiempo» suele ser muy recordada:

¿Cómo quieres ir vestido, de poeta o de catedrático? Mi mujer suele hacerme esa pregunta cuando le pido que me ayude a elegir la ropa precisa para ciertas situaciones literarias o sociales. Es una pregunta de respuesta difícil, sobre la que yo giro desde hace años, y a la que le doy vueltas mientras bajo por la escalera, con un humor grave que despunta sonrisas en varias direcciones. Porque la figura del poeta catedrático, más allá del prestigio de los conocidos profesores de la generación de 27, implica peligrosas alquimias que suelen ponerme nervioso. Hay profesores que aprovechan su condición poética para no prepararse las clases, y deliran sin rigor sobre cualquier asunto en nombre de la intuición o de la libertad creativa. Se parecen a ese tipo de escritores sagaces que descubren el surrealismo en la Edad Media, o hablan del *Lazarillo de Tormes* como una novela vanguardista, o se pasman ante la condición posmoderna del *Libro de Buen Amor*. Hacen de la historia un bocadillo (y con su pan se la comen). Aunque tal vez son más incómodos, ya que la pedantería resulta siempre una incomodidad, los poetas que al escribir versos se empeñan en dejar constancia de su condición de profesores, aplicando a cada estrofa el espíritu de las notas al pie de página, de las últimas teorías literarias resumidas en una tesis doctoral de Princeton, o de las viejas diversiones y ocurrencias cortesanas recogidas en los manuales de métrica (García Montero, 2005: 19).

⁶⁵ En este sentido puede recordarse un poema de *La condición del personaje* (Salvador, 1992: 44-45), «El hombre de moda», que, como su mismo autor explicaba, estaba escrito pensando en Luis García Montero y Juan Carlos Rodríguez: «Cada uno en una generación. Sí, porque ellos son los profesores fascinantes. Ese tipo de profesor que llega y enamora con lo que dice, con su porte y con sus maneras. Son muy seductores. Y es, un poco, un homenaje a ellos; a esa posición que tienen de teatralidad y a ese drama que, sin embargo, también llevan dentro y que no se ve» (en Carriedo Castro, 2017: LIII).

Para García Montero no basta con intentar no vestirse de catedrático al escribir poesía o no vestirse de poeta cuando se sienta cátedra, sino que también es necesario afrontar la escritura de acuerdo con una tradición elegida y no perder la ilusión de lector (pp. 19-20). Sobre la doble condición de poeta y profesor resulta muy sugestivo el párrafo que cierra la poética del granadino en *Postnovísimos*: «Y, en fin, para el que le interesen los detalles, mi personaje verbal se considera marxista y pensativo, tiene un carácter fácil, está muy atado a la vida y cuando le preguntan por su trabajo suele responder que es profesor de literatura medieval» (García Montero, 1986b: 76).⁶⁶ Luis Bagué reparaba en este fragmento remitiendo a un trabajo de *La casa del jacobino*:

[...] esta identidad se vuelve más compleja si se tiene en cuenta que la citada confesión está tomada de una anécdota de Auden, que el propio García Montero recoge en su artículo “Enemigos poéticos”: “Auden, uno de los poetas más importantes del siglo XX, siempre contestaba que era profesor de literatura medieval cuando un compañero inoportuno de tren le preguntaba por su trabajo (Bagué, 2006: 111).

La cita de García Montero (2003: 90) continúa retomando un problema antes esbozado: «el oficio de poeta es un desconcierto social, un trabajo en las nubes, una respuesta excéntrica que no debe permitirse. [...] La verdad es que el lugar social de la poesía se parece mucho al arte de la insignificancia, a la pura arqueología sentimental, al vicio solitario». Y, en efecto, este problema es el que plantea el mismo Auden en «El poeta y la ciudad»:

Hasta hace muy poco un hombre se enorgullecía de no tener que ganarse la vida y se avergonzaba de tener que hacerlo, pero hoy, ¿existe acaso la persona que, solicitando un pasaporte, se atreva a presentarse como *Hidalgo*, aun si la realidad es que tiene algunas rentas y ningún trabajo? Hoy la pregunta “¿A qué se dedica usted?” significa “¿Cómo se gana usted la vida?” En mi pasaporte aparezco como “Escritor”; esto no me causa molestias con las autoridades porque los funcionarios de inmigración y aduanas saben que ciertos tipos de escritores hacen mucho dinero. Pero si en el tren un desconocido pregunta por mi ocupación, jamás respondo “escritor” por temor a que

⁶⁶ En una entrevista con José Espada Sánchez (1989: 501), el poeta se define de un modo muy parecido a como había presentado a su personaje poético con anterioridad: «Soy una persona pensativa y primordialmente moral».

continúe preguntándome sobre la naturaleza de mis escritos, ya que responderle “poesía” nos incomodaría a ambos, pues ambos sabríamos que nadie puede ganarse la vida escribiendo únicamente poesía. (Hasta ahora la mejor respuesta que he encontrado, buena porque marchita la curiosidad, es *Historiador Medieval*) (Auden, 1974: 87).

También Robert Graves afronta el problema volviendo a incidir en el pasaporte:

En mi pasaporte estoy registrado como “Profesor universitario”. Aquello era muy conveniente en 1926, cuando por primera vez solicité un pasaporte. Pensé en escribir “Escritor”, pero los funcionarios de la sección de pasaportes tienen a menudo reacciones muy complicadas con esa palabra. “Profesor universitario” obtiene una reacción sencilla: un austero respeto. Nadie hace ninguna pregunta. Lo mismo ocurre con “capitán del ejército”, aunque esté retirado (Graves, 1971: 13).

Las perplejidades que puede ocasionar un pasaporte, las dudas sobre la propia identidad y el lugar social de la poesía, aparecen en las palabras con las que García Montero cierra su poética para la antología de Villena. Pero, además, interesa la caracterización de su personaje como profesor de literatura medieval —algo que se ajusta a la biografía— porque matiza las preocupaciones del poeta: una condición que se integra en su perfil. El propio García Montero ha reparado en los beneficios que obtiene el poeta del estudioso que conoce bien la tradición:

Como lector, me alegro de poseer un riquísimo tesoro de gustos, todos los tonos pueden llegar a gustarme, quizá porque he tenido que explicar de todo en mis obligaciones docentes, quizá porque me he empeñado en no perder del todo la ingenuidad con la que abrí mis primeros libros de aventuras, el deslumbramiento juvenil con el que me sometía a la memorización de *Las mil mejores poesías de la lengua castellana* (García Montero, 1994b: 11).

Ese deslumbramiento resulta importante. Porque si por un lado la docencia significaba, para algunos de los poetas granadinos, una salida profesional vinculada al mundo de las letras, por otro lado seguir sus tareas investigadoras en este ámbito permite rastrear el itinerario de las búsquedas estéticas que han definido sus obras. Más que la

caracterización —restrictiva— de estos autores como poetas-profesores, interesa atender a ellos como *lectores*.⁶⁷

«OTRA MIRADA SOBRE EL MUNDO Y LA ESCRITURA»

La atmósfera de complicidad, las afinidades electivas, las empresas literarias comunes —incluida la antología del 83—, el magisterio compartido o sus incursiones teóricas de lectores, evidencian el funcionamiento, al menos durante algunos años, de un grupo de poetas. Y, sin embargo, es difícil que alguno de ellos explique *La otra sentimentalidad* en este sentido. Álvaro Salvador recuerda «todo este fenómeno poético que irrumpe violentamente en 1983»:

La poesía es mentira. Esa afirmación, extraída como conclusión del artículo titulado “La otra sentimentalidad” que el flamante premio Adonais 1982, el escritor granadino Luis García Montero, publica en el diario *El País* [...] causa sensación y escándalo en todos los círculos literarios españoles que inmediatamente aprestan sus armas para la polémica. Al parecer ha nacido una nueva poética, un nuevo movimiento o una nueva escuela (Salvador, 1994a: 44).

En efecto, por recordar algunos casos, Villena (1986: 20) habla en *Postnovísimos* del «grupo granadino de *La otra sentimentalidad*»; y García Martín (1983: 111) en *Poesía española* dice: «Bajo el magisterio teórico de Juan Carlos Rodríguez, un cohesionado grupo de escritores intenta desde Granada una renovación de la poesía española». Más adelante, en *La generación del ochenta*, el mismo crítico se referirá a *La otra sentimentalidad* como una «antología de escuela o tendencia».⁶⁸ No obstante, resulta

⁶⁷ En «Imagen de Luis García Montero» Rafael Alberti atendía a esta doble condición así: «Yo suelo sentir algún temor de los poetas profesores, de esos que diariamente son obligados a dictar clases a sus alumnos. A Luis no lo conozco en ese trance, ni me lo imagino. Allí estará bajando de sus concretas musarañas a la realidad inquietante de sus discípulos, que lo andarán contemplando como a un ser caído de una rama, metido entre las hojas que le traen un poema, una estrofa del corazón o una copla incisiva contra la guerra, gritada hombre con hombre de su amigo, el por siempre “a la concha de Venus amarrado”, permanente y arrebatado poeta Javier Egea» (en García Montero, 1987c: 7).

⁶⁸ Eduardo Castro (2006: 32) aporta otra calificación sugestiva: «me entusiasmé con la sociedad lírico-experimental surgida del laboratorio teórico-gramsciano de Juan Carlos Rodríguez, me refiero al movimiento conocido como “la otra sentimentalidad” y basado en los pilares del trío

llamativa la crítica de Amparo Amorós, quien, partiendo del presupuesto de que «la historia literaria es perfectamente fabricable», escribe:

Y —como en su momento la Generación del 27 o los Novísimos— deciden lanzar al mercado editorial una nueva generación poética, grupo, estética, sensibilidad, sentimentalidad o como demonios quiera llamársele. Y en cuanto a eco y repercusión, no cabe duda de que lo consiguen. En cuanto a consecuencias estéticas, a quiebro formal, hay que admitir que también. Que las realizaciones específicas y concretas nos interesen más o menos, eso es harina de otro costal y depende de gustos y formaciones literarias, de idiosincrasias, de cosmovisiones o de intereses. Pero conviene reconocer y matizar. Naturalmente una toma de poder así no se hace sin respaldos: allí estaban para apoyarlos el P. C. E. con Rafael Alberti a la cabeza (su estrecha relación con García Montero y el grupo es de sobra conocida y nunca ocultada) y voces críticas (curiosamente femeninas) afines: Aurora de Albornoz y Fanny Rubio. El montaje estaba en marcha, esta vez desde la Granada andaluza de García Lorca, y los resultados no los mejora ni Castellet. No desdeñemos también el apoyo municipal y autonómico —como cumple a los nuevos tiempos— y la colaboración en el lanzamiento Adonais de García Montero de un poeta muy del gusto de estos jóvenes: Luis Rosales (Amorós, 1989: 65).

Para Soria Olmedo (2000: 124), Amorós «exageraba» al considerar el lanzamiento de *La otra sentimentalidad* como un montaje. En efecto, ¿es posible explicar la dinámica estética de los años veinte y treinta, las tensiones entre el centro y la periferia del campo literario, a partir de una excursión y una antología? ¿Son ciertos grupos minoritarios, constituidos en élite, los responsables del decurso de la historia o, por el contrario, son efectos de esa misma historia?⁶⁹ ¿O quizás existe un punto intermedio que permite intervenir en ella, bien sea para exprimir los beneficios de una ideología dominante o para intentar transformarla? ¿Puede una orquestación publicitaria (Talens, 1995)

que comandaba el irrepentible y llorado Javier Egea, y completaban Luis García Montero y [...] Álvaro Salvador».

⁶⁹ Y obviamente *élite* —opuesto a *masa*— era un término propio de la época, una manera de entender la historia y afrontar la modernización de España. En ese sentido las teorizaciones de Ortega y Gasset resultaron fundamentales. Pero, frente a las maniobras de un grupo, muchas veces se ha querido explicar la historia de la literatura a partir de personalidades concretas: así el llamado Renacimiento surgiría del diálogo entre Boscán y Navagero en el *Generalife*, o el Modernismo se implantaría en España con las visitas de Darío, etc. De cualquier modo, no conviene olvidar que Althusser (1974a) habló de la historia como un proceso dialéctico, «sin Sujeto ni Fin(es)».

convertirse en canon? Se trata de preguntas que parece lógico plantear desde la aparición de la famosa antología de Gerardo Diego, sin duda una estrategia decisiva cuya lección no pasó desapercibida para los poetas del Cincuenta. Pero, de igual modo, ¿podría justificarse la literatura de posguerra solo como una maniobra editorial? ¿Fue Seix Barral, junto al PCE, la responsable de «lanzar la ola realista», como cuenta Barral en *Los años sin excusa*?⁷⁰ ¿Estaba también el mismo Barral detrás del respaldo a la estética novísima?⁷¹ No son sencillas las respuestas y difícilmente solo una puede convencer. Se podrían discutir los motivos —si supieron captar el latido exacto de un momento estético determinado, o si más bien lo forzaron imponiendo una propuesta, haciendo pasar por *un todo* lo que formaba parte de un horizonte plural— pero casi nadie duda del valor que puedan poseer las antologías de Diego y Castellet, como tampoco hay dudas sobre las maniobras de taller con que se elaboraron y los fines que perseguían. ¿Había algo de ello en *La otra sentimentalidad*? ¿Una operación de *montaje*, como decía Amorós, que contando con un potente respaldo facilitaba la *toma de poder*? Pero ¿qué significa *fabricar* la historia literaria? Y aún más: ¿qué proponían los poetas granadinos y qué dictaba la *norma literaria* en esa coyuntura concreta? Lo cierto es que Granada se convirtió en un foco de atención para las miradas atentas a la poesía y era como si los premios —decía Rodríguez (1999: 171) presentando al ganador del Adonais, García Montero— «hubieran venido a darnos la razón»: «quizás las modas cuentan y quizás a alguien le había gustado nuestra moda, este estilo un tanto inesperado». ¿Qué se premiaba, por ejemplo, en un libro como *El jardín extranjero*? El mismo Rodríguez lanza una explicación:

Yo creo que una cuestión arrebatación simple: se trata de una poesía que “dice cosas”, pero que las dice en el sentido preciso de decirlas de otra manera, desde la otra orilla, como indicaba Brecht. La actual situación de la ideología burguesa en tanto que triunfadora por todas partes, ya no necesita decirse, tan solo que la vivamos

⁷⁰ Al respecto escribe Shirley Mangini (1987: 106): «a partir de 1959 es cuando comenzó la expansión de la novela social realista y eso se debe a la labor de Muñoz Suay. Aunque este ve la realización de esa empresa como una coincidencia, está claro que los agentes culturales del PC —él y Semprún sobre todo—, y el editor Barral, se ayudaron mutuamente en la empresa disidente y la empresa editorial».

⁷¹ Como declara Guillermo Carnero en *Los Cuadernos del Norte*: «las primeras noticias de que se proyectaba realizar una declaración teórica las tuve por Barral; fue él quien me habló de hacer una antología. Quien estaba introduciendo a través de su editorial un tipo de literatura fuera del dogma de la poesía realista era C. Barral. Él y Jaime Gil de Biedma fueron los primeros —sin olvidar la influencia del libro *Anatomía del realismo* de Sastre (1963), que sigue una línea marxista— a los que oí referirse al agotamiento del realismo» (1986: 22).

inconscientemente. Ha sido la hábil fagocitación de la quiebra progresiva de sus temáticas poéticas, desde las vanguardias hasta hoy. En el paradigma poético establecido esta situación nos había llevado a su propia contradicción límite: nos encontrábamos ante una norma poética que no decía nada, porque generalmente no necesitaba decirlo: ya no hay nada que decir, puesto que el capitalismo se ha impuesto como forma única de vida (Rodríguez, 1999: 172-173).

Tal vez ocurrió así pero la cuestión no parece tan arrebatadoramente simple, como plantea Rodríguez, a la vista de las polémicas que suscitó y que irían ganando en acidez. De cualquier modo, la concesión del Adonais a García Montero actuó como «caja de resonancia para la proyección de aquella propuesta» (Roso, 1993: 13-14). En esa línea, García Martín comentaba:

El marchito prestigio del premio “Adonais” todavía sigue siendo suficiente como para provocar una inusitada atención crítica sobre el libro que cada año lo obtiene. Las abundantes reseñas aparecidas sobre *El jardín extranjero* [...] han comenzado por poner de relieve cómo su autor, Luis García Montero, se alejaba del neosurrealismo turbulento o edulcorado de las últimas entregas (García Martín, 1983: 113).

De igual modo Luis Antonio de Villena (1986: 10) señalaba que tanto Blanca Andreu como García Montero habían «empezado a hacerse oír tras ganar el veterano Premio Adonais; un premio, añade, «muerto para los de mi generación apenas iniciada la década del 70, y al que (pese a tales aciertos) no veo razón para resucitar, pues sus fallos suelen ser caídas».⁷² La difusión era una cuestión importante, el altavoz que proporcionaba la obtención de un premio importante no podía pasarse por alto: «Somos conscientes —Luis es consciente— de la realidad en la que vivimos y de los medios que necesitamos utilizar para transformarla: si los premios constituyen uno de esos medios para dar un paso adelante, bienvenidos sean los premios» (Rodríguez, 1999: 171). Una idea similar plantea Javier Egea, ganador del premio Juan Ramón Jiménez —«el mejor dotado del panorama poético español», según apunta el entrevistador—, en las páginas de *Gestión editorial*, publicación que dedicaba un dossier a «las ciudades españolas que,

⁷² Notaba bien Juan José Lanz (1995: 174) que a la altura de 1982 las tendencias amalgamadas anteriormente comenzaban a polarizarse y que la concesión del Adonais ese mismo año a García Montero y de un accésit para *Ludia* de Amparo Amorós «apuntaba las dos tendencias hegemónicas en la nueva poesía española, que habría de dominar el panorama lírico durante la última época».

por motivos que como diría la estupidez, sería demasiado largo enumerar» han sido olvidadas y relegadas de la cultura oficial, como era el caso de Granada, a pesar de «que es y ha sido aun en tiempos “difíciles” uno de los núcleos culturales más importantes de nuestro país». La atención era merecida por el momento de actualidad y relevancia que atravesaban los poetas granadinos tras obtener importantes premios, sobre los que dice Egea:

En realidad [...] los premios no tienen ningún valor en sí mismos, si no es la gracia de hacer enloquecer a los mediocres o la virtud de denunciar lo mediocres que son algunos jurados. Lo que ocurre es que son la única estrategia disponible para los escritores que empiezan, sobre todo para los que opinamos que ser poeta significa ante todo demostrarlo, es decir, ofrecerse a la lectura y a los juicios del lector. Ganar un premio importante posibilita las vías de comunicación con los demás, hace conocido a un libro en un país carente de infraestructura editorial factible. Es cuestión de estrategia; luego los libros se tienen que defender por sí mismos (en Rébora, 1983: 9).⁷³

En una recapitulación bastante posterior, Álvaro Salvador planteará el asunto de manera parecida constatando el éxito de *La otra sentimentalidad* con el favor de los lectores:

El acierto de esta propuesta no se justifica tanto en los galardones obtenidos por sus practicantes (Adonais, Ciudad de Melilla, Juan Ramón Jiménez, González de Lama, Rey Juan Carlos, Premio de la Crítica, Ciudad de Jaén, Loewe, etc.) como en la acogida que estos libros, agotados a los pocos meses de editarse, han tenido por parte de los lectores, en su mayoría jóvenes (Salvador, 1994: 46).

⁷³ Luis García Montero también aborda la cuestión en esta entrevista: «Resulta escandaloso [...] y es un buen termómetro para reflejar la temperatura de la sociedad literaria española, que la gente se obsesiones todavía con el tema de los premios. Ocurre exactamente lo mismo con las antologías [...]. Se tiende siempre a solemnizarlas demasiado, y al mismo tiempo parece una obligación cuestionarlas. En realidad, solo dos cosas las justifican: los lanzamientos editoriales, ordenar el panorama poético para facilitar el mercado y, en todo caso, la libertad personal de cada antólogo para escoger los poetas que le interesen. Y quejarse del capitalismo simplemente porque genera antologías imperfectas me parece ridículo. Quien no las solemniza demasiado, no suele guardar ningún rencor hacia ellas. Hay poetas que se están haciendo famosos con el único emblema de ser los grandes marginados de las antologías. Con los premios ocurre lo mismo: ni sirven para consagrar a nadie, ni dictan el orden de la literatura» (en Rébora, 1983: 9).

Pero, ¿cómo conectaban estos autores con el «público perdido» del que hablaba Miguel d'Ors (1994)? ¿Qué proponían los poemas para conseguir imantar? ¿En qué consistía ese *decir cosas* que percibía Rodríguez? En definitiva: ¿qué era La otra sentimentalidad o cómo se intentaba definir? Una definición que sus propios autores trataban de deslindar del concepto de grupo. Volviendo a la entrevista de *Gestión editorial*, Javier Egea se mostraba tajante al respecto:

Me gustaría dejar claro que no se trata de ningún movimiento. Los poetas suelen hacer juicios de valor definiendo lo que *debe ser* la poesía. Es una posición kantiana, que justifica los movimientos y sus manifiestos. Aquí no hemos intentado enjuiciar lo que debe ser el arte, sino analizarlo; no se trata por tanto de las ideas de un reducido grupo de poetas que intentan cambiar con su genialidad el panorama literario para ofrecer novedades, sino de la toma de conciencia de algo que se está produciendo desde hace tiempo y al margen también de ellos: la muerte de unos valores que han ordenado el mundo durante mucho tiempo, y que por tanto han ordenado también la poesía (en Rébora, 1983: 10).

En esta misma entrevista y siguiendo una línea similar García Montero añadía:

Tampoco se trata [...] de una alternativa granadina. Es una reacción general, porque es consecuente con este momento histórico de transición. Vivimos una sociedad que acelera su proceso de desintegración, pero que todavía permanece fuerte, con enemigos poco consolidados. Esta mezcla, esta existencia de derrotados con esperanza, propicia la sentimentalidad, la llena de ironía y distanciamiento, pone en duda todas las seguridades que parecían eternas (en Rébora, 1983: 10).

Como muestra de ello, el poeta granadino cita los nombres de Javier Salvago —que, efectivamente, colaborará con los poetas granadinos, por ejemplo en la antología *1917 versos*— y José Luis García Martín —uno de los antólogos más importantes de la década—. Resulta significativo que en estas líneas publicadas en junio —dos meses antes de que saliera la antología de *La otra sentimentalidad*— aparezcan signos de confluencia con otros autores fuera del núcleo inicial. En una entrevista posterior, García Montero volvía a insistir en que «no se trataba de un movimiento literario en sentido de un grupo cerrado de jóvenes poetas que tienen una idea de lo que debe ser la poesía. “La otra sentimentalidad”, en mi caso, al menos, es una interpretación del hecho

poético» (en Espada Sánchez, 1989: 492). A continuación explicaba que «a la hora de pensar en el discurso poético como un territorio ideológico, pienso que no puede haber una poesía distinta hasta que no cambie la sentimentalidad de las personas» (p. 493) y citaba la distinción machadiana entre *sensibilidad* —algo biológico— y *sentimentalidad* —algo cultural—: «los sentimientos son algo artificial, es decir, históricos, y como la poesía es el discurso de los sentimientos, está claro que hasta que no cambie la historia de estos, no puede cambiar la historia de la poesía». Tal argumentación conecta con las ideas planteadas en el artículo del 83, pero de inmediato las desvincula del grupo inicial para proyectarlas en un horizonte más amplio:

[...] si estas ideas tienen alguna utilidad es a base de no residir en un grupo cerrado, sino de ir extendiéndose a través de la labor de otros poetas para su generalización. Creo que esta utilización de la poesía como vehículo de los sentimientos y como ordenación de la experiencia personal se da en otros muchos poetas; mayores que nosotros y poetas jóvenes. Yo fijaría una línea que viene desde la lucidez del romántico, que se da cuenta de que él es un personaje construido y que vivir significa representar; entonces utiliza la poesía para distanciarse de esa representación y conocerse íntimamente. Toda esa poética de la lucidez se continúa en algunos poetas como Luis Cernuda o Rafael Alberti y pasa por el grupo poético del 50. Entre los poetas jóvenes, creo hay rasgos evidentes, en la poesía, por ejemplo de Antonio Jiménez Millán, de Javier Egea, de Álvaro Salvador y en la de muchos poetas jóvenes como Felipe Benítez Reyes o Javier Salvago, por ejemplo (en Espada Sánchez, 1989: 493).

La alusión al romántico quedará matizada posteriormente con una lectura ilustrada, pero ya puede advertirse en estas líneas un planteamiento que se irá definiendo como poesía de la experiencia. Las marcas diferenciales entre esta tendencia y La otra sentimentalidad resultan difusas y por eso Ángeles Mora se acercaba a *Vista cansada* de García Montero incidiendo en el «sentido vital, vivido, histórico» de su poesía, insistiendo en que la poesía es una forma de pensar la vida y que al cuestionar los sentimientos «estamos cotidianizando la poesía» en lugar de «poetizar la vida»:

Por muchos detractores que tenga esta línea poética reflexiva y realista, por más que haya sido una fórmula atacada, creo que realmente ha sido —y es— una fuente inagotable para la poesía, entendida como la mejor manera de acercarse a la soledad

de cada uno, y a la soledad de todos. Uno a uno perdido entre sus semejantes en una historia que nos mata. O sea, entendida como un modo de indagar en la realidad y sus contradicciones, en nuestra relación más o menos confusa con ella y con los demás seres condenados —cada día más— a ser solitarios en vez de solidarios (Mora, 2009: 34).

Fijan bien estas líneas las preocupaciones iniciales de la propuesta granadina en las que Ángeles Mora no ha dejado de insistir: «aquel intento por construir en la poesía otra forma de ver y de pensar la vida, los sentimientos, la cotidianidad que nos conforma» como escribe en un texto sobre Javier Egea (Mora, 2010: 32). Eso sí: «con el marxismo al fondo» los jóvenes poetas granadinos creyeron «que lo importante era hallar los cimientos para una poesía materialista. Aunque nadie sabía y seguramente nadie sabe todavía lo que es una poesía materialista. Eran solo tanteos, pero lo importante era tratar de escribir otra poesía, hacerse otras preguntas» (p. 31). Más tajante afirma Juan Carlos Rodríguez (1999: 52): «Por supuesto que nadie pretendía cambiar el mundo ni mucho menos la escritura sino apenas esbozar la posibilidad de otra mirada sobre el mundo y la escritura». En este sentido, en el esbozo de una posibilidad, Antonio Jiménez Millán (1998: 7) deja una lúcida imagen de las pretensiones y los límites entre los que se movió *La otra sentimentalidad*: «Historia leída a través de una ciudad, itinerarios sentimentales que intentaban descifrar el presente, aquellos poemas orientados hacia *otro romanticismo* [...] hablaban, sobre todo, de la posibilidad de una vida menos sórdida». Por las propias definiciones de *La otra sentimentalidad* la propuesta no se podía encerrar en el programa de un grupo y, sin embargo, Álvaro Salvador tiene que terminar declarando:

La otra sentimentalidad no pretendió ser, aunque de hecho lo fuera, una escuela, movimiento o grupo, a la manera que se entienden actualmente estos términos, sino más bien la representación poética de un modo muy concreto de concebir y vivir la realidad y de sentirla (Salvador, 1994a: 46).

En la brecha que introducía anteriormente —hablando de los prólogos del 83— Álvaro Salvador entre el «definir/intentar definir» se cuelga ahora el *aunque de hecho*. En efecto: si proponer un modo de vivir y escribir desde una otra sentimentalidad era algo que por su propia enunciación trascendía los límites de un grupo, finalmente ello se identificaba con las prácticas muy concretas de determinados poetas. Por lo tanto, la pregunta acerca de qué fue La otra sentimentalidad acaba respondiéndose con las definiciones que lanzaron los propios integrantes de la propuesta, con la evidencia de sus poemas. Se abre así una cuestión que imbrica nombres y fechas. Pues, en efecto, ¿quiénes fueron los integrantes de La otra sentimentalidad y cuáles serían sus obras más representativas?

Como dice Juan Carlos Rodríguez (1999: 52) resulta imposible «restringir el grupo a tres poetas —los tres que firmaron el texto de la otra sentimentalidad—». Antonio Jiménez Millán «estuvo integrado desde el principio», pero además existió «mucha más gente que creyó en esa otra manera de sentir y vivir la vida». Así Mariano Maresca «fue también un nombre imprescindible desde siempre» (*ibid.*) y Teresa Gómez y Ángeles Mora aportaron «una clave decisiva en la época, es decir, la búsqueda de una normalidad feminista de izquierdas», junto a la profesora Ángela Olalla, que «iniciaba sus trabajos teóricos sobre el feminismo», y Pilar Carballada, que «fue un caso posterior e inesperado» (p. 53). Rodríguez también recuerda a Justo Navarro y José Carlos Rosales, que, aunque «formaban un grupo aparte», fueron fundamentales en la Agrupación Gramsci —«quizás todo el humus comenzó a fermentar ahí»—, posteriormente diluida en el Club Larra, pero que también representa «un elemento decisivo para hablar de la conciencia democrática de izquierdas». Por último llegarían los jóvenes Inmaculada Mengíbar o Luis Muñoz (*ibid.*). Todos estos nombres —a excepción, claro, de Maresca y Olalla— forman la nómina de poetas a los que Juan Carlos Rodríguez dedica algún texto recogido en *Dichos y escritos*. Pero con un inciso:

[...] los diez nombres que aparecen en el libro no los he elegido yo (tampoco soy un antólogo ni un seleccionador de fútbol) sino que, en cierto modo, podríamos decir que se han elegido ellos mismos, es decir, que han sido ellos los que han tenido la delicadeza, incluso, a veces, la falta de prejuicios como para pedirme, directa o indirectamente, que yo los “presentara” o que escribiese algo sobre sus libros (Rodríguez, 1999: 55).

Hecha esta advertencia, Rodríguez (p. 287), no obstante, habla de «un grupo más o menos homogéneo» al principio —Javier Egea, Luis García Montero, Teresa Gómez, Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Ángeles Mora, Álvaro Salvador— que «lógicamente, se iba a ir desparramando (o encontraba sus prójimos/próximos)» en otros ámbitos andaluces —Salvago, Benítez Reyes, Fernández Palacios, Ripoll—, madrileños —Benjamín Prado—, catalanes —Pere Rovira, Pere Pena— o gallegos —Ramiro Fonte—. Posteriormente, en lo que se llamó poesía de la experiencia,

[...] se hallaban inscritos, de algún modo, más granadinos (Justo Navarro o José Carlos Rosales), más andaluces (como Lamillar, Aurora Luque o Abelardo Linares), o vascos (Jon Juaristi), valencianos (Francisco Díaz de Castro, Carlos Marzal), y los más jóvenes, Luis Muñoz, Álvaro García, Vicente Gallego, Mesa Toré... O los aún más jóvenes: el magisterio indudable de Rafael Alberti, Ángel González o de Francisco Brines (Rodríguez, 1989: 289).

Por supuesto, muchos de estos nombres aparecen constantemente cruzados en los panoramas poéticos que se levantaron sobre las décadas de los ochenta y noventa.⁷⁴ Más riguroso en su selección —en el otro libro básico junto al de Rodríguez sobre *La otra sentimentalidad*—, Francisco Díaz de Castro antologa a Álvaro Salvador, Javier Egea, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero, Teresa Gómez, Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar; además introduce una precisión importante, pues la antología ofrece

[...] una muestra representativa —algo más de diez años— de lo que fue un momento especialmente interesante en la historia de nuestra poesía: la propuesta inicial de un

⁷⁴ Por poner un ejemplo, Álvaro Salvador (1994a: 46) escribía que una serie de poetas «formados vitalmente en la lucha antifranquista y en el horizonte cultural posterior al Mayo del 68» —entre los que, aparte de Egea, García Montero y él mismo, contaba a Jiménez Millán, Salvago, Mora, Prado, Navarro, Mengíbar o Muñoz— «han comenzado a producir, en la década de los ochenta un determinado discurso poético que la crítica ha definido como “nueva sentimentalidad” o, más exactamente, *otra sentimentalidad*». En un trabajo posterior publicado en *La página* establecía dos líneas para la poesía de la experiencia: una de ellas «arranca» de *La otra sentimentalidad*, «de la que formó parte en sus comienzos García Montero junto a otros poetas granadinos como Javier Egea, Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora, Inmaculada Mengíbar o yo mismo, y a la que han estado próximos otros como Benjamín Prado, Javier Salvago, Pere Rovira, Jon Juaristi, Ramiro Fonte, etc.» (1996a: 41), incluyendo también a Díaz de Castro en la incorporación de este trabajo a *Letra pequeña* (2003a: 236).

grupo de jóvenes poetas surgidos en Granada a principios de los años ochenta, unidos por la amistad y el compromiso político (Díaz de Castro, 2003: 10-11).

Que Díaz de Castro incida en la cuestión temporal no deja de ser interesante porque fija la atención sobre un periodo muy concreto. En este sentido no se trata tanto de preguntar qué autores, qué libros o qué poemas se ajustan más a una supuesta pureza previa que conformara La otra sentimentalidad, sino de atender a las muestras específicas que en un momento determinado trataron de definirla.⁷⁵ Esos resultados concretos son los que en un sentido estricto podrían considerarse La otra sentimentalidad.

Para Álvaro Salvador (1994a: 45) fueron *Las cortezas del fruto*, *Paseo de los tristes* y *El jardín extranjero* los tres poemarios «que inauguraron la nueva poética en el transcurso de apenas dos años, a los que hay que añadir el híbrido titulado *Tristia*». Por su parte, Antonio Jiménez Millán (1994: 22-23) cita una serie de libros donde actúa «la síntesis entre la memoria personal y la memoria histórica y el uso de procedimientos narrativos»: *El agua de noviembre* de Álvaro Salvador, *Restos de niebla* y *Ventanas sobre el bosque* del propio Jiménez Millán, *Un caso sencillo* y *El corazón azul del alumbrado* de Benjamín Prado; y «en una vertiente más intimista», *Los días laborables* de Inmaculada Mengíbar, *La guerra de los treinta años* y *La dama errante* de Ángeles Mora, y *Septiembre* de Luis Muñoz. Junto a los títulos mencionados con anterioridad en el mismo trabajo, *Troppo mare*, *Paseo de los tristes* y *Diario cómplice*, esta lista puede entenderse como una especie de *canon* de La otra sentimentalidad según Jiménez Millán.⁷⁶ El inventario puede matizarse con una anotación reciente: «Para mí, tres títulos marcan claramente el límite (es decir, el final): *Raro de luna* (1990), de Javier Egea, *Las flores del frío* (1991), de Luis García Montero, y *La condición del personaje* (1992), de Álvaro Salvador» (Jiménez Millán, 2018b: 80). Y el problema del límite también será muy importante.

⁷⁵ Obviamente existía algo a lo que aferrarse, un punto de partida que proporcionaba la teoría marxista y algunos intentos en la tradición de una escritura materialista, ciertas ideas acerca de la composición de los poemas, etc., pero a partir de ahí la *búsqueda* y precisamente las tentativas —y los hallazgos, por supuesto— de esa búsqueda es lo que se puede entender como La otra sentimentalidad.

⁷⁶ Con la excepción de Luis Muñoz —al que primeramente se añade el libro *Manzanas amarillas* y posteriormente desaparece de la lista—, vuelven a aparecer los mismos autores y obras —en el caso de Salvador también añadirá *La condición del personaje*— en otros trabajos de Antonio Jiménez Millán (1999: 68; 2006: 72-73), lo que indica una cierta manera de fijar la nómina de poetas y acotar los límites temporales de la propuesta.

Pues, en efecto, de nuevo se plantea el problema entre La otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia, la pérdida de dureza de los planteamientos iniciales y su disolución o confluencia en una corriente más amplia, el fin del grupo. Las explicaciones de ello han sido variadas, aunque es interesante sopesar la respuesta que dio Gil de Biedma a la pregunta «¿tiene usted algún sentimiento de grupo?» que le planteó Federico Campbell:

Uno lo tiene hasta los treinta años. Después, es absurdo ese sentimiento de grupo. No solo en la literatura. Cuando se tiene esa edad, todavía se vive en pandilla, en banda, como uno vive cuando es muy jovencito; después, en la vida se sigue teniendo amigos, pero se les deja de ver. En la literatura pasa lo mismo. Cada cual se va por su lado (Gil de Biedma, 2010a: 1190).⁷⁷

Para Pedro Roso (1993: 15) «ha habido intentos de ampliar la nómina inicial con otros nombres», de modo que La otra sentimentalidad «conectará enseguida con el tono e intereses estéticos de buena parte de la poesía que surge en España en la década de los ochenta». Frente a la idea de *disolución* es interesante que Roso hable de *conexión*. De igual modo García Montero apelaba en la entrevista con José Espada Sánchez a la *extensión* de las ideas originarias de la propuesta a otros poetas para su generalización. Para Soria Olmedo (2000: 124) «“la otra sentimentalidad” no se opone a la poesía de la experiencia, sino que la integra». Más adelante hacía sinónimos los dos marbetes pues «como diría un personaje de *Doña Rosita la soltera*, de ambos modos puede y debe decirse» diciendo no creer en «una pureza previa que no ha existido jamás» en el proyecto granadino (2009: 22).

Por su parte, Juan Carlos Rodríguez ha dado dos claves que se han repetido con frecuencia. Por un lado: «no es que el experiencialismo surgiera de la otra sentimentalidad, en absoluto, es que era como una especie de confluencia de arroyos.

⁷⁷ A Jiménez Millán (2018b: 80) le satisface esta explicación de Gil de Biedma y la extrapola a La otra sentimentalidad: «Imposible expresarlo con más claridad. Y ello vale igualmente para los autores que estuvimos más o menos próximos a esta opción, como Benjamín Prado, Ángeles Mora, Inmaculada Mengíbar, Teresa Gómez o el que firma estas líneas. Se ha repetido, hasta convertirse en tópico, que la “otra sentimentalidad” dio lugar a la “poesía de la experiencia” o *se diluyó* en ella. Nada más lejos de la realidad. Lo que se advierte en los años de la Transición y, muy especialmente, a principios de la década de los ochenta, es un claro desplazamiento de la estética neovanguardista (o neobarroca: “venecianos”, etc.) hacia un artificio de naturalidad que produce el efecto de lo verosímil, y hacia un tono más narrativo e irónico al mismo tiempo, pero también en este caso sería impropio hablar de “estéticas dominantes”, puesto que no desaparece la diversidad».

Pero insisto en que esa confluencia desborda los diques» (1999: 21); y por otro: si el funcionamiento del capitalismo es invisible y solo se percibe en sus efectos,

[...] de esos efectos es de donde debería partir cualquier poética que se considerara hoy en día materialista e inmanente. Este fue el núcleo duro, en efecto, de la originaria “otra sentimentalidad”, pero de ahí, también, su inevitable pérdida de dureza y su inevitable correlación con lo que se llamó la poética experiencial: *la práctica poética no podía partir de la conceptualización teórica de lo invisible capitalista, sino de los efectos concretos y experienciales de la vivencia de cada día* (Rodríguez, 1999: 46).

En este sentido, también aclara Rodríguez a propósito de la «disolución»:

[...] la práctica poética quizás resulte obligatoriamente mucho más difusa y diseminada que la práctica teórica. No es que hubieran variado los planteamientos de base, es que la poesía posiblemente necesite enraizarse en cuestiones mucho más concretas y en un círculo de comprensión de escritura mucho más amplio (Rodríguez, 1999: 42).⁷⁸

En una entrevista del año 2000, a pesar de que Rodríguez (2016: 96) consideraba que los integrantes de *La otra sentimentalidad* «seguimos teniendo un horizonte en común y ahora somos más amigos que antes», fijaba la fecha de 1983 como el momento en que el grupo se disuelve.⁷⁹ De nuevo la antología se convierte en un espacio conflictivo

⁷⁸ García Montero establece un razonamiento similar: «Si se quiere cambiar seriamente algo, hay que romper la reproducción literaria de la ideología burguesa, escribir desde otra sentimentalidad. Declarar esto es válido por sí mismo, aunque los resultados sean paradójicos, porque al fin y al cabo lo único que conocemos bien es el mundo burgués que nos ha educado» (en Rébora, 1983: 9). Es decir: la teoría estaba más o menos clara, los presupuestos desde los que se partía y los objetivos que se perseguían, pero los resultados podían ser paradójicos.

⁷⁹ Salvador ha sido uno de los que han cuestionado esta fecha intentando retrasarla hasta 1987: «Bueno. Juan Carlos, creo yo, exagera un poco en eso. Fue más tarde. Realmente, fue más tarde. El año en que comienza la cosa a resquebrajarse, cuando ya empieza a manifestarse una sintomatología, es a partir de 1987. Hay, por un lado, una circunstancia física, digamos, y es que yo me voy un curso a EE.UU., al Dartmouth College, y ya hay una distancia. Por otra parte, se produce entonces el nombramiento de Luis como Vicedecano. Eran los años de los movimientos estudiantiles —los últimos grandes movimientos estudiantiles— con la Reforma Universitaria, que fue tremenda. Hubo mucho lío y Luis estuvo muy preocupado con todo aquello; muy preocupado. Y Javier también empieza entonces a darle vueltas a su proyecto de *Raro de luna* que le llevó mucho tiempo. Hubo, en fin, una primera desconexión que se fue transformando en distancia a partir de ahí. Nosotros siempre nos enseñábamos todo antes de que se publicara y desde entonces pues ya no. Al volver de EE.UU., por ejemplo, me encuentro *Diario cómplice* (del que apenas había leído varios poemas). Hay ya como otros intereses en

pues, si Soria Olmedo (2000: 118) escribía que esta publicación «no puede considerarse un hecho esporádico, sino el núcleo de un proceso complejo, que arranca de finales de los setenta»,⁸⁰ y Salvador (1994a: 45) consideraba que «el concepto, membrete o título simbólico de “otra sentimentalidad” fue el resultado de una elaboración lenta —quizá de dos años—», el problema del *final*, de la disolución del grupo, se inserta justo al *principio*, en el momento en que se consolida. Pero es que el principio también se presenta como problemático. Pues, efectivamente, en la antología aparecen poemas de *A boca de parir*, de *La mala crianza* o de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Aunque se trate de piezas tan recordadas como «19 de mayo» de Egea o «Uno» de Salvador, ¿podían considerarse estos poemas como propios de La otra sentimentalidad, la *adelantaban* de algún modo, eran tentativas tempranas que después se vieron confirmadas? Y, por seguir con Salvador: *Las cortezas del fruto* suele considerarse un libro inaugural para La otra sentimentalidad. Pero aparece fechado entre 1973-1979, y no es que Salvador adelantase unos poemas en *Papeles de Son Armadans* (1976), sino que la parte que luego se titularía «Desnuda pulpa» aparece recogida en *La poesía más transparente*, una antología que formaba parte de la propuesta del Colectivo 77 —donde también aparecen poemas de Jiménez Millán—. Por tanto, no resulta fácil fechar una propuesta como La otra sentimentalidad, fijarla de un modo absoluto en el tiempo.

A la altura de 1994 Salvador escribía que «en general, pienso que todos nos mantenemos fundamentalmente fieles a los principios teóricos que defendimos al proponer la necesidad de una poesía cargada de “otra sentimentalidad”» y, de este modo, los poemarios «partieron en su desarrollo de los mismos presupuestos y los siguen defendiendo en el momento actual, es decir, se siguen comprometiendo con su tiempo en la búsqueda de una nueva moral» (p. 48). Si el principio de «esfuerzo compartido» se mantiene inquebrantable, Salvador detecta ciertos rasgos *formales* —bien por el lado de la vanguardia rupturista, bien por el del realismo o la poesía de la

cada uno. Seguíamos, claro, con la amistad. Pero aquella primera sintonía tan intensa ya no, ya no se daba» (en Carriedo Castro, 2017: XLVII-XLVIII). No obstante, más recientemente, Salvador (2017: 244) ha terminado por aceptar la fecha de 1983 como fin del grupo, aunque sigue insistiendo en que «de cualquier modo, fue a comienzos de los años 90 cuando las bifurcaciones respecto al camino inicial fueron más evidentes y más evidente la distancia que iba abriéndose entre nosotros».

⁸⁰ Y continúa diciendo que este proceso «tiñe a otros poetas y prosigue con modulaciones específicas en la obra de cada uno después de 1983» (Soria Olmedo, 2000: 118), por lo que, en cierta medida, también está planteando la disolución del grupo a partir de esta fecha.

experiencia— por donde se ha visto «debilitada» la «primitiva cohesión del grupo» (*ibid.*).

La crítica no ha permanecido ajena a la cuestión de los límites temporales mostrando cómo, a pesar de los contactos con la poesía de la experiencia y la singularidad propia de cada poeta, los antiguos integrantes de La otra sentimentalidad conservan unos rasgos compartidos que los caracterizan frente a otros experienciales. Así lo estimaba Díaz de Castro en su antología de 2003:

[...] la “globalización” de la poesía de la experiencia, por más que asumida por la mayoría de estos autores [...] no puede ocultar, a mi juicio, una concepción ideológica de la poesía que sigue vigente en los poetas de la otra sentimentalidad —y en otros, por supuesto— pero cuyo sentido último no creo que compartan los experienciales (Díaz de Castro, 2003: 23).

Ya en 2010 Luis Bagué también consideraba:

La propia vida puede ser punto de partida, motivo de reflexión y arma arrojadiza al mismo tiempo. Algunos de los principales nombres de la poesía de la experiencia, como Álvaro Salvador (*Ahora todavía*, 2001; *La canción del outsider*, 2009), Ángeles Mora (*Contradicciones, pájaros*, 2001; *Bajo la alfombra*, 2008), Jon Juaristi (*Prosas [en verso]*, 2002; *Viento sobre las lóbregas colinas*, 2008), Benjamín Prado (*Iceberg*, 2002; *Marea humana*, 2006), Antonio Jiménez Millán (*Inventario del desorden*, 2003) y Luis García Montero (*La intimidad de la serpiente*, 2003; *Vista cansada*, 2008), demuestran en sus últimos libros que *biografía* sigue rimando con *ideología* (Bagué, 2010: 39-40).

Del mismo modo, incluso considerando la pérdida de dureza de la que habla Juan Carlos Rodríguez, Araceli Iravedra escribía en 2016:

Es verdad que, como acepta Juan Carlos Rodríguez, animador teórico de la propuesta, los planteamientos “radicalmente marxistas” de la otra sentimentalidad acusaron por diversas razones una “inevitable pérdida de dureza” en la segunda mitad de los ochenta (Rodríguez, 1999: 46). Pero, aun contando con tal moderación que en efecto debilita sus implicaciones combativas, el propósito de indagación y de transformación moral que dirige en estos autores la poetización de la experiencia todavía imprime hoy a sus libros —*Marea humana* (2006) y *Ya no es tarde* (2014), de Benjamín Prado,

Bajo la alfombra (2008) y *Ficciones para una autobiografía* (2015), de Ángeles Mora, *La canción del outsider* (2009) y *Fumando con mis muertos* (2015), de Álvaro Salvador, o *Vista cansada* (2008) y *Un invierno propio* (2011), de Luis García Montero— una orientación renovadamente crítica que sin duda resguarda su especificidad (Iruvredra, 2016: 128).

Claro que el libro de Juan Carlos Rodríguez (1999: 290) sobre *La otra sentimentalidad* termina con unas líneas desasosegantes: «Ese fue el planteamiento básico. Lo que no sé es si sigue siéndolo hoy».⁸¹

LAS PALABRAS DE FAMILIA Y EL LENGUAJE DEL MUNDO

Recapitulando: entre el «definir/intentar definir» *La otra sentimentalidad* se iba ajustando, delimitándose, según las propuestas concretas de un grupo de poetas que por sus propios planteamientos se resistían a esa catalogación aunque, en cierto modo, actuaron como tal. Precisamente este *intentar* —las tentativas, la búsqueda, el viaje— es lo que definió «aquel sintagma extraño donde se juntaban palabras tan definitivamente raras como “otra” y “sentimentalidad”» (Rodríguez, 1999: 28). Pero el marbete se escapaba por todas partes pues, en efecto, ¿qué significaba realmente hablar de *La otra sentimentalidad*? Para Soria Olmedo (1988: 14) —que en estricto escribe «nueva sentimentalidad» o «sentimentalidad otra»— se trataba de «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»; por eso continúa hablando de «ese grupo más o menos inexistente» que forman unos amigos, y de «fingida receta» a la que pudieran acomodarse los poemas.

La palabra *sentimentalidad* acarrea una larga historia poética. La definición del género como desahogo íntimo, como expresión de la interioridad del poeta, convertía en sinónimos poesía y sentimientos. Frente a tal identificación la propuesta granadina se acogió al eje que determinaba toda una concepción del discurso poético para cuestionarla, mostrando la dialéctica burguesa entre lo privado y lo público en la que se asentaba. En efecto, lo privado se construía como un espacio de pureza, íntimo,

⁸¹ Estas líneas son un añadido al artículo de 1994 publicado en *Scriptura* que Rodríguez reelabora para cerrar *Dichos y escritos*.

sentimental o sensible, separado del espacio público. Lo privado como lugar del sentimiento y lo público como lugar de la razón dejaban como corolario la consideración del discurso poético como un género sustentando en su aura sublime, pero a la vez poco inteligente. Los poetas granadinos —desde Unamuno («piensa el sentimiento, siente el pensamiento»), pero sobre todo desde Gil de Biedma («con la pasión que da el conocimiento») — buscaban en la indagación sentimental una manera de hacer estallar la ideología que sujetaba este entramado. No han sido pocas las contradicciones sufridas por tal ideología cuando se han aproximado poesía y política, cuando se ha mezclado la intimidad con la realidad prosaica. De ahí las polémicas infinitas en torno a la pureza y el compromiso. ¿Dónde acomodar los sentimientos en esta problemática?

Las respuestas han sido muchas pero resulta interesante reparar en la poética que José Agustín Goytisolo escribió para *Poesía social*, donde advertía la necesidad de «no caer en la tentación de confundir los nobles sentimientos con la buena poesía» (en Luis, 2010: 432). La cita de Goytisolo llama la atención sobre los peligros de desatender las obligaciones propias de la poesía bajo el pretexto de comunicar un mensaje urgente. Los nobles sentimientos, el mensaje urgente, ¿correspondían a la intimidad esencial del poeta? ¿Expresaba este su verdad profunda aunque fuese dirigida a la colectividad? ¿Se mantenían los ritos de la comunicación poética? De cualquier modo, las palabras de Goytisolo invitan a reflexionar también sobre el hecho de que, como decía Manuel Machado, una cosa es la poesía y otra «lo que está / grabado en el alma mía»;⁸² además es sugestivo compararlas con unas líneas de Sartre. El teórico del compromiso, ofreciendo otra perspectiva, afirmaba tajante: «Nunca he creído que se pueda hacer buena literatura con malos sentimientos»; y añadía: «Pero entiendo que los buenos sentimientos nunca se dan por adelantado; es preciso que cada uno los invente a su vez» (Sartre, 2003: 50). Se trata, por tanto, de una cuestión moral, pero también histórica; no de un punto de partida previo, sino de su elaboración. Por eso, el mismo Sartre — recordando el libro de Denis de Rougemont *El amor y occidente*— dice no aceptar *a priori* la idea de que el amor-pasión sea una afección constitutiva del espíritu humano; al contrario:

⁸² Podrían recordarse algunos casos: Bécquer (2012: 460) dice que «cuando siento no escribo» —aunque Bécquer sí que identifica sentimiento y poesía y, por otro lado, se aproxima en sus elaboraciones teóricas a la distinción de Friedrich Schiller entre poesía ingenua y sentimental—. Pavese (1997: 55) duda en sus diarios: «Yo no sé todavía si soy un poeta o un sentimental».

[...] estimamos que un sentimiento es siempre la expresión de cierto modo de vida y cierta concepción del mundo que son comunes a toda una clase o toda una época y estimamos también que la evolución de este sentimiento no es el efecto de no sabemos qué mecanismo interior, sino de esos factores históricos y sociales (Sartre, 2003: 21).

Miguel Ángel García (2002b: 18) ha reparado justamente en estas líneas para advertir que «no una cosa muy distinta había defendido Machado», vinculando este modo en que Sartre llega a atisbar la historicidad de los sentimientos con los planteamientos defendidos por los poetas granadinos.

En el término *sentimental* se hace inevitable el recuerdo de títulos como el *Viaje sentimental* de Laurence Sterne⁸³ o *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, que tomará Julián Marías para escribir un ensayo homónimo y que Vázquez Montalbán —indispensable resulta en este sentido su *Crónica sentimental de España*— convertirá en *Una educación sentimental*.⁸⁴ También podría recordarse la caracterización sentimental del detective privado Philip Marlowe: «Es usted un poquito sentimental, señor Marlowe, ¿no le parece?» (Chandler, 2005: 237), dice Linda Loring en *El largo adiós*, una novela muy presente en los autores granadinos.⁸⁵ Hay una carta

⁸³ El traductor al español de *A Sentimental Journey* justificaba la elección del título en su edición de 1843: «Bien comprendo que no dejarán de levantar la voz algunos puristas, tan rígidos como intolerantes, con el adjetivo sentimental, proscribiéndolo de nuestra lengua, por extraño. [...] si para todas las ciencias se han ido a mendigar a la Grecia nombres bárbaros, ininteligibles, y de bronco y áspero sonido, no deberá llevarse a mal que aclimatemos a nuestro suelo una voz suave, sonora y expresiva» (en Sterne, 1984: 7). Por cierto, Juan Carlos Rodríguez (2001b: 382) cerraba *La literatura del pobre* recordando la enumeración de viajeros que hace Sterne.

⁸⁴ Puede ser oportuna la reflexión de García Martín (1983: 114) cuando, comentando la mención a las «canciones tristes de marineros rubios» en «Sonata triste para la luna de Granada» de *El jardín extranjero*, anota: «La alusión a la célebre canción “Tatuaje” que encontramos [...] nos sirve para ejemplificar uno de los procedimientos estilísticos característicos del libro: la incorporación de textos ajenos —literarios o no— como medio de evocar un cierto ambiente. De las letras de canciones se ha servido repetidamente Vázquez Montalbán para trazar su crónica sentimental de España».

⁸⁵ Manuel Valle (2006: 18) ha destacado el rasgo sentimental que diferencia a Marlowe de otros investigadores privados: desde el cientifismo de Sherlock Holmes al estricto profesionalismo de Sam Spade. En Marlowe la «mirada sentimental» se desdobra en «discurso sentimental» por la identificación entre el protagonista y el narrador, haciendo única la obra de Raymond Chandler frente a la de otros autores del género (pp. 124-125): «la mirada sentimental es una relación entre el yo de Marlowe y esos seres humanos. La forma en que mira ese yo consiste [...] en percibir hasta qué punto la vida del dinero (las relaciones capitalistas) ha corrompido al personaje, en qué lugar del engranaje lo ha colocado, qué restos de su dignidad originaria le quedan y qué posibilidades de pacto pueden aparecer con ese personaje» (p. 125). Es interesante aproximar a la propuesta granadina la relación entre el yo y los otros a través de la sentimentalidad convertida en un territorio de encuentro.

de febrero de 1983 en la que Jaime Gil de Biedma —que ese año se declaraba un «cachondo sentimental» (2010a: 1293)—⁸⁶ agradece a García Montero el envío de *Tristia* y de un artículo sobre su obra, añadiendo:

Pero lo que me hizo dar un bote en la silla fue la expresión “nueva sentimentalidad”, una coincidencia tan inverosímil y divertida como si fuese de ficción. Porque allá por 1960 era ese precisamente el *mot d'ordre* que cuatro amigos (Luis Marquesán, Miquel Barceló, Juan Marsé y yo) nos repetíamos a diario. Vivir es volver, diría Azorín (2010b: 385).⁸⁷

En efecto, el artículo de García Montero (1982: 122) terminaba reivindicando —sin nombrarlos— a un grupo de poetas «empeñados en proponer una moral distinta, en romper con nuestros sentimientos para conseguir una nueva sentimentalidad». Este texto servirá de base para el artículo posterior incluido en los prólogos de la antología de 1983, donde ya no se hablará de una *nueva* sentimentalidad sino de *otra*, haciendo además evidente la distinción machadiana con respecto a la sensibilidad. Ángel González (2005: 124) repara en que tal distinción era una réplica dirigida a Ortega, quien apelaba «una y otra vez a la expresión “nueva sensibilidad” para justificar las innovaciones del nuevo estilo». Para el filósofo madrileño, por ejemplo: «Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética [...]. Y buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte» (Ortega y Gasset, 2006: 26). Uno de sus discípulos y defensor de la literatura de *avanzada*, José Díaz Fernández (1985: 58), recogía el término para referirse en *El nuevo romanticismo* a las vanguardias como «la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación». Pero las palabras son importantes porque delimitan el lugar teórico desde el que se está hablando y Díaz Fernández acude al término *moral*: «La revolución rusa, que pretende sencillamente organizar la vida, transformando, no un Estado, sino una moral, produce la verdadera literatura de avanzada» (p. 56); «las revoluciones ideológicas plasman otros conceptos morales, estéticos y políticos» (p. 80). No se trata, en este caso, de propugnar un cambio de

⁸⁶ En la entrevista con Maruja Torres declaraba: «he amado mucho y muy intensamente, [...] he sido un sentimental incontrolado. [...] Yo pertenezco a una variedad que es la del cachondo sentimental, que es lo que he sido durante toda mi vida» (Gil de Biedma, 2010a: 1293).

⁸⁷ Refiriéndose a Campoamor dice Azorín (2006: 160-161) en «Las nubes»: «“Vivir —escribe el poeta— es *ver pasar*”. Sí; vivir es ver pasar: ver pasar, allá en lo alto, las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*».

sensibilidad —como hizo Castellet con los novísimos, dejando escapar la distinción machadiana del Discurso de ingreso en la Academia, un texto que cita en las primeras líneas de su antología y que había sido básico para defensa del realismo en *Veinte años de poesía española*— sino de buscar otros lugares desde donde plantear los problemas. Cuando Antonio Machado discute con la estética de los poetas del día, intenta elaborar sus argumentos desde otro terreno, apartándose del biologicismo que arrastra el término *sensibilidad*, y opta por el de *sentimentalidad*.

El matiz es importante para la propuesta granadina porque una reflexión sobre la historicidad de los sentimientos no podía plantearse apelando a la sensibilidad. En este sentido es interesante acudir al estudio que hacen Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador sobre las lágrimas y la *estructura melodramática* a propósito de la *María* de Jorge Isaacs. Los autores explican que dentro de la ideología burguesa clásica del siglo XVIII surge la noción de *sensualismo*, básica para la configuración final de esa ideología. Elaborado teóricamente en las obras de Hume y Locke, el sensualismo «señala que la expresión de la “verdad del individuo”, así como la recepción de los influjos del mundo exterior, se realizan mediante un “proceso sensorial o sensual”» (Rodríguez y Salvador, 2005: 132). Tal proceso sensorial, para la ideología burguesa, se concibe como un proceso «físico», donde lo sensible «no tiene ningún contenido moral» (*ibid.*). Frente a ello, existe una variante pequeño-burguesa —desde Rousseau o Kant y Hegel hasta Croce, una variante que convivirá con la corriente empirista, propiamente burguesa, en el llamado romanticismo— para la que el proceso sensorial «siempre está lleno de espíritu» y, por tanto, «siempre está lleno de un contenido moral» (pp. 132-133). Es aquí donde se elabora teóricamente la noción de *sensibilidad* para designar este proceso sensible lleno de espíritu. A partir de Kant parece natural suponer la existencia de una facultad innata en el individuo, la sensibilidad, que expresaría el modo más directo que tiene de revelarse la verdad íntima de ese individuo. Las *lágrimas*, dentro de tal corriente, no serían sino «la sensibilidad llevada al extremo, o por decirlo mejor, la expresión extrema de la sensibilidad» (p. 133). En un plano literario, la introducción de este espiritualismo sensible daría lugar a una serie de producciones literarias específicas: la comedia lacrimógena o melodrama y la novela sentimental. Rodríguez y

Salvador, para hablar de esa «literatura de lo sensible», proponen el término «estructura melodramática», que abarcaría varios discursos, incluyendo por supuesto el poético:⁸⁸

La *estructura melodramática*, lo mismo que su “matriz” la noción de sensibilidad, es un producto de las normas ideológicas de la pequeño-burguesía, y podría definirse como el funcionamiento propio de aquel tipo de literatura que, basándose en la perspectiva de la sensibilidad, *hace de correa transmisora entre los valores de las clases dominantes y el inconsciente de las clases dominadas* (Rodríguez y Salvador, 2005: 136).

El hecho de que la ideología dominante de una sociedad sea vivida de un modo inconsciente por las clases dominadas —aunque en esquema, como algo ajeno y contradictorio con sus condiciones reales de existencia— provoca que «los valores de las clases dominantes aparezcan como valores propios de la sociedad entera» (p. 136). Precisamente para solventar esas contradicciones, para llenar el *vacío* que se abre entre los valores dominantes y las condiciones reales de existencia, resulta fundamental la ideología de la sensibilidad, ya que esta sería «algo inherente a la naturaleza humana, sea cual fuera su condición social» (p. 137). De ahí el *populismo*, otra construcción pequeño-burguesa que actuaría como el otro eje básico de la estructura melodramática.

Así queda explicado perfectamente el entramado ideológico que arrastraba el término *sensibilidad*. Pero, además, existía otro escollo para la propuesta granadina que señala Juan Carlos Rodríguez:

Para mí, desde luego, no bastaba el experiencialismo claramente empirista de los anglosajones y que en cierto modo rezumaba en Gil [de Biedma]. Una vez más se corría el riesgo (que siempre fue decisivo en el estalinismo y en cierto marxismo occidental) de confundir el experiencialismo sensorial empirista con el materialismo histórico (Rodríguez, 1999: 36).

⁸⁸ En este punto, los mismos autores remiten a otros trabajos suyos como el ensayo de Juan Carlos Rodríguez incluido en *Granada/Tango* y el libro *Para una lectura de Nicanor Parra* de Álvaro Salvador, autor asimismo del trabajo «Gustavo Adolfo Bécquer: una poética melodramática». Este último escrito será reelaborado por Salvador, atendiendo a la *lógica interna* «sentimental» de los poemas de Bécquer (1994b: 32) y al cambio que se produce «del romanticismo a la sentimentalidad, del imposible himno gigante y extraño a la comunicación humilde e íntima entre dos almas» (p. 41). Por otro lado, para las *lágrimas* en Garcilaso y su funcionamiento en la *dialéctica del agua* puede verse Rodríguez (1974: 193 y ss.).

No servía este experiencialismo empirista, «la forma más sutil de la ideología burguesa» (*ibid.*), como tampoco servía la corriente pequeño-burguesa de la sensibilidad. El marbete de la propuesta granadina intentaba marcar las distancias con todo ello:

[...] una escritura materialista e inmanente no podría ser sin abolir la diferencia supuesta (y establecida por la burguesía desde el XVI-XVIII) entre razón y sensibilidad, por una parte (mucho ojo aquí a la imagen kantiana de la sensibilidad), y por otra parte, la diferencia entre pureza e impureza (formas sensibles puras o impuras y categorías intelectuales puras o impuras). O de otra forma: la diferencia entre poesía sublime o bella *vs.* la prosa y la fealdad de la vida cotidiana, con su trasfondo básico de hecho: la diferencia, repito, entre razón y sensibilidad. Romper este esquematismo (razón *vs.* sensibilidad; puro *vs.* impuro) fue lo que en el límite de todo llevó a acuñar el término de *otra sentimentalidad* (o sea, una fusión de vida y escritura que, además, pretendía romper la diferencia entre *lo privado* y *lo público*). “Otra sentimentalidad” en lugar de “otra sensibilidad” o “nueva sensibilidad” (como se dijo a veces y se ha dicho desde entonces) suponía inevitablemente afilar la hoja del cuchillo de la teoría y de la práctica. Puesto que la imagen de la nueva y otra sensibilidad estaba demasiado impregnada de neokantismo, y había que matizar hasta el máximo (Rodríguez, 1999: 40-41).

Hay que reparar en que Rodríguez se refiere al *límite de todo* y, en efecto, continúa explicando que Salvador y García Montero «hablarían enseguida de “la otra sentimentalidad” injertándola en los términos machadianos en torno a la nueva sensibilidad» cuando en 1983 la propuesta granadina «se había empezado a desvanecer en su sentido originario» (p. 41). La siguiente consideración de Rodríguez es muy importante:

No es que se hubieran variado los planteamientos de base, es que la poesía posiblemente necesite enraizarse en cuestiones mucho más concretas y en un círculo de comprensión y de escritura mucho más amplio. En este aspecto de “disolución” resultó casi inevitable aludir a la herencia de Antonio Machado —o del propio Gil de Biedma—, o de Alberti, Ángel González, etc. Tampoco nadie iba a negar (muy al contrario) que los términos intencionales de Machado fueran espléndidos; digo solo que los planteamientos originarios se fundamentaban en otros presupuestos (Rodríguez, 1999: 42).

Hablar de una *nueva sensibilidad* significaba aceptar una atmósfera kantiana y pequeñoburguesa en la que se inscribía Machado, pero también Marcuse, quien había titulado un texto *La nueva sensibilidad*, en el que reivindicaba la necesidad de una vida más poética y menos alienante (Rodríguez, 1999: 42-43). Por eso, más allá de la distinción entre sensibilidad y sentimentalidad —y todo lo que comportan ambos términos—, el matiz diferencial del marbete de la propuesta granadina lo introducía la palabra *otra*. Como explica Álvaro Salvador:

Había un concepto que Juan Carlos repetía siempre; que se repetía constantemente al hablar de la Literatura Contemporánea y de lo que nosotros queríamos hacer: tenía que ser algo otro. Algo que se situara en otra perspectiva, en otra situación. De ahí vino lo de “otra sentimentalidad” (en Carriedo Castro, 2017: XLI).

Un breve repaso a algunas publicaciones vinculadas al ámbito granadino de los setenta y los ochenta muestra una atmósfera de inquietud, de efervescencia y aventura, un deseo de búsqueda que ajusta sus cuentas con el pasado. Prologando una serie de ensayos —de Althusser, Poulantzas, Balibar, Macherey, etc.— recogidos con el nombre de *Para una crítica del fetichismo literario*, Juan Manuel Azpitarte hablaba de un «campo no estático [...], un campo que basa sus condiciones de existencia en el cambio» (en VV. AA., 1975: 9), representado en los autores recogidos en el volumen, así como en los demás títulos de la «Serie teoría y crítica», dirigida por el profesor Rodríguez (en ella apreció *Teoría e historia de la producción ideológica*); y terminaba refiriéndose a una «nueva práctica de la literatura», a la «extensión masiva del nuevo inconsciente ideológico materialista y dialéctico» (p. 20). En el segundo número de *Letras de Sur*, Álvaro Salvador (1978) escribía acerca de «Otra crítica, otra ciencia»; y en el número 3-4 de la misma publicación, Antonio García Rodríguez lanzaba una idea que conecta bien —salvando algunas distancias— con los planteamientos de *La otra sentimentalidad*:

El sentimiento, pienso ahora, es el caldo de cultivo ideal de nuestras contradicciones, de nuestras alienaciones y de nuestras neurosis. No es tiempo de lamentarse ni de cantar; es tiempo de luchar a muerte contra las rémoras que nos atan al pasado ideológico, de asumir nuestra realidad interior y la realidad que nos rodea. Solo así,

sabiendo y aceptando esto, podremos intentar caminar hacia un futuro de libertad donde posiblemente ya no quepamos nosotros mismos como tales individuos, portadores del virus de la soledad y la nostalgia (García Rodríguez, 1978: 75).

Definía también García Rodríguez la tarea de los jóvenes poetas como el deber de asumir y profundizar en las contradicciones de clase heredadas. En este sentido, consideraba la poesía como una «ciencia» cuyo «objeto es un “yo” que hay que transformar químicamente en el laboratorio del poema», y concluía: «hemos nacido de una crisis (somos hijos póstumos del 36), hemos sido la crisis misma (en mayo del 68 salimos a la calle) y estamos empezado a ser la crisis de la crisis» (*ibid.*). Precisamente esa crisis, los efectos de la educación recibida, son los que expone Salvador en su emblemático poema «La mala crianza». Un año después, en el número 0 de la hoja *Ka-Meh* (1975), un poema anónimo volvía a la cuestión de la educación para platearla irónicamente de otro modo. Así, desde cierta perspectiva, el poeta «debe ser educado» y «no hablar de ciertas groserías» como el desempleo, la angustia o el exilio, «pues su espíritu *puro* no debe contagiarse / con asuntos inmundos impropios de su altura»; sin embargo, también existen «algunos poetas con poca o mala educación, / con una educación distinta / de la que tienen los que piden y exigen / hermosas construcciones, metáforas bellísimas y espejismos diversos. / Y cada día aumenta la mala educación de esos poetas» (pp. 19-20).

La dispersión de los ejemplos citados sirve para advertir una inquietud extendida, bullente, que actúa de caldo de cultivo para *La otra sentimentalidad*. Las tentativas al respecto resultan abundantes hasta lograr encauzarse de un modo muy preciso. Incluso García Montero, en el artículo sobre Gil de Biedma, hablaba de una *nueva sentimentalidad* y Salvador (1994a: 44-45) —remitiendo a Pedro Roso— recordaba que en algunos textos del profesor Rodríguez, muy vinculados a los orígenes más próximos de la propuesta granadina, no aparecía el marbete definitivo. Aunque ese *algo otro*, como indicaba Salvador, estaba bastante presente. En este sentido, nada más significativo que en una temprana entrevista a Juan Carlos Rodríguez con motivo de la defensa de su tesis doctoral el periodista se refiera a él como un «doctorando “distinto”» (Rodríguez, 2016: 23). No se trataba de evolucionar, de aportar nuevas soluciones a los problemas de siempre, sino de plantear otras preguntas, de cambiar de terreno. De ahí la importancia diferencial de la palabra *otra* unida a *sentimentalidad*. Con una precisión importante: «Obviamente, al hablar de transformación, al solicitar otra historia, otra

poesía, otra sentimentalidad, se pensaba desde el marxismo, desde el *viejo topo* de la historia y en modo alguno desde la “otredad” fenomenológica» (García, 2002b: 17).⁸⁹ Todas estas cuestiones se condensaban en *aquel sintagma extraño*.

Planteadas estas consideraciones, es posible retomar los prólogos del 83 y la distinción que hacía Salvador entre el «definir/intentar definir». Por un lado, La otra sentimentalidad puede entenderse como grupo o —en un sentido reducido— como el resultado de una serie de poemarios y declaraciones teóricas; o bien —en un sentido amplio— como la atmósfera de un momento a finales de los setenta y principios de los ochenta que desborda una nómina cerrada de autores y obras. De cualquier modo, la propuesta ha quedado definida según los planteamientos de sus propios autores, por lo que atendiendo a la permanencia de tales planteamientos la crítica ha podido vincular las obras posteriores de estos poetas al proyecto inicial del grupo, que, por otro lado, Rodríguez ya daba por clausurado en 1983. Ahora bien, la fusión de vida y escritura que se agolpaba en el marbete, esa «otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida» de la que hablaba García Montero en su artículo, esa otra manera no solo de entender sino también de vivir la vida y sus relaciones según Salvador, ¿hasta qué punto se consiguió? ¿Lograron, al menos en la escritura, establecer una otra sentimentalidad? Si La otra sentimentalidad se define a través de las declaraciones de sus autores, las líneas anteriormente citadas no vienen a plantear sino la necesidad de un cambio de *inconsciente ideológico*, una ruptura con el modo de producción actual, y esto son palabras mayores: no se improvisan.⁹⁰ De ahí el interés de Althusser en hacer de la filosofía un arma para la revolución, y de ahí la concepción por parte de los granadinos de la poesía como un instrumento de lucha ideológica. Un instrumento capaz de indagar en las contradicciones de la ideología dominante e introducirse en ellas para producir otra moral. Una tarea encomiable, sin duda, con sus hallazgos pero también con sus propias contradicciones. Por ejemplo, en su artículo del 83, Salvador decía: «cuando el

⁸⁹ Como sigue explicando el profesor García (2002b: 17): «Otredad fenomenológica que, por supuesto, está en Machado-Mairena y que parece ratificar Aurora de Albornoz cuando dice lo siguiente de los poetas de *la otra sentimentalidad*: “Su yo contiene a los otros y a lo otro; así su lirismo podríamos verlo como ‘plural’”».

⁹⁰ O al menos «un intento tanto teórico como poético, como literario en general, para recordar a la izquierda que debía seguir siendo izquierda», según indica claramente Juan Carlos Rodríguez (2016: 131). Y esto precisamente durante una coyuntura complejísima —la transición española, los últimos años de la guerra fría y la llamada posmodernidad— en la que el capitalismo se borra como *sistema* para implantarse como *vida*, como inconsciente, como piel, clausurando la opción de cualquier otro horizonte vital, de cualquier alternativa. El mismo Rodríguez ha explicado todo este proceso en los primeros capítulos de su libro *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo* (2013).

amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y solo así se explica, [...] entonces puede hablarse de *otra sentimentalidad*, de otra poesía». ⁹¹ Siguiendo con los términos de Salvador: *¿se puede/pudo* hablar de —o desde— otra sentimentalidad? Hay un poema de *Paseo de los tristes* que se plantea justo entre el *debe* y el *haber*, pero para constatar su funcionamiento:

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 quedarse tras la muerte,
lo que queda de amor después de la oficina.

Tantos años contable de tu cuerpo
y esta cuenta maldita que no cuadra
y esta página absurda de borrones (Egea, 2011: 264).

Cálculos errados y un balance de pérdidas: el poema acude al lenguaje economicista para hablar del amor porque trata de analizarlo desde la cotidianización de un capitalismo con el que se intenta romper. En el planteamiento de Egea se hace preciso atender a la coyuntura concreta, al inconsciente que articula las relaciones personales — convertido en metáfora—, como paso previo a ese «Otro romanticismo» del que habla uno de sus poemas más famosos. Y sin embargo, las dudas persisten pues ¿cómo se viviría el amor y la escritura desde la otra orilla de un mundo sin explotación? Pregunta muy difícil que se plantearon los poetas de *La otra sentimentalidad*, siquiera para recordar la necesidad de alcanzar esa orilla.

El impacto de la propuesta en el panorama poético de los últimos años ha sido suficientemente destacado. Claro que romper con la norma literaria hegemónica, con el

⁹¹ Una declaración curiosamente similar a la de Díaz Fernández (1985: 57-58) en *El nuevo romanticismo*, incluso en su misma formulación: «Cuando la mujer no necesite el matrimonio para resolver su vida y cuando el hogar deje de ser la sepultura del espíritu, entonces la pasión amorosa podrá ser sometida a disciplina y equilibrio. Por lo menos no encontraremos mezclados en un vergonzoso contubernio el amor y el cálculo, la pasión y el dinero».

inconsciente establecido, no resulta fácil, como tampoco es fácil cambiar de llaves o de amor. Miguel Pérez Ferrero (1974: 19), en un libro sobre los grupos literarios, escribía que la tertulia de Pombo nació «de la ambición de poder hablar un idioma de familia en medio del torbellino del mundo, pero sin ser tragados por ese torbellino». Y tal vez en eso consistiese La otra sentimentalidad: unas palabras de familia, gastadas, aunque no tibiamente; o —también es posible— unas canciones viejas que aún no se han terminado de cantar.

CAPÍTULO III

PARA SER LEÍDO MUCHO AÑOS DESPUÉS

UNA MEMORIA VOLUNTARIA

Resultan cuantiosas las aportaciones críticas que se han ocupado de *La otra sentimentalidad*. Quizás las dos más destacadas sean las de Juan Carlos Rodríguez en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)* (1999) y Francisco Díaz de Castro en *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* (2003). Se trata de dos obras centradas específicamente en *La otra sentimentalidad* que, además, por las fechas de su publicación, tienen el valor de comenzar a historizar críticamente y de un modo riguroso la propuesta granadina, siendo completamente indispensables para posteriores estudios. Rodríguez (1999: 20) explica sobre *Dichos y escritos* que «este libro no existiría sin que se le hubiera ocurrido a dos amigos. Sin que Francisco Díaz de Castro y José Antonio García Sánchez se hubieran empeñado en que lo publicase». Que se volviera a hablar «quince o dieciocho años después» de *La otra sentimentalidad* era comprensible para Rodríguez a partir del «éxito de algunos de los integrantes primerizos del grupo y de los posteriores experencialistas», así como «por una cuestión tan clara como que la otra sentimentalidad se hubiese ido extendiendo como una mancha de aceite, casi siempre bajo el marbete de la poesía de la experiencia» (pp. 20-21). El mismo Díaz de Castro (1999: 15) escribía una «Nota editorial» para *Dichos y escritos* donde declaraba que «las iluminaciones de Juan Carlos Rodríguez en este libro sientan las bases para intentar una historia “otra” de la poesía de nuestro país durante el último cuarto de siglo». En esta línea se sitúa su estudio y antología de *La otra sentimentalidad* publicados algo más tarde, cuando se cumplían veinte años de la aparición de la antología del 83. Una distancia temporal considerable para ordenar las numerosas apreciaciones críticas que habían recaído sobre la propuesta desde su irrupción en el panorama poético de los ochenta.

Entre los primeros críticos que atienden a *La otra sentimentalidad* cabe destacar a Emilio Miró (1981, 1983a, 1983b), a Luis Jiménez Martos (1983), a Fanny Rubio (1983) y a Aurora de Albornoz (1983a, 1983b, 1985). Por supuesto, la propuesta no pasa desapercibida para los panoramas de la década que establecen Luis Antonio de Villena (1986) y José Luis García Martín (1988) en sus antologías —después incluidos

y matizados con otros trabajos en *Teorías y poetas* (Villena, 2000) y *La poesía figurativa* (García Martín, 1992a)—. Tampoco para estudios más recientes como los de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011), la indispensable antología de Araceli Iravedra (2016) —un libro que es un regalo para entender la poesía española de finales del pasado siglo— o el ensayo de Remedios Sánchez (2018). A veces se ha atendido a la propuesta en relación con la poesía de la experiencia (Iravedra, 2007a), otras desde la problemática del compromiso (Bagué, 2006; Iravedra, 2010), o centrándose en el ámbito granadino (Gallego Roca, 1990; Fernández, 1993; Soria Olmedo, 2000; Urrutia Zarzo, 2004). La lista de críticos que se han ocupado de *La otra sentimentalidad* o de alguno de sus integrantes abarcaría nombres entre los que —sin ánimo de exhaustividad— se encuentran Juan Carlos Abril, Xelo Candel, Olalla Castro, Antonio Chicharro, Paula Dvorakova, Juan Carlos Fernández Serrato, Concha G.-Badía Fraga, Margarita García Candeira, Jairo García Jaramillo, Miguel García-Posada, José-Carlos Mainer, Gregorio Morán, Antonio Muñoz Molina, Yolanda Novo, Miguel d’Ors, Genara Pulido Tirado, Manuel Rico, José Rienda Polo, Marcela Romano, Pedro Roso, Antonio Sánchez Trigueros, Elisa Sartor o Laura Scarano entre muchísimos otros. De cualquier modo, existen algunos trabajos que se han centrado de un modo más específico en la propuesta como los de Francisco Puertas Moya (1988), Miguel Ángel García (2002b; 2019), José Luis Bellón Aguilera (2002), Sultana Wahnón (2003), Encarna Alonso Valero (2010), Pablo Carriedo Castro (2012; 2018), Pablo Aparicio Durán (2016), José Antonio Simonet León (2017), Juan José Lanz (2018) y David Ferrez (2019). Se trata de contribuciones valiosas que han ido aportando distintos enfoques con los que la propuesta granadina ha ganado en profundidad y comprensión. Sin embargo, puede ser interesante atender a algunos textos donde, trascurridos los años, los propios autores de *La otra sentimentalidad* han explicado el proyecto originario.

Acerca de la aparición de *Poesía (1980-2005)* de García Montero, Álvaro Salvador escribía:

Un libro como estas *Poesías completas*, con vocación de prematuro acabamiento, no es solamente una recopilación poética, sino también un diario íntimo sentimental, moral y, por lo tanto, la crónica de las dos últimas décadas del siglo XX, vistas fundamentalmente desde una ciudad de provincias como Granada. Para el que escribe estas líneas, como para el propio Luis, la lectura de estos versos es una especie de

regreso a demasiadas cosas, casi todas relacionadas con la propia biografía, pero también con la memoria de los anhelos, las ilusiones, ambiciones, luchas, decepciones, con las huellas de todo aquello que ganamos, o perdimos al paso de los años y los versos (Salvador, 2009b: 13).

Un regreso a demasiadas cosas y, entre ellas, a una historia imposible y necesaria: «La historia que estas *Poesías completas* encierran es una “historia imposible” porque ciertos empeños sentimentales, políticos, éticos y literarios, también lo son, pero el que sea imposible no la descalifica como necesaria» (p. 14). Importa el *regreso* porque significa aceptar las distancias que traza el tiempo, el dictamen de lo que pasa. En un poema de *Fumando con mis muertos* dice Salvador:

Las calles que antes recorrimos
no son las mismas calles,
ni tampoco los libros que leímos
parecen ya los mismos,
ni siquiera nosotros nos miramos
en los muchachos de las fotografías
veladas por el tiempo (Salvador, 2015: 64)

Como los años pasan, es inútil mirarse en las fotografías porque el que mira ya no es el muchacho que aparece en ellas, como no son iguales las calles ni los libros. Pero, por esa misma razón, por esas mismas distancias, se puede discutir con el pasado, volver a mirar, como plantea García Montero (2017: 43) en un poema de *A puerta cerrada* titulado «En casa de mis padres»: «Cualquier autorretrato / es una discusión. / Por eso nos miramos todavía». Estas citas de Salvador y García Montero pueden servir para indicar el carácter de discusión íntima que algunos autores de La otra sentimentalidad han mantenido con su pasado poético.

Si al filo del 2000 Juan Carlos Rodríguez y Francisco Díaz de Castro ofrecían dos trabajos que historizaban seriamente la propuesta granadina, anteriormente había habido algunas aproximaciones en ese sentido por parte de los propios poetas. Aunque no se considerara La otra sentimentalidad como un capítulo cerrado, ya existía conciencia de que pertenecía a un momento anterior. La distancia abierta con el pasado permitía revisitarlo. Precisamente 1994 es el año en que coinciden los textos donde los autores granadinos vuelven sobre La otra sentimentalidad. Así lo hace García Montero

en «Trazado de fronteras», incluido en *Además*, y Álvaro Salvador en «Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada *otra sentimentalidad*», publicado en la revista *Zurgai*. «La poesía y la sílaba del no (Notas para una aproximación a la poética de la experiencia)» de Juan Carlos Rodríguez y «Un engaño menor: las generaciones literarias» de Antonio Jiménez Millán aparecen en la revista *Scriptura*, donde también participan Ángeles Mora, García Montero y Salvador. Son interesantes las palabras previas con las que el coordinador, Pere Rovira, abre este número dedicado a la «poesía actual»: «Los poetas aquí estudiados son parte de una parte de la poesía actual: la que no solo es cronológicamente posterior a los novísimos, sino que, sobre todo (y por eso no es postnovísima), rechaza la novedad como criterio de valoración poética» (p. 9); y añade: «en estas páginas se habla preferentemente —no sé si con acierto— de la poesía de la experiencia» (p. 10). A estas alturas, Rovira no solo se alejaba del marbete de *postnovísimos* con que Villena había titulado su antología de 1986, sino también del tópico —durante bastante tiempo bien arraigado— que atendía a los jóvenes poetas de los ochenta como *continuistas* y dependientes —en cierto modo: sin entidad propia— de los novísimos. Y aparece el término decisivo: *poesía de la experiencia*.

1994 se convertía en un buen año para tomar *los pulsos del verso*, como se tituló el número 565 de *Ínsula* dedicado a la joven poesía, para mirar atrás y hacer balance de la actualidad, para clarificar las líneas por donde había transitado la poesía de los ochenta. Pero también es un momento en que la corriente experiencial domina el panorama poético y justamente desde esta situación se lee el pasado. En el prólogo a *El último tercio del siglo*, Mainer (1998: 31) consideraba que «el año 1992 fue, sin duda, el de la victoria de los “realistas”». Y, en efecto, esa es la opción estética predominante en la antología que ese mismo año presenta Luis Antonio de Villena, aunque el antólogo hablase de *sesgo clásico* y considerara su libro como una antología de cierre. Igualmente, en 1992 aparece *La poesía figurativa* de José Luis García Martín, sobre la que también escribía ese mismo año para el manual de historia de la literatura coordinado por Francisco Rico, algo que puede entenderse como cierta *institucionalización* de la tendencia. Y en unos encuentros celebrados en Granada en noviembre del mismo año, García-Posada (1994: 32) consideraba la poesía de la experiencia como la «corriente hegemónica».

La coincidencia de fechas puede ser un capricho del que se valen las periodizaciones, pero sirve de orientación para recorrer con alguna garantía un

panorama siempre difícil.⁹² De cualquier modo, a principios de los años noventa, la poesía de la experiencia no solo se ha impuesto a la archiestética novísima anterior, sino que también ha opacado a otras corrientes coetáneas como el neosurrealismo y la poesía de silencio. Desde esta hegemonía experiencial se vuelve a un pasado que se mide con el patrón actual. Esta es la situación desde la que escriben los autores granadinos acerca de La otra sentimentalidad, y por eso en sus textos están bullendo los debates en torno a la poesía de la experiencia. Obviamente la reflexión sobre el personaje y los tonos, sobre la ruptura y el experimentalismo, sobre la cotidianidad de la historia o la sacralización del arte, sobre el realismo y las vanguardias, formaba parte de los intereses iniciales de la propuesta granadina, solo que ahora se atendía a ellos en clave experiencial. Gilles Deleuze (1995: 69-70), en *Proust y los signos*, definía la *memoria voluntaria* como un ir «de un presente actual a un presente que “ha sido”, es decir, a algo que fue presente y ya no lo es. [...] Podemos decir que esta memoria no toma directamente el pasado, sino que lo recompone con presentes». Un mecanismo parecido es el que actúa en la lectura que emprenden los poetas granadinos de su propia historia.⁹³

LUIS GARCÍA MONTERO Y UNA POÉTICA PARA SERES NORMALES

Además es un libro constituido por los poemas de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, *En pie de paz* y *Rimado de ciudad*, obras surgidas en los límites que han definido los rasgos principales de la poesía de Luis García Montero, las fronteras de un humilde país acotado «al norte con la vanguardia juvenil, al este con la poesía social, al oeste con la retórica clásica y al sur con las letras de tango o de bolero y con las canciones de Joaquín Sabina» (García Montero, 1994b: 21). La metáfora geográfica de este «Trazado de fronteras» —así se titula el prólogo, fechado en agosto de 1993— surge de una mirada retrospectiva que ordena su propia trayectoria en función de un tono interesado en «la singularidad urbana y la capacidad sentimental de las personas normales» (recordemos que su conferencia «¿Por qué no sirve para nada la poesía?» se

⁹² Frente a la fecha de 1992, podría recordarse que Juan José Lanz (1998) establece una periodización en la que sitúa 1984 como el año en que se empieza a impulsar la poesía de la experiencia hasta su consolidación en 1987.

⁹³ De «memoria inversa» ha hablado Ángel Luis Luján Atienza (2018: 129) precisamente a propósito del poema de *El jardín extranjero* con el que titulamos este capítulo.

subtitulaba «Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales»). *Tristia*, *El jardín extranjero*, *Diario cómplice* y *Las flores del frío* participarían de un mismo «mundo de complicidad» mediante el «artificio estético de la naturalidad», el lenguaje de una confesión amistosa, capaz de facilitar un «ámbito de sinceridad moral» que sirve de justificación al poeta, a la tarea de escribir unos versos creíbles donde logre reconocerse (pp. 11-12). Asentado en un «territorio intermedio» que desde el «respeto [a] las tradiciones literarias» apuesta por el realismo, García Montero sitúa los libros recogidos en *Además* «al margen de la evolución normal» de su poesía (p. 13): «hay algo en estos poemas de desbordamiento, de roce con los límites de mis gustos poéticos» (p. 12).

La defensa de una opción estética realista, alejada del irracionalismo y las vanguardias, sustenta la relectura efectuada sobre el origen y los planteamientos de *La otra sentimentalidad*. García Montero comenta que en la presentación de *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* ya leyó algunos poemas de *Tristia*. Tras la indagación «en las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policiaca» del primer libro (p. 13), el poeta «cambiaba completamente de tono», y no «por desconocimiento o falta de cariño» hacia las vanguardias,⁹⁴ ni porque se le «apagaran las llamas de la rebeldía» (p. 15); muy al contrario:

[...] por ganas de ser mucho más rebelde de lo que era empecé a hablar con Álvaro y con Javier Egea de la necesidad de crear en los poemas otra sentimentalidad, de poner en duda los mitos de la pureza subjetiva y la mitología romántica, de definir históricamente al individuo haciendo saltar por los aires las barreras de lo privado y lo público, de acabar con la cultura del yo contra el sistema, del poeta raro contra la sociedad..., y etcétera, y etcétera, y etcétera (García Montero, 1994b: 15).⁹⁵

Tal «politización» era un intento de reivindicar la «individualidad» de una manera diferente, «desde otra sentimentalidad», frente a los estalinistas empeñados «en negar por decreto el derecho a la intimidad y a la diferencia». Para ello resultaba mucho más

⁹⁴ Aquí García Montero (1994b: 15) recuerda que había escrito «en vanguardia (mi querido *Puente de Brooklyn*) y sobre la vanguardia (un libro y toda una tesis doctoral)», en alusión a *Poesía, cuartel de invierno* (1987a) y *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti (1920-1939)* (1986c), respectivamente. Las fechas de estos trabajos, posteriores al cambio de tono inaugurado por los poemas de *Tristia*, indican un amplio periodo de reflexión prolongado a lo largo de la década.

⁹⁵ En la inclusión de estas páginas para su *Poesía (1980-2005)*, entre los nombres de Salvador y Egea, aparece también mencionado el de Juan Carlos Rodríguez (García Montero, 2006: 556).

pertinente «otra tradición poética y otro horizonte ideológico», desde Machado o Cernuda, pasando por algunos poetas de posguerra como Otero o Hierro, hasta el grupo poético del Cincuenta (*ibid.*). El interés manifiesto por la poesía de la experiencia — más allá de divisiones generacionales o novedades literarias—, «el intento de dar solución a las limitaciones de la realidad desde el propio realismo, sin buscar paraísos artificiales en la expresión o en la mitología», «el camino de la otra sentimentalidad» y «la defensa del realismo», conectaron a los poetas granadinos con una «tradición diferente» y con otros jóvenes que, desde presupuestos distintos, también se alejaban del esteticismo y de ademanes vanguardistas, aunque, «más que las vanguardias históricas, lo que se ponía en duda era la vigencia de la concepción vanguardista del arte» (pp. 15-16).⁹⁶ Como recapitula García Montero:

[...] lo que nosotros pretendíamos era reivindicar la intimidad como territorio histórico, recuperar la mirada individual para la izquierda, sacar al realismo socialista de su irrealidad, poner en evidencia las contradicciones de la razón burguesa sin caer en el irracionalismo, y etcétera, y etcétera, y etcétera (García Montero, 1994b: 16-17).

«Disparos por ambos frentes» (p. 17), en un arduo intento de asumir las relaciones entre poesía y política sin caer en los excesos y esquematismos que atrapan al género en las acostumbradas mitologías del compromiso. En otro lugar García Montero recuerda cómo en el ambiente tan politizado que marcó su entrada a la universidad

[...] había mucha gente que creía que un poema solo servía para exponer unas ideas de carácter político, y eso a nosotros nos afectaba, porque nos gustaba la poesía y sabíamos perfectamente distinguir lo que es un buen poema de lo que es un panfleto [...] entonces cuando decías la palabra *yo* o la palabra *subjetividad* te consideraban un pequeñoburgués revisionista, porque lo que tenía muy poco prestigio era lo subjetivo y lo que tenía mucho prestigio era la política y el compromiso público (García Montero, en Maraña, 2015: 42).

⁹⁶ Como también había explicado en un prólogo para la poesía de Felipe Benítez: «Más que las vanguardias históricas, que tuvieron su sentido natural, lo que se critica es la concepción vanguardista del arte, esa que pretende perpetuarse hoy según los códigos de la modernidad, esa que nunca examina el ingenuo consuelo de falsa infinitud, de sacralización del yo, que hay en nociones como ruptura, escándalo y sorpresa» (García Montero, 1992b: 18).

La reflexión en torno a una toma de partido alejada de declaraciones panfletarias fue muy importante para comprender que «nuestro compromiso con la historia, nuestro compromiso ideológico, más que para la divulgación de consignas podía servir para la indagación de la propia sentimentalidad» (p. 42). García Montero reconoce participar en «esa herencia de la poesía que cree que es imposible transformar los sueños públicos si no se transforman la intimidad y la vida cotidiana. Esa ha sido una de las grandes lecciones de la poesía del siglo XX» (pp. 42-43). Precisamente el malestar con la incipiente democracia y el afán de «transformación profunda de la herencia que en España había dejado la dictadura» actuaron como «caldo histórico [...] en el que surge el sueño de *la otra sentimentalidad*» (p. 44).

También cifrando el «deseo de quiebra» que significaba seguir las lecciones de Juan Carlos Rodríguez en la defensa de una «otra sentimentalidad», García Montero vuelve a situar el proyecto poético granadino en el conflictivo panorama de una democracia desde la que se luchaba por inaugurar un horizonte más amplio e inconformista:

El paso de la dictadura a la democracia no se limitaba para nosotros a la conquista del derecho al voto y a la legalización de los partidos políticos. Se trataba de conseguir una emancipación en la propia identidad con un *sentimiento otro*, una *convivencia otra* y una transformación de las relaciones sociales y del papel jugado en ellas por la subjetividad (García Montero, 2018: 124).

La reivindicación de unas aspiraciones transformadoras profundas sustentaba los argumentos literarios, la identidad estética que, sin renunciar a las preocupaciones políticas, se acogía a un legado muy específico:

Resulta fácil comprender que nos desentendiéramos de las polémicas entre poesía social y autonomía estética que tanto había fomentado la generación de los novísimos con la intención de decretar el desierto literario en la posguerra española hasta la llegada de su modernidad. Herederos de la lucha comunista contra la dictadura y preocupados por el carácter histórico de los sentimientos y por las contradicciones de la intimidad, nos sentimos más interesados por una tradición encarnada en poetas como Machado, Jaime Gil de Biedma y Ángel González. También en un poeta italiano: Pier Paolo Pasolini (García Montero, 2018: 124).

García Montero sitúa la escritura de *El jardín extranjero* bajo la enseña de *Las cenizas de Gramsci*, «resistiéndome todavía a la vitalidad desesperada de Pasolini y deseoso de respirar las ilusiones combativas y democráticas de los primeros años 80», del mismo modo que en «la puesta en duda de la Verdad», en la distancia entre el personaje poético y el yo biográfico, vincula *Diario cómplice* con la experiencia poética de Jaime Gil de Biedma. Desde el nuevo marco reflexivo que elabora el poeta en las páginas de «Explico algunas de mis cosas», vuelve a ordenar su trayectoria literaria e intelectual atendiendo a las tensiones que se establecen entre verdad y mentira en un ámbito posmoderno. Si *Las flores del frío* recogía la conciencia herida de una crisis —fruto del desencuentro directo con el socialismo real en los países del este y la manipulación política en torno al referéndum de la OTAN— que intentaba restañarse en *Habitaciones separadas* aprendiendo a convivir con los sueños y manteniendo las distancias (p. 127), los poemarios comprendidos desde *La intimidación de la serpiente* hasta *A puerta cerrada* constituirían «una respuesta poética al capitalismo tardío»: «Mis últimos libros de poemas han buscado la experiencia de carne y hueso de un muchacho del siglo XX convertido en alguien que camina hacia la vejez en la realidad virtual del siglo XXI» (p. 129). A partir de esta última apuesta, que es defendida como «una forma de resistencia», se produce una valoración comparativa entre dos coyunturas enfrentadas simétricamente: «Al principio de los años 80 quise poner en duda las mentiras que hay dentro de la Verdad. Ahora, en la era de la posverdad, intento encauzar mi melancolía optimista en el esfuerzo de adivinar la verdad que hay dentro de las Mentiras» (*ibid.*). Mediante la difícil relación entre verdad y mentira, resume García Montero las inquietudes que han tensado su mundo poético: la indagación a contraluz de un término en su contrario, un nado a contracorriente. Como escribe en *A puerta cerrada*: «Mi frío me ha explicado las razones del sol, / el mar las insistencias de los naufragos» (García Montero, 2017: 43).

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN Y LA RAZÓN NARRATIVA

En 1994 —aunque tomando como base una conferencia impartida en diciembre de 1991— aparece un artículo de Antonio Jiménez Millán, «Un engaño menor: las generaciones literarias», en el que realiza una inteligente aproximación a la poesía de los años ochenta cuestionando la idoneidad del método generacional. Se trata de un

texto importante porque servirá de soporte para posteriores trabajos críticos que Jiménez Millán desarrollará siguiendo algunas de las líneas abiertas.⁹⁷ El artículo comienza denunciando «la carga relativa de falsedad» que porta el concepto de *generación*, un engaño menor o una verdad a medias cuya aplicación sistemática «ha desfigurado la historia de la literatura contemporánea, al menos en nuestro país» (Jiménez Millán, 1994: 13). El crítico que pregunta «¿qué legitimidad tiene hablar de una generación de los ochenta?» no encuentra ningún motivo para ello (p. 14). Y sin embargo, señalando la raigambre idealista y fenomenológica del término —desde Dilthey y Petersen a Ortega y Marías—, advierte que su uso se ha impuesto en las antologías más recientes. Así aparece aplicado, «no sin aburrirnos antes con amplias y banales disertaciones», en *Las voces y los ecos* de José Luis García Martín, después en *La generación de los ochenta*, y en *Postnovísimos* de Luis Antonio de Villena, aunque aquí parezca que es eludido en un principio (*ibid.*). Ambos antólogos llegan a conclusiones parecidas al señalar cierto *continuismo* como rasgo de los poetas más jóvenes, que se limitarían a proseguir, en aras de una poesía personal, un alejamiento del venecianismo que ya habrían protagonizado los mismos novísimos (p. 15). Para Jiménez Millán, no obstante, se plantean una serie de reparos, empezando por la supuesta ruptura novísima pues, como venían a mostrar las profundas revisiones críticas del medio siglo —y aquí cita el número de *Olvidos de Granada* «Palabras para un tiempo de silencio»—, «solo rompían definitivamente con algo que habían superado sus predecesores del 50: una poesía de carácter existencialista, religiosa o no, más o menos *social*, que aún tiene sus epígonos» (p. 16). Por otro lado, prefiere alejarse del concepto de generación para plantear una alternativa más fecunda: «estimo más importantes en literatura las tradiciones que las generaciones; no tanto la Tradición en sentido amplio, el *continuum* de que hablaba Eliot, sino, más estrictamente, las distintas tradiciones contemporáneas» (*ibid.*).

Al cambiar el concepto de generación por el de tradición, Jiménez Millán da un nuevo giro al problema del *continuismo*, situándolo en un debate más fecundo. De este modo introduce un rótulo —que tendrá resonancia entre la crítica— para caracterizar una amplia tendencia en la poesía española del siglo XX: *la razón narrativa*. Frente a la

⁹⁷ Respetando las líneas sustanciales de este ensayo, Jiménez Millán ampliará determinados aspectos, por ejemplo, en «Ironía y parodia en la última poesía española» (1996) y «La razón narrativa: notas sobre la poesía hispánica de fin de siglo» (1999), integrando de nuevo ambos artículos en el imprescindible panorama que abre *Poesía hispánica peninsular* (2006). Juan José Lanz (2018: 151) aprecia el hilo conductor de la razón narrativa vinculando alguno de estos trabajos.

tradición de *poesía de la experiencia*, imbricada en el ámbito anglosajón al que se acercan Cernuda y Gil de Biedma sobre todo, Jiménez Millán propone el marbete de *razón narrativa* para trazar una línea más extensa, capaz de aunar «poesía y pensamiento» (Jiménez Millán, 2006: 77), que arrancaría en Unamuno y los hermanos Machado y llegaría a la actualidad, pasando por los poetas del Veintisiete, la poesía de posguerra e incluso la generación del 70: es en este sentido como sí puede hablarse de la continuidad de una tradición (Jiménez Millán, 1994: 16).⁹⁸ Tras ello, como explicará el mismo Jiménez Millán (1999: 65), «se pueden dejar al margen tanto la obsesión por los relevos generacionales —esa trampa historicista— como las lecturas *vanguardistas* o esteticistas que se sustentan en una falsa imagen de la modernidad, y se pueden entender mucho mejor algunas *excepciones* que no son tales». Por eso, el *giro* novísimo al que alude Villena, también parece discutible (Jiménez Millán, 1994: 17). Si, desde un primer momento, resulta difícil encontrar un denominador común que integre a los novísimos como grupo o intentar proponer el decadentismo culturalista como estética unitaria, la ruptura con el venecianismo, el giro que daban ciertos poetas, quizás resultara efectivo «pero *no anticipa nada*; más bien son ellos los que se incorporaban a la poesía de la experiencia». En este sentido, *La caja de plata* y *El otro sueño* de Luis Alberto de Cuenca, *Tabula rasa* y *El sueño del origen y la muerte* de Jenaro Talens, e *Hymnica* y *Huir del invierno* del propio Villena, «son títulos de los años ochenta» con los que estos autores se integran en la tendencia narrativa que ya se había convertido en una constante a lo largo de la década (pp. 17-18).

¿En qué consiste tal tendencia? Jiménez Millán, que es un magnífico conocedor de la literatura peninsular escrita en sus distintas lenguas —así lo muestran algunos de los números que edita para *Litoral*, por ejemplo— reconoce tomar el término de un trabajo de Castellet sobre *Josep Pla o la razón narrativa*. Basándose en los cuatro tipos de razón que propone Alois Dempf —la histórica, la teórica, la práctica y la poética—, Castellet (1982: 232) considera que esta última es «la que intenta transmitir,

⁹⁸ Con el concepto de razón narrativa, Jiménez Millán (1994: 16) viene a dar un «sentido más amplio» a la poesía de la experiencia anglosajona, que, salvo los casos señalados de Cernuda, Gil de Biedma y sus continuadores, «ha permanecido bastante ajena» a la literatura española. La distinción puede resultar oportuna pues, en efecto, cabría preguntar qué incidencia directa tiene el empirismo experiencial anglosajón en el ámbito español o cuáles son sus puntos de contacto, las coincidencias que pueden surgir de dos literaturas distintas o las diversas formas concretas que adquiere una misma tradición moderna. Es decir: ¿hasta dónde es posible equiparar la lógica poética de Wordsworth con la de Bécquer, aun llegando a formulaciones parecidas? En este sentido es interesante consultar el trabajo de Jordi Doce *Imán y deseo. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea* (2005).

a través de la literatura y el arte, una imagen del mundo: la propia del artista». Incluida en la razón poética se encontraría la razón narrativa de Pla, con un sentido muy preciso, «como una dimensión existencial a tenor de la cual el *hecho de narrar equivaldría al de vivir*»: «la “razón vital” del hombre se ha convertido en la “razón narrativa” de la obra» (*ibid.*). A pesar de la mención a Dempf, la idea de razón narrativa «tenía una clara raigambre orteguiana y estaba vinculada con la “razón histórica”», como detecta Lanz (2018: 229) —quien además explica que es utilizada por Jiménez Millán desde una perspectiva brechtiana y cernudiana, mientras que para Marcela Romano (2012: 91) «la expresión está relacionada con postulaciones ya sostenidas por Ferrater y Gil de Biedma, buenos lectores de las enseñanzas de Spender y Auden»—, siendo dicho término «prácticamente el único rastro orteguiano que aparece en la obra de Castellet desde principio de los años 60» (Salas Romo, 2003: 80). Aunque el crítico barcelonés «nunca atribuye directamente la autoría del concepto a Ortega» (*ibid.*), aparece claramente vinculado a él en *Veinte años de poesía española* a través de una cita de Gabriel Celaya: «En lugar de recrearnos en el misterio, tratemos de domarlo como se han domado otras fuerzas irracionales y para ello demos lo que Ortega hubiera llamado nuestra *razón narrativa*. Contemos por qué hacemos lo que hacemos, qué aprendimos, qué pretendemos» (en Castellet, 1960: 73-74). Apoyándose en Celaya e Hierro (p. 83), el Castellet más comprometido consigna un «replanteamiento épico de la poesía» —es decir, de una «poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa» (p. 73)— que hacen suyo los poetas últimos, elaborando unas «experiencias sociales» más propias de la novela o del teatro hasta hace poco, por lo que «no nos extraña entonces esa cierta “razón narrativa”» (p. 103). Salvando la distancia que media entre los jóvenes de *Veinte años de poesía española* y el autor de *El quadern gris*, Castellet retoma el término para abordar la lógica de la obra planiana, condensada en unas líneas muy significativas:

[...] al igual que hemos considerado que el tiempo y la memoria son las constantes que, más que configurar, definen la obra de Josep Pla, el “nivel” sobre el que esta discurre no es otro que el de la vida cotidiana. Y es así dado que su planteamiento ideológico no podía ser de otra manera. De un lado, Pla rechaza la revolución y la utopía, es decir, la idealización del futuro. De otro, repudia cualquier posible trascendencia: su materialismo es incommovible y su racionalismo, a ras de tierra, sin concesiones a la fantasía. En consecuencia, guiado en el mejor de los casos por la memoria, el presente se impone, pero un presente —sin embargo— vinculado al

realismo más estricto, a las realidades más concretas: la circularidad del tiempo, la naturaleza, la economía, la familia, la organización social, etc. Restan, pues, en calidad de materia prima de toda su obra, la vida cotidiana, la descripción recurrente de la cotidianidad, la narración obsesiva del acontecer de cada día (Castellet, 1982: 219).

Memoria, tiempo, vida cotidiana, realismo, narración, son rasgos que han definido a la poesía de la experiencia.⁹⁹ La manera en que Jiménez Millán (1994: 16) denomina *razón narrativa* a una tendencia de la poesía española que concibe el poema «como una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo esta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales» (p. 16) no queda muy lejos de algunos rasgos apuntados en la lectura de Castellet.¹⁰⁰ La definición de Jiménez Millán se completa con una serie de características que no deben confundirse con rasgos generacionales: tono intimista que rehúsa el empleo de una retórica innecesaria; ironía y distanciamiento, artificiosidad, emoción e intensidad; rigor formal que prefiere los ritmos tradicionales; aprovechamiento de la tradición, no como *collage* de citas, sino intensificando el sentido de la intertextualidad; preferencia por las artes plásticas en detrimento del cine; y, por último, descrédito de las utopías —que no implica necesariamente el conformismo señalado por Siles—, «salvo excepciones muy marcadas», entre las que cuenta los poemas de Martínez Mesanza y, en un sentido opuesto, la poesía practicable de Riechmann y la «dimensión ideológica» de *La otra sentimentalidad* (p. 18).

Delimitados los rasgos característicos de la tendencia, Jiménez Millán se aproxima a los poetas granadinos a partir de las claves de la razón narrativa, desde

⁹⁹ Curiosamente Castellet (1982: 220-221) se pregunta por los posibles peligros que corre un proyecto como el de Pla: «una obra concebida de este modo ¿no se desligará permanentemente hacia la banalidad, trivialización y el anecdotismo?»; aunque más adelante aclara, recordando los planteamientos de Agnes Heller y Henri Lefebvre, que Pla ofrece «una incursión en profundidad hacia aquello de lo que la civilización actual nos aleja cada día más y que por eso —consciente o inconscientemente— nos duele: la identidad personal que solo se encuentra en la cotidianidad. Sé que planteo aquí uno de los temas centrales y peor debatidos de nuestro tiempo» (p. 221). Y, en efecto, tanto ese interés por la identidad personal, en un espacio de cotidianidad, como el peligro de los pobres resultados que pueden obtenerse tras insistir repetitivamente en ello, han sido cuestiones candentes en la poesía de la experiencia.

¹⁰⁰ Otros acercamientos a la poesía de los ochenta se han basado en Celaya y la razón narrativa a propósito de una «poesía de componentes míticos», generadores de un «estilo épico», en la línea de Quiñones, Vázquez Montalbán o Llamazares: «Latente ya en aquella “razón narrativa” que en su día postuló Celaya, el estilo o la poesía épica se construyen desde la conciencia de la pérdida de paraísos y la constatación de un mundo degradado» (Gómez Segade *et alii*, 1984: 186-187).

donde los lee, integrándolos en el panorama que traza, aunque respetando la especificidad de la propuesta. Comienza su comentario con «dos libros excepcionales» de Javier Egea, *Tropo Mare* y *Paseo de los tristes*, «textos claves en el reconocimiento de *la otra sentimentalidad*»:

Tropo mare es un libro 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. *Paseo de los tristes* elige el escenario urbano como referencia de la mayoría de los poemas; en él volvemos a encontrar un tratamiento del diario poético que implica un nuevo sentido de las relaciones intersubjetivas: *otro* romanticismo, al margen de la falsa eternidad de los sentimientos (Jiménez Millán, 1994: 20).

La mención a Pasolini, la presencia de la ciudad o la historicidad de los sentimientos, son elementos básicos en la escritura de *La otra sentimentalidad* y de Javier Egea, quien, no obstante, presenta en *Raro de luna* «otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente». En este poemario, la «épica urbana» se modula a través de la austeridad expresiva, abriendo «un mundo simbólico aparentemente irracionalista» que ofrece «un nuevo tratamiento de lo cotidiano, de las relaciones de dominación» derivadas de la ideología familiarista. Jiménez Millán detecta en el libro «un ambiente misterioso muy acorde con las evocaciones del nocturno romántico», situándolo en la línea que enlaza el romanticismo con las vanguardias; una línea en la que «no es fácil situarse [...], porque muchas veces ha servido como pretexto para justificar la pura insensatez» (*ibid.*). La apostilla de Jiménez Millán no deja de ser significativa en un momento estético que prefiere la razón narrativa, los tonos realistas, frente al uso arriesgado de otras tradiciones a las que se acoge Egea en *Raro de luna*.¹⁰¹

Hay algo de ello en el primer libro de Luis García Montero, antes de que ganara el premio Adonis con *El jardín extranjero* facilitando «la difusión de una de las escasas propuestas teóricas surgidas en los ochenta: *la otra sentimentalidad*» (*ibid.*). La «investigación sobre lo privado contando con el psicoanálisis» caracteriza *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*, donde las citas de novela negra remiten a la figura del detective (p. 21). Para entonces, recuerda Jiménez Millán, «existía en Granada una

¹⁰¹ Comentando este mismo libro en un trabajo posterior, Jiménez Millán (2006: 71) aclarará que «naturalmente, encontramos distintos enfoques de estas tensiones ideológicas en los poetas de “la otra sentimentalidad”».

línea de investigación sobre la literatura que se basaba en las conexiones entre ideología e historia y que se trasladó, también, a una forma de plantearse la escritura». *La mala crianza* de Álvaro Salvador, a pesar del uso de elementos afines a los novísimos, se situaba «en un proyecto ideológico diferente», que se consolidaría en «la reflexión teórica» de *Las cortezas del fruto*, «donde la poética es entendida como materia, es decir, como cuerpo histórico (Marx) y como cuerpo erótico (Freud)». Precisamente, en el prólogo que escribe para este libro, Juan Carlos Rodríguez «formula expresamente el punto de partida de *la otra sentimentalidad*»; Jiménez Millán destaca las líneas exactas del maestro: «en definitiva, transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase». En la estela de estos planteamientos, surge *Tristia*, firmado por el heterónimo Álvaro Montero, con el que se pretendía «cuestionar el mito de la subjetividad creadora», así como una breve edición titulada *La otra sentimentalidad*, en la que los textos programáticos

[...] después de remitir a las palabras de Juan de Mairena/Antonio Machado (una nueva poesía llevaría consigo no una nueva sensibilidad, sino una nueva sentimentalidad), proponen una ruptura con las dicotomías tradicionales del discurso poético (intimidad/historia, razón/sensibilidad, comunicación/conocimiento) para escribir y vivir los sentimientos desde otra moral (Jiménez Millán, 1994: 21).

Junto a la conciencia de que la poesía es un artificio y de que solo desde la distancia se pueden analizar los sentimientos, también surge «una forma peculiar de entender la tradición literaria» en la que —según García Montero— «todo lo admitido por el recuerdo forma parte del presente». En este sentido, *El jardín extranjero*, de nuevo bajo el auspicio de Pasolini, se orienta en tres direcciones: «la reflexión histórica sobre un tiempo y una ciudad», «el tratamiento de la experiencia amorosa» y «el homenaje literario» (*ibid.*), que actuaría «como reconocimiento de una tradición contemporánea asimilada en los mismos poemas, desde Lorca, Alberti, Salinas y Cernuda a Gil de Biedma, Brines y Ángel González», o de Manrique, Garcilaso y Góngora en el caso de *Rimado de ciudad* (p. 22). Tras anotar la importancia del personaje poético y de la poesía como ficción en *Diario cómplice*, y la situación desolada del ciudadano en *Las flores del frío*, Jiménez Millán —como vimos— cita una serie de poemarios donde actúa «la síntesis entre la memoria personal y la memoria histórica y el uso de

procedimientos narrativos»: *El agua de noviembre* de Álvaro Salvador, *Restos de niebla* y *Ventanas sobre el bosque* del propio Jiménez Millán, *Un caso sencillo* y *El corazón azul del alumbrado* de Benjamín Prado; y «en una vertiente más intimista» *Los días laborables* de Inmaculada Mengíbar, *La guerra de los treinta años* y *La dama errante* de Ángeles Mora, y *Septiembre* de Luis Muñoz (pp. 22-23).

Una versión más concisa de este ajustado panorama sobre los poetas granadinos volverá a aparecer en «La razón narrativa: notas sobre la poesía hispánica de fin siglo» (Jiménez Millán, 1999: 67-68), un texto que comienza denunciando —con lo que luego será el comienzo de «Poéticas para un fin de siglo» en *Poesía hispánica peninsular*— dos trampas desde las que se ha estudiado la literatura española: una esteticista y otra historicista. La trampa historicista atañe a la aplicación sistemática del método generacional, mientras que la esteticista parte del carácter autónomo y casi autorreferencial esgrimido por Ortega y sus seguidores —hasta la estilística y cierta sociología, estructuralismo o semiología, sin modificaciones sustanciales— para caracterizar la poesía del siglo XX:

Todas las polémicas en torno a la pureza y al compromiso, a la validez de la llamada “poesía social”, incluso los balances más o menos demoleedores de la poesía de posguerra, pasan por esa trampa esteticista desde la que hoy se permiten algunos fustigar la “pobreza de la poesía de la experiencia” (Jiménez Millán, 1999: 61).

El aviso sobre la raíz esteticista que ha generado tantas disputas y acusaciones ciegas es inseparable, en este caso, de la defensa de la poesía de la experiencia, de la razón narrativa. El menoscabo de las vanguardias se justifica desde posiciones normalizadoras. Jiménez Millán dice coincidir con Germán Yanke en que no existen estilos generacionales, pero sí diferentes *maneras*. Frente al culturalismo y la metafísica de un amplio sector de poetas, otros «han preferido la vía de la *normalización*», alejándose de un lenguaje críptico, trufado de referencias culturales y citas:

Más que hablar de la poesía en abstracto, interesa centrarse en los aspectos constructivos y comunicativos del poema, en la fijación de la experiencia o en el papel creador —y distanciador— de la memoria. Es verdad que existe un relativo descrédito de las vanguardias, pero afecta sobre todo a los *gestos*, a las actitudes. En el fondo, la crítica postmoderna a las vanguardias parte de la renuncia a las ilusiones esencialistas,

y la reserva a propósito de conceptos como novedad, originalidad o ruptura deben entenderse dentro de una reacción, más amplia, contra el exceso verbal de las utopías (y la vanguardia era, fundamentalmente, utopía, incluso en su proyección social). La poesía de los años ochenta ya no suele escoger la opción de la marginalidad y prefiere aquella “dignidad de las palabras corrientes” de la que hablaba Coleridge (Jiménez Millán, 1999: 66).

En sintonía con ello, un año antes, desde las páginas del número dedicado a Luis García Montero de la revista *Litoral*, Jiménez Millán sitúa *La otra sentimentalidad* en la corriente del proceso de normalización experimentado durante la Transición y la Democracia. El mismo número recogía una conferencia en la que García Montero, frente a las arremetidas y descalificaciones lanzadas sobre la poesía de la experiencia, terminaba identificándose con este término, impuesto por el uso, e insistía en el proceso de normalización lírica que había caracterizado la década de los ochenta. Sin embargo, Jiménez Millán inaugura su panorama remontándose a un momento germinal, algo anterior. A finales de los años setenta, la «influencia» de Juan Carlos Rodríguez no solo orientaba «una línea de investigación sobre la literatura basada en el sentido histórico de las ideologías» sino, además, «una nueva forma de plantearse la escritura con notable desconfianza en las “verdades eternas”» y «una relativa ambición teórica» que era palpable en títulos como *La mala crianza*, *Último recurso* o *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (Jiménez Millán, 1998: 5). Este último libro aparece en 1980, una fecha clave en la que Egea presenta los poemas de *Troppo mare* y Juan Carlos Rodríguez escribe el prólogo para *Las cortezas del fruto* que ya había destacado antes Jiménez Millán como punto de partida de *La otra sentimentalidad*. Atrapando el momento con unos versos de *Diario cómplice* —«Noches de rock, sin prisa, a las afueras...»—, aquella época aparece marcada por un «cierto aire de confianza, incluso de alegría, [que] vino a rebajar el ambiente crispado de los años de la transición» (p. 6). A partir de aquí, la poesía «dejó de preocuparse por redimir al universo, aunque fuera en su versión doméstica, y siguió el proceso de normalización que afectaba a otras facetas de la vida en nuestro país. Atrás quedaban también la rareza, la manía teórica y el decadentismo de finales de los setenta» (*ibid.*). En el ambiente de optimismo generalizado, que desechaba las extravagancias a favor de la normalidad, sitúa estrictamente Jiménez Millán la aparición de *La otra sentimentalidad*, pues «solo en estas condiciones era posible abordar, desde unas premisas machadianas que descreían

de la eternidad de los sentimientos, un análisis de lo privado en términos de representación, de artificio consciente» (pp. 6-7). Y, no obstante, toda esa euforia ilusionada «pudo ser un espejismo» (p. 6). Jiménez Millán deja entrever así una cara menos dulce de la incipiente democracia, una respuesta crítica que oponía su inteligencia descreída al relato alegre de aquel tiempo:

Los primeros años ochenta dejaron una impresión, en cierto modo superficial, de libertad recién estrenada, entre el desenfado y la osadía. Y sin embargo, los libros que entonces aparecieron (hablo de *El jardín extranjero*, *Paseo de los tristes*, *Restos de niebla*, *El agua de noviembre*) distaban mucho de fomentar un optimismo sin medida (Jiménez Millán, 1998: 7).

De ahí la presencia casi constante de Pasolini, de su reflexión distanciada, de «una apuesta moral que siempre tuvo en cuenta los signos de la crisis y el bagaje de la historia». Con la lucidez desolada del autor de *Las cenizas de Gramsci* —sin olvidar el magisterio y la amistad de Rafael Alberti y Jaime Gil Biedma o la síntesis entre memoria personal y colectiva que fundaban muchos poemas—, Jiménez Millán deja una acertada definición que recapitula las demandas y límites de la propuesta granadina:

Historia leída a través de una ciudad, itinerarios sentimentales que intentaban descifrar el presente, aquellos poemas orientados hacia *otro romanticismo* (es el título de un poema de *Paseo de los tristes*, de Javier Egea) hablaban, sobre todo, de la posibilidad de una vida menos sórdida (Jiménez Millán, 1998: 7).

La posibilidad de una vida menos sórdida. Es decir: una pequeña brecha que dejaba intuir un horizonte alternativo, una petición generosa que rebajaba el alcance de sus expectativas, pero sin renunciar a ellas. También acierta Jiménez Millán (2006: 71) al destacar el hecho de que «si hay un factor que distingue claramente la propuesta de “la otra sentimentalidad” es la voluntad de no separar literatura, ideología y política». Al igual que en el trabajo sobre «La razón narrativa» (Jiménez Millán, 1999: 64), ahora, en el panorama de «Poéticas para un fin de siglo», integra el proyecto granadino en lo que llama «el giro de los años ochenta» —es decir, en el viraje hacia un tono coloquial y narrativo, en la vía normalizadora—, pero mostrando diferencias sustanciales que singularizan a estos poetas. En efecto, si el «análisis de la ideología cotidiana»

constituía uno de los puntos de partida de *La otra sentimentalidad* (p. 66), la reivindicación de Cernuda, Gil de Biedma o Brines podía ser compartida por otros muchos poetas, como Abelardo Linares o Juan Lamillar, «pero también parece claro, desde el principio, el alejamiento de la línea más esteticista que estos últimos mantienen» por parte de los granadinos (p. 72). Así se atiende a Brecht o Alberti, a la mirada irónica de Ángel González sobre las relaciones cotidianas o a la manera de construir los poemas y entender el compromiso de Pasolini. Literatura y política —e ideología— no se pueden desgajar en la lectura que hace *La otra sentimentalidad* de la tradición. Por eso, si desde una vertiente más literaria Jiménez Millán insiste en la especificidad de la propuesta con respecto a la poesía de los años ochenta, también resalta esta diferencia incidiendo en el aspecto político: «Estamos, pues, ante una alternativa clara a ese “naufragio generalizado de la *tradición de izquierda*” que José Carlos Mainer situaba en torno a 1977-1978» (p. 73).¹⁰²

ÁLVARO SALVADOR ENTRE EXPERIMENTACIÓN Y EXPERIENCIA

En «Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada *otra sentimentalidad*», Álvaro Salvador (1994a: 44) comienza su exposición remontándose hasta la fecha clave de 1983 y la aparición del artículo de Luis García Montero donde defendía que «la poesía es mentira». Tal afirmación «causa sensación y escándalo en todos los círculos literarios españoles» prestos a participar en la «polémica»: «al parecer ha nacido una nueva poética, un nuevo movimiento o una nueva escuela». Sin embargo, «este fenómeno poético que irrumpe violentamente» venía gestándose tiempo atrás y ya contaba con «muestras prácticas de lo que estos poetas [...] entendían como cambio o renovación». Así, Álvaro Salvador recuerda obras como *Último recurso*, *Las cortezas del fruto* o *Pensando que el camino iba derecho*, hasta llegar a los «orígenes más remotos del grupo», que fecha a finales de los años setenta, cuando bajo el «magisterio» de Juan Carlos Rodríguez —a quien sitúa en la estela de Althusser, Lacan «y, en general, del grupo de estructuralistas franceses educados en las teorías del materialismo

¹⁰² Muchos de los argumentos planteados a lo largo de estos trabajos, esta vez estudiados desde la coyuntura entre la dictadura y la democracia, aparecen en «Amnistía y libertad (Algunas notas sobre la poesía española en la Transición)» (Jiménez Millán, 2018b) sin que, por supuesto, falte la mención a *La otra sentimentalidad* (pp. 70, 79-80) y a demás autores cercanos a la propuesta.

dialéctico»— se constituye «una verdadera escuela de teóricos que pretenden introducir una nueva visión del discurso literario, tanto desde el punto de vista de su análisis como de su génesis».¹⁰³ Es justamente en tal humus donde los autores granadinos «comienzan a plantearse la posibilidad de elaborar un nuevo discurso poético de acuerdo a estas “otras maneras” de entender la realidad y la literatura», pudiendo considerar *Las cortezas del fruto* del mismo Salvador, con un prólogo de Rodríguez que Fanny Rubio consideró un texto teórico fundamental para el debate sobre la poesía última, como «el antecedente más próximo o la puesta en marcha de todo este proyecto» (*ibid.*). En dicho prólogo, «La guarida inútil», al igual que en la presentación ese mismo año de una lectura de Javier Egea, «Como si os contara una historia», si bien no se hablaba en estricto de *La otra sentimentalidad* —como nota Pedro Roso—, el profesor Rodríguez insistía en la necesidad «de una práctica distinta, una práctica “otra”, de la poesía [...], de situarse en otra orilla respecto a la práctica poética dominante, respecto a la ideología de los sentimientos y de las formas de la sensibilidad» (p. 45). Para Salvador, con «el concepto, membrete o título simbólico, de “otra sentimentalidad”», gestado lentamente durante dos años, los granadinos pretendieron «nombrar un modo de enfrentarnos con el hecho poético y con su elaboración» a partir de los planteamientos teóricos señalados y «los hallazgos y aportaciones personales» que los poetas investigaron en las lecturas de Machado, Brecht, Alberti, el grupo del Cincuenta o la tradición anglosajona. En definitiva, como resultado de todo ello, junto a *Las cortezas del fruto*, fueron *Paseo de*

¹⁰³ Entre los trabajos que señala Salvador (1994b: 44) se encuentran títulos tan imprescindibles como *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) y *La norma literaria* (1984) de Juan Carlos Rodríguez, quien firma junto a Salvador *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* (1987), *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia europeas* (1984) de Antonio Jiménez Millán, *Rubén Darío y la moral estética* (1986) del propio Salvador, *Poesía, cuartel de invierno* (1987) de Luis García Montero, *Vanguardismo y crítica literaria en España* (1988) de Andrés Soria Olmedo, y el volumen colectivo *Lecturas del 27* (1980). En efecto, en estos trabajos —salvando las distancias personales— aparece un *lenguaje* común, un esfuerzo crítico orientado tras los pasos de Juan Carlos Rodríguez, a quien siempre remiten. Se podría citar como ejemplo del mismo Salvador su libro *Para una lectura de Nicanor Parra (El proyecto ideológico y el inconsciente)* (1975), que desde el mismo título —recordemos la traducción española del libro de Althusser y Balibar: *Para leer El capital*, o el estudio de Macherey *Pour une théorie de la production littéraire*; y todos estos autores son citados en el trabajo del granadino— se inserta en una tradición muy específica que se despliega en la relación entre *proyecto ideológico* e *inconsciente*. Aunque tal cuestión no coincida aquí exactamente con la teorización que elabora Rodríguez del *inconsciente ideológico* a partir de Marx y Freud, Salvador deja algunas reflexiones que van abriendo camino para *La otra sentimentalidad*: «Efectuar una separación entre afectividad e ideología no es muy riguroso que digamos. Ya que el especial desarrollo de la afectividad está muy determinado por el inconsciente ideológico, en tanto que la afectividad es una noción más de ese mismo inconsciente ideológico» (p. 44).

los tristes, *El jardín extranjero* y *Tristia* los títulos que «inauguraron la nueva poética» (*ibid.*).

Tras situar el fenómeno, Álvaro Salvador pasa a explicar los «fundamentos teóricos» de *La otra sentimentalidad*, apoyándose en los «textos programáticos» escritos por él mismo y García Montero, con una matizada pregunta al fondo: «¿que fue la “otra sentimentalidad”? o bien ¿qué pretendieron sus autores que fuera?». Salvador responde recordando cómo, para la ideología literaria actual, *poesía* y *sentimientos* han quedado estrechamente ligados, compartiendo la consideración de «valores profundos, inmutables y eternos». La poesía, entendida como «reducto de lo sagrado», de «lo más oscuro, o lo más puro del hombre», actuaría como «el vehículo más excelso para la evacuación de sentimientos». Sin embargo, frente a tal definición del género archivada en el «inconsciente colectivo de nuestra época», Salvador precisa que esta «“creencia” dominante» no ha existido siempre y que «en la actualidad algunas voces han intentado reclamar para el discurso poético unos fundamentos teóricos y una tradición radicalmente diferentes» (*ibid.*). A partir de la línea anglosajona, que concibe la poesía no como la manifestación de una *sensibilidad* trascendente y superior, sino como la «representación» de una manifestación *sensorial* —justificando teóricamente la *poesía de la experiencia*—, Salvador localiza una «quiebra» o «ruptura» en la «ideología que nos hace “sentir” y “escribir” hoy en día», mediante la cual se hace patente «la necesidad de una poesía distinta que “escenifique” distintos sentimientos» (p. 46). Marx y Freud enseñaron «que los sentimientos no son eternos e inmutables, sino tan *históricos* y mutables como las estructuras sociales que los hacen posibles». Las quiebras, las rupturas, los momentos de crisis que sufren las formaciones socioeconómicas, ofrecen «una oleada de nuevos valores, de nuevos comportamientos sociales, de distintas costumbres, de modos distintos y “alternativos” de vivir la vida». No tanto la posibilidad reducida de «nuevos sentimientos», sino el hallazgo de «sentimientos distintos, de *otros sentimientos*». A pesar de que la «nueva sentimentalidad» planteada por Machado-Mairena, «biblia de cabecera para tantas cosas», permaneciera enredada en el «historicismo tradicional», su defensa de la historicidad de los sentimientos permitió que «la grieta se fue[ra] ensanchando». La lección de Mairena —«los sentimientos cambian en el curso de la historia y aun durante la vida individual del hombre»—, ya invocada en los textos de 1983, viene a ser matizada ahora por las palabras de Brecht para quien un estudio de los efectos del arte

daría como conclusión que los efectos nuevos aparecen siempre junto a los cambios de conciencia.

Siguiendo esta línea, una serie de poetas, mayormente andaluces, «formados vitalmente en la lucha antifranquista y en el horizonte cultural posterior al Mayo del 68», produjeron durante los ochenta un discurso poético definido como «otra sentimentalidad» que encontró su justificación, más que en los galardones obtenidos, en la acogida de los lectores. Para Álvaro Salvador la propuesta granadina «no pretendió ser, aunque de hecho lo fuera, una escuela, movimiento o grupo», sino algo más amplio: «la representación poética de un modo muy concreto de concebir y vivir la realidad y de sentirla» (*ibid.*). Si el proyecto no llegó a convertirse en una actitud general, sí se identificó con un amplio sector de «gente joven» que buscaba «romper amarras con los valores de un mundo heredado», considerados anacrónicos e insatisfactorios; romper con esa sensibilidad heredada para construir una sentimentalidad distinta, «exterior a la disciplina burguesa de la vida», como reclamaba García Montero (p. 47).

Continúa Salvador abordando los problemas del *compromiso* y de las *formas*. Para *La otra sentimentalidad* no se trataba tanto de escribir una poesía comprometida cuanto, en palabras de García Montero, de «poner en un compromiso a la poesía». Separando la ideología de sus «aparentes verdades», atendiendo a la poesía «como algo que no es una verdad eterna e inmutable»,

[...] lo revolucionario no será el poner al servicio de una urgencia coyuntural determinada la capacidad mágica y demiúrgica del poeta —obsesionado ahora por los problemas sociales o humanos del momento— sino más bien poner al servicio de la sociedad un discurso que se cuestiona a sí mismo, que se tiende en el diván del análisis y la reflexión para buscar sus propias aporías, sus propias trampas, sus propias traiciones, sus propias miserias, todas oscuramente elaboradas por su propio pasado, por su propia historia (Salvador, 1994a: 47).

Para tratar la cuestión de las formas, del lenguaje, Salvador apela a la noción de *posmodernidad*, «un nuevo término ideológico que pretende definir la realidad social y cultural del presente fin de siglo», estableciendo algunos paralelismos con la estética de *La otra sentimentalidad*. Tanto el uso por parte de estos autores de «toda una serie de tópicos y clichés formales de la tradición poética» como el «carácter “minimal”», los tonos poéticos moderados (opuestos a las estridencias románticas o vanguardistas),

podrían interpretarse como rasgos posmodernos. Sin embargo, el empleo de «todos los recursos estilísticos a su alcance» parte de presupuestos distintos: si para *La otra sentimentalidad* se trataba de cuestionar «lo poético», la creencia en una esencia subjetiva siempre igual encarnada en determinadas formas según la época, «tanto da que lo hagamos desde la décima o desde el verso libre». Otra característica que separa a los poetas granadinos de los enunciados posmodernos es que, frente a la muerte del sujeto y el fin de la historia, desde *La otra sentimentalidad* se entendía el sujeto «como “construcción” canonizada del individuo [...] atrapado en unas u otras redes históricamente determinadas, así como su subjetividad, su sentimentalidad y su poesía». Por lo demás, «la Historia sigue existiendo» (*ibid.*).

A modo de recapitulación, Salvador indica que para *La otra sentimentalidad* «la poesía fue una mentira hermosa, un bello artificio, un artero artefacto que a veces se dispara por la culata», identificado la machadiana «poesía del “nosotros”» con aquella «capaz de exhibir su propia artificialidad», de mostrar —con una lógica entre Brecht y Althusser— «la distancia que separa las condiciones de vida de los seres humanos de sus palabras mágicas», de «comprometerse consigo misma» (p. 48).

El artículo de Salvador finaliza atendiendo a la «evolución personal» que siguieron los integrantes del núcleo fundacional. Por un lado, frente a críticos como Pedro Roso, Salvador entiende a la altura del año 1994 que «todos nos mantenemos fundamentalmente fieles a los principios teóricos que defendimos» y que las obras «se siguen comprometiendo con su tiempo en la búsqueda de una nueva moral». Sin embargo, constata algunos rasgos teóricos, fundamentalmente formales, que muestran cómo «la primitiva cohesión de un grupo de poetas amigos e intelectualmente próximos se ha visto debilitada», provocando una doble escisión. Si algunos miembros defendieron el «carácter rupturista, revolucionario en sentido tradicional, de vanguardia en su aspecto político» que la propuesta nunca quiso tener, ya que lo que perseguía era desligarse de la concepción evolucionista del arte, otros integrantes —evitando estos «excesos» o la interpretación crítica que ha catalogado *La otra sentimentalidad* como «movimiento de ruptura en el sentido tradicional»— han ido «diluyendo sus presupuestos en propuestas más amplias como “poesía de la experiencia” o “nuevo realismo”». Salvador discute los dos marbetes. Porque si es cierto que Eliot practicaba una *poesía de la experiencia*, entendida aquí como «procedimiento» más que como «tendencia», su obra *The Waste Land* es un poema experimental según los principios de la estética vanguardista: «bajo el término “poesía de la experiencia” se entienden

demasiadas cosas y, en mi opinión, se engloban también demasiados poetas». Con respecto al «nuevo realismo», el adjetivo remite a una concepción evolucionista del arte que reduce «una propuesta poética profunda a los frívolos dictados de la moda», mientras que con la ambigüedad del término *realismo* —opuesto a vanguardia, irracionalismo, etc.— se corre el riesgo de caer «en la ensalada teórica de las oposiciones ideológicas más tradicionales». Salvador admite que «una determinada concepción poética necesite en un momento dado unos procedimientos poéticos concretos», pero se resiste a permanecer atrapado en las usuales dicotomías ideológicas entre lo verdadero/lo falso, lo correcto/lo incorrecto, lo serio/lo banal, etc., porque para La otra sentimentalidad lo importante era «desvelar en el interior del discurso poético la falacia, la falsedad de esas oposiciones». Recurriendo de nuevo a una «perspectiva correctamente “postmoderna”» y sabiendo que «la literatura es ideología y los discursos poéticos son fundamentalmente históricos», Salvador propone el análisis frío de las vanguardias, sin olvidar sus aporías y sin dejar de aprovechar las aportaciones que puedan ser útiles para el propio discurso poético (*ibid.*).

Para el proyecto que alentó originariamente a La otra sentimentalidad, procedimientos como la *poesía de la experiencia* y estilos históricos como el *realismo* «son hoy, más que necesarios, inevitables», lo cual no significa que los «seres normales», los «lectores normales», expone Salvador interpelando directamente los términos de García Montero, no demanden otros mecanismos que también forman parte «del corpus poético más valioso del siglo XX» y que pueden estar «íntimamente ligados a su idea de la poesía» (p. 49). De cualquier modo, lo que destaca Salvador de una propuesta como La otra sentimentalidad es la capacidad de ofrecer «respuestas diversas, diferentes, creativas» a partir del desenmascaramiento de los mecanismos poéticos legados por la tradición. Respuestas coherentes, sensatas y meditadas a las preguntas de una realidad que «ni es coherente, ni sensata, ni reflexiva». En la pluralidad de respuestas encuentra Salvador el valor de la propuesta poética y su pervivencia: «creo que lo que un día sentimos como necesidad de elaborar un discurso que reprodujera “otros sentimientos” está aún vivo, hoy en día, en muchos de nosotros» (*ibid.*).

Insistiendo en la discusión teórica con la poesía de la experiencia y el descrédito de procedimientos irracionistas o vanguardistas, Salvador no deja de notar el «poco peso en la vida intelectual española» —a excepción de Cernuda, Gil-Albert o Gil de Biedma— que ha tenido la tradición cultural anglosajona (p. 46). Dos años más tarde, al prologar precisamente la primera traducción al español de la obra de Robert

Langbaum, *The Poetry of Experience*, reitera «el desapego de nuestros poetas a la tradición anglosajona» (Salvador, 1996b: 14), lo que explicaría la escasa atención prestada al libro en nuestro país durante décadas, así como los «matices y lagunas entre lo que “se ha leído” en Gil de Biedma y lo que Langbaum realmente dice» (p. 15).¹⁰⁴ Aunque en España la *poesía de la experiencia* se ha practicado como «estilo», Salvador se apoya en el crítico norteamericano para hablar más bien de un «“inconsciente poético” mucho más amplio» que fija «el origen de la tradición moderna» en el Romanticismo (p. 14).¹⁰⁵ Desde esta perspectiva, las actitudes románticas del rechazo servirían para matizar los planteamientos que ligan «quizá en exceso, la “normalidad”, la “racionalidad”, la “necesidad” de una poética de la experiencia con los principios de la Ilustración» (*ibid.*), a la par que ofrecen «una lección de modernidad, la de *elegir* libremente más allá de cualquier herencia dogmática, incluso cuando la elegida es esa misma herencia» (p. 15). Por eso Salvador señala que «no hay, pues, por qué tener tanto miedo del pretendidamente romántico irracionalismo» (*ibid.*).

Esa misma libertad de elección es reiterada en un trabajo titulado «La experiencia de la poesía»:

Como demuestra muy bien Langbaum la irracionalidad está ya inscrita en la Ilustración misma, y la diferencia a favor del romántico es que este *puede elegir libremente por primera vez*, sin dogmatismos racionalistas, a qué tradición se adscribe, derecho del que precisamente los poetas actuales presumen sin cesar (Salvador, 1996a: 38).

En una hábil maniobra que esgrime por un lado los argumentos del teórico norteamericano y por otro denuncia «la falta de conocimiento del texto de Langbaum» que ha llevado a una «veneración excesiva y errónea de la Ilustración y de la necesidad de “racionalidad” poética, oponiéndola al romanticismo como movimiento generador de la “irracionalidad” contemporánea», Salvador pone en tela de juicio el concepto de

¹⁰⁴ En fecha cercana y con un juicio similar, Luis Antonio de Villena (1997: 21), haciéndose eco de la próxima aparición de la traducción, constataba que la mayoría de los poetas españoles no habían leído la obra de Langbaum y que bastaba con una aproximación a *The Poetry of Experience* «para comprobar que los postulados del teórico inglés [en realidad, norteamericano] coinciden poco con lo que nosotros llamamos hoy y aquí, *poesía de la experiencia*».

¹⁰⁵ En este sentido, «parece evidente que [...] definir una tendencia poética como “poesía de la experiencia” es, cuando menos, caer en la imprecisión, a no ser que se considere, con no pocas dosis de arrogancia, que en España *no ha existido hasta ayer mismo poesía moderna*» (Salvador, 1996b: 231).

normalización, considerándolo «algo confuso, e incluso inoperante, si lo ponemos en relación con el psicoanálisis o con corrientes psicológicas más actuales» (p. 36).¹⁰⁶ A pesar de todo, críticos y poetas como García Montero «saben muy bien de lo que están hablando cuando utilizan el término» al apostar por «la superación de un discurso poético basado en la “irracionalidad”, en la “hechicería” de la ruptura, de la invención, de la originalidad, de la creación a partir de la nada» (p. 36). De cualquier forma, las disputas en torno a la poética normalizadora dieron lugar a una serie de «equivocos», sobre todo concernientes a la formalización del discurso poético, que suscitaron una reacción negativa contra los novísimos y, en general, «contra cualquier modo poético que huelga a vanguardismo» (p. 37). Los ataques «desmesurados e injustos» sufridos por un discurso que, a principios de los ochenta, «simplemente, intentaba investigar las posibilidades de la lengua sin necesidad de recurrir a la “sacralización de la ruptura”» —es decir, de acogerse a una «tradición de las tradiciones» (Borges) frente a la «tradición de la ruptura» (Paz)— (p. 36), desembocaron, como «mecanismo de defensa», en «el convencimiento de que los procedimientos vanguardistas son perversos y estériles *per se*» (p. 37). Sin embargo, desde una postura posmoderna que insiste con Umberto Eco en la necesidad de visitar el pasado con ironía, sin ingenuidad,¹⁰⁷ Salvador

¹⁰⁶ A la pregunta por la normalización y los debates que ocasionó, responde Salvador en esta misma línea: «Yo me manifesté contra la “normalización” porque me parecía un concepto peligroso. No se puede hablar de “normalización” cuando, por ejemplo, todavía están persiguiendo a tus amigos que son homosexuales [...] Pienso que desde nuestra formación psicoanalítica no se puede defender ese concepto. Yo entiendo lo que Luis quiere decir, claro. Sé lo que eso significa: nuestro intento por producir un discurso que cualquier persona pueda leer sin pensar que es una cosa esotérica o solo para unos cuantos iniciados. Sin embargo, hay mucha gente que no lo entiende bien o no entiende esa idea apropiadamente. Está bastante relacionado, creo yo, con una “cultura de la socialdemocracia”, fácilmente asimilable y blanda. Y eso no es lo que perseguimos. Nuestra primera intención era mover las conciencias» (en Carriedo Castro, 2017: LII).

¹⁰⁷ Junto a la famosa definición de posmodernidad que aparece en las *Apostillas a «El nombre de la rosa»* de Eco, Salvador (1996b: 37) recurre al Jameson del «ocaso de los afectos», en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, para respaldar por otra vía su defensa de la vanguardia: «la representación de los sentimientos entendidos como la liberación de una trascendencia sería ahora sustituida por un modo de representar basado en “intensidades” que se asocian libremente en una especie de euforia próxima a la que se produce en la esquizofrenia. El modo de representación de estas “intensidades”, en la edad de la imagen y la informática, de internet y los “video-clips”, puede que esté mucho más cerca, queramos o no, de los modos de representación vanguardista que de los de ninguna otra tradición». En este sentido, resulta significativo que una parte de *Ahora, todavía* se titule precisamente «Intensidades», aunque, mucho antes, ya se había referido a la poesía como «una hermosa neurosis obsesiva que en muchos casos puede llegar a ser un disfraz esquizofrénico o una alucinante aventura paranoica (me refiero al texto, a la escritura y no a los poetas, con perdón)» (en Urbano, 1980: 174), una «locura» que da salida «a las contradicciones neuróticas que la ideología produce», cuya «construcción obedece al mecanismo doble de la esquizofrenia» (Salvador, 1980b: 315).

recuerda que «los procedimientos históricos de vanguardia *también pertenecen a ese pasado* y que la necesidad de revisitarlos puede aparecer en cualquier momento» (*ibid.*), sin que por ello el propio poeta se posicione frontalmente en contra del proceso de normalización:

Todo lo contrario, mi propia práctica poética se inscribe en esa línea, lo que no impide que me esfuerce por señalar los límites, las aporías, las contradicciones y los excesos de una tendencia poética con la que, por otra parte y a grandes rasgos, me identifico plenamente (Salvador, 1996a: 38).

El problema residiría más bien «en la confusión de varias tendencias, con sus tradiciones diferentes y sus posiciones ideológicas muy distantes entre sí, en lo que se ha dado a llamar “poesía de la experiencia”» (*ibid.*). En esta «poesía en la socialdemocracia» (p. 37) o «poesía de la experiencia normalizadora» (p. 41),¹⁰⁸ Salvador distingue dos grandes líneas. La primera asumiría la herencia de la «“moral estética” tradicional» para la que «el mundo del arte es autosuficiente y solo a través de sí mismo se justifica como realidad» y donde la irrelevante experiencia del hombre resultaría menoscabada por la trascendente experiencia del poeta, dirigida únicamente a otros artistas capaces de comprenderla y apreciarla. La segunda línea arrancarían precisamente en *La otra sentimentalidad*, sosteniendo «la necesidad de normalización a través los procedimientos de la experiencia de la escritura y de la lectura» y la

¹⁰⁸ Justificaba así Salvador (1996a: 36-37) su polémico marbete: «¿Poesía de la socialdemocracia? En un sentido podríamos afirmar que sí, al menos sí “poesía en la socialdemocracia”, y esta afirmación no debe escandalizar a nadie ni tomarse en sentido peyorativo. El esquema, “todo vale dentro de la normalización” (la diversidad, las distintas tendencias, incluso las distintas posiciones ideológicas o políticas), “nada fuera de ella” (y esto supone en muchos casos una oposición al “radicalismo” de las maneras vanguardistas que, a mi parecer, merecería cuando menos un espacio de reflexión), se asemeja bastante al “todo vale dentro de la democracia”, nada fuera de ella. Como si ambos conceptos, “normalización”, “democracia”, fuesen verdades absolutas, irrevocables e insuperables y no sujetas al “terrorismo de Estado” o a la dictadura arbitraria de críticos y editores. Poesía en la socialdemocracia también, porque la recepción de esos “discursos poéticos normalizados”, que se han abierto paso en los últimos quince años hasta convertirse en “norma” hegemónica, tiene mucho que ver con la aparición de ciertos grupos sociales emergentes, nuevas clases medias consolidadas al amparo de la política socialista, que han demandado la producción y el consumo de una cultura, así mismo, “media”, digerible». En este sentido cabe recordar el poema de Benjamín Prado para *1917 versos* titulado «Los conformistas»: «Los poetas vivimos, comprendedlo, / muy bien, aquí en España. La socialdemocracia nos ofrece su casa. [...] No podemos quejarnos, desde luego. / No tenemos derecho» (en Egea *et alii*, 1987: 93).

consideración de la poesía como «un artefacto socialmente “útil”» —de nuevo, un término asociado a García Montero—. Para Salvador:

Esa utilidad nada tiene que ver con el compromiso o con las antiguas ataduras sociales que de ningún modo lograron romper el círculo vicioso de las hechicerías y los héroes. Se emparentaría más bien con lo que Jiménez Millán ha llamado un *lugar de descontento* que simultáneamente sería un lugar *sin límites*, sin más límites que los de la inteligencia (Salvador, 1996a: 41).

Definir la poesía de la experiencia desde la defensa de sus postulados más significativos supuso solapar correlativamente los resultados de otras tendencias distintas, según alertaba Salvador a lo largo de estos trabajos —el prólogo al libro de Langbaum y el artículo en *La Página*— donde perseguía, sin demasiado éxito, como él mismo declara, «aportar algo de sentido común a aquel batiburrillo» (Salvador, 2017: 246). El riesgo de equiparar propuestas vanguardistas con un mero irracionalismo sustentado en la subjetividad burguesa, obviando su capacidad de proyectarse hacia el futuro, «nos distanció de poéticas y personas interesantes que trabajaban por unos objetivos paralelos a los nuestros», y además «nos restó credibilidad, nos colocó en la sospecha del dogmatismo y la falta de conocimientos» (*ibid.*). Contemplada desde una mayor amplitud, Salvador lamenta la «escisión» que se produjo «con escritores bien intencionados» renuentes a los planteamientos experienciales y que, aparte de «muy dolorosa», terminó resultando «perjudicial para la poesía española» (p. 245).

Ya el «Prólogo a modo de poética» para *Letra pequeña* servía al granadino para contrastar algunas ideas actuales referentes a la poesía con el fondo de su propia trayectoria, insinuando los posibles registros de una escritura futura que dejaban traslucir ciertas tensiones y reajustes con el discurso normalizador. La conocida cita de Darío «¿Quién que es, no es romántico?», al comienzo del libro, no puede ser más oportuna como declaración de intenciones. Recogiendo unas palabras escritas para la antología de Manuel Urbano en las que consideraba su poesía más o menos próxima a «la experiencia de las condiciones sociales de clase»,¹⁰⁹ y una vez superado el momento

¹⁰⁹ Publicada con dos años de retraso, la *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)* deja una instantánea magnífica del momento creativo que atraviesa un Álvaro Salvador cercano a la aparición de *Las cortezas del fruto*: «Tras escribir y editar cuatro libros de poemas, distintos todos entre sí, y que me han servido para experimentar en mi propia “letra herida” los distintos modos y maneras de la escritura poética, estoy, por fin, escribiendo poemas

de *La otra sentimentalidad* y «la disolución de todo aquello en el democrático mar de la llamada *poesía de la experiencia*», Álvaro Salvador (2003a: 12) manifiesta haberse visto «obligado también a descreer más tarde» de aquel lejano propósito enunciado a finales de los setenta. Unos veinte años después, el poeta estima que el acercamiento «teórico a las clases y sus condiciones» exige un «replanteamiento profundo» al paso de una situación histórica caracterizada por la igualación económica de los grupos mayoritarios del país gracias a las políticas socialistas, el cambio en la percepción de la información y la realidad a consecuencia de los avances tecnológicos, y una concepción globalizadora del poder y de la hegemonía mundial tras el «trágico fracaso de la utopía comunista». Salvador encuentra en estas tres líneas los motivos que minaron el planteamiento originario de *La otra sentimentalidad*:

[...] 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. “No era eso, no era eso...”, como diría el clásico, pero “eso” era lo único que teníamos (Salvador, 2003a: 12).

Aún más: fruto de una larga reflexión —los diez años que ocuparon la escritura de *Ahora, todavía*, finalizado en 1998 y publicado en 2001, y los cuatro siguientes casi de absoluto silencio poético— en torno al doble filo de la poesía vuelto contra quien la emplea, a los efectos mentirosos del poema convertidos en mentiras institucionalizadas y perpetuadoras de un presente injusto, al personaje poético como reflejo patético del propio autor, o al poeta actual desligado de su tradicional papel de intelectual —aunque aclara: «el poeta no es un modelo [...] no debemos intentar serlo»—, Salvador reconoce que «muchas de las verdades que pretendimos como revolucionarias quizá no lo fuesen tanto, o quizá al menos no estaban tan a salvo de demagogias deshonestas e interesadas» (p. 13).

Pese a la dureza descreída que sostiene el tono de la reflexión, Salvador se previene contra aquellos que «seguramente seguirán confundiendo con otros motivos emparentados con la desilusión o con cierta sensación de fracaso» lo que en realidad podría ser el «comienzo de una autojustificación», de una posible poesía futura, vuelta

que más o menos se acercan a lo que me gustaría fuese mi poesía: la experiencia de las condiciones de clase, pero de las condiciones de clase pequeño-burguesas. Un extraño híbrido entre Eliot y Lacan, entre Gil de Biedma y Leopoldo María Panero» (en Urbano, 1980: 174).

hacia el desenfado y el sarcasmo —por eso invoca los modelos siempre presentes de Ángel González y Nicanor Parra— tan característicos en sus comienzos poéticos (*ibid.*).¹¹⁰ En suma, «la retórica del sarcasmo, el exabrupto o el grito en sordina» relacionada con «aquello que conocíamos como denuncia o como belleza, como honestidad o ideal»; un «discurso ofendido» capaz de reaccionar que significativamente queda vinculado «con lo que durante años identificamos como una poesía futura, una posible poesía» (p. 14). Mediante los rasgos deseados de una nueva poética, muy próxima a recursos ya conocidos, Álvaro Salvador vuelve a retomar, si no los planteamientos originarios de *La otra sentimentalidad*, sí al menos una manera alternativa de aproximarse a ellos, una solución distinta a los viejos interrogantes. No en vano, siempre defendiendo la libertad de elección (Salvador, 1996a: 231; 1996b: 15), ya había abogado anteriormente por la capacidad de elaborar «respuestas diversas, diferentes, creativas» que ofrecía la propuesta (Salvador, 1994a: 49).

¹¹⁰ Los versos que Salvador deja entrever en este prólogo como indicios de una próxima poesía, efectivamente, serán «Monólogo del caballero jedi» y «La otra en el diván» de su siguiente poemario *La canción del outsider*.

SEGUNDA PARTE
LA INTIMIDAD DE LOS ESPEJOS

*Un pájaro tan solo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

CAPÍTULO IV
ANTONIO MACHADO
O LA HISTORICIDAD DE LOS SENTIMIENTOS

BREVE PANORAMA DE MACHADO EN LA POSGUERRA

Definir la poesía como «palabra esencial en el tiempo», y la conciencia de que «el intelecto no ha cantado jamás», conducen a Antonio Machado (1989: 1802-1803) a mostrar cierto «desacuerdo con los poetas del día». Frente a la destemporalización lírica y el uso más conceptual que emotivo de las imágenes propio de una «poesía del intelecto», la de los jóvenes del Veintisiete, Machado apuesta teresianamente por una poesía «otra vez inmersa en las *mesmas vivas aguas de la vida*», reivindicando, lejos del anacronismo, el romanticismo «del siglo lírico, que acentuó con un adverbio temporal su mejor poema», es decir, el *nevermore* de Edgar Allan Poe, en quien había situado el punto de arranque de la poesía moderna. La defensa de un proyecto poético temporalista y emotivo podía desentonar, incluso parecer anticuada, entre las aportaciones de la «nueva poesía» (Díaz de Castro, 2006) a la antología de 1932 con la que Gerardo Diego situaba al Veintisiete en un lugar privilegiado. Y sin embargo, no tardaron en aparecer voces que vinieron a darle la razón, sintiéndose herederas del proyecto machadiano o, mejor, la confirmación y consolidación de la estética futura anunciada —o *vaticinada*, como llegaron a decir Leopoldo Panero y Leopoldo de Luis; de *profética* la calificó Castellet— por el poeta sevillano, los cantores de una nueva sentimentalidad. La larga sombra de Machado atraviesa la posguerra como una parte inevitable de su dura historia. Claro que, de este modo, la historia del propio Machado no resultó mucho más sencilla: un viaje constante entre rescates y secuestros, una coartada para refugios intimistas o la politización del símbolo.

Y es que, como decía Ángel González (1999: 99), «a Antonio Machado le han llamado de todo: desde poeta simbolista hasta poeta civil, desde poeta mágico hasta poeta folklórico, desde poeta castellano hasta poeta japonés». Muchas de estas imágenes resultan «en cierto modo justas», sin embargo «niegan más de lo que afirman» al intentar hacer pasar los trazos recortados del poeta por su imagen integral, por un «único Machado valioso y verdadero», en detrimento de otras lecturas igualmente parciales (*ibid.*). El mismo González insistía en ello:

El error de declarar como bueno y auténtico a uno y solo uno de esos personajes [machadianos] no sería tal si estuviese basado exclusiva y honestamente en preferencias personales —preferencias que, cuando se declaran, no tienen por qué interferir otras lecturas— y se limitase a exaltar el Machado preferido por el crítico de turno. Lo que convierte esa actitud en un error es la intención subterránea, pero primordial, de desacreditar otras voces que expresan también al poeta, hasta llegar a eliminarlas por falsas y equivocadas (González, 1999: 220-221).

Por supuesto a González no se le escapa que este «acto de mala fe», más que con la literatura propiamente dicha, tiene que ver con «el clima político en que se desarrolló la cultura en la España posmachadiana» (p. 221). En un país que intentó suprimir las diferencias «entre hombres de izquierdas y hombres de derechas», se «tuvieron que trasladar los argumentos y los temas en litigio desde el plano real de la política — palabra prohibida y peligrosa— a un plano metafórico más inocuo: el del arte», aunque, por otro lado, «a nadie se le oculta la significación política de la cultura». En tal situación «Machado llegó a ser, más que objeto de crítica, materia de turbia y apasionada polémica, y su obra, más que antologada, fue sencillamente desguazada» (*ibid.*). Aunque quizás la magnitud incesante de la obra machadiana propiciara la multiplicidad de imágenes que intentaban apresarla, persistía una pregunta formulada por José Ángel Valente:

La imagen de Machado tendríamos que reconstruirla con espejos de agua, donde lo por un instante reflejado se borrara luego para reaparecer después igual y distinto. Porque ¿con cuál imagen quedarse entre las suyas —auténticas, no falsas— o con cuál de sus voces? (Valente, 1994: 95).

Machado, pues, *laberinto de espejos*, por recordar un verso de *Soledades* con el que se tituló el magnífico volumen coordinado por Jiménez Millán (2009). Las diversas lecturas del clásico, desde las más honestas a otras directamente grotescas o impúdicas, pero ambas —aunque con sentidos opuestos— igualmente partidistas e interesadas, suelen mostrar imágenes sesgadas del poeta que acarrear su carga ideológica, dejando sobre todo el negativo de los debates estéticos de la época. Por eso Valente (1994: 94) habló de los «falsos» apócrifos machadianos que se sucedieron durante la posguerra, «formas de necesidad del que se ve obligado en circunstancias difíciles a buscar su

propia estirpe». Primero, el «rescate con aires de secuestro» de un Machado despojado «de sus contenidos éticos o ético-políticos, de sus fidelidades más simples y más hondas y de sus más verdaderos “apócrifos”»; después, un Machado «convertido en pancarta y propaganda, en campo de pelea, en dogma batallón y monumento a medias» (*ibid.*). Es como si Machado, atrapado en su poética del 32, se viera continuamente en la necesidad de insistir en su acuerdo o desacuerdo con los poetas del día.

En efecto, tras la muerte de Machado, «la sombra de este escritor se ha visto rescatada y contrarrescatada por todas las promociones de posguerra» (Rubio y Falcó, 1991: 8). A su manera, en las «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», incluidas en el libro conjunto con Salvador Clotas, Gimferrer (1971: 94) denunciaba la falsa renovación que *desde dentro* acometían las diversas tendencias de poesía social, existencial o el moralismo cernudiano, donde no dejaba «de ser sintomático el hecho de que las sucesivas “escuelas” se apropiaran indefectiblemente, con júbilo totémico, del consabido fetiche machadiano». Se trata de una historia sin duda conocida.¹¹¹ Con un primer capítulo protagonizado por la lectura falangista —de la que posteriormente renegaría— que hizo Dionisio Ridruejo en su artículo «El poeta rescatado», publicado en la revista *Escorial* en 1940. El grupo de poetas aglutinado en torno a esta revista —Ridruejo, Rosales, Panero, Vivanco— silenció los componentes éticos o políticos que pudiera acarrear Machado, presentando una lectura sesgadamente esteticista del poeta para respaldar el repliegue intimista de sus poéticas en un clima rehumanizador, que desembocaría en el —primer— homenaje, promovido por los propios escorialistas, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1949). Sin embargo, aquí aparecían voces alternativas procedentes de *Espadaña*, donde destacaba la de Eugenio de Nora inaugurando la

¹¹¹ Entre la numerosa bibliografía, pueden recordarse, simplemente, trabajos como los de José Olivio Jiménez, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra* (1983); y del mismo autor junto con Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000* (2002); Carme Riera «Antonio Machado y el grupo catalán de los 50» (1990), donde condensa algunas cuestiones explicadas en el capítulo titulado «El lanzamiento del grupo» en *La Escuela de Barcelona* (1988); Riera y María Payeras editan *1959: de Collioure a Fromentor* (2000), y de esta última autora es *La colección “Collioure” y los poetas del medio siglo* (1990); Fanny Rubio, «Antonio Machado en la posguerra: rescates y secuestros» (1990); Sultana Wahnón, «La recepción crítica de Antonio Machado en la primera posguerra» (1990); Araceli Iravedra, *El poeta rescatado* (2001), junto a «“Pero amo mucho más la edad que se avecina”: Antonio Machado y la poesía española de posguerra» (2009a) y «Cuando de aquello también hacía veinte años» (2009b), incluido éste último, junto a otras valiosas aportaciones —entre las que se encuentran las de algunos poetas de La otra sentimentalidad—, en el monográfico de *Ínsula*, «Collioure, 1959 que coordina la misma autora; y Miguel Ángel García, «Arma de dos filos: Machado en el Cincuenta de José Agustín Goytisolo» (2012: 315-326); o el reciente libro de Jesús Rubio Jiménez, *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)* (2019).

lectura social y cívica de Machado —poco antes reivindicado por Celaya— que iba a prevalecer durante los años siguientes según se afiance la propuesta del realismo comprometido. El momento culminante lo marcarán los veinte años de su muerte en el exilio. Así el homenaje en Collioure —paralelo al celebrado en Segovia, con réplica oficialista en Soria—, fundamental para el lanzamiento generacional de la llamada Escuela de Barcelona, que continuó con la publicación de la antología *Veinte años de poesía española* —precisamente dedicada a la memoria del poeta; y el propio Castellet (1960: 100) cuenta cómo los más jóvenes «llegan a adquirir una cierta conciencia poética común, que se manifiesta abiertamente en público, con motivo de la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado»— y la colección *Colliure*.¹¹² En 1959 también aparecen sendos homenajes en las revistas *Caracola* y *Acento cultural*, y ya en 1962 Ruedo Ibérico publica *Versos para Antonio Machado*. Aunque en años posteriores continúan las menciones y homenajes, el ocaso del magisterio machadiano queda vinculado a la pérdida de vigencia de la poesía social. Desde la estética rupturista de los más jóvenes, por poner un ejemplo, Vicente Molina Foix se refería en su poética para *Nueve novísimos* al «abusivo complejo machadista» que arrastraba la literatura anterior, ejemplo de lo que no se ha de hacer» (en Castellet, 2010: 183). Muchos de los desfavorables juicios sobre Machado serán atemperados posteriormente por los propios novísimos —tal vez porque su inicial «desconfianza» viniera no «de Machado mismo, sino más bien de las sucesivas imágenes de este» (Valente, 1994: 93)—, aunque su violenta irrupción en el panorama literario opacó a otras tentativas que no olvidaban al poeta sevillano. Martín Pardo (1990: 12) en *Nueva poesía española*, a pesar de seleccionar a los poetas que continúan el *ramal* del Veintisiete, constataba una línea machadiana —junto a Vallejo y Cernuda— que entiende el poema como «el medio más viable de comunicación con el lector». Ya había escrito en su *Antología de la joven poesía española*: «Esta antología sale como homenaje a don Antonio Machado, modelo de hombre y, por consiguiente, modelo de poeta» (Martín Pardo, 1967: 18). También los integrantes del equipo *Claraboya* reivindicaban a Machado «como uno de los más lúcidos analistas del fenómeno artístico» (en Delgado *et alii*, 1971: 32). Agustín Delgado le dedica un poema de *Nueve rayas de tiza* (1968), mostrando una filiación evidente:

¹¹² Junto al homenaje a Machado en Colliure, también la visita a la tumba de Pablo Iglesias se convierte en una especie de acto fundacional para los poetas del Cincuenta.

Siempre quedan papeles llenos de metralla
encima de alguna mesa.

Pero lo más triste es morir de hambre
y sin chaqueta lejos de la patria.

Por eso hoy, Antonio Machado,
rasgo todos los versos [...].

Pero sobre todo, padre mío,
porque estoy desnudo como los hijos de la mar (Delgado, 1979: 21).

Incluso Castellet, en 1975, notaba el ajuste de cuentas entre Machado y los más jóvenes, que se interesaban por nuevas facetas del poeta. En «No hay amnistía para Antonio Machado», dice:

Finalmente, y en otro aspecto, llega el centenario de Antonio Machado cuando la joven poesía castellana muestra innegables signos de desafección hacia su obra, lo que es normal en el suceder de las generaciones. Sin embargo, si el reproche que diez años atrás se podía dirigir a Machado era el de un posible anacronismo estético, quizás hoy nos encontremos ante un cierto reflujó hacia algunos aspectos de su poesía. Pere Gimferrer ha escrito recientemente: “Machado no es, como algunos quisieron creer, ni un costumbrista rural y folklórico, ni un moralista casero; siente la atracción del abismo e indaga en la oscuridad del ser. Su indagación, reverberante en la tiniebla encendida como la sombra de un águila de luz, nos sigue mostrando su camino”. Paradoja final: la parte de su obra que hoy puede interesar más a algunos jóvenes es su poesía metafísica» (1976: 123-124).

Ya en *Las voces y los ecos* de García Martín (1980), Justo Jorge Padrón incluía a Machado entre los poetas que formaban parte de su tradición (p. 72), Pedro J. de la Peña no se veía obligado a elegir entre Juan Ramón y Machado (p. 93), Miguel d’Ors decía preferir al autor anterior a *Campos de Castilla* (p. 128) y Fernando Ortiz lo citaba como uno de sus poetas de cabecera (p. 233). Se trata solo de algunos ejemplos, pero que comienzan a ser ilustrativos del nuevo rebrote que va a conocer el poeta sevillano en la poesía de los años ochenta. Como explica Luis Bagué (2018: 31), a principios de la década comienza «una revisión de la figura de Antonio Machado con la finalidad de

matizar algunas de las opiniones más extendidas en la generación precedente», y el poeta sevillano «se erige en un modelo para la educación ética, literaria y sentimental de los autores que empiezan a publicar» en ese momento (p. 32). Caprichos de la historia: en 1983 por fin se pudo celebrar el homenaje a Machado en Baeza que venía postergándose desde 1966.¹¹³ Es el mismo año en que aparecen los artículos y poemas de *La otra sentimentalidad*.

HACIA MACHADO Y LA OTRA SENTIMENTALIDAD

Durante los años ochenta, como escribe Bagué (2018: 31), el poeta sevillano fue considerado «un emblema cívico que permitía sustituir la “nueva sensibilidad” novísima por “otra sentimentalidad” con la que abordar los retos de una sociedad que acababa de estrenar democracia y que estaba experimentando profundas transformaciones estructurales». Sin embargo, en el escueto recorrido trazado anteriormente, en el laberinto de espejos, queda, inevitablemente, una imagen en hueco de Machado, una oportunidad desperdiciada. Miguel Ángel García (2012: 322) repara en que el poeta sevillano se convirtió «en un arma de dos filos» para los del Cincuenta, ya que «ofrecía muchos más caminos para la poesía social y el marxismo de los que, reduciéndolo para uso propagandístico a símbolo ético y político, le asignó el medio siglo con Castellet al frente». Existía, pues, un Machado más «inquietante» (p. 320), como explica el profesor García, haciendo un esclarecedor rastreo por su obra: el que afirma que el arte está siempre dentro de la ideología y la sentimentalidad de una época; el que se interroga acerca de una lírica comunista que pudiera venir de Rusia para romper el cerco del solipsismo; el que hace de la otredad fenomenológica condición de una comunicación cordial, incluso del comunismo; o el que reclama la unión del proletariado para acabar con la burguesía y apuesta por la revolución desde abajo (p. 321). Todo ello sin contar con el «desolado Machado último, aún más dialéctico» que, sin reconocerse, desde un punto de vista teórico, como marxista —aunque descubrirá en ello un valor instrumental

¹¹³ Organizado como «Paseos con Antonio Machado», el homenaje pretendía presentar la escultura de Pablo Serrano, un busto del poeta inserto en una estructura cúbica —como estudia Jesús Rubio Jiménez (2015)—, pero su lamentable prohibición, acabó por convertirlo «en un acto netamente político» (Mangini, 1987: 202) de una importancia similar a la de la Capuchina de Barcelona ese mismo año para la cultura disidente de esa época. En la tercera edición de *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Antonio Chicharro (2009) recoge numerosos testimonios y reflexiones sobre los dos homenajes.

inapreciable—, considera el socialismo como una etapa inexcusable en el camino de la justicia, denunciando la superioridad de unos grupos sociales sobre otros y aconsejando que en la lucha de clases siempre se esté de parte del pueblo (*ibid.*). Así lo hizo el propio Machado durante la Guerra Civil, donde denunció las políticas conservadoras de las democracias liberales no intervencionistas como políticas de clase que defendían al fascismo (pp. 321-322). Se trata, en definitiva, del Machado «que, recordando la primera vez que escucha siendo niño a Pablo Iglesias, dice haber llegado a esta inicial meditación infantil: “Mi propia existencia de señorito pobre reposa, al fin, sobre una injusticia”» (p. 322).

Como observa Miguel Ángel García, esta última consideración machadiana es la que llegaron a intuir en ocasiones poetas como Gil de Biedma o Carlos Barral, y en otro sentido Ángel González, sin que supieran o pudieran «afrentar una verdadera práctica poética marxista digamos de *ruptura* —entendida al modo de Althusser— con la ideología burguesa» (p. 322):

No fue extraño, desde luego, porque hasta ahora solo han existido contadas *aproximaciones* a lo que pudiera ser esa auténtica práctica materialista de la poesía, que seguramente solo pasa (y aquí la dificultad, hoy como ayer) por entenderla como discurso ideológico y radicalmente histórico. Tal vez como el Machado, luego vindicado en los ochenta, que planteó la historicidad de los sentimientos y que [...] remitió el arte a la ideología de una época (García, 2012: 322).

Precisamente este es el Machado por el que se interesan, a la vez que lo construyen, los poetas de La otra sentimentalidad. No obstante, antes de recorrer los trabajos donde lo hacen, pueden recordarse brevemente algunas aproximaciones a la figura machadiana desde el ámbito literario granadino. Un número de *Ínsula* informa que José Luis Cano impartió una conferencia sobre la vida de Machado en la Universidad de Granada en 1959 (Riera, 1988: 173). El mismo año, la revista dirigida por Manuel Orozco *Arte y tiempo* «rindió homenaje a Machado, “nuestro Gran solitario y atroz poeta universal”» (Soria Olmedo, 2000: 75), y en *Actualidad universitaria* (1957-1965), coincidiendo con que el SEU «empieza a contaminarse de rojo, con diferente intensidad», comienzan a preferirse autores como Machado, Hernández y Alberti (*ibid.*). En el segundo número de la revista *Sant-Yago*, un artículo de José M. Mesa (1964: 17) comienza: «Se cumplen estos días el XXV Aniversario de la muerte de Machado, el primer poeta castellano del

siglo XX y uno de los pocos intelectuales españoles de este siglo con universalidad, ateniéndonos aquí no al mayor o menor conocimiento por parte del mundo, sino al humanismo trascendental de su obra». Uno de los hechos más significativos quizás sea la aparición en 1975 de *Cien del Sur sobre la épica*, un proyecto coordinado por Antonio Enrique y Fidel Villar Ribot, con prólogo de Emilio Orozco, que constituía el número 0 de la colección Zumaya y que estaba dedicado al poeta sevillano: «Para Antonio Machado en el primer centenario de su nacimiento». Soria Olmedo (2000: 89) califica esta antología —donde, entre autores de todas las provincias andaluzas, «participa casi todo el mundo» de la órbita literaria granadina desde Luis Rosales— como «ambiciosa y un punto confusa» (p. 88). En efecto, el profesor Orozco —buen conocedor de la obra machadiana y autor de un trabajo fundamental: *Antonio Machado en el camino* (1962)— hablaba de un «extraño libro», compuesto por «las más variadas materias» —poética, prosística, gráfica y musical—, incidiendo además en la calidad dispar de los poemas incluidos, en la distancia entre el plan inicial de la obra y los resultados obtenidos (1975: XI). Ante esta situación, Orozco elabora un ensayo donde destaca algunos rasgos de la poética machadiana, preguntándose si el sevillano hubiera aceptado de buen grado los poemas presentes en la antología. De cualquier modo, no deja de tener interés el motivo inicial que perseguían Enrique y Villar, atrapándolo en un título; y es que estos

[...] pensaban, como actitud y tema que centrara, estructurando la variedad de este florilegio, en la orientación de la épica, ya que por ese camino se podía llegar a un entronque más directo con la poesía de Antonio Machado —cual se dio en *Campos de Castilla*— y con las líneas de proyección hacia el futuro que dejó abiertas el gran poeta, como tendencia a una poesía que fuese expresión del sentir colectivo, realizando la aspiración de *sentir con todos* (Orozco, 1975: XXVII).

El planteamiento es sugerente, y la épica —luego matizada como *subjetiva*— junto a la investigación sobre lo cordial serán dos marcas bien reconocibles de *La otra sentimentalidad*. En *Cien del Sur sobre la épica* participan Álvaro Salvador con dos poemas de *Los cantos de Ilíberis*, y Javier Egea con «Desde el valle de Ucana», que formaría parte de *A boca de parir*. Ambas aportaciones aún quedan lejos de *La otra sentimentalidad* y, como otros poemas del volumen, no atañen directamente a Machado.

De cualquier modo, el poeta sevillano formará parte de la educación sentimental de estos autores, no solo de su poesía, sino también de la atmósfera de rebeldía, el mundo de guitarras y protestas que intentaban oponerse a la dictadura. Salvador recuerda que la primera vez que oyó el nombre de Antonio Machado fue en una clase de bachillerato en la que el profesor Emilio Orozco contaba su muerte en Collioure:

Machado fue creciendo en mí durante el transcurso de aquellos años en los que pude leer su poesía completa, gracias a la edición italiana de Oreste Macrí y a la de Losada, preparada por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. También lo más importante de su prosa, gracias a la antología que esta última preparó para Cuadernos para el Diálogo. Supe muy pronto que quería pertenecer a la estirpe literaria de Antonio Machado, y me sentí heredero de sus preocupaciones intelectuales y existenciales, partidario de la tradición expresiva, discreta y sencilla aunque tremendamente intensa y reflexiva, representada por el poeta sevillano (Salvador, 2009a: 45).

Para Luis García Montero, el nombre de Machado aparece ligado a la música y a cierta atmósfera de rebeldía que se respiraba en algunos círculos religiosos: «el primer disco que yo compré en mi vida, el regalo de cumpleaños de mi abuelo —recuerdo el billetito que llevé doblado en la mano a la tienda— fue el disco de Serrat dedicado a Machado. Por ahí empezaron a ir las cosas» (en Maraña, 2015: 33). En la novela *No me cuentes tu vida*, el recuerdo de un niño fascinado por la lectura de «A un olmo seco» durante unos ejercicios espirituales sirve para reconstruir un tiempo de secretos humillantes y heridas sin cicatrizar: el niño que, empujado por algo que ha oído decir a su vecino, pregunta al cura por qué Machado había muerto en Francia como un perro recibe como respuesta otra pregunta, la versión mancillada del poeta: «¿Como un perro? No, hijo mío, como un cabrón» (García Montero, 2012a: 50).

MACHADO EN LOS POEMAS, MACHADO EN EL ESPEJO

Sin faltar los juegos de citas, de referencias cruzadas —por ejemplo: «Noches de rock, sin prisa, a las afueras / y un patio oscuro donde maduran los deseos» (García Montero,

1987: 38)—,¹¹⁴ tampoco resultan escasas las menciones a Machado en los poemas, incluso haciendo explícito el homenaje. Curiosamente, algunos de los poemas que se le dedican, recogidos en libros bastante posteriores a los años iniciales de la propuesta granadina, atienden sobre todo a las imágenes postreras del poeta, el exilio y la muerte, que habían sido todo un símbolo durante la posguerra. Así, Benjamín Prado titula unos versos de *Marea humana* «El derrotado (Antonio Machado)», insistiendo en la repetición del famoso verso «Estos días azules y este sol de la infancia», que se va quebrando a lo largo del poema porque es imposible identificar su recuerdo con los días actuales del hombre —la atmósfera descrita en «Del pasado efímero» es evidente— que «vino / desde un país / a oscuras», que lo ha perdido todo, «su bandera, su libertad, su gente»: «Estos días / azules / y el hombre / que al mirarlos / solo ve / sangre / y nieve, /ve que no son de entonces / ni son suyos; / son / de / un / tiempo / perdido / y / de / un / país / sin / suerte» (Prado, 2006: 79-80). La última estrofa recuerda los versos que cierran «El insomnio de Jovellanos» de García Montero: «El mar nos cubrirá, / pero han de ser las huellas de un hombre más feliz / en un país más libre». En este sentido, Luis Bagué (2018: 41) considera que, en el reflejo que se establece entre ambos poemas, «la contrapartida pesimista de Benjamín Prado entraña la liquidación de los ideales ilustrados por los que aún apostaba “El insomnio de Jovellanos”». La muerte de Machado interpretada como la pérdida de una tradición está presente en otros poemas.

Antonio Jiménez Millán entabla un diálogo con la derrota y la ausencia en un poema de *Biología, Historia*, «Colliure/Málaga», fundiendo la distancia entre dos lugares, entre dos tiempos:

Como un golpe de caballos
salvajes por el bosque,
se oye un ruido constante de motores
y voces que se alejan
de la ciudad a punto de caer.

Va con su madre y muy pocos amigos,
un exiliado más, casi un anciano

¹¹⁴ García Montero (2000c: 215) explica los símbolos machadianos del huerto y el limonero como «recuerdo de la plenitud, de la felicidad, de la inocencia», pero, al mismo tiempo, sirven para desmitificar, para «descubrir el engaño que se esconde en el interior de las ilusiones». Que en *Diario cómplice* cambie el «huerto claro» y el «limonero» del «Retrato» machadiano por un «patio oscuro» y «deseos», puede entenderse como otra perspectiva de estas mismas cuestiones.

entre la densa multitud que huye
esquivando los bombardeos,
bajo la lluvia que detiene los carruajes.

En Colliure,
redes de pescadores al lado de las barcas,
una gran fortaleza reflejada en el mar
y un cuarto humilde en la pensión Quintana.
Cruza la noche un viento helado,
se reúne un ejército sin armas.

Estos días azules y este sol de la infancia
me llegan ahora al sur, a esta otra playa,
con el brillo de un cuadro de Matisse.

Igual que los caballos salvajes de la ausencia (Jiménez Millán, 2018c: 62).

Otro poema de Luis García Montero perteneciente a *Vista cansada* vuelve al episodio final del exilio para establecer una tensión con el presente, como en el poema anterior, para fijar una memoria común, que reflexiona sobre los símbolos y la herencia de una derrota:

Un rincón en el mundo
detrás de una frontera,
o detrás de los años y los amaneceres
con la esquina doblada
como la página de un libro,
o detrás de las curvas de una guerra.

Se conmueve el camino a la orilla del mar.
Parece látigo en el aire
de febrero lluvioso.
Cuando baja del coche,
Ángel duda,
pone sus pies heridos en la historia,
y sube muy despacio,
entre muros franceses

y casas repintadas
con el azul de los veranos,
hasta llegar al cementerio.

Lo que nos trae aquí,
no es el sol de la infancia.

Los lugares sagrados nos permiten vivir
una historia de todos en primera persona.
Las flores de la tumba de Machado
imitan el color de una bandera
sagrada por mandato
de mi melancolía.

Aquello que perdimos una vez,
y el frío de las manos, la palabra en el tiempo,
el dolor de las vidas que se cortan
en el cristal de los destinos rotos,
descansa hoy, casi desnudo,
en una tumba de poeta.

¿Cuándo llegamos a Sevilla?,
pregunta su madre al entrar en Colliure.

Qué difícil la suerte
de los pueblos que viven protegidos
por la misericordia de un poema.

Qué difícil la última
soledad de Machado.

La luna llega al mar,
el mar llega a Sevilla,
nosotros a un recuerdo
y a esta pálida,
desarmada emoción
de compartir una derrota (García Montero, 2008: 104-105).

Soria Olmedo (2009: 31) repasa las alusiones a Machado en *Vista cansada*, que van «como atestiguando el funcionamiento concreto de La otra sentimentalidad, más allá de las generalizaciones de doctrina». Sin embargo, el poema «Colliure» dirige su reflexión hacia los símbolos. El mismo García Montero incide en este aspecto al comentar su poema, empezando por el cementerio:

Los cementerios están acostumbrados a ser el mar en el que desembocan las vidas particulares, pero solo de vez en cuando se convierten en un lugar simbólico en el que desemboca la historia de un país. En 1939 los mejores sueños de la España contemporánea encontraron su tumba en un cementerio extranjero (García Montero, 2009: 50).

García Montero va moviéndose por las páginas de Alberti, Ayala, Bergamín, Serrano Plaja o Blasco Garzón para reconstruir la memoria de la muerte de Machado, que llega hasta los poetas del Cincuenta. Con el final del poeta sevillano terminaban muchas otras cosas: «Más allá de un dolor coyuntural, el exilio de Antonio Machado y su muerte en Colliure simbolizaban un desenlace profundo en el interior de los sueños colectivos de la cultura progresista española»; y es que el poeta «se había convertido en el representante natural de la ilusión pedagógica, la clave del pensamiento republicano español, el deseo de una educación pública capaz de formar ciudadanos para la convivencia pacífica y la libertad, gracias a un hermanamiento respetuoso entre trabajo y cultura» (p. 51). García Montero continúa rememorando el viaje que él mismo hizo a Colliure junto a unos amigos entre los que se encontraba Ángel González, «el corazón sentimental del grupo»:

Encarnaba la presencia viva de una tradición poética y cívica que me afecta de un modo muy íntimo. Sus recuerdos se confundieron con las imágenes de nuestro pasado colectivo, las escenas de los republicanos vencidos que huían a Francia por el litoral catalán, la muerte de Walter Benjamin en Port Bou, los episodios de frontera, los campos de concentración, las ilusiones rotas. Mientras veía los pies heridos de Ángel al recorrer el pueblo camino del cementerio, regresaba a las *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*, el libro escrito por su hermano José, y a las anécdotas contadas por Corpus Barga (García Montero, 2009: 52).

La presencia del poeta del Cincuenta en los versos de «Colliure» resulta fundamental. A Luis Bagué (2018: 40) no se le escapa la relación entre el poema del granadino y «Camposanto en Colliure», pero, además, nota que, desde el mismo momento en que el autor de *Grado elemental* pone sus pies heridos en la historia, «el texto plantea una *tensión* lírica en la que García Montero conversa al mismo tiempo con Antonio Machado y con Ángel González» (*ibid.*). No será la única vez, y es posible encontrar las tres voces unidas en el libro de Ángel González sobre Antonio Machado que prologa García Montero. La conciencia de una derrota compartida, a través de un hilo que ata las tres voces, forma parte de la génesis del poema:

[...] escribí “Colliure”. Necesité contar por qué existen lugares sagrados para los ciudadanos laicos, por qué los poetas sentimos en primera persona la historia de todos, por qué es tan difícil la suerte de los países que viven protegidos por la misericordia de un poema y por qué, 70 años después, comparto con orgullo azul y soleado la derrota de un sueño de dignidad, civismo, educación y trabajo. Ese sueño descansa hoy, entre coronas de flores que imitan el color de la bandera republicana, en la tumba de Antonio Machado (García Montero, 2009: 52).

En «Las lecciones de Antonio Machado», García Montero (2012: 158) volverá a retomar los motivos de este poema y el viaje a Colliure, «una experiencia de profunda emoción para mí», desde la «conciencia de haber homenajeado a una figura decisiva en la tradición a la que yo he querido sumarme como poeta, profesor y ciudadano». Resume así los tres aspectos:

Antonio Machado, como tantos escritores e intelectuales de su tiempo, vivieron con pasión el sueño republicano, un deseo patriótico de que la nación se vertebrara, de que la España real se uniera con la España oficial, consiguiendo un nuevo prestigio y un nuevo sentido para la política. Esta es la tradición, la stirpe machadiana, en la que yo quiero justificar algunas de sus lecciones, decisivas para mi trabajo como poeta, profesor y como ciudadano (García Montero, 2012c: 164).

Sin embargo, también existen otras lecciones machadianas que respondían íntimamente a las inquietudes de *La otra sentimentalidad*. El mismo García Montero (2018: 123) lo resume claramente: «Los discípulos de Juan Carlos Rodríguez comprendimos pronto la importancia de las reflexiones de Antonio Machado sobre el carácter histórico de los

sentimientos». No hay que obviar el detalle, como aquí deja ver García Montero, de que los poetas de *La otra sentimentalidad*, en tanto que lectores interesados, articulan su lectura desde la problemática teórica habilitada por el profesor Rodríguez, y de que, desde estos planteamientos, proyectan retrospectivamente su discurso sobre Machado. Así, el objeto de conocimiento que conforma la obra machadiana desde esta perspectiva será muy diferente al que se construya desde otra problemática teórica. Como dice García Montero: «Machado hablaba de una nueva sentimentalidad y Juan Carlos Rodríguez habló de otra sentimentalidad para marcar el deseo de quiebra» (p. 124).

El propio Rodríguez planteaba una lectura de Machado que incidía en este aspecto: una lectura realizada desde la *objetividad histórica radical* del texto machadiano, atenta a su *lógica interna*, y considerándolo como una *producción histórica determinada*, no podía suponer sino una demarcación con respecto a otras posibles lecturas.¹¹⁵ Si por un lado era inevitable que en la confluencia de tanta derrota la izquierda tomara a Machado como símbolo, por otro también resultaba importante volver a Machado, tomarlo realmente en serio, como plantea Rodríguez (1994a: 238), sabiendo que hablar del poeta sevillano, efectivamente, es hablar de *política*, pero «de política real, de la vida concreta del pueblo y las masas, no de “celebraciones”, ni “homenajes”», y es, sobre todo, hablar de *literatura*, de «la obra que él nos dejó, el verdadero “homenaje” que él nos hizo: a nosotros, *su pueblo*». Dejando claro que «no hay “práctica literaria” sin “ideología teórica de la literatura” que la acompañe, la defina y la establezca siempre», Rodríguez repasa las distintas interpretaciones o lecturas, las diferentes ideologías teóricas, que han caído sobre el texto machadiano como «síntoma indicativo» de la íntima relación entre poesía e ideología, además de como ilustraciones de la «normalidad pública» a la que debía atenerse cualquier práctica poética, es decir, a lo que se consideraba como *bueno* o *malo* (p. 240). Estas múltiples lecturas podrían sistematizarse en tres líneas: una lectura ético-política, una lectura técnico/cientificista, y una lectura esteticista o lúdica vanguardista. La primera lectura, a su vez desdoblada

¹¹⁵ El trabajo de Rodríguez, «Machado. Espejo de la realidad española», apareció en el número 3-4 de la revista *Letras del Sur* en 1978, siendo luego recogido y ampliado en *La norma literaria* con el título de «Machado en el espejo» y, posteriormente, en otras ediciones, con el de «El mito de la poesía moral: Antonio Machado. Machado en el espejo». En una nota en el volumen colectivo *Lecturas del 27*, José Antonio Fortes (1980: 137) informa de que este trabajo de Rodríguez «se presentó como ponencia a una “Mesa redonda en torno a Machado”, celebrada en Granada, mayo de 1976, y apareció sin firma junto con otros, igualmente anónimos, recogidos en un cuaderno en fotocopias, limitada prácticamente su circulación al ámbito de la Universidad de Granada».

en una lectura política y moralista o humanista, podría condensarse en las distintas *recuperaciones* machadianas: desde la de los intelectuales de *Escorial* a su inversión en los exiliados de tendencia socio/liberal como Tuñón de Lara (pp. 241-243).¹¹⁶ La segunda lectura sería propia de los ámbitos académicos que, a través de la dialéctica entre texto/contexto, se presentaría como una práctica apolítica y autónoma, centrada en los valores lingüísticos de la obra en sí (formalismo) o en su sentido profundo (hermenéutica): desde Gullón a Sánchez Barbudo (pp. 243-246). La última lectura quedaría caracterizada por una actitud de *rechazo* explícito a los procedimientos machadianos: sería el caso de los novísimos, que sin embargo partirían de presupuestos académico/formalistas (pp. 246-247).¹¹⁷

Frente a tales lecturas convertidas en la norma habitual desde la que se ha tratado la obra del poeta sevillano, Rodríguez pregunta: «¿es posible trazar otra línea de demarcación, otro punto de vista respecto de tales *lecturas machadianas*?»; y responde: «Creemos que sí: la lectura basada en la *objetividad histórica* de sus textos» (p. 248). Así Rodríguez se adentra, en primer lugar, en el *inconsciente ideológico* que atraviesa, y desde el que surge, la obra machadiana, es decir, en el horizonte laico-burgués — primero establecido por el krausismo y posteriormente por la Institución Libre de Enseñanza—, de modo que «si Machado impregna continuamente a sus textos de un pegajoso sentido moral, sabemos que ello solo se debe a una inevitable consecuencia de su empapamiento en el *laicismo estoico*» de dicho horizonte, mezclado siempre «con un vitalismo naturista de tipo más o menos bergsonianos» (p. 249). Desde una óptica kantiana, pequeño-burguesa, el laicismo estoico implicaba considerar la poesía y la vida

¹¹⁶ Rodríguez (1994a: 242-243) aclara una cuestión importante para evitar confusiones: «no estoy hablando de las posiciones políticas —o “vitales”— de unos y otros, de los intelectuales de *Escorial* y de los intelectuales del exilio. Si fuera así, decir que sus posturas eran similares (o peor aún: gemelas, solo que “invertidas”) sería una aberración imperdonable. [...] Lo que quiero decir es que a nivel teórico —a nivel de estructura interna de sus obras— la concepción de la literatura que ambas posturas políticas sostenían sí que era perfectamente similar (aunque gemela/invertida). Y esto en el fondo no debe extrañar porque también —y ya en mera jerga política— fascismo y liberalismo no son, como se sabe de sobra, más que las dos caras (¡aunque con qué diferencia!) de una misma ideología y una misma práctica: el mantenimiento de un mismo sistema social».

¹¹⁷ Con una paradoja alarmante de fondo puesto que al poeta sevillano se le censuraba, precisamente, su moralismo pequeño-burgués o su ética laica: «los novísimos/formalistas reprochaban a Machado no su “forma” sino su “contenido” poético. O a la inversa: se ha atacado a Machado desde el punto de vista del “lingüisticismo” académico más tradicional: que si su rima o su sintaxis, decían los presupuestos vanguardistas. Y esto es lo que ya raya la paranoia. Porque o se rompe con un esquema o no se rompe» (Rodríguez, 1994: 246). Sobre estas cuestiones también puede verse «Machado abandonado: razón práctica y razón teórica» (Rodríguez, 2002a: 456 y ss.).

como un hecho moral que se identificaba con el sentido: si el poema no traducía un sentido moral, carecía de eficacia, de valor. El vitalismo naturista, por otra parte, entendía que el espíritu reverberaba en la materia o que la materia es inseparable del espíritu, algo común para los escritores del 98 que encontraban en el paisaje la expresión de un espíritu (*ibid.*). Sin embargo, este vitalismo adquiere en Machado un valor más profundo que, desde una perspectiva fenomenológica, le servirá «para abandonar el mero subjetivismo, para dar un salto hacia el “Otro”», y de ahí el *populismo* «tanto poético como social: o sea, su *salto* desde el “Otro” a la “comunidad” de todos los “otros”» (p. 250). En definitiva, «todo este inconsciente ideológico de base actuó siempre de hecho en Machado hasta el punto de convertirse en la estructuración última —la determinante— de todos sus textos» (*ibid.*).

Pero, atendiendo a un segundo nivel de objetividad, Rodríguez explica por qué esa lógica poética se establece de un modo determinado y no de otro, es decir, muestra cómo tal lógica poética corresponde a la lógica interna de una ideología dada. En el caso de Machado, su proyecto poético se inserta en una coyuntura específica caracterizada por «el largo intento de la burguesía española por alcanzar su propia expresión ideológica a todos los niveles» en lucha contra el marco feudalizante impuesto masivamente en el país y contra sus temáticas eclesiásticas y religiosas (p. 251). Claro que la burguesía española afrontó esta lucha en un terreno ajeno, atacando con categorías que, en cierta medida, no le resultaban propias y que intentaba dotar de un sentido distinto (p. 252). Por eso seguían respondiendo a las preguntas acerca de Dios, de la muerte o de la moral, que había impuesto la ideología feudalizante. Estas categorías de transición, pequeño-burguesas, se escindirán en la guerra en el fascismo y, como ocurre en Machado, en un populismo democrático (*ibid.*).

En un tercer nivel de objetividad, Rodríguez repara en que el funcionamiento de un texto puede ser «*contradictorio* o *lineal* respecto de la propia ideología que lo habita», precisamente mediante el *desequilibrio* que se produce entre lo que el escritor quiere decir y lo que objetivamente dice el texto; y, en el interior del mismo texto, mediante el *desequilibrio* entre lo que exige el funcionamiento de una ideología general y el funcionamiento objetivo de un texto concreto (p. 253). En este sentido, Rodríguez pone un ejemplo:

[...] el continuo intento machadiano por romper la imagen de la poesía como “metalenguaje” artificial, esclerotizado (fijado ya por la retórica decimonónica)

transformándola, en cambio, en una especie de lenguaje cotidiano, directamente comunicativo (la otra vertiente de su “palabra en el tiempo”). Palabra “diaria”, pues, reveladora de la verdad de la vida “vívida” —y solo eso—. Populismo y fenomenología latente se cruzan aquí, se enhebran, se explican y justifican mutuamente (Rodríguez, 1994a: 253).

No conviene perder de vista estas explicaciones para conocer los motivos de la apuesta machadiana por un lenguaje sencillo y un tono coloquial, en los que tanto insisten autores de *La otra sentimentalidad*, como Luis García Montero, y otros poetas del realismo de los ochenta. Claro que Juan Carlos Rodríguez señala de inmediato las contradicciones: si en el intento populista por transformar la estructura del metalenguaje decimonónico —tras el modernismo y los del Veintisiete— en otra cosa distinta surgía una nueva retórica comunicativa, basada en un lenguaje diario y un experiencialismo directo, ¿acaso ello no constituía «algo tan retórico en sí mismo como la codificación artificialista del modelo decimonónico?... Y así hasta el infinito» (p. 254). En este sentido, García Montero (1993a: 96) reparaba en que la explicación al coloquialismo y la prosificación de la poesía social había que buscarla dentro de la dinámica de la propia poesía y no con relación al influjo de argumentos extraliterarios, y es que «pocas veces se utilizan los verdaderos recursos *poéticos* de forma tan agolpada, casi infantilmente» como en el caso algunos poetas sociales.

A través de una lectura que funda los tres niveles de objetividad históricos vistos con anterioridad, podría hablarse de «Machado “espejo” de la realidad española», como acaba haciendo Rodríguez (1994a: 254). Pero ese espejo presenta «una característica especial: su miedo al vacío, su obsesión por el *sentido*» (p. 255). En este sentido, «Machado reproduce así la continua obsesión de los del 98, de los modernistas, etc., por incorporar a España a la Historia (es decir: a la historia de la burguesía occidental, la representante de la Razón y la Idea, etc.)» (*ibid.*). El poeta sevillano se lanzó a «rellenar de sentido a esa historia —la nuestra— que no lo tiene. Poesía suicida que intentó dar sentido a toda una historia» (pp. 256-257). Es justamente este final de Juan Carlos Rodríguez el que cita Álvaro Salvador en su artículo del 83 para escribir que si Machado, desde la tradición racionalista burguesa, intentó coger el tren en marcha de la historia —el de la modernización del país—, solo al final comprendió que tal vez era necesario coger otro tren, construir otra historia.

La lectura de Juan Carlos Rodríguez es magistral por cuanto explicita sus propios presupuestos y los muestra en su funcionamiento para adentrarse en la lógica de la obra machadiana, ofreciendo un esclarecedor panorama que, de algún modo, aprovechan los autores de *La otra sentimentalidad* en sus lecturas de Machado. Sin embargo, solo hay una referencia tangencial al Discurso de ingreso en la Academia, y ninguna mención a la historicidad de los sentimientos. No importa, puesto que no se trataba de escribir con plantilla, de reproducir mecánicamente un discurso. Que Rodríguez no destacase algunos rasgos de la obra machadiana, más tarde convertidos en indispensables para los poetas granadinos, solo indica el aprovechamiento que estos hacen de la problemática teórica habilitada por el profesor, los intereses lectores que mueven sus propias búsquedas.¹¹⁸

SOBRE EL «PROYECTO DE UN DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA DE LA LENGUA»

Ahora bien, ¿en qué consistió la lectura de los poetas de *La otra sentimentalidad* sobre la obra de Machado? ¿Cómo la elaboraron? ¿De qué recursos se valieron para hacerlo? ¿A qué lugares acudieron? ¿Cuáles fueron las lecciones aprendidas con las que, a la vez, fijaron su propia imagen del poeta? Hay tres o cuatro textos fundamentales de Machado, fragmentos en ocasiones, algunas líneas dispersas a lo largo de su obra donde la lucidez se vuelve asombrosa pero siempre respondiendo a las preocupaciones básicas de su proyecto poético, que aparecen constantemente invocados en los trabajos de los autores de *La otra sentimentalidad* sobre el poeta sevillano. Así las «Reflexiones sobre la lírica», el «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» incluido en *De un cancionero apócrifo* y, sobre todo, el «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», cuyas reflexiones sobre la sentimentalidad frente a la sensibilidad pasarán al capítulo XII de *Juan de Mairena*, constituyen una especie de canon para los poetas de *La otra sentimentalidad* que será insistentemente recordado por Luis García Montero (1989b: 22; 1992a: 312-313; 1994c: 114; 2000a: 226), Álvaro Salvador (1994c: 139; 2009a: 46; 2009c: 364) o Antonio Jiménez Millán (2009: 151, 165, 182). No se trata de textos desconocidos o especialmente marginados. Al contrario,

¹¹⁸ Aunque, desde luego, es necesario volver a recordar que, para *La otra sentimentalidad*, en el «aspecto de “disolución” resultó casi inevitable aludir a la herencia de Antonio Machado» (Rodríguez, 1999: 42).

algunos de ellos serán evocados con frecuencia, ocupando un lugar central en los debates estéticos de posguerra, lo que puede servir para observar las distintas coyunturas que han dejado su huella sobre cada lectura, las diferentes problemáticas desde donde se ha leído a Machado.

Quizás, uno de los textos más importantes en este sentido sea el «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», que, como se sabe, Machado dejó sin finalizar.¹¹⁹ Significativamente, García Montero repara en una mención que hace Arturo Serrano Plaja en su libro *Antonio Machado*, donde escribe lo siguiente a propósito de que una nueva poesía suponía una nueva sentimentalidad:

Y de hecho, el 18 de julio de 1936, aparecieron nuevos valores, una nueva sentimentalidad. Los himnos patrióticos volvían a conmover porque en realidad había también una nueva patria y conmovedora hasta el punto de hacernos olvidar esa palabreja, *patria*, que había terminado por convertirse en máscara, en el anti-faz o contra-faz de la España verdadera (Serrano Plaja; en García Montero, 2009: 50-51).¹²⁰

Pero será en el esquema de *Veinte años de poesía española* trazado por Castellet que enfrenta realismo y simbolismo donde el Discurso adquiera gran relevancia, convirtiéndose en el soporte básico de la argumentación teórica. Castellet perfila la imagen de un Machado realista —opuesto a un Juan Ramón Jiménez simbolista que sería marginado para indicar el cambio de paradigma—, cortado a la medida de los intereses de los jóvenes poetas de medio siglo. Pero, como el magisterio del poeta sevillano había sido reivindicado por los poetas intimistas del 36, «lo que contravenía a los postulados generacionales seguidos por el crítico catalán, éste trató de hacerse con otro Machado distinto del que ensalzaban aquellos» (Riera, 1988: 190). En efecto, Castellet (1960: 75-78) se encarga de establecer las distancias: si los poetas como Vivanco, Panero o Rosales practicaban una poesía de la experiencia personal —

¹¹⁹ Sobre el Discurso pueden verse los trabajos de José María Valverde, «Antonio Machado, académico electo. Su borrador de *Discurso*» (1975: 209-219); y Manuel Alvar, «El discurso académico de Antonio Machado» (1992).

¹²⁰ En *El realismo singular* aparecía citada la «Ponencia Colectiva» que leyó Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura donde hablaba de una identificación entre el mundo íntimo y la realidad objetiva. García Montero (1993c: 18) comenta al respecto: «Posiblemente sea este el punto clave donde hay que situar los debates teóricos: la división entre lo privado y lo público solo existe en el imaginario ideológico del pensamiento burgués». Es interesante la mención a Serrano Plaja para tratar cuestiones que habían sido claves en *La otra sentimentalidad*.

enlazando con Rilke y Machado— que se integraba con acierto en la corriente que sustituía la herencia simbolista, su intento, sin embargo, resultaba «incompleto», ya que carecían de la concepción de un «tiempo histórico» con el que el poeta sevillano habría sustituido un temporalismo más abstracto.

No es necesario insistir en que la imagen de un Machado realista viene dada por una «interpretación partidista» del Discurso (Riera, 1980: 193). Para explicar «El arte poética de don Antonio Machado», Castellet (1960: 49) parte de «las ideas poéticas de la última época de Machado, tal como aparecen formuladas en su fallido discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua». No obstante, además se apoya en otros textos —que serán recordados por los autores de *La otra sentimentalidad*— como «Sobre las imágenes en la lírica», «Reflexiones sobre la lírica» o la poética para la antología de Gerardo Diego del 32. De cualquier modo, es en el Discurso «donde Machado se sitúa a la altura de los mejores ensayistas de su tiempo sobre poesía, en poder de predicción y en claridad conceptual» (p. 52), ofreciendo «una teoría poética tan profética como la de Wilson» (p. 50). Para Castellet, Machado se alejaba de la guerra abierta por el simbolismo contra la razón y el sentimiento, las dos formas de comunión humana, (p. 53), oponiendo «una revalorización del realismo, es decir, de la razón y del lenguaje, de la colectividad y de la historia, y una revalorización también del sentimiento, que él mismo había emprendido años atrás y que oponía al subjetivismo romántico» (p. 54). También, frente a la forma y la poesía pura, el crítico catalán indica la preferencia machadiana por el lenguaje hablado, que identifica con una «revalorización del contenido y del lenguaje coloquial», desde donde Machado abriría «las puertas de la futura poesía española» (pp. 54-55). Pero el futuro había llegado y «las palabras de Machado resuenan hoy, como profecía cumplida, en los versos de nuestros más jóvenes y mejores poetas» pues, en efecto, «toda una generación actual atestigua la veracidad de ese retorno a la *objetividad* y a la *fraternidad*» impulsado por el sevillano (p. 55). Castellet concluye: «La figura de Machado, de obra tan poco extensa, crece aún día a día. Su talla intelectual, su honestidad y el acierto de sus predicciones acerca del futuro de la poesía, le han situado como maestro indiscutible en los últimos años de la poesía española» (p. 56). Sin embargo, la euforia contrasta con las lecciones concretas, y Castellet termina reconociendo que «esta vuelta a Machado» se dirige más «al autor del *Juan de Mairena*, del *Abel Martín* y de *Los complementarios*

que al poeta mismo» (p. 101).¹²¹ La labor teórica del sevillano —separada injustamente de su proyecto estético— se prefiere a su poesía: sin duda un maestro, pero con discípulos limitados. Haciendo extensibles las palabras de Ángel González (1999: 149) hasta los poetas del medio siglo, podría decirse: «Lección en gran parte perdida, pues, la de Antonio Machado, un poeta que acabó teniendo admiradores y que influyó tarde o mal en sus pretendidos continuadores». Aunque, obviamente, sería demasiado exagerado y la práctica de poetas como el mismo González o José Agustín Goytisolo vendrían a matizar la generalización (Iravedra, 2000; 2005a; 2005b).

De cualquier modo, esta imagen de Machado prevalece. En su antología de poesía social, Leopoldo de Luis vuelve a reparar en el Discurso desde una posición similar:

Machado vaticinó (véase el borrador de su discurso de ingreso en la Academia Española y otros escritos afines) la actual postura rehumanizada y objetiva de la poesía, así como dio con su sencillez y claridad lecciones y preceptos conformadores de la poética que en nuestros días obtiene mayor atención. Parejamente, una actitud insobornable de honestidad intelectual y de integridad moral hacen de este gran poeta uno de los más altos ejemplos de las Letras españolas (Leopoldo de Luis, 2010: 196).

Si Castellet postula un retorno a la objetividad y la fraternidad, Leopoldo de Luis incide en la actual postura rehumanizadora y objetiva. En ambos casos, el valor *ejemplar* de Machado es incuestionable. Sin embargo, «tal vez por un reflejo condicionado» (Riera, 1988: 200), o simplemente tratándose de una «ironía sangrante» (García, 2012: 319), en las primeras líneas del prólogo a *Nueve novísimos*, Castellet (2010: 21) cita a Vázquez Montalbán para señalar el carácter de «pesadilla estética» que han adquirido los postulados del realismo.¹²² La expresión entrecomillada pertenece, otra vez, al Discurso de ingreso en la Academia y «de nuevo pues, Antonio Machado, pero uno que era otro del invocado en *Veinte años-Un cuarto de siglo*, y citas de un mismo autor que, al acercarlas, expresan el paso estético que de unas antologías a la otra se había dado» (Blesa, 2001: 111). Precisamente, dejando escapar el matiz machadiano, Castellet titula

¹²¹ Fanny Rubio (1990: 252) repara en que también los poetas sociales resultaban mucho más machadianos en sus declaraciones críticas o en sus poéticas que en la práctica de sus versos: «Para ellos, lo machadiano era, más que un estilo, una actitud».

¹²² El mismo Vázquez Montalbán (1971) coloca al frente de su *Crónica sentimental de España* la cita del Discurso referente a la nueva sentimentalidad que tan importante será para los poetas granadinos.

este apartado con el rótulo de «Una nueva sensibilidad», como recordaba Antonio Jiménez Millán (2006: 69) a propósito de La otra sentimentalidad granadina y la nueva sentimentalidad de Machado. Por decirlo de algún modo: Castellet pasa a hablar de «profecía cumplida» a «pesadilla estética»,¹²³ y la imagen de Machado se va diluyendo a la par que se arrincona su Discurso. En «Las otras soledades de Antonio Machado», un texto leído en 1997 con motivo del ingreso de Ángel González en la Real Academia, el poeta ovetense se vuelve a ocupar del Discurso machadiano. De manera significativa, «fiel a su poesía y a la de sus compañeros de viaje, Ángel González convirtió el discurso de ingreso en la Academia en un homenaje a Machado» (García Montero, 1999a: 21), un recuerdo a las palabras que el poeta sevillano nunca pronunció. González, especialmente perspicaz, señala un constante intercambio de réplicas y contrarréplicas entre Machado y Ortega de tremendo impacto en sus escritos. Si *La deshumanización del arte* venía a responder, casi punto por punto, para negarlas, a las ideas que Machado había expuesto en un cuestionario propuesto por Rivas Cherif, por otro lado, el Discurso de entrada a la Academia será el trabajo donde el sevillano someta «a una revisión más completa y sistemática» el discurso de Ortega (González, 2005: 121). En este sentido, Jiménez Millán (2009: 182) comenta: «El texto del discurso retoma aquel diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses para afirmar la dimensión histórica de los sentimientos, en clara discrepancia con Ortega y Gasset». El enfrentamiento entre Ortega y Machado, el alcance de sus reflexiones, aparece bien sintetizado en una escena que recuerda Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Pero antes comentaba que: «Hoy, cuando cualquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado» (Cernuda, 2006: 130). Un Machado cuya obra «se nos ofrece más cercana a la perspectiva que la de Jiménez», sigue diciendo Cernuda, y por eso no es extraño que Castellet (1960: 55-56) encajase perfectamente este fragmento en *Veinte años de poesía española*. A pesar de las discrepancias con los planteamientos del Veintisiete, el poeta sevillano incurrirá en algunas direcciones a las que luego se unirán algunos de sus integrantes; así: «Machado se anticipa a la nueva lectura de la tradición que llevará a cabo la “joven literatura” de los años veinte, aun cuando esta última se sitúa más cerca de la estilización juanramoniana, y también al auge posterior del

¹²³ Jugando con la expresión, tiempo después Sánchez Robayna (1988: 227) se la devuelve a Castellet, considerando que *Nueve novísimos* «está en el origen de la actual “pesadilla estética”».

neorromanticismo y de las actitudes políticamente comprometidas» (Jiménez Millán, 2009: 151). La anécdota que cuenta Cernuda es la siguiente:

Quien esto escribe recuerda que, al aparecer en revista los primeros comentarios de Abel Martín y las primeras notas de Juan de Mairena, allá por 1925, oyó decir a aquel pobre Benjamín Jarnés, en la tertulia de la *Revista de Occidente*: “¿Para qué publica Machado esas notas en prosa, que no tienen interés ninguno?” En dichas notas hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época; si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretendía diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro (Cernuda, 2006: 131).

Algo similar señala Ángel González a lo largo de su discurso, incluyendo, quizás, un guiño cómplice:

Ortega apela una y otra vez a la expresión “nueva sensibilidad” para justificar las innovaciones del nuevo estilo. Machado niega validez a esa expresión y propone otra alternativa que, andando el tiempo, haría fortuna. Inequívoca es la alusión a Ortega en estas palabras: “Nueva sensibilidad es una expresión que he visto escrita muchas veces... Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar... Nueva sentimentalidad suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino” (González, 2005: 124).

Esa otra alternativa es la que acogerán los poetas granadinos de *La otra sentimentalidad* y, desde luego, con fortuna.

ALGUNAS RELACIONES CON BERTOLT BRECHT Y CÉSAR VALLEJO

La presencia de Machado en los artículos del 83 resulta fundamental. Luis García Montero (1983a: 15) parafraseaba el «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» —un texto básico, en el que «lo que importa de verdad es un cambio de perspectiva ideológica, una nueva forma de entender la política (no solo la poesía) que el apócrifo Juan de Mairena va a seguir defendiendo en los años de la República e incluso, de manera “póstuma”, durante la guerra civil» (Jiménez Millán, 2009: 165)— para escribir:

«Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad ninguna». Precisamente, una cita de este diálogo —«no es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos»— encabeza el texto de Álvaro Salvador, cobrando como ya vimos suma importancia al final, aunque la mayor parte del trabajo se despliega en torno al capítulo XII del *Juan de Mairena* —que aparecía en el proyecto de Discurso de ingreso a la Academia— sobre la distinción entre sensibilidad y sentimentalidad, incidiendo en la dimensión histórica de los sentimientos. Merece la pena volver a recordar las palabras de Machado porque constituyen un punto de partida básico:

“Nueva sensibilidad” es una expresión que he visto escrita muchas veces y que acaso yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que pueda significar. “Una nueva sensibilidad” sería un hecho biológico muy difícil de observar y que acaso no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. “Nueva sentimentalidad” suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son substituidos por otros. Algunos sentimientos perduran a través de los tiempos; mas no por eso han de ser eternos. ¿Cuántos siglos durará también el sentimiento de la patria? ¿Y el sentimiento de la paternidad? Aun dentro de un mismo ambiente sentimental, ¡qué variedad de grados y matices! Hay quien llora al paso de una bandera; quien se descubre con respeto; quien la mira pasar indiferente; quien siente hacia ella antipatía, aversión. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos (Machado, 1989: 1957).

La reflexión machadiana ofrecía un sugerente territorio para investigar, a la par que planteaba la posibilidad de convertir los sentimientos en ese mismo campo de pruebas desde una mirada histórica. Sin embargo, no era posible identificarse completamente con ella. De ahí el matiz, la quiebra: no *nueva* sentimentalidad, como decía Machado, sino *otra*. Tiempo después, Salvador volvía sobre este fragmento para explicar:

Nueva [sentimentalidad], no porque Machado-Mairena dejara de entender que los sentimientos son históricos, sino más bien por su propia comprensión de la historia

como un proceso evolutivo, como un cuerpo orgánico, tal y como había enseñado el historicismo tradicional (Salvador, 1994a: 46).

En este sentido, no bastaba con admitir la historicidad de los sentimientos si se continuaba entendiendo la historia «como una pescadilla que se muerde la cola, puesto que así se legitima el hecho de que algunos de ellos puedan aflorar cíclicamente, esto es, se eternicen periódicamente». No obstante, Salvador seguía considerando a Mairena como «biblia de cabecera para tantas cosas», un principio decisivo desde el que «la grieta se fue ensanchando» (*ibid.*). El mismo Salvador había reivindicado a finales de los ochenta la actualidad del apócrifo machadiano en «Mairena hoy». El profesor de Retórica era un maestro del «pensamiento hablado, es decir, pensamiento destinado al “otro”, a los otros», enfocado desde «fuera de la tradición solipsista del racionalismo, en contacto siempre con el exterior del otro y de los otros» (Salvador, 1989: 18). El granadino no deja de notar «un cierto aroma dialéctico» que desprende todo Mairena, una manera de «negar la negación convertida en dogma» —Ángel González había resaltado ese pensar *a la contra* que marcaba el discurso dialéctico machadiano— y una importante lección final: «En este mundo, como en el de hace más de cincuenta años, debemos ponernos en guardia contra maestros como Juan de Mairena, porque de ellos solo podremos aprender lo que tal vez nos convenga a ignorar toda la vida: a desconfiar de nosotros mismos» (p. 19).¹²⁴ La puesta en duda de la subjetividad, el cuestionamiento del sujeto a través de la intimidad, encuentran otra vez en Machado una guía para el proyecto de *La otra sentimentalidad*.

Resulta muy interesante que Salvador (1994a: 46) venga a completar las reflexiones de Mairena sobre la historicidad de los sentimientos con el Brecht que escribe: «un estudio histórico de los efectos del arte daría, sin duda, como resultado que los efectos nuevos aparecen siempre juntamente con los cambios de conciencia, los cuales se presentan, a su vez, junto con cambios en el substrato económico-político de la sociedad humana». Si Machado decía «esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos», y Brecht «si es así como piensan, deberían al menos saber que los sentimientos pueden ser tan falsos como los pensamientos»,

¹²⁴ Javier Egea, que participó en el «Proyecto de lectura Juan de Mairena», una serie de recitales destinados a estudiantes, aprovechaba la lección del maestro sevillano para lanzar una queja: «el número de recitales se ha reducido (fueron tres en el año 1989) y el estipendio a los poetas sigue siendo el mismo que en la primera etapa del Proyecto. La poesía baja, la vida sube. ¿Qué concluiría Juan de Mairena?» (2015: 53).

Salvador explicaba que ambos «coinciden en señalar la estulticia de aquellos poetas convencidos de que los sentimientos son eternos o siempre verdaderos» (*ibid.*). También Luis García Montero, estirando la problemática hasta los poetas de medio siglo, aducía:

Las ideas de Brecht sobre la raíz histórica de la individualidad y sobre el necesario distanciamiento de la sacralización artística, recogidas en *El pequeño organon para el teatro*, son utilizadas por algunos poetas del cincuenta para quebrar la comunicación expresiva de valor simbolista (García Montero, 1999c: 32).

Y del mismo modo:

Frente a un realismo socialista que pretendía imponer los temas por decreto, Brecht había considerado prioritaria la reflexión sobre el carácter ideológico de la literatura, alejándose de toda imposición y optando por un distanciamiento explícito en la tarea creativa, distanciamiento que le permite llevar a cabo sus análisis de los nudos sociales y los sentimientos humanos. Ha sido indudablemente este el camino que mejores frutos ha dado en la poesía de reflexión civil, política y moral (García Montero, 1988a: 26).

En un artículo centrado en los vínculos entre Brecht y los poetas del Cincuenta, sus lecciones de desacralización y lucidez frente a la ideología del sujeto expresivo de la modernidad, García Montero (1999: 224) indica que «el autor puede reflexionar, al mismo tiempo que escribe sobre las relaciones históricas del individuo que representa con su mundo, sobre los factores históricos que han determinado su educación sentimental», constituyendo esta

la más importante lección de Brecht en la poesía española contemporánea. Una lección que renovó no solo la poesía comprometida, sino la mejor poesía española de posguerra. Y este magisterio sigue hoy vivo entre los poetas jóvenes, un magisterio que vino a coincidir con la reflexión de Antonio Machado sobre los sentimientos (García Montero, 1999: 224).

Junto a Brecht, otros nombres han venido a unirse con el del poeta sevillano, para dialogar con la propuesta machadiana y el marxismo.¹²⁵ Álvaro Salvador llama la atención sobre «César Vallejo y Antonio Machado, dos poéticas paralelas», subrayando la semejanza del «carácter dialéctico que nos ofrece la trayectoria poética de ambos escritores» (1994c: 134). Salvador trae a coalición los textos sobre la sentimentalidad frecuentados por la propuesta granadina para afrontar una «gran cuestión de la estética machadiana, lo que podríamos definir como el “carácter histórico de los sentimientos”» (p. 139):

Desde aquí, desde una palabra en el tiempo, desde la comprensión de lo histórico como emotivo y de lo emotivo como histórico, desde la dialéctica que genera la inteligencia convertida en vida, los conceptos atravesados por imágenes intuitivas, construye Machado su discurso poético, lidiando con los distintos temas, con las distintas obsesiones que le embargan como hombre e intelectual de su tiempo (Salvador, 1994c: 140).

Al hilo del proyecto poético machadiano, Salvador sitúa sus desavenencias con la estética vanguardista, señalando cómo el sevillano «consigue colocarse fuera de la problemática, eludiendo la trampa ideológica que los principios teóricos de la vanguardia arrastran» (p. 142). En este sentido, Salvador propone hablar de cierta «estética del trabajo» en Machado —frente a la concepción del artista que supone crear de la nada como un dios, en lugar del que afronta su tarea como un hombre: transformando una cosa en otra— muy próxima ya a César Vallejo. El granadino repara en un texto de la revista *Favorables París Poema*:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más

¹²⁵ De cualquier modo, cabe volver a recordar los trabajos ya citados de Juan Carlos Rodríguez (1998) y Miguel Ángel García (1998).

que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso: este es su único sentido estético, y no el de llenamos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.

En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a combinar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un “rapport” más o menos hermoso y perfecto. En este caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas como en el caso anterior, sino de una poesía nueva a base de metáforas nuevas. Mas también en este caso hay error. En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o “rapports” nuevos —función esta de ingenio y no de genio—, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias (Vallejo, 1926: 14).

Salvador lee este texto vallejiano en paralelo al fragmento del Discurso de ingreso en la Academia donde se establece la separación entre sensibilidad y sentimentalidad. Con el término «nueva sensibilidad» se intentó atrapar en el ámbito hispano un conjunto de prácticas artísticas que comienzan a surgir en los años veinte en torno a las teorías del arte puro y los planteamientos rupturistas de la vanguardia. Precisamente «con este valor lo utiliza César Vallejo en su artículo de 1926 sin cuestionar su enunciación», a diferencia de Machado, que cuestiona «profundamente su contenido y el posible alcance del proyecto que defiende» (Salvador, 1994c: 143). Si bien «Machado, más filósofo que Vallejo, prefiere prescindir del término sensibilidad en el que percibe demasiados ecos del idealismo kantiano y sustituirlo por un término mucho más ochocentista para intensificar su carácter histórico», en ambas propuestas, al margen de los rótulos, «los planteamientos básicos son coincidentes» (pp. 143-144). No deja de notar Salvador que

la elaboración de «Poesía nueva» coincide en Vallejo con un momento de «acercamiento al pensamiento marxista», aunque resulte aventurado suponer el impacto de una estética materialista en el texto del peruano (p. 144). De cualquier modo, «la existencia de toda una trayectoria creadora, llena de inquietudes, fantasmas e incluso obsesiones» irá definiendo su lógica interna hasta llegar a «una concepción histórica y profundamente humana de la poesía» que encontrará «en el marxismo un campo abonado para su desarrollo y profundización» (*ibid.*). Inserto en la problemática vitalista de las vanguardias, en la pérdida de entidad de la noción de sujeto y la búsqueda de un consuelo en la sacralización del arte, Vallejo «inicia la búsqueda de un nuevo lenguaje», con dos momentos clave: la incursión en los movimientos vanguardistas, que cristalizará con la aparición de *Trilce* en 1922; y la investigación, a partir de 1927, en torno al marxismo y la teoría materialista del arte, como aparecerá póstumamente en *España, aparta de mí este cáliz* (p. 147). No obstante, Salvador advierte que en *Trilce*, aparte de ser una de las manifestaciones más logradas de la vanguardia, se pone en marcha un mecanismo central —al menos, de manera consciente, pues ya podría estar funcionando en *Los heraldos negros*— en el proyecto poético vallejiano: «la dialéctica que enfrenta a un discurso tradicional y sagrado —lo que podríamos llamar “el verbo de las creencias”— con un discurso inédito y humano, lo que podríamos llamar el “verbo de lo vivo”» (p. 147-148). El texto de «Poesía nueva» resulta un momento decisivo en la trayectoria de César Vallejo porque supone «la primera y significativa llamada de atención contra el manierismo vanguardista», donde se producen cambios importantes:

[...] la elaboración de “respuestas”, ese lugar donde antes se manifestaba la voz de lo sagrado y ahora debe materializarse la voz del Hombre, de lo humano, no es simplemente un asunto de formas, sino algo mucho más complejo: un asunto, una vez más, de “creencias” aunque ahora sean, sobre todo, laicas antes que sagradas (Salvador, 1994c: 148).

En unas líneas de «La obra de arte y el medio social»,¹²⁶ Salvador aprecia «una perspectiva abiertamente marxista aunque sus argumentos casi se limitan a profundizar

¹²⁶ El fragmento que cita Salvador, recogido en *El arte y la revolución*, dice: «El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas. [...] La correspondencia entre la

en lo ya expuesto en “Poesía nueva”», siguiendo la línea de una «concepción del arte como ideología» que culminará en la llamada «estética del trabajo» (p. 148). Para Vallejo —que había notado cómo en Einsestein, a quien toma como modelo, el trabajo se convierte en génesis y destino sentimental del arte— tal estética «no se basa en el economicismo grosero del marxismo más ortodoxo, ni se limita a los estrechos planteamientos del llamado realismo social» (*ibid.*). Salvador concluye su artículo señalando las relaciones entre ideología y literatura, donde no falta la mención a Althusser, en el proyecto poético vallejiano:

Señala muy acertadamente Girardot cómo Vallejo, a través de su teoría estética, abre el camino para el planteamiento de un problema central en la estética marxista, el que por primera vez plantea Marx en el “Prólogo” a *Sobre una crítica de la economía política* al hablar de superestructura ideológica y que finalmente resolvería Adorno en sus *Tesis sobre sociología del arte* (1965) con el concepto hegeliano de “mediación”. Del mismo modo, podríamos establecer una relación entre la consideración del arte y de la poesía que efectúa Vallejo y la definición teórica de superestructura ideológica —del arte y la literatura como ingredientes de esta ideología— que llevan a cabo Louis Althusser y sus discípulos en la misma década de los sesenta (Salvador, 1994c: 150).

Salvador destaca la coherencia del proyecto vallejiano y, a la vez, su carácter heterodoxo, incluso con respecto al marxismo; algo que también podría ser aplicado a Machado, a pesar de que «nunca se identificó al mismo nivel que Vallejo, ni mucho menos, con los principios marxistas». No obstante, «su concepción de una “nueva sentimentalidad” y una “nueva poesía”, así como la consideración de la labor artística como un proceso de transformación de la materia, coinciden plenamente con los principios fundamentales de la estética vallejana» (*ibid.*).

vida individual y social del artista y su obra, es pues, constante y ella se opera consciente o subconscientemente y aún sin que lo quiera ni se lo proponga el artista y aunque este quiera evitarlo. La cuestión para la crítica está —repetimos— en saberla descubrir» (Vallejo, 1973: 48-49).

En un trabajo muy anterior, Álvaro Salvador se adentra en el proyecto poético machadiano a través de la *erótica*, precisamente uno de los aspectos que con mayor cuidado aparecen tratados en la obra del granadino y que además resulta fundamental para la propuesta de *La otra sentimentalidad*, interesada en una posible escritura del cuerpo, en el enfoque político e ideológico de las relaciones amorosas. Obviamente, estas líneas no aparecen sistematizadas en el temprano trabajo de Álvaro Salvador, pero resulta significativo el modo en que el poeta hace del erotismo una vía para el estudio de la lógica de la literatura, para internarse en sus contradicciones, y que ello se plantee precisamente en un trabajo sobre Machado. «La erótica en Antonio Machado» aparece en 1978,¹²⁷ en *Papeles de Son Armadans*, con un comienzo bien significativo:

Teniendo en cuenta que la articulación de la erótica en la “Poesía Moderna” es el lugar básico (básico por conflictivo) de la noción de “sujeto”, y que toda la “Poesía (Literatura) Moderna” no podría existir si no estuviera sustentada precisamente por esa “noción”, una especial articulación de ese lugar preponderante que ocupa la erótica significará, de seguro, un deterioro, una anormalidad, un desplazamiento, una especial consideración de la problemática que la “noción de sujeto” conlleva (Salvador, 1978b: 101).

El planteamiento remite, de algún modo, a *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez —aunque, en esta ocasión, no aparezca directamente citado a lo largo del texto—, quien explica que la literatura solo surge cuando aparece la lógica del sujeto —a pesar de que aquí Salvador entienda por poesía moderna a «aquella que se produce desde Rimbaud hasta hoy» (*ibid.*)—. De cualquier modo, lo interesante es el modo en que el poeta granadino investiga la noción de sujeto a través de las tensiones con la erótica.

Salvador explica que en el Modernismo se produce «una quiebra (nunca una ruptura)» en la ideología del sujeto (*ibid.*). La revolución industrial y el auge del proletariado obligaban a la ideología burguesa clásica a «replegarse sobre sobre sí

¹²⁷ El mismo artículo de Salvador (1980: 83-99) saldrá publicado posteriormente en *Homenaje a Machado*, cuyo subtítulo, no obstante, indica *Reunión de Málaga de 1975*. De cualquier modo, al igual que el trabajo de Juan Carlos Rodríguez, también formó parte de las ponencias presentadas en la «Mesa redonda en torno a Machado» (Fortes, 1980: 137).

misma buscando puntos de apoyo», y los encontrará en la nueva reestructuración de presupuestos que trae el positivismo, para el que «el “sujeto” no estará ya únicamente dentro del hombre sino también fuera de él» (p. 102). Esto es algo que vislumbra Antonio Machado: «diremos que nuestro poeta intuyó el deterioro de los “antiguos lugares” del sujeto sin lograr dilucidar conscientemente, a través de una operación reflexiva, los “nuevos lugares” en que se asentaba» (*ibid.*). En distintos acercamientos a la obra machadiana —por ejemplo, en el caso de Salvador, puede recordarse su artículo del 83— suele advertirse que el sevillano acierta al señalar los límites de una problemática, pero nunca consigue sobrepasarlos, y «de ahí la inseguridad respecto a su propia obra que le embargará mientras viva» (*ibid.*). En esta ocasión, Machado «nunca podría ver» los lugares nuevos donde se asentaba el sujeto porque esta problemática se presenta como «falsa y falseadora» en su obra, articulada «desde un inconsciente ideológico relleno de unas circunstancias históricas muy *reales*» (pp. 102-103). Para Salvador, esta articulación provoca el «*especial tratamiento* de la erótica» en Machado, que, si bien nunca llega a constituir en él una temática obsesiva, tampoco resulta un tema ausente y es siempre abordado desde un tratamiento «distanciador y problemático» (p. 103). Por ello se convierte en «uno de los lugares clave de su producción poética» (*ibid.*).

Asentadas estas consideraciones, el poeta granadino intenta fijar una problemática de base en la que tanto el término *sujeto* como el término *erótica* tienen «una importancia dada» (p. 104). Por un lado, «demos por sabido que la “noción de sujeto” es la que legitima y sustenta toda la ideología burguesa clásica desde su nacimiento hasta hoy mismo, pasando por Kant, que fue su principal teorizador». En este sentido, «decir que Antonio Machado “vive” la ideología neokantiana de su momento no es, ciertamente, nada nuevo» (*ibid.*). Por otro lado, la erótica queda constituida en el horizonte burgués por «una serie de normativas específicas dictadas desde la noción fundamental de sujeto» (p. 105). Si bien desde el nivel económico o político la relación erótica «no sufre ninguna variación considerable en relación con la formación social anterior, ya que los roles de producción y presentación que venían actuando son los mismos, más o menos, que seguirán actuando en la nueva formación social (sobre todo en la familia)» (*ibid.*), no sucede de igual modo a nivel ideológico. En el caso de la mujer, «seguirá siendo la misma fuerza productiva (o no) que era en la sociedad feudal» (pp. 105-106), pero ideológicamente las nuevas relaciones sociales la configuran en tanto que «sujeto» individual, libre, sensible, etc. (p. 106). La aparición

de la poesía, que inicialmente «no es más que el descubrimiento, la puesta en escena del “alma bella”», poco a poco «va encarnándose en la mujer que se irá convirtiendo en una prolongación del sujeto», provocando una de las contradicciones que sufre la lógica interna de la ideología burguesa: la mujer como sujeto «que, ni pública ni privadamente, tiene la consideración *real* de tal sujeto, un sujeto que además no produce». Por ello, «consideramos a la erótica (dentro de la literatura podríamos emplear el sustituto de “poesía lírica”, incluso de “poesía” a secas) como uno de los lugares básicos de la “problemática del sujeto” en el seno de la ideología clásica burguesa» (*ibid.*).

Una vez fijada la intersección entre los dos ejes de la problemática esbozada, Salvador explica que Machado, «bien provisto de un moralismo acusado que robustecía considerablemente su inconsciente ideológico pequeño-burgués», intenta «conciliar la relación erótica real con su “manera de vivir” esa relación erótica» (*ibid.*). En Machado, «el enfrentamiento con el “otro” se va a producir a partir del enfrentamiento con “su” relación erótica»,¹²⁸ y eso a pesar de que, «al menos en su superficie», no parezca «un poeta del Amor ni tampoco del Desamor» (pp. 106-107). Para Salvador, «el más profundo análisis de la erótica» que aparece en la obra del sevillano lo acomete precisamente un apócrifo: Abel Martín (p. 107). De este modo, acude a *De un Cancionero apócrifo* para comenzar su análisis a partir de un interrogante. El fragmento de Machado dice así:

Que fue Abel Martín hombre mujeriego lo sabemos y, acaso, también onanista; hombre, en suma, a quien la mujer inquieta y desazona, por presencia o ausencia. Y fue, sin duda, el amor a la mujer el que llevó a Abel Martín a formularse esta pregunta: ¿Cómo es posible el objeto erótico? (Machado, 1989: 674).

Salvador (1978b: 108) repara en que la pregunta «está larvada por la discriminación que embarga a toda la problemática burguesa». Machado no escribe «¿Cómo es posible el sujeto erótico?» o «¿Cómo son posibles las relaciones intersubjetivas en el ámbito erótico?»: en caso de formular así las preguntas, «la respuesta sería obvia: o son imposibles o el sujeto no existe». Al contrario, la enunciación machadiana está atada aun a «una relación mercantilista» —«sublimada» desde Petrarca a Bécquer, o desde los

¹²⁸ Claro que el recurso al psicoanálisis empleado por Salvador (1978b: 107) para justificar su afirmación resulta algo esquemático: «La producción poética, como sabemos, se articula a partir del inconsciente y el inconsciente se articula a partir de la/s relación/es erótica/s».

cancioneros goliárdicos al *Play Boy*, pasando por San Juan de la Cruz o el Marqués de Sade—. Salvador no deja de señalar, a propósito, que «la conflictividad que supone para la ideología burguesa clásica la relación erótica entre *dos sujetos* ha sido evitada, eludida mediante la negación (implícita) a la mujer de su posible condición de sujeto» (*ibid.*). El granadino destaca esta contradicción y el hecho de que «la “relación erótica” ocupa un lugar preponderante en la lógica interna de toda nuestra literatura» (p. 109).¹²⁹ En el caso de Machado, «lo que va a intentar es sublimar por una parte y evitar por otra toda la problemática amorosa y lo que esta misma acarrea. Sublimar conciliando los contrarios».

Siguiendo con la lectura de algunos poemas de Abel Martín, Salvador señala que en ellos «el sujeto es uno e inmutable» y que la amada aparece como «como algo inherente a la cualidad sensible del sujeto desde que este mismo nace» (p. 110), por lo que no es extraño que el amor se construya, dentro de tal problemática, en ausencia (p. 112). El granadino incide en que la «otroriedad, el problema de la conciliación de contrarios» es «la columna vertebral» del texto sobre Abel Martín (p. 111). Y esta «otroriedad» no puede «construirse (ni destruirse) si no es por medio de la *complementariedad*, o sea por medio de la contemplación del cuerpo femenino» (p. 112). Abel Martín integra en esta problemática amorosa las dos líneas dominantes en ese momento: «por una parte el *calvario erótico* (metafísico contemplativo) de los románticos, por otra parte la *guerra erótica* (el gusto y la experiencia del amor) de los empiristas», rechazando el Eros platónico.¹³⁰ Mientras que para el platonismo la oposición quedaría unificada mediante el efecto catalizador de la Belleza, donde no es posible el otro, «para Machado sí existe aun en el ámbito de la Belleza “lo esencialmente otro”». Así se plantearía el «núcleo central del problema» en el poeta sevillano: «construir un *ámbito erótico real* a partir de su concepción ideológica de la vida», a pesar de que tal concepción, por la contradicción interna anteriormente

¹²⁹ Hasta el punto de que, para Salvador (1978b: 109), «la literatura Occidental, la literatura de la burguesía clásica, puede analizarse también a partir de esta contradicción interior a las otras», es decir, desde la conflictividad de la relación erótica que, sin ser una contradicción de clase, actúa de manera interna en esta. Y, por supuesto, teniendo en cuenta que: «No debe ser ajeno el hecho de que la literatura es uno de los productos ideológicos en donde las contradicciones de clase se evidencian» (*ibid.*). En efecto, cuando el mismo Salvador (1994b: 9) estudia la lógica sentimental de los poemas de Bécquer, repara en los cambios que sufre la consideración erótica en la España de 1860.

¹³⁰ En su estudio sobre Bécquer, Salvador (1994b: 41) distingue las dos únicas salidas posibles tras la senda trazada por las *Rimas*: «la sacralización erótica de lo femenino: “¡Carne, celeste carne de la mujer!...”», o la sublimación espiritualizadora de lo carnal: “¡Oh, pasión de mi vida / poesía mía, desnuda para siempre!”».

señalada, no permite esa construcción (*ibid.*). Efectivamente, en el caso de Machado, «el moralismo pequeñoburgués que embarga todo su pensamiento neo-kantiano le impide adoptar la solución platónica y también la solución empirista, propiamente burguesa» y, en este sentido, el «sujeto individual [...] no puede seguir siendo sujeto si pretende que el ámbito erótico sea de su propio reducto ideológico» (pp. 112-113). Por tanto, «al no producirse la ruptura ideológica necesaria, el contacto traumático con la realidad [...] el sujeto como tal pervive y es el amor, la relación erótica, el/la que fracasa/n» (p. 113). Como escribe Machado (1989: 686): «Pero el amor, como tal, no encuentra objeto; dicho líricamente: la amada es imposible»; o, como vuelve a decir Salvador (1978b: 115): «la conciliación de contrarios, a partir de la noción de sujeto, era imposible en la “problemática amorosa” de Machado».

Y sin embargo, «la línea neokantiana, pequeño-burguesa, en la que el sujeto es anterior a todo», incluso al *tú*, la línea propia de Machado y la *esencial heterogeneidad del ser*, va a desembocar en el *nosotros*, en el «populismo democrático», que será básico en el poeta durante los años de la República (pp. 118-119). De cualquier modo, «la problemática de base, no obstante, sigue siendo la misma. Nunca sufre una ruptura total»; es decir: «Machado toma partido por el “nosotros”, pero siempre “desde el yo”», se posiciona junto al pueblo porque esa es la «alternativa que su ideología, pequeño-burguesa liberal, le dicta» (p. 119). Y, en este sentido, su producción poética tampoco sufre ninguna ruptura y el tratamiento amoroso sigue sujeto a los mismos parámetros. Pero ahí aparece Guiomar, aquella figura «capaz de sublimar sus preocupaciones eróticas»:

Precisamente toda la validez de su poesía amorosa se producirá a partir de aquí, a partir de la puesta en crisis que la “obra poética”, el texto de Machado, origina en el seno de la ideología que la ha producido. Desde el momento en que las contradicciones anteriormente señaladas son capaces de crear unos textos cuya lógica interna problematiza e incluso destruye toda la ideología que los ha creado, las canciones a Guiomar se convierten en obras cuya validez está en ellas mismas, obras que hacen posible el que su autor se revele como un excelente poeta erótico, aunque escaso (Salvador, 1978b: 120).

Para concluir, Salvador repasa algunos de los versos de estas canciones, incluyendo el «único poema erótico nos atreveríamos a decir» de toda la obra machadiana:

[...] en el nácar frío
de tu zarcillo en mi boca,
Guiomar, y en el calofrío
de una amanecida loca (Machado, 1989: 730).

Un artículo aparecido bastante más tarde, «El amor en Antonio Machado», podría considerarse una reescritura —bastante ampliada— del anterior. El estilo teórico se lima, pero calca el punto de partida para el análisis de la problemática amorosa:

[...] el tratamiento que Machado hace de esta temática es, como veremos, un tratamiento distanciador y problemático. Esta especial articulación del tema amoroso hace que la erótica en Machado aparezca como uno de los lugares clave en el desarrollo de su obra poética (Salvador, 2009c: 364).

Sin embargo, ahora Salvador introduce pequeños matices que apuntan más a los debates que mantuvo *La otra sentimentalidad*. Si Machado, que siempre «estuvo preocupado por las relaciones intersubjetivas, preocupación paralela al desarrollo de su obra y que, poco a poco, va desarrollándose como un esfuerzo filosófico desde “el yo al nosotros”», llega a advertir el descrédito del romanticismo, de la tradición idealista, el deterioro de los antiguos lugares del sujeto, por otra parte «no alcanzó a formular de un modo sistemático y organizado qué discurso poético podría traducir los “nuevos valores” sentimentales del mundo futuro, los nuevos valores que habrían de sustituir a la acabada sentimentalidad romántica. Solo acertó a proponer una “máquina de trovar”». El análisis de Salvador es similar al del artículo del 78, pero la mención del «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» lo sitúa en la estela de *La otra sentimentalidad* —aunque también queda cerca de la poesía de la experiencia, y así dice que algunos poemas de *Soledades* «intentan reproducir el escenario emocional de la experiencia amorosa» (pp. 365-366)—. En esta línea escribe:

En la búsqueda machadiana de una ideología estética, es evidente que las huellas del romanticismo luterano —la angustia teológica que tanto admiraba su amigo y maestro Unamuno—, la sospecha nietzscheana de un poeta superhombre fragmentado en apócrifos, la intuición bergsoniana, el neorromanticismo aprendido en los fragmentos de Schegel, las aportaciones de Leibniz, Platón o Heráclito, las coincidencias con el

existencialismo e incluso con Heidegger, etc., es cierto que están muy presentes. Pero también lo es que la ideología estética de Antonio Machado quiere ir un poco más allá, quiere, por el camino de la historia, romper de una vez el aislamiento solipsista de la tradición idealista, el divorcio crónico entre pensamiento y sentimiento, entre emoción y razón (Salvador, 2009c: 373).

Terminar con esas divisiones era lo que justamente perseguían los autores de *La otra sentimentalidad* y, en este sentido, no es extraño que Salvador remita a los trabajos de Juan Carlos Rodríguez sobre Machado como espejo de la realidad española y de Luis García Montero sobre la poesía cordial.¹³¹ El granadino, como en el trabajo anterior, vuelve a los textos de Abel Martín y al problema suscitado por la construcción de un ámbito real erótico, pero también cita el diálogo entre Mairena y Meneses —donde se estipula que no hay lírica que no sea sentimental— para explicar el problema de los contrarios en conexión con la historia: «Desde aquí, Machado, en un proceso no exento de dificultades va elaborando una ideología poética con la que solucionar el problema de la conciliación de contrarios, de la “esencial heterogeneidad del ser”» y termina desembocando «en el “nosotros”, o sea, en una voz colectiva atravesada de temporalidad, de historia» (p. 378). Como ahora repara Salvador: «A ese sentimiento colectivo, atravesado de historia, Machado prefiere llamarlo sentimentalidad antes que sensibilidad, tan usado por entonces» (pp. 378-379); y recuerda que dicha distinción aparece en el proyecto del Discurso de ingreso en la Academia «en una definición que ya es clásica» (p. 379). Obviamente, el empeño decisivo de los poetas de *La otra sentimentalidad* contribuyó a tal consideración.

Salvador termina con una conclusión esperada: «En la metafísica intrasubjetiva de Abel Martín, el amor no encuentra su objeto erótico, la amada es imposible y, por lo tanto, el amor fracasa» (p. 380). Sin embargo, añade, «no fracasa el proceso de conocimiento que significa el amor, el conocimiento es precisamente su premio y este conocimiento se materializa a través del lenguaje» (*ibid.*). En Machado, este lenguaje poético tendrá un «marcado carácter temporal» pero, además, deberá «construir un artificio lo suficientemente operativo para reconstruir la emoción de los sentimientos a partir del olvido de la experiencia de esos sentimientos» (pp. 380-381). En Salvador, sin

¹³¹ El mismo Salvador (1981b) se adentra en esta problemática a través del famoso «piensa el sentimiento, siente el pensamiento» del «Credo poético» unamuniano.

renunciar a la temporalidad, también será el amor un modo de conocimiento y un territorio para la investigación.

Del mismo año es otro artículo sobre Machado, «Un lugar para la literatura española», publicado en *Ínsula*, en el que Salvador muestra el lazo que los autores granadinos mantuvieron con la obra del poeta. Así define la propuesta:

Desde el comienzo de los años ochenta, Javier Egea, Luis García Montero y yo mismo elaboramos la teoría de lo que denominamos como *otra sentimentalidad* poética, que intentamos encarnar en los poemas y libros de poemas escritos en esos años. La *otra sentimentalidad*, más que una escuela, un movimiento o un grupo, a la manera en que se entienden actualmente estos términos, pretendió ser más bien *la representación poética de un modo muy concreto de concebir y vivir la realidad, y de sentirla* (Salvador, 2009c: 46; cursivas en el original).

Para explicar esta concepción de la vida y la poesía, Salvador cita el penúltimo párrafo de su artículo del 83 en *La otra sentimentalidad* —«cuando la vida y sus relaciones no solo se “entienden” de *otra* manera, sino que también se “viven” de *otra* manera...»— y resalta que «esta proclama poética, cuya importancia para el destino de la poesía española en las últimas décadas del siglo pasado ha quedado ya suficientemente demostrada por críticos y analistas, tiene su origen en las reflexiones machadianas sobre la poesía contemporánea más profundas y recurrentes» (*ibid.*). Tras recordar textos como «Reflexiones sobre la lírica», el diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses o el proyecto del Discurso de ingreso en la Academia, Salvador concluye:

A partir de estas reflexiones machadianas, actualizadas y matizadas por otros pensadores contemporáneos y por nuestro análisis personal de las relaciones entre poesía y realidad, elaboramos un corpus teórico que, en poco tiempo, contribuyó a transformar sustancialmente el panorama español de las décadas precedentes (Salvador, 2009c: 46).

Los atentos escritos de Álvaro Salvador sobre Antonio Machado forman una valiosa y sugestiva parte de ese corpus.

En una pequeña semblanza titulada «Impresión de Antonio Machado», Luis García Montero condensa algunas de las líneas que irá desgranando en trabajos posteriores sobre el poeta sevillano. El tono normal, el afán de cordialidad o la actitud ética que aparecen en los versos de «Retrato» son tres claves frecuentes en las aproximaciones de García Montero a la poesía machadiana, muy vinculadas a las inquietudes que definen su propio proyecto literario. El granadino insiste en el carácter de elecciones meditadas, de decisiones frente a una época, que poseen los rasgos con los que Machado elabora su retrato. Frente a los excesos y malditismos heredados de la estirpe romántica que recoge el modernismo para fracturar el horizonte positivista, «Machado se limita, con timidez y altivez, a definirse como una buena persona, de voz cordial y lenguaje sencillo», mostrando, no los atributos de una «mediocridad de carácter», sino su «abierta posición literaria» (García Montero, 1989c: 59). Desde los primeros poemas machadianos puede rastrearse «el esfuerzo por encontrar para su lírica un territorio intermedio entre subjetividad y objetividad, entre la normalidad y la estética» (p. 60). En trabajos posteriores, García Montero definirá decisivamente este espacio como el de los *sentimientos*. Ahora, no obstante, prosigue señalando la doble situación que encara Machado. Si por un lado el poeta «no tenía puestos los ojos en Hispanoamérica», es decir, en el modernismo, con el que «no comparte los extremos donde la poesía se convierte en un dialecto vital o lingüístico», por otra parte «tampoco tuvo puestos los ojos en la joven Europa»: la inteligencia machadiana supo denunciar «lo que de viejo romanticismo había en las vanguardias y lo que había de sobrehumanidad solemnizada en la poesía pura de la deshumanización» (*ibid.*). Esta puntualización resulta importante porque atañe a esa *vieja sensibilidad* con la que discrepan los autores de La otra sentimentalidad, en consonancia con Machado. García Montero lo considera «un nombre decisivo en nuestra poesía contemporánea» que, en su búsqueda de «una posible intimidad personal objetiva», logró «saldar las deudas que la lírica española tenía abiertas con la segunda mitad de su siglo XIX», reconciliando así «a nuestra poesía con el lenguaje llano, con el lenguaje que no necesita ponerse poético para convertirse en gran poesía» (p. 61). Justo a esa concepción de la poesía vincula Luis García Montero su propio proyecto poético.

Muchas de estas cuestiones serán tratadas con mayor detenimiento en «La poesía cordial de Antonio Machado», uno de los trabajos de Luis García Montero donde

quizás se hace más explícita la lectura que, desde los presupuestos de *La otra sentimentalidad*, indagó en la obra machadiana.¹³² A través del adjetivo *cordial* se despliega un ámbito de reflexión sobre los sentimientos y las relaciones entre subjetividad e historia.

García Montero (1992a: 296) comienza su estudio desmarcándose de las usuales interpretaciones que enfrentan filosofía y poesía en Machado —con detrimento de su labor poética, incluso apoyándose en sus propios versos: «Poeta ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado, / tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado»— y afirma que las preocupaciones filosóficas del sevillano surgen como exigencia de su proceso creativo, por lo que «es saludable acercarse a Machado desde la poesía» (p. 296). De igual manera se desliga de la separación entre modernismo y generación del 98, para situar la escritura de Machado dentro de la «lógica de la crisis finisecular, del horizonte simbolista encarnado inicialmente por la defensa que Baudelaire hace de Poe, asumiendo la ruptura con el sentido común del positivismo y la herida radical que separa las apuestas estéticas de los valedores utilitarios de la moral burguesa» (p. 297). Si bien, a la inversa, no cabe caer en generalizaciones que anulen la singularidad estética con la que se afronta la crisis de fin de siglo, las distintas maneras de vivirla, García Montero distingue dos líneas, «dos registros del mismo código, que no pueden separarse tajantemente», la «construcción de una moral estética» y la «penetración fenomenológica capaz de interpretar la realidad». Así quedan definidas:

En el primer caso se buscará la construcción paralela de un mundo estético, basado en su rebeldía frente a las costumbres burguesas. Se opone la bagatela a la utilidad, la belleza al negocio, el exceso a las mediocridades vitales de las leyes. Y a la hora de elegir palabras, estrofas o referencias culturales, se tiene muy en cuenta que el dialecto del arte está completamente apartado del dialecto social, que deben establecerse murallas, solo accesibles para los iniciados. En el segundo caso, el de la “penetración fenomenológica”, no se intenta la construcción de un mundo paralelo, sino la interpretación del existente; es decir, se acepta la realidad (social, lingüística, paisajista), pero en el esfuerzo de penetrarla y en la intención de dar una segunda lectura de ella que escape a la materialidad de las superficies (García Montero, 1992a: 298).

¹³² Aunque publicado con posterioridad, el texto recoge la conferencia que Luis García Montero impartió en el curso de verano celebrado en Baeza durante 1989 con motivo del cincuenta aniversario de la muerte del poeta.

La segunda línea será predominante en la literatura española porque las estructuras caciquiles y rurales de la Restauración frenaron cualquier proyecto modernizador del país al mismo tiempo que impedía el asentamiento de un positivismo sólido, siempre traspasado de un idealismo neokantiano o krausista (p. 299). La deuda pendiente que mantenía la burguesía con la segunda mitad del siglo XIX motivó el repliegue del escritor a posiciones que sustituían el deseo de participación activa en la política por un trabajo previo de revisión intelectual, en busca de una *esencia* española capaz de sostener un programa de cambio para la España oficial. Para García Montero: «esta preocupación por las necesidades pendientes del país, fábula amarga heredada por nuestros intelectuales, justifica sus pensativas relaciones con la tradición española y una apuesta notable por la vía de la penetración fenomenológica». Al contrario, en los países hispanoamericanos donde los proyectos nacionales de las burguesías criollas se consolidan bajo el horizonte del positivismo auspiciado por la economía imperialista, «la pregunta sobre la tradición queda sustituida por el afán cosmopolita y extravagante de la modernidad» (*ibid.*). Tal situación diferenciada es la que explica el enfrentamiento entre los casos ejemplares de Unamuno y Darío, y en ella debe situarse a Antonio Machado para comprender su papel en la poesía española (p. 300). Un papel que, en ocasiones, no se ha entendido bien del todo al partir de concepciones muy determinadas de la modernidad. Comentando un poema de *Campos de Castilla*,

Hay dos modos de conciencia:

una es luz, y otra, paciencia.

Una estriba en alumbrar

un poquito el hondo mar;

otra, en hacer penitencia

con caña o red, y esperar

el pez, como pescador.

Dime tú: ¿Cuál es mejor?

¿Conciencia de visionario

que mira en el hondo acuario

peces vivos,

fugitivos,

que no se pueden pescar,

o esa maldita faena

de ir arrojando a la arena,

muertos, los peces del mar? (Machado, 1989: 577),

Antonio Jiménez Millán repara en que

Esa “conciencia de visionario” que atiende a lo fugitivo (a través de la intuición) debe bastante a las ideas de Bergson, muy influyentes en las primeras décadas del siglo. Receptivos a ellas fueron Marcel Proust y Paul Valéry (baste recordar las estrofas finales del *Le cimetière marin*), pero también T. H. Hulme, quien afirma que la imagen es el elemento fundamental del lenguaje intuitivo y sienta las bases para la definición de Ezra Pound: “Una imagen es aquella que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante en el tiempo”. En contra de ciertos juicios apresurados, no se alejaba Machado de las direcciones estéticas de la modernidad; más bien tendía a desconfiar de ellas, casi siempre con buen criterio (Jiménez Millán, 2009: 150)

También Jiménez Millán vincula la propuesta del *Cancionero apócrifo* con ciertos procedimientos que intentaron dar respuesta a las preguntas de la modernidad:

Desde un punto de vista histórico, la disolución de la poética romántica da lugar a escisiones de una subjetividad que se cuestiona a sí misma. El ambiguo *Je est un autre*, de Rimbaud, proyectado luego en el poema en prosa “Vies” (las “otras vidas”) del libro *Illuminations*, y el “monólogo dramático” de Robert Browning sientan las bases para el despliegue de *otras voces* en los poemas de W. B. Yeats, Ezra Pound y Fernando Pessoa. En el caso de Machado, puede tratarse de una alternativa que evitara el estancamiento o la repetición después de *Nuevas canciones* (Jiménez Millán, 2009: 159).

De cualquier modo, volviendo al comienzo de la trayectoria machadiana, cuando el poeta comienza a escribir existe ya una clara atmósfera intelectual con la que es posible identificarse y en su caso se trataba —como señalaba Aurora de Albornoz— de la atmósfera de Miguel de Unamuno, «tal vez el exponente más claro de la lectura fenomenológica de la realidad» en sus reflexiones sobre poesía: «¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!» (García Montero, 1992a: 301). Siguiendo la tradición romántica, Unamuno otorga al poeta un don penetrador, capaz de traspasar la realidad

aparencial y de comprender la verdad espiritual del mundo. Se trata de una opción estética compartida por Machado, una respuesta a los valores positivistas:

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.
Solo el poeta puede
mirar lo que está lejos
dentro del alma, en turbio
y mago sol envuelto (Machado, 1989: 472).

El mundo poético al que se aproxima Machado, la dirección que elige, «le hace no sentirse cómodo en un esteticismo radical» (García Montero, 1992a: 302). Si por un lado, para el poeta que «acepta la realidad con la intención de interpretarla», el dialecto poético se vuelve inseparable de la «lengua normal», paralelamente, la «sencillez vital» —frente a los excesos de anormalidad sublime o infernal de la tradición romántica convertida en forma de vida— responde a «una decisión estética, un modo de entender el espacio ideológico que debe ocupar el poeta» (pp. 302-303).

En esta elección estética cabe situar las relaciones de Machado con el modernismo y, especialmente, con la figura de Rubén Darío. De un modo similar al de Unamuno, en el prólogo a *Soledades* escrito para las *Páginas escogidas* Machado (1989: 1592-1593) reconoce el carácter innovador del poeta nicaragüense en un momento militante de ruptura estética, pero al mismo tiempo declara su conciencia de afrontar caminos separados, proyectos poéticos distintos. Machado, frente al lirismo modernista, apuesta por la *sencillez* en su trabajo (García Montero, 1992a: 306). Ya desde el principio de su obra, el poeta sevillano «vive al margen del esteticismo llamativo y regodeado de sí mismo»; por eso «la soledad de Machado no es en sus argumentos la del poeta marginado por la sociedad burguesa, como ocurre con el Rubén Darío de “El rey burgués” o “El pájaro azul”; es ya, directamente, la soledad de un hombre que piensa sobre el mundo y sobre sí mismo» (*ibid.*). García Montero (pp. 306-307) repara en que, cuando el esteticismo se convierte en una solución consoladora y el poeta «levanta el altar de su importancia en el momento justo en que ha perdido su aureola», Antonio Machado (1989: 1471) reseña *Arias tristes* de Juan Ramón y pregunta, como ya dijimos: «¿No incurriríamos en la vanidad de erigir en virtud nuestra propia miseria?». Aquí no encontraba Machado salida para sus inquietudes poéticas,

pero incluso en sus inicios prefiere la insinuación simbolista como «terreno mucho más austero, que servirá de punto de partida en su itinerario hacia la objetividad» (García Montero, 1992a: 307). Precisamente *sencillez* y *objetividad* resultan inseparables en la elaboración del mundo poético machadiano, y hacen inoperantes las tajantes divisiones entre filosofía y poesía —e incluso política— que había denunciado García Montero al comienzo del trabajo:

[...] se produce siempre un error de juicio al separar la preocupación filosófica (o el compromiso político) de la poesía de Machado, remarcando su influencia negativa. No se trata de una interferencia de ocasionales elementos extraños, ya que están íntimamente unidas entre sí las aspiraciones literarias y las ideológicas. Es precisamente una determinada opción estética, la del lenguaje sencillo y la búsqueda de objetividad, la que va a conducir al poeta hacia las derivaciones metafísicas y hacia una toma de postura política cada vez más clara. O sea: “A la ética por la estética, decía Juan de Mairena adelantándose a un ilustre paisano suyo” (García Montero, 1992a: 307-308).

Adentrándose en estos debates, según señala García Montero, el poeta sevillano «va a pagar buena parte de la deuda poética que España tenía con el siglo XIX, en el que la retórica había dominado unos versos escritos con superlativos, sin encontrar del todo el tono de la sencillez» (p. 308). Si los tanteos de Espronceda en *El diablo mundo* resultaban «importantes, pero insuficientes» y el «moralismo sermoneador» de Campoamor convertía la búsqueda de un tono conversacional en ripio, será por fin Machado, «con Bécquer de por medio, el que obtenga en este terreno unos resultados definitivos para la poesía española» (*ibid.*).¹³³

¹³³ En el trabajo anteriormente comentado de Luis García Montero (1989c: 61), aparece el nombre de Unamuno en lugar del de Bécquer. Sobre Campoamor —vía Cernuda— y sobre Espronceda —vía Gil de Biedma—, escribe más detenidamente en «La musa y sus ojeras», capítulo de *Poesía, cuartel de invierno* dedicado a la quiebra modernista y el impacto de Darío y Verlaine en la poesía española. Resulta significativo el lugar ocupado por Campoamor en una tradición muchas veces reivindicada por el poeta granadino: «Habrá que esperar a que el sentido común del maduro ocurrente se convierta en lucidez para interpretar la realidad; solo así la palabra diaria podrá sostenerse dentro de un poema. En otras condiciones, esa cotidianización de la poesía, alejada también del ideal ético de los salones, aparecerá posteriormente en Unamuno, en Antonio Machado, en una época de Alberti, en Cernuda y en los poetas del 50» (García Montero, 1987a: 63). Por otra parte, Salvador (1994b: 21) razona que «los intentos de cotidianidad —sobre todo en el marco de la literatura española— muy a menudo rozaron los límites de la ridiculez. Como ejemplo, baste frente a su [...] *Poética* la misma poesía escrita por Campoamor. Y ni siquiera Bécquer o los becquerianos [...] están libres de este pecado». Para

Con el añadido de una breve introducción, la segunda parte de este trabajo apareció, prácticamente idéntica, en la revista *La fábrica del sur* bajo el título «Lectura y sueño de Antonio Machado» (1989: 20-23).¹³⁴ Se trata de la parte más sugestiva porque en ella Luis García Montero analiza el significado poético e ideológico que adquiere la *sentimentalidad* en la obra machadiana. Remitiendo a los capítulos de José María Valverde (1975: 43-53) dedicados a «La crisis de la sinceridad», García Montero llama la atención sobre el poema XXXVII de *Soledades* —«¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja...»—, que será una constante en sus apreciaciones sobre Machado.¹³⁵ El granadino destaca que una de las líneas fundamentales de la poesía de Machado se asienta «en el deseo de objetividad, en la superación lírica de los laberintos subjetivos», y que esa búsqueda de la objetividad —situada en la encrucijada ideológica anteriormente esbozada— conlleva «la puesta en duda de muchas verdades poéticas tradicionales» (García Montero, 1992a: 308). Desde un momento temprano, Machado «se ve rápida y complicadamente indispuerto con la definición esencialista de la intimidad subjetiva» (*ibid.*). El poeta sevillano comienza a preguntarse: «¿Qué es la intimidad, la verdad sentimental, ese territorio que la ideología subjetiva define como un espacio puro, no contaminado por la historia? ¿Qué cantamos al encerrarnos en nuestra subjetividad más profunda?» (García Montero, 2012: 162). Se trata de preguntas importantes porque afectan al propio García Montero y se instalan en el centro de los debates que planteó *La otra sentimentalidad*. Y, por supuesto, atañen al magisterio de

Salvador, «la cuestión será: ¿puede la poesía seguir siendo sagrada —tal y como había defendido el romanticismo— y a la vez identificarse con una vida no solo no sagrada sino más bien vulgar mezquina e innoble?» (p. 36).

¹³⁴ Tras la dedicatoria a Aurora de Albornoz, en las primeras líneas del artículo se apela a la actualidad pública, pero no del todo atenta, que ha cobrado Machado con motivo del cincuenta aniversario de su muerte. Frente a los usuales tópicos del hombre bueno o del estilo provinciano de su poesía, García Montero (1989b: 20) se apresura a recalcar: «Lo que no me parece que haya, en el sentido común de los aficionados a la literatura de este país, es un respeto preciso por el proyecto intelectual y literario de Antonio Machado, quizás el autor español que con más hondura vivió la crisis ideológica del fin de siglo y con más coherencia dominó su evolución personal, sin estrellarse como tantos otros en las tormentas de nuestra historia». En un trabajo mucho más posterior, esta vez cuando se cumplían los setenta años de la muerte del poeta sevillano, García Montero (2009: 9) considera que su vida y su obra «han configurado una imagen compartida, pública, autorizada por nuestra educación sentimental. Antonio Machado es lo más parecido a un poeta nacional que puede encontrarse en la literatura española». Precisamente porque su historia cívica «representó los valores de la tradición progresista española» (p. 17). Sobre la consideración del sevillano como poeta nacional y «su valor en la educación sentimental de los españoles», insistirá García Montero (2012c: 158) en «Las lecciones de Antonio Machado».

¹³⁵ Se trata de un poema «que a mí me parece muy importante» a la hora de pensar la subjetividad, como manifestará claramente García Montero (2012c: 162).

Machado. Regresando al poema de *Soledades*, el diálogo entre el poeta y la noche conduce a una duda sobre la sinceridad y el llanto. Ante las insistentes preguntas del poeta, la noche responde:

Yo me asomo a las almas cando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco (Machado, 1989: 451).

«Machado empieza aquí a perder pie en los terrenos de la ideología poética contemporánea» y Luis García Montero explica:

La tarea lírica viene siendo definida como el esfuerzo de recuperación y expresión de una voluntad subjetiva esencial encubierta por las reglas sociales (normas de lenguaje o leyes cívicas). La poesía es expresión porque hay un tesoro interno que cantar, una reserva no contaminada por la historia; es necesario expresarse, en confesiones o llanto, para decir la verdad. Me parece indicado recordar que *expresarse* es lo mismo que *exprimirse*, porque las lágrimas son en la poesía algo así como el zumo de lo esencial subjetivo. Al dudar de las lágrimas, al hacerlas partícipes de la existencia sucia de los ecos, Machado no pone en cuestión las características subjetivas de la intimidad, pero las saca de la reserva ahistórica y misteriosa de las esencias. Y es entonces todo lo sólido de la estirpe lírica empieza a desvanecerse en el aire, a pensarse y dispensarse en busca de una nueva formulación (García Montero, 1992a: 309).

En el artículo sobre «La otra sentimentalidad» de 1983, García Montero arremetía sin ambages contra el entramado ideológico que sostenía la noción de *expresión*, encontrando ahora en el poeta sevillano más argumentos para su denuncia. Es interesante también notar cómo es precisamente el Machado que comienza por historizar la intimidad quien da las claves para una *nueva formulación*.

La pérdida del carácter sustancial de las lágrimas marca el pensamiento de Machado «desde el momento en que sus esfuerzos interpretativos de la realidad

apariencial no le llevan hacia una esencia determinante» (p. 310). Es ahí donde se enfrenta con la *nada*, como en los conocidos versos de «Proverbios y cantares»:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar (Machado, 1989: 575).

Este poema, en que «cada afirmación es destronada en los versos con una negación y cada negación con una afirmación» (García Montero, 1992a: 310), sugiere una consideración positiva de la nada, lejos de la angustia del vacío existencial, muy próxima a la libertad de elección proclamada por García Montero en numerosas ocasiones —desde la reflexión de la poesía como *artificio* o a los debates sobre la elección de una tradición y el futuro—:

Que exista la nada, que nada se establezca con anterioridad al deseo del hombre, significa que el hombre tiene la libertad de escoger sus caminos. La soledad de los abandonados a su propio destino se convierte en la mejor prueba de que el futuro puede ser una elaboración libre (García Montero, 1992a: 311).

La «lectura optimista de la nada» también está presente en el poema «Siesta. En memoria de Abel Martín»: en el Señor «que hizo la nada», y que «nos abre sendas para caminar» (Machado, 1989: 716), «puede situarse una ética del progreso según Juan de Mairena» (García Montero, 1992a: 311). Hay otros versos de Machado en que la intuición de la nada resulta fundamental. Pertenecen al «Poema de un día», donde define la poesía como «cosa cordial», y añade: «¿Constructora? / —No hay cimiento / ni en el alma ni en el viento—» (Machado, 1989: 555). La falta de cimientos esenciales en el alma, emparejada por García Montero (1992a: 312) con la imagen de las lágrimas entendidas como eco del poema de *Soledades*, constituye «una de las constantes más

llamativas de la teoría poética de Machado: la revalorización de la *sentimentalidad*». Como explica el poeta granadino, ensanchando aquella apelación machadiana que aparecía en el artículo del 83:

La poesía no puede definirse ya como el cauce expresivo de unos sentimientos eternos, porque también los sentimientos son construcciones históricas, andamios cordiales levantados sobre la nada. La historia marca a la poesía no simplemente por los temas y el vocabulario, sino muy dentro de esa reserva de la intimidad que se creía pura, fuera del tiempo. De este modo no puede haber nueva poesía hasta que no se edifique una nueva sentimentalidad, hasta que no se haga carne, sobre todo corazón, otra nueva concepción del mundo (García Montero, 1992a: 312).

En este punto, García Montero justifica su análisis citando los textos machadianos que más han esgrimido los autores de *La otra sentimentalidad*. De «Reflexiones sobre la lírica» destaca cuando Machado (1989: 1655) escribe: «El concepto de lo humano no se formó de una vez para siempre, sino que cambia con la fe de cada época, con la metafísica —no asuste la palabra— más o menos consciente formulada que encierra nuestras creencias últimas»; y: «Todo producto del arte, por humilde que sea, estará siempre dentro de la ideología y de la sentimentalidad de una época» (p. 1657);¹³⁶ del «Proyecto de un Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua» insiste en la distinción entre *nueva sensibilidad* y *nueva sentimentalidad*: «Los sentimientos cambian a través de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros» (p. 1784), algo que repite Machado en el capítulo XII de *Juan de Mairena* (p. 1784); del «Prólogo de la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*» recuerda la invocación futura «a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas», cuando se consume la quiebra «de una economía social definitivamente rota» (p. 1603); y, por último, del «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses» la consideración de que, tras el declive romántico, la lírica moderna es casi un lujo del individualismo burgués:

¹³⁶ También atiende Jiménez Millán (2009: 115) a estas líneas del texto de Machado en las que «por primera vez, introduce un matiz ideológico que va a tener enorme importancia en las reflexiones de Juan de Mairena y en el “Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española”: la negación del carácter eterno e inmutable de las ideas y de los sentimientos».

«El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas» (p. 709).

García Montero (1992a: 313) advierte que los fragmentos citados «sobre sentimentalidad e historia [...] están lejos de ser una mera abstracción especulativa, por lo que la tarea poética y el compromiso político se acercan en la visión machadiana del mundo», y subraya la importancia del concepto de *sentimentalidad* en la obra del sevillano: «El complicado proceso intelectual de Machado, que sufre quizás la evolución más coherente y rigurosa de todos los escritores de su tiempo, toma cohesión con las posibilidades que le ofrece este concepto de la sentimentalidad» (p. 314). En este sentido, «el poeta ve precisamente en los sentimientos ese territorio intermedio que le hacía falta para grapar los dos labios de la herida abierta durante todas sus mareas pensativas: la distancia entre subjetividad y objetividad». No obstante, queda un interrogante abierto: «Si la poesía es palabra íntima que necesita objetivarse, ¿cómo puede haber una subjetividad objetiva?». García Montero explica que Machado lo había intentado con anterioridad de diversas maneras: desde los laberintos simbólicos y el lenguaje esteticista hasta historias animadas que viviesen por sí mismas en *La tierra de Alvargonzález*, o desde el acercamiento a la poesía popular para cantar de sí mismo lo que tenía en común con el pueblo hasta la elaboración de una concepción de la poesía como drama. Tentativas insuficientes porque «parte de la herida quedaba siempre abierta (*ibid.*). Es con el tratamiento de la sentimentalidad donde Machado «encuentra un territorio intermedio más intenso»:

Al introducir las determinaciones históricas en los valores espirituales, hace de la propia subjetividad un huerto en buena parte objetivo. El poeta canta unos valores históricos, pero no tomados de la realidad exterior, sino de sí mismo, porque la historia se hace corazón, intimidad a través de los sentimientos (García Montero, 1992a: 315).

En esta ocasión, García Montero remite a una anotación machadiana de *Los complementarios*:

El sentimiento no es una creación individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. [...] Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío sino más bien

nuestro. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada (Machado, 1989: 1310).

García Montero (1992a: 315) insiste en que Machado «busca un cruce donde la historia se haga yo y el yo se haga historia. Este cruce se lo da su concepción de la sentimentalidad». El comentario de García Montero define perfectamente una parte fundamental del proyecto de *La otra sentimentalidad* y explica la elección de Machado como uno de sus maestros. No obstante, volviendo al terreno de la sentimentalidad en el poeta sevillano, García Montero destaca la importancia de este en la concepción de una poesía *cordial*, «porque nace de un mundo sentimental conjunto y porque puede llegar a ser algo vivo al sentirse comprendida y compartida por el lector», y de la poesía como *palabra en el tiempo*, «por lo menos en lo que se refiere a su aspecto histórico» (*ibid.*), señalando que también pueda convertirse «en un modo de conocimiento» (p. 316).

El poeta granadino finaliza estas líneas notando que Machado prefiere hablar de nuevos poetas antes que de nueva poesía, es decir, le interesan esos poetas futuros «que hayan vivido la experiencia de esa nueva sentimentalidad, la experiencia de un mundo otro, que él, por motivos biográficos, solo podía intuir». Y añade en una nota bien significativa: «Poetas posteriores a Machado, de forma muy destacable algunos de la generación del 50, coinciden con él en la necesidad de una revisión crítica de la educación sentimental». De modo semejante a lo que señalaba Álvaro Salvador en su artículo de 1983, la intuición machadiana que topa con el límite de los motivos biográficos es lo que separa al sevillano de los poetas de *La otra sentimentalidad*, pero al mismo tiempo es lo que los vincula en una línea anudada por los del Cincuenta. De ahí que García Montero continúe reivindicando la vigencia del proyecto teórico machadiano, «lleno de singularidad y atractivo intelectual»; y es que

Pocas veces se ha formulado una comprensión literaria tan ajustada de las relaciones entre la intimidad del poeta y de la historia. Machado supera la división tajante de los espacios privado y público, la fábula amarga del yo contra el mundo, precisamente la clave de la lírica contemporánea (García Montero, 1992a: 316).

Superación de la escisión entre lo privado y lo público, otra de las claves de La otra sentimentalidad, pero también superación de las dicotomías literarias que había originado esta división:

Se escapaba así de las vanidades imaginarias del poeta que construye su grandeza en su propia miseria, pero también del sociologismo determinista que intenta imponer una literatura por decreto, desconociendo los procesos históricos de la ideología, de la sentimentalidad humana (García Montero, 1992a: 316).

Por eso, «vida e historia fueron para Machado una misma cosa, comprensión que tiene un valor destacable si atendemos a todos los debates posteriores sobre la poesía, lo privado y lo público, la pureza y el compromiso» (*ibid.*). Los poetas de La otra sentimentalidad, en este sentido, no dejaron escapar la lección machadiana.

García Montero vuelve a recorrer «El itinerario poético de Antonio Machado» en un artículo de 1994 a partir de las respuestas que dio el poeta sevillano a la encuesta de *La Gaceta Literaria* sobre la joven poesía. En 1929, las objeciones de Machado (1989: 1761-1765) —que, en parte, pudieron ser motivadas por una reseña de Bergamín, «Literatura y brújula», sobre *Seguro azar* de Salinas (García Montero, 1994c: 97)— «no nacen de la incompreensión sino del conocimiento de la modernidad, de sus trampas decimonónicas, de una necesidad de elegir que se implica en la propia historia» del poeta (p. 100). De esta manera, García Montero no solo señala las discrepancias entre Machado y los más jóvenes, sino también la singularidad de su proyecto, frente a Darío o Juan Ramón, desde *Soledades a Nuevas canciones*, un libro en el que, más que agotarse la escritura machadiana, pueden darse por cumplidos sus objetivos estéticos y, a partir del cual, el poeta sevillano «solo puede tener un interés real en legitimar teóricamente su opinión» (p. 113).

García Montero vuelve a reparar en el carácter histórico de la intimidad tras citar el diálogo entre el poeta y la noche de *Soledades*, y las dudas sobre las lágrimas:

Con este cuestionamiento de la esencialidad del alma, el valor sincero de lo que siente ya no se puede medir en referencia a una pureza incontaminada e intocable, sino por la realidad de unas intuiciones cordiales del ser humano que vive, cambia y se hace al andar, al navegar. Esto justifica la evolución poética y la preocupación de Machado por las causas históricas que van formando la intimidad. Recuérdese que Machado

acaba relacionando el subjetivismo en poesía con la propiedad privada burguesa y que todos sus textos teóricos importantes se apoyan en el sentido histórico de transformación que tienen los valores humanos, tanto sociales como individuales (García Montero, 1994c: 108).

El comentario crítico de García Montero repite un registro usual en anteriores aproximaciones al poeta, sin embargo, a mediados de los años noventa, introduce unas apreciaciones significativas, esbozadas desde el paradigma experiencial, que ponen en juego una lectura específica de la modernidad y una revalorización de la poética clásica ilustrada. Comentando un poema de *Nuevas canciones*,

—¿Mas el arte?

—Es puro juego,

que es igual a pura vida,

que es igual a puro fuego.

Veréis el ascua encendida (Machado, 1989: 646),

García Montero explica que el juego del poema alude a la «capacidad técnica, artificiosa, de imitar la vida», y continúa diciendo:

Las elaboraciones teóricas de Machado se habían ido acercando a la llamada poesía de la experiencia, es decir, a la utilización del verso como simulacro en el que se puede crear una experiencia. El artificio escrito saca su contenido de la vida del poeta, pero estos datos se elaboran modélicamente con el interés de que alcancen significado de experiencia común. Machado no era un provinciano por rechazar ciertos dogmas de la modernidad; es que en su itinerario personal se había ido acercando a una posibilidad estética poco frecuente en España y Francia, posibilidad que estaba dando y daría sus mejores frutos en la tradición anglosajona. Esta canción demuestra lo que sus concepciones de la experiencia tienen de renovado aprovechamiento de los valores de la poética clásica o ilustrada. [...] Una renovación de la verosimilitud ilustrada que le sirve para oponerse a los excesos sacralizados de la subjetividad romántica y simbolista (García Montero, 1994c: 112).

Precisamente García Montero escribe un prólogo para las reflexiones que un poeta experiencial del cincuenta dedicó a Antonio Machado y, de nuevo, las claves son

precisas: intimidad e historia. En «Soledades y palabras (Sobre Antonio Machado y Ángel González)», no solo se engarzan los nombres de los dos poetas en «un juego de vasos comunicantes» (García Montero, 1999a: 15), sino que también se indaga en el sentido de la tradición, en los vínculos de la lectura, en las sendas compartidas o continuadas, que la mirada del poeta granadino ordena en coherencia con su itinerario poético. Para García Montero (p. 36), los ensayos reunidos en el libro que prologa, además de ser «un ejercicio de crítica literaria y un autorretrato», poseen el triple valor de ofrecer la comprensión de Antonio Machado, la de Ángel González, y la del género poético y sus lecciones: «El acierto no estaba en sacralizar los ecos frente a la voz, sino en aprender a utilizar el significado de la voz baja, la palabra poética de las gentes que acuden a su trabajo y viven como si no fueran dioses, con su torpe aliño indumentario». Definiendo con estos rasgos los matices de un modo concreto de entender la poesía, García Montero une su voz a la de Machado y González: tampoco su lectura anda lejos del autorretrato. Como a menudo señala: «Todo poeta, al hablar de los demás, define su obra» (p. 16). En este caso se trata de hablar del González que lee a Machado:

Poeta de una generación integradora, que intentó huir al mismo tiempo de la literatura social panfletaria y del simbolismo ensimismado, la obra de González exige una lectura completa, dialéctica, en la que encuentren su lugar preciso el humor y la seriedad, el descorazonamiento y la esperanza, el pulso deslumbrado de la tradición y el juego desacralizador, la intimidad y la Historia. Esto es lo que exige la obra de Ángel González, y precisamente esto es lo que el poeta propone en su lectura de Antonio Machado (García Montero, 1999a: 16).

García Montero vuelve al diálogo de *Soledades* entre el poeta y la noche donde se pone en duda la sinceridad de las lágrimas. Ahí, Machado «comienza a considerar que el sujeto se define en la Historia, en los otros y frente a los otros» (p. 29); y de nuevo insiste en la importancia que poseen los sentimientos en la búsqueda de la objetividad: «un territorio intermedio entre la subjetividad y los otros, esa frontera flexible que encarna la Historia en un corazón y que trasciende los límites de un corazón en la Historia» (pp. 29-30). Este es «el proceso de un poeta que ha puesto en duda la verdad esencial del sujeto expresivo» y esta es la tradición donde García Montero sitúa a González:

Del mismo modo que Machado emprendió su camino sobre las huellas de Rosalía de Castro y Bécquer, Ángel González acepta la invitación machadiana y continúa la búsqueda a través de la puerta que él abrió: la duda sobre el sujeto expresivo, la construcción de una palabra lírica no sometida a los procesos sagrados del romanticismo (García Montero, 1999a: 31).

En este sentido, García Montero cita el artículo de Carlos Barral, «Poesía no es comunicación», recordando que «la defensa de la poesía como medio de conocimiento fue una bandera generacional» con la que los poetas del Cincuenta se oponían, no solo a la poesía social más simple, sino también «a la subjetividad metafísica que añoraba en la intimidad verdades profundas anteriores al artificio, es decir, a la construcción de los poemas» (p. 32). Entender la poesía como conocimiento propiciaba «un nuevo modo de compromiso, una relación dialéctica entre la Historia y el poeta, preocupado ahora en indagar las raíces sociales de su educación sentimental». La crítica moral desplazaba el ideario político, empeñada en «dinamitar los consuelos esencialistas del sujeto» (*ibid.*). Ahí residiría el magisterio de Machado, su «herencia»:

[...] la intimidad no cae de las nubes, pero la ideología solo existe realmente cuando se plasma en una mirada. Con su reivindicación de la intimidad frente al sociologismo, con su respeto de la experiencia histórica frente al individualismo esencialista, Machado ayuda a algunos poetas del 50 a cuestionar la raíz última de esa poesía moderna, romántica y decimonónica, que siguen cantándole a la luna los adoradores del gay-trinar y del silencio purista (García Montero, 1999a: 33).

Lejos de la influencia exterior de una doctrina al uso, en este punto radica «la conversación más penetrante y matizada que el género poético ha sabido establecer con la intimidad» (*ibid.*). En Machado —junto a Vallejo, Alberti, Eliot, Auden o Cernuda—, Ángel González encuentra «el camino de una poesía desacralizadora, capaz de superar los hechizos de la expresividad» (p. 35). Pero también Ángel González se convierte en un «maestro para los jóvenes poetas españoles» (p. 36). Igual que Machado, es un «maestro inconveniente, es decir, un verdadero maestro, la voz que se sitúa en la duda, en ese terreno desacralizado en el que confluye la intimidad, la literatura y la Historia» (p. 38). Su magisterio huye de las novedades llamativas y superficiales, y busca en la elaboración de un artificio poético la moral de un personaje que no renuncia a su

individualidad ni olvida las responsabilidades históricas: en este Ángel González la intimidad deja de ser un refugio para convertirse en conciencia ética (p. 39).

Desde unas claves semejantes, el poeta granadino lee los versos del «Retrato» que abre *Campos de Castilla*, publicado por primera vez en 1908 en el periódico *El Liberal*. En «Antonio Machado y la voz reflexiva», García Montero (2000a: 201) atiende al poema, «una verdadera poética, la explicación del camino elegido en una encrucijada», incidiendo en la construcción moral del personaje poético, que hace del torpe aliño indumentario una decisión estética opuesta a los excesos malditos del simbolismo y de la sacralización subjetiva, y que se inserta a través del trabajo en los pactos sociales.¹³⁷ En cierta medida, también Álvaro Salvador vinculaba a Machado a una «estética del trabajo» junto a César Vallejo. Para García Montero, «biografía y escritura deben coincidir en una indagación ética» (p. 203), y por eso «la nueva poesía, separada de la intención sacralizadora, debe ser asumida por una voz normal, por un individuo no heroico, que pague sus deudas y acuda a su trabajo» (p. 212). El «Retrato» de Machado leído por García Montero no es muy distinto al que implica a su propio personaje poético. La elección de tonos bajos, los vínculos solidarios de una conciencia que busca el diálogo con los otros sin renunciar a su independencia, las relaciones entre intimidad e historia, entre sentimientos y realidad, o la utilidad de un género que participa en los debates públicos, forman parte de las inquietudes estéticas de Luis García Montero y de sus lecturas de la tradición como un asunto moral. Así, vuelve a los recurrentes versos del poema XXXVII de *Soledades*, ofreciendo una nueva interpretación, que atiende a la importancia de otro aspecto. Si en el diálogo con el mundo que caracteriza la primera obra de Machado el poeta «llega a intuir que la subjetividad es el resultado de una conversación, la presencia de lo otro, la realidad objetiva hecha sentimiento», ahora, junto a la expresividad de las *lágrimas*, García Montero fija su atención en el *eco* y la *voz* finales del poema (p. 211). La noche dice no saber si «el llanto es una voz o un eco» y el granadino comenta que, frente a la tradición del simbolismo, donde el eco se identificaba con un ámbito vago que permitía la expresión de la verdad, en el poema de Machado se produce una «vuelta de tuerca»:

¹³⁷ En el trabajo anteriormente comentado, ya García Montero (1999: 23-24a) repara en este poema indicando que el «torpe aliño indumentario» tiene mucho de «toma de postura» frente a la tradición romántica: el sevillano se presenta «como un hijo de vecino, que acude a su trabajo para ganarse la vida y que comparte con el resto de los ciudadanos las preocupaciones políticas y filosóficas de su tiempo». En este sentido, «los asuntos fundamentales de la poesía de Antonio Machado no surgen de temas *especiales* para el poeta, sino de las preocupaciones de un personaje civil, de un ser humano».

[...] el eco pierde prestigio como reflejo turbio de la realidad y va imponiendo su protagonismo la voz clara, la verdad moral conocida, la ética, es decir, la voz de la conciencia. Si no quiere ser un simple eco, un reflejo, el individuo, formado (más que deformado) por un diálogo sentimental con lo existente, debe cifrar la dignidad en una conversación perpetua, interminable, con la voz de su conciencia, más allá de dogmas y doctrinas (García Montero, 2000a: 212).

García Montero insiste en que «a Machado le interesa la indagación ética, la búsqueda continuada de la voz de la conciencia» (p. 221).¹³⁸ Este es uno de los aspectos que más se subrayan en el trabajo del granadino. No obstante, no deja escapar la problemática de la sentimentalidad.

Un poco antes se había referido a la reseña de *Arias tristes*, donde Machado (1989: 1470) escribe: «yo no puedo aceptar que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo. Y he añadido: ¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante». García Montero repara en que

Soñar con los ojos abiertos es una de las primeras fórmulas intermedias que utiliza Machado para aludir al diálogo entre la intimidad y la realidad, entre la individualidad y la Historia, algo imprescindible en la elaboración de una voz poética que intente llegar a los otros mediante la indagación en la propia subjetividad (García Montero, 2000a: 207).

En un sentido similar y también atendiendo a esta reseña, Jiménez Millán (2009: 78) repara en que, según Machado, una poesía con aspiración a conmover tiene que ser muy íntima, que lo más hondo es lo más universal: «Por encima de esa crítica más o menos velada al solipsismo de la poesía de Juan Ramón, las últimas frases nos descubren una

¹³⁸ En un trabajo posterior, García Montero (2012c: 162) comenta la última estrofa del poema de *Soledades* atendiendo a las dos cuestiones: «Primero, se trata de comprender que los sentimientos, las verdades interiores, forman parte de nuestra educación sentimental, de nuestra historia, porque la vida es una conversación y nos definimos como seres sociales. Hay muchas cosas que parecen nuestra verdad original y solo son un eco de las corrientes de opinión de la sociedad, de los valores y las ideologías impuestas. En segundo lugar, debemos elegir nuestra voz, saber distinguir nuestra propia opinión. Machado se define como ciudadano, un individuo social, comprende que no hay verdades al margen de la historia, y luego asume la tarea de buscar la suya propia».

de las constantes de la poética de Antonio Machado a partir de *Soledades. Galerías. Otros poemas: el equilibrio entre intimidad e historia*. De este modo, comentando la significación de la mujer hospitalaria del «Retrato», la mujer de carne y hueso, que ya no participa de la brumosa desrealización simbolista, García Montero (2000a: 219) incide en que las ideas de Machado sobre el amor «participan del esfuerzo de vinculación con la realidad, con la vida, esa necesidad social y lírica de soñar con los ojos abiertos» (p. 219).

La lectura inteligente y sostenida —con sus matices, pero bastante insistente en las líneas maestras sobre las que se sostiene— de Luis García Montero es índice del modo en que la obra del poeta sevillano afecta a sus propios intereses estéticos. Cuando, tiempo después, vuelve a «Las lecciones de Antonio Machado», no es extraño que recuerde el proyecto del Discurso de ingreso en la Academia y la distinción entre sensibilidad y sentimentalidad, la relación de los sentimientos con la historia:

Los sentimientos son parte de la historia, un argumento para definir cualquier forma renovada y real de política. Ahora que la política ha comprendido esto y defiende dentro de sus idearios sociales las políticas de igualdad, de libertad y dignidad en las vidas privadas; ahora que estamos intentando renovar el significado social de palabras como hombre, mujer, sexualidad y libertad, me atrevo a recordar con orgullo que la poesía, la poesía representada por Antonio Machado, apostó por las transformaciones en la sentimentalidad (García Montero, 2012a: 164).

De igual modo, los poetas de *La otra sentimentalidad* apostaron por Machado, y García Montero no pierde la oportunidad de recordarlo:

A principios de los años 80, Javier Egea, Álvaro Salvador y yo, formados en el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, presentamos nuestra poesía como la búsqueda de una *sentimentalidad otra*. Intentamos defender que la libertad no solo suponía el derecho a votar, sino que debía significar sobre todo un cambio profundo en la sociedad española. Intentamos también romper las polémicas ingenuas entre compromiso y pureza o intimidad y realismo. Entre los que entendían el compromiso político como una divulgación panfletaria y los que se vanagloriaban de su calidad estética por su alejamiento de la realidad, las lecciones de Antonio Machado nos fueron imprescindibles en un ambiente entonces muy politizado. Se podía indagar en la intimidad sin ser un reaccionario y mantener la vinculación y el compromiso cívico

sin caer en la superficialidad de los panfletos. La apuesta ética de Machado era fértil como lección porque coincidía con su originalidad poética (García Montero, 2012c: 165-165).

CAPÍTULO V

RAFAEL ALBERTI O EL POETA EN LA CALLE

ALBERTIANA I

Exilios o regresos: «Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura», como escribe Rafael Alberti en *Sobre los ángeles* y recuerda Luis García Montero (1987a: 26) a propósito del recorrido fallido de la poesía maldita a las vanguardias, que convirtieron el yo en el destino inevitable de cualquier travesía.¹³⁹ La poética nómada del gaditano irá inaugurando una serie de tentativas que lo llevan de la elegía al himno, del formalismo esteticista a la urgencia del compromiso, del signo del clavel al de la espada: «Alberti es un estilo de estar ante los estilos» (García Montero, 1989: 81). Para la segunda edición de la antología de Gerardo Diego (2007: 793), Alberti declaraba: «He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba»; sin embargo, a la altura de 1934, las preocupaciones estéticas de Alberti están bien definidas, aunque lo sintomático es que las plantee como búsquedas, como caminos en los que aventurarse: «Antes mi poesía estaba al servicio de mí mismo y de unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos: o sea, una razón revolucionaria. Creo que el nuevo camino de la poesía está ahí» (p. 794). Un itinerario semejante no podía sino despertar el interés de los integrantes de La otra sentimentalidad y la posibilidad de una poética en movimiento, en continua búsqueda.

Pero las imágenes del poeta se multiplican, levantando admiración u odio: «Parece como si hubiera que estar siempre defendiéndolo o atacándolo», como dice Juan Carlos Rodríguez (1983a: 42) en «Las etapas poéticas de un poeta en la calle».¹⁴⁰

¹³⁹ Aparte del capítulo de García Montero mencionado, «La musa y el itinerario de sus viajes», cabe recordar algunos libros de Rafael Argullol como *Territorio del nómada* (1993) —que incluye «Canon y caos», un capítulo muy sugerente sobre lo clásico y la vanguardia— y *Aventura. Una filosofía nómada* (2008). Deleuze y Guattari (1988: 28) también hablaron acerca de una escritura *rizomática* y nómada.

¹⁴⁰ Este artículo, junto a otro dedicado al poeta gaditano ese mismo año, serán recogidos en *La norma literaria* conformando la serie de *albertianas* que continúa con «La poesía política de Alberti» (2005c), «Caos, muerte e historia en Alberti, 1930-1938» (2006) y «Guerra, poesía y “Niebla”. Análisis de un poema» (2007), trabajos publicados en distintos lugares pero que aparecen juntos en un volumen coordinado por Julio Rodríguez Puértolas (2009). El profesor Miguel Ángel García (2015) ha estudiado esta serie de *albertianas*.

Hay algo que escuece en la poesía de Alberti y en sus lectores, una incomodidad, «signos en el polvo» de la derrota: «el frío destello de la explotación cotidiana», la «realidad de la violencia» diaria. Pero también «su esperanza: la vida sobre todo». Y continúa escribiendo el profesor Rodríguez: «Eso es: quizá hay que vivir la vida de “otra manera”. Borrar la miseria gélida de la explotación, la mueca hundida y sórdida de cada jornada. La vida estallando para recordar que acaso no es como como debería ser: placer incluso bajo la niebla». Estas palabras resultan imprescindibles para situar el proyecto de *La otra sentimentalidad*, precisamente en un texto publicado en 1983 y a propósito de Rafael Alberti. La conjunción no puede ser más significativa. Pero el artículo de Rodríguez también es fundamental para entender la elaboración teórica en torno al mito del compromiso poético que intentan asumir los autores de *La otra sentimentalidad* para explorar otras posibilidades discursivas.¹⁴¹ Alberti, en este sentido, constituye un ejemplo —incluso desde su militancia política y su constante fe en la poesía— pero también una distancia.¹⁴² Para Leopoldo de Luis (2010: 197) el gaditano «abre lo que podemos llamar el período contemporáneo de la poesía social», constituyendo su «Elegía cívica» el «kilómetro cero» de esta línea inaugurada.¹⁴³

¹⁴¹ Y en este sentido conviene subrayar unas palabras de Miguel Ángel García (2002b: 17) sobre el magisterio de Rodríguez: «Bastaría, así pues, con prestar la suficiente atención a las dos tesis básicas de su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) —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». La obra de Juan Carlos Rodríguez es un ejemplo manifiesto de cómo se sitúa en un terreno distinto al de estas discusiones; sin embargo, hay algunos trabajos donde entra de lleno en ellas: la lectura del diario de trabajo de Brecht (1979) y las notas en un homenaje a Lorca, donde explicaba que el intelectual está comprometido con el inconsciente ideológico dominante y que por tanto el verdadero compromiso radicaría en la lucha ideológica de clases (1982: 29); los apuntes sobre *la sílaba del no* (1994b; 1999: 245 y ss.; 2002: 55), una imagen central para *La otra sentimentalidad*; sus *perplejidades* ante la noción de compromiso (2002b); y una formulación definitiva: si todos nacemos comprometidos a priori con nuestro inconsciente libidinal e ideológico, entonces lo efectivo para luchar contra el sistema sería «descomprometerse», romper con el compromiso que tenemos con él ya desde siempre y desde dentro (2011: 325 y ss.).

¹⁴² En efecto, Rodríguez (2005c: 274) escribe que Alberti siempre creyó en una sustancia poética invariable «con una ingenuidad y una nobleza que hoy casi pasma. Y empleo el término ingenuidad en su plena etimología latina». Del mismo modo, incide en la «nebulosa» inscripción de Alberti en la teoría marxista, que no es aplicable en absoluto a su filiación al PC (p. 275).

¹⁴³ Con respecto a libros que serán importantes para *La otra sentimentalidad*, Leopoldo de Luis (2010: 200) destaca en *De un momento a otro* poemas como «Cargadores» o «Baku», escritos en serventesios alejandrinos que «por cierto, son contundente réplica a quienes sostienen que esta clase de poesía no puede expresarse en formas tradicionales». Considera *Capital de la gloria* como «lo más hermoso y conmovido que debemos a la variadísima pluma de este poeta», aunque participaría más bien de la poesía civil, al contrario que «La familia» o «Colegio»,

Juan Carlos Rodríguez emprende un análisis de la lógica interna que sustenta la obra de Alberti señalando en primer lugar la «problemática “vitalista”» en la que se inscribe desde *Marinero en tierra* (1983a: 42). Un vitalismo «sudado» que no es asombro cósmico —como en Guillén— ante el hecho de la existencia del mundo, sino «asombro por la *vida cotidiana*, por el hecho de que exista la calle, el tráfico, el rumor de las voces, el trabajo y el olor de los cuerpos» (p. 44). Rodríguez cita en este sentido un poema de *Roma, peligro para caminantes* —«Perchas, peroles, pícaros, patatas, / aves, lechugas, plásticos, cazuelas, / camisas, pantalones, sacamuelas, / cosas baratas que no son baratas», etc.—, pero vuelve de inmediato al principio de la obra de Alberti para explicar que «no es el mar en sí mismo, sino el mar “marinero” (o sea, habitado, trabajado, pisado incluso) el que fascina a Alberti», del mismo modo que no es Roma el lugar poético central del libro posterior sino «sus calles, sus plazas, el sitio por donde se camina (por donde se “es” caminante: como el marinero camina asimismo por el mar), y sobre todo el mercado». El «vitalismo “en acto”» del que habla Rodríguez es algo que ha de tenerse muy en cuenta en la poética de *La otra sentimentalidad* como rasgo definidor. Alberti, en este sentido, se convierte en un modelo imprescindible quizá, porque como sigue señalando Rodríguez lo usual es que la mayoría de los escritores vitalistas —desde Kant a los románticos, o desde Guillén a Cernuda; por supuesto con la excepción de Nietzsche, quien, saltando por encima de las dicotomías entre vida verdadera o falsa, entre afirmación o negación, «construye al hombre que vive plenamente en cada instante cotidiano»— «odian “la calle”»:

Para ellos el vivir, el único vivir real, es aquel que se sitúa siempre por encima de lo que (desde Heidegger) se ha llamado el “vulgar tejemaneje de todos los días”, la ramplonería cotidiana. Es lo que los románticos llamaban odiar la vida en cuanto que se tocaba la realidad: esto es, la calle de cada hora, lo que Cernuda anunció como el contraste entre la realidad y el deseo (Rodríguez, 1983a: 44).

insertos en la línea social. Sobre esta última serie de poemas comenta: «El valor social sube en la parte dedicada al “Colegio”, que ha influido en la poesía posterior tan directamente como es visible en la obra de Salvador Pérez Valiente, y en la titulada “Siervo”, antecedente notorio de la “Carta a Andrés Bastera”, de Gabriel Celaya» (p. 201). Y en efecto, Luis incluye en su antología el «Deliberado homenaje a R. A.» que comienza: «Nosotros éramos los medio pensionistas, / los que empezábamos a odiar con cada día la historia de nuestros padres» (p. 317).

Solo que la «plenitud» vitalista de Alberti es también «ingenuidad», en un doble sentido: asombro puro y desnudo ante el hecho de que la vida exista (*ibid.*), pero también el equívoco de tal vitalismo «ante generaciones más jóvenes, acostumbradas a un lenguaje poético que cree poner en duda continua no solo “el mundo exterior”, sino su propia existencia como tal “lenguaje” (pp. 44-45). Un lenguaje poético que en el momento de su realización «parece forzado a preguntarse qué significa escribir hoy»:

Quiero decir: lo que hoy se exige sin duda, a cualquier actitud intelectual, es precisamente esto: el reconocimiento de que se está siempre en un bando o en otro, que se sirve siempre a un tipo de relaciones sociales o a otras, etc. ¿Cómo no problematizar, pues, la escritura, el arte, la poética, toda la serie de imágenes y de prácticas basadas por el contrario (lo que ya resulta insostenible) en ese carácter supuestamente autónomo —abstracto e intemporal— del Arte o de la Poesía? (Rodríguez, 1983a: 45).

Y, sin embargo, Rafael Alberti «parece —pero solo parece— no haber problematizado casi nunca la realidad de su propio “lenguaje poético”». Con la excepción de *Sobre los ángeles*, el gaditano siempre aparece creyendo en el valor «eterno» del arte, incluso en su poder «salvífico». De este modo, junto al vitalismo, Juan Carlos Rodríguez señala otro aspecto básico en la escritura albertiana: *el formalismo*, su «kantismo larvado», su «pasión por la forma» entendida como «un elemento atemporal y eterno» y «ordenadora» de cualquier caos y confusión existentes en el interior del hombre. Como resume Rodríguez:

[...] vitalismo y formalismo, como las dos vertientes kantianas máximas que se dan así profundamente la mano en Alberti (como por lo demás suele ocurrir en la mayoría de las vanguardias) y precisamente a través de estos dos últimos textos claves: *Roma* y *A la pintura* (Rodríguez, 1983a: 45).

Y, sin embargo, por la «radical filiación política» de Alberti parecería lógico, según señala Rodríguez, que «hubiera luchado continuamente por plantearse la posibilidad de una escritura materialista, una nueva lógica (poético-ideológica) radical». Esto es algo que hicieron los poetas de *La otra sentimentalidad* y también el propio Alberti «sin duda», solo que atrapado en los términos del *populismo* y el *compromiso*, los únicos «válidos para un poeta marxista desde los años 30-40 en adelante». La aproximación —

o los interrogantes— que ofrece Rodríguez sobre ello también se inserta en el corazón de *La otra sentimentalidad*:

Pues, en efecto, una transformación materialista radical de la propia “escritura” — pero, ¿qué quiere decir exactamente eso; o si [se] sabe: ¿cómo hacerlo?— fue algo que tampoco llegó a intentar ninguno de los más grandes escritores de izquierdas durante esos mismos años 30 y 40 (si exceptuamos quizás determinados esfuerzos aislados de Brecht o Maiakovski)» (Rodríguez, 1983a: 45).

Ello se debió a que la literatura «no podía ser distinta de las demás situaciones de la época, aquella estructura ideológica que se condensaba en la política de los “Frentes Populares”»; es decir:

[...] puesto que tal política “parecía” exigir precisamente que el núcleo de todas las alianzas del proletariado con la burguesía lo constituyera la imagen central de la ideología burguesa. O sea: la imagen de un “Hombre”, una “Razón” o un Espíritu humano, considerados como realidades naturales de base, elementos sobre los que parecían poder ponerse de acuerdo (para aliarse y pactar), tanto todas las fuerzas de la izquierda como todos los “hombres de buena voluntad” (todos los llamados demócratas sinceros: esto es, los amantes de esa Razón y de esa Libertad) (Rodríguez, 1983a: 45).

Precisamente este horizonte ideológico y político, ético y práctico, de los Frentes Populares que intentaba salvar el «espíritu occidental», la «razón humana» frente a la «barbarie» del nazismo, constituyó la realidad histórica donde se formó la «poética-política» de Alberti:

En una palabra: si la política global de los Frentes Populares había exigido así que (también a nivel ideológico) las fuerzas de izquierda aceptaran la creencia en “el Hombre” y en “la Razón” (aquellos “inventos” de la burguesía racionalista del XVIII) concebidos sin más como valores eternos en sí mismos, por encima de las clases y de las tendencias ideológicas, si esto fue históricamente así, no debería extrañarnos que exactamente igual fuera obligada la subsiguiente creencia albertiana (y de los demás poetas “de izquierda” de la época) en “el Arte” y en “la Poesía”, como elementos similarmente eternos y atemporales (Rodríguez, 1983a: 46).

Desde este mecanismo paralelo entre los Frentes Populares y la literatura, Juan Carlos Rodríguez aborda el problema del compromiso.¹⁴⁴ Igual que el «ciudadano demócrata/burgués/racionalista» debía de alistarse en el Frente empujado por las difíciles circunstancias que se vivían, incluso a riesgo de «rebajarse» y mezclarse con obrero y marxistas, así el poeta —el artista, el intelectual— también «debería rebajarse, descender de su ámbito propio, abandonar su auténtica verdad esencial, para rellenar sus poemas con los contenidos adecuados a las nuevas y urgentes realidades históricas». Tal idea de compromiso jamás puso en duda «la tradicional ideología burguesa del artista o del escritor», como indica Rodríguez en un análisis magistral:

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—); solo que a continuación se les pedía que, puesto que la Historia se había vuelto tan trágica, tan urgente (la invasión de los nazis, el fascismo español, etc.), accedieran coyunturalmente a abandonar ese su ámbito propio del Arte y bajaran a la calle, es decir, se comprometieran con la nueva tragedia histórica (Rodríguez, 1983a: 46).

No es extraño que cuando Juan Carlos Rodríguez incluye este trabajo en *La norma literaria* lo introduzca con el título de «El mito de la poesía comprometida», un mito del que intentaron alejarse los poetas de La otra sentimentalidad para afrontar de manera distinta las relaciones entre poesía, ideología e historia, siguiendo las lecciones del maestro, quien continúa explicando:

La práctica del compromiso (como su variante estalinista: el no menos famoso “realismo socialista”) revelaba así su profunda raigambre idealista: se trataba, en suma, en ambas posturas, de variar de contenidos, nunca por supuesto de revolucionar la “escritura poética” en sí misma (o sea, de revolucionar lo que los teóricos “frente-populistas” trataban, tan impropriamente, de designar bajo el término de forma, etc.) (Rodríguez, 1983a: 46).

¹⁴⁴ Sin dejar pasar «otro subtema paralelo: la cuestión de la literatura (o en general: la cultura) “proletaria” opuesta a la cultura “burguesa”». Tanto Lenin como Trotsky habrían señalado el trasfondo idealista, pequeño-burgués, que rezumaban tales planteamientos al considerar el carácter inmaculado del pueblo, su bondad natural, dando lugar a otras polémicas como las de la ciencia proletaria contra la ciencia burguesa, como en el caso Lyssenko (Rodríguez, 1983a: 46).

Entender así el compromiso implicaba forzosamente asumirlo como una poética rebajada o degradada, coincidiendo, por lo demás, con lo que se le reprochaba desde los planteamientos de la poesía pura o del arte por el arte. De modo que Juan Carlos Rodríguez tacha la polémica entre comprometidos y puros, considerándola «meramente accidental», una «cuestión de superficie, en cuanto que ambas tendencias estaban de acuerdo en la base», en la creencia de que tanto el compromiso como la política o la historia eran asuntos «extrapoéticos». El profesor Rodríguez insiste en que jamás llegó a discutirse lo que pudiera ser una verdadera poética materialista puesto que «la poética era la poética, y no cabía mayor discusión posible sobre el tema». En este sentido, lo único que se discutió desde una perspectiva frente-populista —kantiana en suma— fue una «cuestión ética», es decir: la «obligación (exigida a los “escritores puros”) de “rebajarse” o “degradarse” en nombre de la “urgencia histórica”» (p. 47). La obligación podía plantearse desde una vertiente comprometida, en la que el poeta debía bajar a la calle movido por las inevitables necesidades históricas —y Rodríguez remite a *El poeta en la calle* y pone como ejemplo el famoso poema-prólogo de *Entre el clavel y la espada*: cuando termine la urgencia es necesario regresar al adjetivo justo y la palabra exacta—; o desde la vertiente del social-realismo —como en el caso de las *Coplas de Juan Panadero*—, donde el rebajamiento del escritor se justificaba desde la necesidad ideológica de convencer a los poetas de que la realidad empírica y política era más importante que la esencia espiritual y trascendente de lo poético o, al menos, de intentar que compaginasen la poesía con la historia o la política, pero siempre desde la prioridad de estas últimas. A Alberti no le costó demasiado dar el paso desde el «vitalismo cotidiano» de sus primeras obras a la «poética del realismo socialista», puesto que en ambas se trataba «de la misma problemática bajo ambas tendencias, dos tendencias gemelas inversas»: *Roma, peligro para caminantes* incluso las funde.

La indagación teórica que realiza Juan Carlos Rodríguez para señalar la ideología que envuelve y atraviesa el compromiso constituye una lección que tendrán muy presente los poetas de *La otra sentimentalidad*, tanto en sus trabajos de crítica literaria como a la hora de afrontar la escritura de los poemas. Alberti, en este sentido, no deja de ser un maestro para ellos, pero pone de manifiesto las contradicciones del compromiso, las mitologías que encierra, como señala la lectura de Rodríguez, aquellas con las que la propuesta granadina trató de romper.

En la segunda parte del artículo —aquí titulada «Albertiana II», aunque este nombre se reserve para otro trabajo de este año al ser incluido en *La norma literaria*—, Juan Carlos Rodríguez repasa «las etapas poéticas de Alberti», a pesar de reconocer no estar muy de acuerdo «con las categorías teóricas de “trayectoria” o de “etapas” que implican un “evolucionismo” cuasi positivista ingenuo que tira de espaldas». De cualquier modo, junto a la «pareja formalismo/vitalismo», existe una serie de «temáticas sobreimpuestas, coyunturales» a las que podría llamarse *etapas* por una mera cuestión ilustrativa, porque lo que realmente interesa es aludir «a la radical historicidad del texto de Alberti». Juan Carlos Rodríguez comienza señalando una primera etapa que denomina «estilización del populismo», temática que podía extenderse en dos vertientes: una pequeñoburguesa, trasunto directo de los esquemas morales, familiares y religiosos «enseñados y practicados en cada escuela, en cada colegio, en cada “mesa camilla”»: desde las novelas del Padre Coloma a los poemas de Campoamor; y otra variante de *rebeldía*, es decir, de estilización con respecto a ese populismo familiarista (*ibid.*) que incluiría a la mayoría de los poetas del Veintisiete con una serie de síntomas: el romanticismo, el intento de retorno a una especie de poesía natural —también al mundo de la infancia— o la reivindicación de la tradición (p. 48). Así, esta primera «etapa liberal/burguesa» en Alberti se concreta en una serie de temáticas que abarcan desde la «estilización de lo popular/romántico» —con su interés por lo marginal, como la imagen del *marinero*— hasta su estilización de «lo natural» —el *mar* vs. la ciudad— o de un andalucismo contrapuesto al costumbrismo. Todo este proceso estilizador llega en Alberti «a su conclusión final en una —peculiarísima— adopción de los métodos y las técnicas del más pleno vanguardismo europeo de la época —y muy en especial de los “métodos” surrealistas—». Se produce un momento de «quiebra» en el «poeta/persona Alberti» que a nivel público desemboca en *El hombre deshabitado* y a nivel privado en *Sobre los ángeles* (*ibid.*).

Juan Carlos Rodríguez se detiene en el carácter «enigmático» de este poemario señalando «su significación de “ruptura” (o mejor, de “enlace”) entre la primera y la segunda etapa de Alberti» (p. 49). En efecto, *Sobre los ángeles* «rompe [...] con todo un mundo burgués (también, por supuesto, a nivel poético-ideológico) pero parece incapaz de salir de ahí»: el mundo de la familia, de la religión o del sexo, en definitiva, el mundo de los «demonios familiares», «quizás la mejor definición de tal problemática». Rodríguez —en una línea althusseriana— afila los términos de *revolución* y *ruptura* para reflexionar sobre sus limitaciones. Continúa explicando que *Sobre los ángeles* «es

un libro revolucionario precisamente por su lucha, por su intento tenaz de ruptura» — hay que reparar en la enunciación de Rodríguez: *lucha, intento*— con respecto a «todo ese mundo religioso/moral/familiarista reflejado en el lenguaje poético establecido». Se trata de una «ruptura dudosa, ruptura no total, desde luego. Pero ruptura básica en un sentido clave: el propio lenguaje». La siguiente aproximación al lenguaje es una constante que suele repetir Rodríguez:

Como si Alberti se hubiese dado cuenta de pronto (como si este libro nos revelara de golpe) que toda esa ideología moral/familiar estaba grabada en un lenguaje —y a la inversa: que todo “lenguaje” no es más que la grabación de una ideología religiosa/moral/familiar. Ideología inconsciente: los demonios y los ángeles (Rodríguez, 1983a: 49).

El profesor Rodríguez apunta que para que esa ruptura con el inconsciente familiar/religioso pudiera hacerse consciente, grabarse en el texto, Alberti tuvo que recurrir al surrealismo, «que parecía basarse en la posibilidad de una expulsión directa, de una salida a chorros, de ese mismo inconsciente». Pero en *Sobre los ángeles* también aparece una segunda ruptura —inseparable de la ruptura con el mundo de imágenes vitales burguesas, familiares y religiosas— con «la “ingenua” creencia —incluso vanguardista— en la verdad y el valor salvífico del lenguaje poético». Con una paradoja, pues si este poemario de Alberti «es un primer recurso de salvación, es sin duda un recurso cerrado en sí mismo», mientras que los métodos surrealistas conducían a «un más allá del lenguaje, a un más allá del arte». Esto es lo que lleva a Alberti a «dar un paso más allá del “lenguaje”. Saltar: desde el lenguaje a la política, desde el Surrealismo a la Revolución».

Aquí sitúa Rodríguez la segunda etapa poética de Alberti, también «tremendamente compleja y ambigua», ya que la ruptura antes explicada «no llegará nunca a ser completa». Rodríguez repara en que, por estos mismos años, Breton alteró los términos iniciales de la revista programática del surrealismo cuando *La revolución surrealista* se convierte en *El surrealismo al servicio de la revolución*. Es importante la reflexión que lanza el profesor Rodríguez:

Pues, en efecto: ¿bastaba con esto? ¿Y qué significaba tal cambio? Muy sencillo: que ya no iba a ser posible seguir creyendo más en revolucionar internamente el arte (y,

por consiguiente, el mundo) a partir de una simple revolución —asimismo interna— al propio lenguaje artístico. Sino que se trataba más bien de la consciencia exacta de que sin revolucionar el mundo, sin transformarlo —¿previamente?— resulta imposible revolucionar —transformar— el arte (Rodríguez, 1983a: 49).

El cambio de perspectiva que implica el trueque de los términos surrealistas suele ser recordado cuando se debaten las implicaciones del arte en una posible tarea de transformación colectiva. El problema se sitúa precisamente en ese *previamente* que el profesor Rodríguez coloca entre interrogaciones y que queda vinculado con la reflexión machadiana esgrimida en los prólogos de *La otra sentimentalidad*. De cualquier modo, tras apuntar a esa «re-interpretación —tan peculiar—» que Breton hizo de las tesis de Marx sobre Feuerbach —fusionando la proclama de cambiar la historia con la exigencia rimbaudiana de cambiar la vida, con lo que ello suponía «de profunda consciencia de aniquilación de la dicotomía burguesa entre lo privado y lo público (¡el gran valor de los surrealistas!) en el mismo nivel de la escritura poética»—, el profesor Rodríguez pasa a constatar la irrupción del *realismo socialista* en el interior de esta problemática vanguardista (*ibid.*). Y, además, con unas consecuencias poco favorecedoras pues «cortó en flor (pero eso solo lo hemos podido apreciar desde nuestra perspectiva actual) lo que parecía ser el desarrollo inevitable de las vanguardias poéticas a las vanguardias políticas», es decir, el paso que acometió el propio Alberti desde la «rebeldía individual», pequeño-burguesa, al «“compromiso” político» iniciado con la revista *Octubre* (p. 50). En nombre de la Revolución, del estalinismo, de la necesidad de resistencia antifascista que reivindicaban los Frentes Populares identificando la tradición racionalista burguesa con el marxismo, se obligó a los poetas revolucionarios a creer que para serlo debían seguir amoldándose a lo que el racionalismo burgués decía que eran los poetas: «puros en esencia, comprometidos en la coyuntura antinazi»; en suma: «en nombre de la Revolución se impedía así a los poetas ser revolucionarios (también en su “escritura”). La traslación de la imagen del frentepopulismo al realismo socialista provocó una disyunción que obligaba a elegir entre ser revolucionario «en el mundo» o «en el lenguaje»: la primera opción se identificaba con lo «progresista» mientras que la otra significaría una salida «reaccionaria». Es importante la conclusión de Rodríguez:

En una palabra: lo que el “dogma” del realismo socialista pareció cortar en flor (tanto para Alberti como para Aragon, Mayakovsky o Pavese) fue precisamente esa tendencia —que parecía inevitable— hacia la problematización de la propia escritura poética (esto es, hacia la superación de la dicotomía “privado/público”), hacia la creencia —y la práctica por consiguiente— en que la transformación (revolucionaria) de los fundamentos socio-económicos de la propia sociedad debía implicar (de modo necesario también, de modo paralelo también) una transformación revolucionaria de todas las prácticas ideológicas (en suma: de la división social del trabajo). Revolución, pues, que abarcaría desde el funcionamiento poético a la estructura familiar, desde la conducta sexual a cualquier otro “lenguaje” —o actitud— de los englobados en el ámbito burgués de “lo privado” (Rodríguez, 1983a: 50).

Si antes Rodríguez colocaba unas interrogaciones al *previamente* que parecía exigir la transformación del mundo para facilitar una transformación del arte, ahora habla de una tarea *paralela* que sitúa en el terreno de la lucha *ideológica* entre otras prácticas. La problematización de la escritura poética, la superación de las barreras entre lo privado y lo público, la lucha ideológica para transformar la poesía y la vida, que cortó el realismo socialista, fueron sin duda problemas que retomaron los autores de *La otra sentimentalidad* siguiendo esta línea abierta por Juan Carlos Rodríguez: «Sería un error mortal ignorar toda esa serie de problemáticas históricas». Por eso continúa diciendo que si el caso de Alberti puede resultar «dudoso hoy», debido «claramente al hecho de haber sido profundamente consecuente —coherente— con tales problemáticas y consignas», ello llevaría inversamente «a la necesidad de un nuevo replanteamiento de las relaciones entre poética y política»:

A la inversa: porque lo tradicional es partir de la poética para decir cómo está al margen de la política; los casos de Alberti, Pavese, Aragon o Mayakovsky se presentan no solo como algo completamente a la inversa, sino —o sobre todo— como quizás el principio de algo completamente distinto al tradicional planteamiento burgués. Planteamiento distinto: si poética y política están —o deben estar— unidas: ¿hasta qué punto y en qué sentido? (Rodríguez, 1983a: 50).

La necesidad de un replanteamiento, de un modo distinto de afrontar las relaciones entre política y literatura, o mejor, de una manera *otra*, es lo que reivindicaron los autores de la propuesta granadina. Dado ese «principio de algo completamente distinto» en el que

Rodríguez sitúa a Alberti, no extraña que *La otra sentimentalidad* lo hiciera uno de sus maestros más invocados, parte de la tradición a la que se acogían. Por eso, acaba diciendo Rodríguez, «sería una lástima no querer entender (escuchar, leer, no saber hacerlo adecuadamente) a Alberti» guiados por los prejuicios de la crítica académica — «implacable respecto a cualquier asomo de marxismo literario: como ocurre en todos los demás terrenos»—, aunque se disfrace de estructuralismo o neopositivismo, o a la inversa, de neovanguardista: «Y sería una lástima porque la aportación práctica (política y poética) de Alberti, con todas sus limitaciones, pero también con todos sus valores, es para nosotros tan profunda que exige cuando menos un elemental respeto a su propia realidad histórica» (*ibid.*).

ALBERTIANA II

Quizá, contra esa misma crítica, pero valiéndose de algunas de sus *técnicas*, Juan Carlos Rodríguez escribió «Un modo de lectura textual (Para un análisis de la nueva poética de Alberti a través de un soneto de “Roma”）」, que luego fue la segunda albertiana de *La norma literaria*. El soneto de Alberti es magistral, una «obra maestra» como lo llama Rodríguez (1983b: 323) en un trabajo que también lo es:

Cáscaras, trapos, tronchos, cascarones,
latas, alambres, vidrios, bacinetas,
restos de autos y motocicletas,
botes, botas, papeles y cartones.

Ratas que se meriendan los ratones,
gatos de todas clases de etiquetas,
mugre en los patios, en los muros grietas,
y la ropa colgada en los balcones.

Fuentes que cantan, gritos que pregonan,
arcos, columnas, puertas que blasonan,
nombres ilustres, seculares brillos.

Y ante tanta grandeza y tanto andrajo,

una mano que pinta noche abajo
por las paredes hoces y martillos.

«Paganismo, sensualismo, vitalismo cotidiano: de ahí su fascinación por *las cosas* que se ven y se tocan, por sus mezclas, sus olores y sus gestos», escribe Rodríguez (1983b: 322) a propósito del Alberti de *Roma, peligro para caminantes*. La lectura de Rodríguez insiste en mostrar «la sensualidad material de la “cosa escrita”» en el poema albertiano, es decir, «la línea del verso convertida en “cosa viva”, “sensual”, a través de sus propias relaciones internas, fónicas y semánticas» (p. 324), de modo que

[...] la reivindicación de lo más bajo, de lo “explotado/marginado”, se expresa así a través de la reivindicación sensible (fonológica o semántica) de las “cosas vividas” en tanto que marginadas o hundidas (“cáscaras/cascarones”; “trapos/tronchos”): la basura viva. O mejor aún: es solo en la basura donde está la vida (Rodríguez, 1983b: 325).

En efecto, todo el nivel «fonético/fonológico» que analiza Rodríguez —desde la enumeración caótica (Spitzer) (p. 325) hasta la correlación paralelística («¿cómo diría ahora toda la tradición de la nueva estilística?») (p. 329)— se «reduplica» a nivel «sintáctico/semántico» en las imágenes del poema (p. 330):

¿Habilidad técnica de Alberti? ¿Habilidad sintáctica o incluso semántica? ¿Se acaba aquí la poesía, como quisieron la estilística de los años veinte, el empirismo americano de los años sesenta, el estructuralismo y el lingüisticismo europeo de nuestros días? ¿Es esta la “ciencia” —¿?— de la literatura: una mezcla de Saussure, Vossler y Spitzer? ¿Una mezcla de Jakobson y los formalistas rusos; de Jakobson y el *New Criticism* —tras Eliot y Richards— angloamericano; de Barthes y el estructuralismo, o de Kristeva y los lacanianos marxistas, añadiéndoles el famoso “contexto” o el “racionalismo intelectual/poético” de Lukács, Della Volpe o Goldmann (incluidos Derrida o Ricoeur, para poder hablar de la Hermenéutica laica o de la Hermenéutica religiosa, respectivamente)? (Rodríguez, 1983b: 333).

A la vez que ha utilizado algunos aspectos de estas teorías literarias en su lectura del soneto albertiano, Rodríguez marca sus distancias con respecto a ellas para reivindicar la objetividad del texto. Desde ahí pueden explicarse los tercetos finales, ese «peculiarísimo desbordamiento ideológico» a partir del sensualismo latente —fonético,

fonológico, semántico— que arrastra el poema (p. 333). El comentario sobre estos versos es magnífico porque convierte en inoperantes los debates en torno a la forma y al contenido, el dentro y el fuera del texto:

El materialismo no es solo implícito, sino también explícito, declarado, y a la inversa, como si se nos dijera: si el texto no fuera objetivo en su propio interior, sería absurdo declararlo materialista en su exterior, en una declaración final que, por ello, resultaría sin más torpe y vacía. No es este el caso. Si un carnoso sensualismo implícito ha atravesado todo el texto, de arriba abajo, no resultará incongruente, ni muchísimo menos, que esa misma actitud materialista se declare explícita y agresiva al final del poema (Rodríguez, 1983b: 334).

Y continúa Rodríguez:

Entre todos los signos materiales, entre todos los símbolos técnicos/lingüísticos, bajo toda la semántica barriobajera de la suciedad y de la “vida vivida”, no puede resultar extraño (no puede resultar un “añadido”: al contrario, es lo más lógico) la aparición del signo máximo de tal materialidad, de tal “vida vivida”, de la necesidad de su “contemplación” (y partir de ahí). Pero también por ello mismo, de la necesidad de su “transformación”: *el signo/símbolo de “una mano que pinta noche abajo / por las paredes hoces y martillos”*. ¿No es esa *mano* la misma figura fugaz del gato? (Rodríguez, 1983b: 334).

Rodríguez advierte que «cualquier lectura sectaria o dogmática —en un sentido o en otro—» de la imagen final del poema resultaría «no solo empobrecedora, sino también estúpida: no haber entendido nada», y se limita a remitir a la objetividad del texto, del soneto, cuyos cuartetos ofrecen «un mundo meramente contemplado», mientras que los tercetos muestran «ese mismo mundo como algo que desde dentro está siendo ya transformado» (*ibid.*). Un poco antes, el profesor Rodríguez reparaba en que la «mirada» se estrella con el exterior, contra las fachadas, pero que enseguida «se desdobra, se “interioriza”: se convierte en el “ojo del pueblo”», y esa mirada subjetiva, frente a la primera descripción literal, es capaz de analizar y profundizar en la objetividad descrita «para convertirla en subversiva»: «*Grandeza y miseria: ¿quién mejor que ese mismo pueblo para rehacer y recuperar, para dar vida, transformándolo, a todo el complejísimo mundo de la “basura” nobiliaria?*» (p. 332). Y, en efecto,

Rodríguez insiste en ese poder *transformador*, en el mundo que está siendo transformado desde dentro, como muestran los tercetos finales:

La vida sucísima y aparentemente yerta de la basura se revela así como un potencial latente, una realidad opaca, pero implacable, que cada noche deja escrita su propia, oscura y quizás inconsciente verdad: la necesidad de vivir, sí, pero de “otra manera”. De la *contemplación* a la *transformación*: esa es la dialéctica básica que sostiene al soneto (Rodríguez, 1983b: 334-335).

En el terceto final la sensualidad y el materialismo implícitos a lo largo del poema «se convierten en claramente expresos, claramente históricos ya» (p. 336). La mezcla de grandeza y miseria del mundo —como decían los escolásticos—, la necesidad de vida vivida —como decían los fenomenólogos—, solo se explican estructuralmente en el poema «desde el punto de vista de su realidad histórica: si no fuera así la grandeza y la miseria, lo trascendental y lo empírico, lo espiritual y lo material, todo esto acabaría por no ser sino mera palabrería huera, al servicio de la(s) clase(s) dominante(s)» (p. 337). Alberti rompe con estos planteamientos, que habían constituido su humus vital y cultural, precisamente utilizando esa misma tradición global. El principal problema que presenta es la contraposición entre lo viejo y lo nuevo, entre la aristocracia romana y el pueblo que ocupa sus dominios; pero también al contrario: el viejo mundo romano es rescatado por sus nuevos habitantes (*ibid.*). Y todo ello se condensa en la *mano* —como la del propio poeta que «“escribe/inscribe/graba” la materia de su escritura en la materia del papel; como el movimiento vital del pueblo que plasma con ello las auténticas razones de su existencia; como el gato fugaz— que «traza los signos gráficos — materiales— de su propia *vida vivida* (ya nunca más “abstracta” o “concreta”, sino profundamente *histórica*)» (pp. 337-338).

Juan Carlos Rodríguez termina señalando el carácter de «obra abierta» que posee el soneto de Alberti: el de «no ser más que otro instrumento ideológico de lucha entre los diversos planteamientos vitales de nuestro tiempo»; pero la finura crítica, el ejercicio de inteligencia que ofrece en su trabajo, resulta imposible presentarlo a través de un rápido recorrido como este. Sin embargo, conviene subrayar algunas cuestiones, pues en efecto la *vida vivida* y su *transformación*, la necesidad de vivir de *otra* manera —como también indicaba Rodríguez en el artículo anterior—, el materialismo desbordante de una escritura que se vuelve histórico, ¿no constituían todo un proyecto

para La otra sentimentalidad? La lectura que hace Rodríguez del magnífico «Si proibisce di buttare inmondezze» resulta brillante, y quizás por eso, a modo de doble homenaje hacia los dos maestros, la antología de *1917 versos* se abre con el último terceto del soneto albertiano: «Y entre tanta grandeza y tanto andrajo / una mano que pinta noche abajo / por las paredes hoces y martillos».

«ME LLAMAN DE GRANADA»

Hay un conocido poema de Alberti, «Balada de los poetas andaluces de hoy», que desde el exilio tiende un puente hacia la situación de una geografía perdida: «¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora? / ¿Qué miran los poetas andaluces de ahora? / ¿Qué sienten los poetas andaluces de ahora?» Las preguntas del poema —popularizadas por el grupo Aguaviva ya en los setenta bajo el nombre de «Poetas andaluces»: el *hoy* quedaba lejos para Alberti y por eso puso un primer reparo a la grabación— no pasaron desapercibidas. Andrés Soria Olmedo indica que en el segundo número de la revista granadina *Molino de papel* —una publicación que se extendió desde 1954 a 1955— Pascual González Guzmán se hacía eco de ellas:

Por último, una consideración sobre la “Balada de los poetas andaluces de hoy”. Probablemente, en el bizantinismo poético español —no solo bético— de hoy las palabras de Alberti, redondamente y sinceras, no habrán caído bien. No han caído bien, de seguro. Con todo, las creemos exactas, y vienen a cerrar, desde un ángulo, tanta polémica revisteril como ha habido y hay por los caminos de nuestra España. ¿Poesía social? No. Sencillamente, aspiración épica, juglaría y luz, frente a la orfebrería, al *puzzle* poético y al aire enrarecido (en Soria Olmedo, 2000: 59-69).

Es muy significativo que, como también dice Soria Olmedo, en *Actualidad universitaria* (1957-1965) se volviera a reproducir la Balada «casi como una consigna» (p. 75). Las preguntas de Alberti se instalan en el corazón de un panorama desolador y desde allí también obtienen respuestas desoladas como la de Pablo del Águila en un poema epistolar fechado en enero de 1966:

Ya no hay quien dé respuesta

a tus preguntas,
a tu voz inmortal de grajo viejo,
a tu voz que se esconde y repercute
al través de cristales y de hierros.
Rafael, ¿sabes?, nos tapan nuestras bocas con las manos
cada vez que intentamos
decir algo (Águila, 2017: 108).

¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora? La respuesta se formula vaciando la pregunta: «No podemos cantar», escribe Pablo del Águila; y aclara: «No es que nos teman, no, pero nos pisan». El poema se detiene en un tiempo paralizado: «Por aquí nuestras cosas van andando / como siempre. / —¡Arriba España!— me duelen ya los brazos / de escribir». La pausa versal es magnífica porque entre «brazos» y el silencio que sigue se introduce el gesto del saludo falangista a la vez que se calla para constatar la dura situación del escritor: «me duelen ya los brazos / de escribir, y mira, como el que oye / llover y está esperando». Por eso el poema continúa así: «No creas que no hay nadie / en esta tierra»; replica con ello al Alberti que escribía: «¿Es que ya Andalucía se ha quedado sin nadie?» (*ibid.*) Pablo del Águila establece una contraposición trágica entre la imagen folklórica del sur y la realidad vivida: «Bebemos vino, tocamos la guitarra / y todos dicen que somos tan alegres / y aquí se quedarían toda la vida. / Pero nadie se queda» (pp. 108-109). El poema termina con una despedida, «desde mi casa — en venta— de Granada»:

Adiós, hombre, perdona la molestia
y escríbenos un poco,
de veras, es tan hermoso
recibir noticias
de otras gentes.

Adiós, lamento no decirte cosas bellas,
pero tú me comprendes. Eso es bueno (Águila, 2017: 109).

Por suerte, el poema de Alberti —aun manteniendo la fecha de 1949— llegó hasta *País de Amor* (1989) para abrir este cuadernillo que incluía textos de los autores de *La otra sentimentalidad* y de algunos muy cercanos a ella. La situación había cambiado desde la

posguerra y los poetas podían unirse para apoyar la candidatura de Izquierda Unida, como informa la cubierta de la publicación. Eran otras las canciones de los poetas andaluces a finales de los ochenta, a pesar de que, con la suficiente perspectiva histórica, las preguntas de la Balada no invitaban a contestarse desde el optimismo.

Sin embargo, el regreso de Alberti el 27 de abril de 1977 se celebró como un signo de reconciliación nacional, y de ahí sus famosas palabras: «Me fui con el puño cerrado y vuelvo con la mano abierta». La memoria de un pasado anterior a la guerra, el testimonio vivo de los años de exilio, se convertía en una mirada hacia el futuro.¹⁴⁵ Luis García Montero sintetiza la situación previa:

Desde hacía años los homenajes poéticos lo habían señalado ya como un autor imprescindible de nuestra literatura, superando el silencio decretado por el franquismo. Fue el caso del homenaje que le dedicó en 1963 la revista *Papeles de Son Armadans*, con la colaboración, entre otros autores, de Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y José Hierro. La revista *Litoral* publica el mismo año otro homenaje con el título *Desde Andalucía a Rafael Alberti*. Entre los lectores de poesía españoles circuló la edición de *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965*, publicada por la Librairie du Globe en 1966, en París. La editorial Alfaguara edita la antología *Poemas de amor* en 1967. Una repercusión muy notable alcanzó también en 1970 la exposición de su obra gráfica organizada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona.

¹⁴⁵ Hay que contar con las tensiones propias de una coyuntura complicada tras el franquismo. Para Benjamín Prado (2002: 23) Alberti «era un auténtico símbolo de reconciliación civil y de libertad democrática»; pero no todo fue tan amable, como muestran algunos episodios relatados por el madrileño: desde insultos en la calle y amenazas poco veladas —«se sentó en nuestra mesa un supuesto guardia civil que añoraba los tiempos en que se podía “barrer la basura al amanecer”»— al sello con la efigie del «Funeralísimo», como Alberti llamaba a Franco, que el poeta se encontró pegado cada noche durante meses en la puerta de su domicilio (pp. 24-26). Por otro lado, el volumen coordinado por García Montero, *Rafael Alberti. El poema compartido*, reproduce una carta espeluznante —y de dudosa sintaxis— firmada por los Guerrilleros de Cristo: «Madrid, 7 de Julio del 77 / Queridísima librería “Materia”: / Como habrán podido comprobar, en la noche del 6 al 7 de Julio, su llamada “librería” sufrió un pequeñísimo atentado (recalcamos lo de pequeñísimo). ¿O es que nunca esperaban sufrir ningún desperfecto y pasar de lo más camuflado? Se les ve el plumero de mala manera, ¡sois más ROJOS que la sangre! / Pienso que ya no se les volverá a ocurrir poner a nuestro queridísimo Rahpa Albertito [*sic*] en la vitrina de su escaparate, es de lo más horrible y comunista que existe. Sean buenos chicos y no les volverá a pasar nada malo, retiren toda la mierda y basura marxista que tienen en esa especie de burdel de papel. / Si no lo hacen va ser más que peor. Desde luego no se nos ocurrirá volver a incendiarla (la vigilancia de la librería está dado por hecho) pero amigos su cuerpo tendría algún que otro desperfecto, como la castración o el ajusticiamiento sin más. Así de fácil, y no pensamos detenernos ante nada. Sin otro particular nos despedimos con un fuerte abrazo y besitos: / FMDO: Comando Guerrilleros 18 de Julio. / VIVA CRISTO REY! / ROJOS AL PAREDÓN!!! / ARRIBA ESPAÑA!!!!» (en García Montero, 2003b: 290).

Ese mismo año la colección Ocnos reeditó *Sobre los ángeles*, y la editorial Ayuso publicó un tomo de *Prosas encontradas (1924-1942)*, preparado por Robert Marrast [...]. En 1974, la revista *Litoral* publica una edición española de *Roma, peligro para caminantes*, y al año siguiente Seix-Barral edita, por primera vez en España, *La arboleda perdida*. Fallecido Franco, la representación en Madrid de *El adefesio*, el 24 de septiembre de 1976, en el Teatro Reina Victoria, protagonizada por María Casares, supuso un acontecimiento predemocrático y un adelanto cultural del regreso definitivo del poeta desterrado de su país (García Montero, 2003b: 273-275).

Y a partir de ahí las celebraciones y homenajes, los reconocimientos literarios, pero también la militancia política: en las elecciones de junio de 1977 saldrá elegido diputado del Partido Comunista por la provincia de Cádiz tras una campaña recogida en las crónicas de Gonzalo San Segundo (1978). De cualquier modo, cuatro meses después de su elección, como cuenta el mismo Alberti (1988a: CLIX): «cedo mi escaño a un dirigente campesino, andaluz, reafirmando mi decisión de continuar siendo un “poeta en la calle”». Esa decisión es la que lo lleva a Granada, con motivo de pedir el *sí* para el referéndum de la autonomía andaluza.¹⁴⁶ Pero en Alberti se mezcla la mitología lorquiana,¹⁴⁷ la memoria del amigo muerto y la balada de una promesa lejana. Las dudas sobrevuelan al poeta, como escribe en *Versos sueltos de cada día*:

Me llaman de Granada.

Ahora me llaman de Granada.

Ahora yo debo ir a Granada.

No sé si quiero ir a Granada.

¡Oh si yo hubiera ido aquellos años...!

¡Qué dolor y qué pena ir ahora a Granada! (Alberti, 1982: 60).

Alberti duda, son muchas páginas las que lo vinculan con las ausencias de esa ciudad — como queda patente en el libro editado por García Montero, *Federico García Lorca. Poeta y amigo* (Alberti, 1984)—, muchas las distancias de quien escribe en *Balada y*

¹⁴⁶ Ya en el *cinco a las cinco* había sonado una grabación enviada desde Roma en la que Alberti recitaba «La balada del que nunca fue a Granada» y decía: «Entraré en Granada» (Ramos Espejo, 1986: 63-64).

¹⁴⁷ Así lo indica García Montero: «La relación de Rafael con Granada era también parte del mito» (en Maraña, 2015: 46).

canciones del Paraná: «Nunca fui a Granada». En este sentido, Álvaro Salvador explica:

Durante muchos años, durante casi cuarenta años, este verso de Rafael Alberti fue el símbolo de la España trasterrada. También fue símbolo de la resistencia antifranquista y de la pérdida irreparable del amigo. Por eso, cuando Rafael Alberti entró en Granada el 24 de Febrero de 1980, no solamente se cumplía el anhelo fraternal de un anciano poeta castigado por mil batallas, sino que se cerraba el recorrido simbólico de un deseo cumplido hacia su trascendencia: la reconciliación de los españoles, el fin de la dictadura, el final de la guerra civil (Salvador, 2006: 20).

En esta última etapa de su trayectoria, Alberti se encuentra con «la posibilidad real de rellenar uno de los vacíos de toda su vida: entrar por fin en Granada, recorrer los lugares amados y frecuentados por el amigo, recuperar su memoria y contribuir también a la reconciliación de sus gentes» (p. 21), pasando del «temor» y la «prevención» del poema citado de *Versos sueltos de cada día* a la «celebración y alegría» que aparecen en otra composición de ese mismo libro (p. 23):

Por la puerta de Elvira
entré hoy en Granada.
Dije: Entraré, hace años.
Y entré hoy en Granada.
En la puerta de Elvira,
¡cuánta gente me esperaba!
El alcalde me dio
la llave de Granada.
La llave de la ciudad
para que entrara.
Y entré al fin en Granada.
Fue un día 24
de febrero mi entrada (Alberti, 1982: 79-80).

Antonio Ramos Espejo (1986: 105 y ss.) da cuenta de lo acaecido en aquella ocasión: desde el recibimiento del poeta en la Puerta de Elvira al acto por el referéndum celebrado en la Plaza de Bibarrambla, interrumpido violentamente por una avioneta de

la UCD que voló muy bajo lanzando propaganda a favor de la abstención. García Montero rememora el incidente y la respuesta de Alberti:

Recuerdo perfectamente a Rafael, que estaba recitando un soneto de *Roma, peligro para caminantes*; de pronto calló, la gente asustada por el miedo que daba la avioneta, unos momentos de desorientación, y luego Rafael volvió a hablar y dijo: “Después de esta tremenda hijoputada, sigo recitando” (en Maraña, 2015: 46).

Álvaro Salvador comenta que estuvo ese mismo día con Juan Carlos Rodríguez en el Hotel Palace, donde se hospedaba Alberti, charlando con el poeta: «fue una cosa puntual y breve, pero a los dos años volvió a Granada» (en Carriedo Castro, 2017: xxxix). Y, en efecto, Alberti regresó a la ciudad posteriormente estrechando lazos con los jóvenes poetas, como indica el propio Salvador:

Esa primera visita de Rafael Alberti fue en su condición de “poeta en la calle”, a fin de apoyar con su presencia la campaña en favor del mejor Estatuto de Autonomía para Andalucía, pero a partir de ese momento las visitas de Rafael a nuestra ciudad, casi siempre por motivos más literarios que políticos, se sucedieron ininterrumpidamente durante más de diez años (Salvador, 2006: 24).

Un momento decisivo para estos encuentros ocurrió en mayo de 1982.¹⁴⁸ «*Trames* ha querido coincidir con la visita que Rafael Alberti hace a Granada como Poeta. Desde luego, es algo más que una feliz coincidencia», escribe Enrique Nogueras desde el «Pórtico» del número 0, en el que algunos poetas granadinos colaboraban para homenajearlo:

Pasando por los ángeles y la guerra, por la pintura y el amor, por el clavel y la espada, desde el mar de Cádiz a la insegura Roma, la poesía de Alberti retorna siempre hacia la vida, trata de buscar lo que yace oculto bajo la apariencia para sacarlo hasta una claridad de luces antiguas y puras, mediterránea. Retornar así es vislumbrar el futuro, inventarlo, como siempre lo ha hecho Alberti, con esa extraña comunidad cómplice que parece ligar siempre a la alta poesía (*Trames*, 1982: 5).

¹⁴⁸ Para seguir esta segunda visita de Alberti desde la prensa, pueden verse las referencias que dan Alcántara y Hernández García (en Egea, 2015: 221).

Editado por Rafael Juárez y coordinado por Álvaro Salvador, este número de *Trames* ofrecía «18 poemas en Granada para Rafael Alberti», entre los que se encuentran «De un caminante extranjero que reflexiona sobre el destino de su patria» del propio Álvaro Salvador, «Los 8 nombres de Alberti» de Luis García Montero, las cuatro partes del poema «Troppo mare» de Javier Egea —que, en esta ocasión, junto a la cita de Pasolini lleva otra de Alberti: «Aquel pueblo no tuvo aquella tarde / pañuelo que la mar no se llevara»— y «Nadja» de Antonio Jiménez Millán.¹⁴⁹

Con motivo de la presentación de este número en La Tertulia el 12 de mayo, Javier Egea y Luis García Montero leyeron al alimón —bajo la referencia palpable de Lorca y Neruda—¹⁵⁰ *El manifiesto albertista*. Bajo este nombre será publicado el discurso en «Los Pliegos de Barataria» de la editorial Don Quijote —donde un año más tarde aparecería la antología *La otra sentimentalidad*— junto a «una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros», según indica el subtítulo. «Marineros en tierra» está fechado el 24 de enero de 1980 y, en efecto, Salvador retoma las preguntas de la «Balada de los poetas andaluces de hoy» —«¿Tantas cosas han muerto que no hay más que el poeta?», «¿No habrá ya quien responda a la voz del poeta?»— estableciendo un itinerario paralelo entre el interior —«Siempre he vivido aquí, siempre. Ni siquiera un año estuve lejos. Siempre marinero en tierra, siempre» (en Egea y García Montero, 1982: 7)— y el exterior para terminar con el tópico del que nunca fue a Granada: «¡Hay que entrar en Granada! Nosotros desde dentro, desde la entraña, sajando desde el corazón de la herida, abriendo un limpio surco de libertad, de patria y de alegría. Tú desde la frontera, con tus ojos romanos que han mirado mil mundos» (p. 11).¹⁵¹ En la «Despedida picassiana» Sánchez Trigueros —indicando que la composición «fue dada a conocer en público el día 11 de mayo de 1982 como introducción al recital que el poeta de los

¹⁴⁹ Otras contribuciones son las de Antonio Carvajal, Rafael Juárez, Carmelo Sánchez Muros, José Heredia Maya, Juan de Loxa, Julio Herranz, Narzeo Antino, José Gutiérrez, Javier Jurado Molina, Alejandro Víctor García, Francisco López Barrios y José Carlos Rosales: una buena instantánea de la poesía de la ciudad.

¹⁵⁰ No obstante, Alcántara y Hernández García señalan «importantes diferencias y solo significantes identidades» entre ambos escritos que se encargan de señalar (en Egea, 2015: 249 y ss.).

¹⁵¹ Como explica Salvador (2006: 24) en su discurso «Granada en la poesía del regreso de Rafael Alberti»: «Uno de los pocos encargos literarios que, realmente, llenan de orgullo a quien lee hoy aquí estas páginas es el que le hizo, para ese mismo día, el redactor jefe de cultura por entonces del diario *Ideal*, Miguel Martín Romero, un artículo de bienvenida para Rafael Alberti, que titulé “Marineros en tierra” y que dos años más tarde sirvió de prólogo a la bienvenida marinera que le dedicaron en el bar La tertulia, Javier Egea y Luis García Montero».

“Retornos” ofreció en el Palacio de las Columnas de Granada»— juega con los apócrifos para presentar un «artefacto poético» que pertenecería a la obra del pintor malagueño (p. 30). De este modo el poema se pregunta por la posibilidad de otras vidas en Alberti, de lo que hubiera deparado la elección de alguno de los nombres que cruzan la biografía del poeta: Luis (de Góngora), Federico (García Lorca), Vladimiro (Lenin), Pablo (Picasso), Juan Ramón (Jiménez), Antonio (Machado) o Juan Pueblo, pero siempre estableciendo una tensión entre la identificación y el contraste, la presencia de los otros en la constitución de la identidad.

El discurso de Egea y García Montero avanza en un tono humorístico, de broma poética que explota en la sonoridad de las palabras —«¡Quedamos atónitos! / catatónicos [...] ojipelambrudos / cornicapricudos / perniculimbrudos» (p. 16-17)—, pero también incluye chistes más sutiles.¹⁵² Así, tras desechar el posible modelo de Juan Ramón Jiménez, dice Egea: «Rápidamente nos hicimos amigos de los poetas. En poco tiempo supimos cómo eran. ¡Luisito! ¡Luisito!, dinos tú como eran», parodiando el famoso principio —que también tomará Dámaso Alonso— de «Retorno fugaz», uno de los *Sonetos espirituales*: «¿Cómo era, Dios mío, cómo era?». El discurso se articula en la pregunta «¿qué modelo escogeré?» (p. 59) y, como explica Miguel Ángel García (2002b: 17), «sin duda, Alberti había funcionado a la vez, desde siempre, como modelo de poeta “comprometido” frente al modelo de poeta puro encarnado por Juan Ramón Jiménez».¹⁵³ A partir de ahí el discurso de Egea y García Montero se convierte en un homenaje al maestro gaditano lleno de guiños. «El tonto de Rafael» que aparece en *El alba del alhelí* se transforma aquí en «el bueno de Rafael» para seguir jugando con lugares y títulos emblemáticos de la obra albertiana:

¿Pero dónde estaban las plazas de Rafael Alberti?

¿Dónde los gatos romanos de Alberti?

¹⁵² En clave humorística también hay un poema escrito a medias entre García Montero —la primera estrofa— y Egea. Se titula «El ángel del tráfico» y está fechado el 31 de enero de 1986: «Poetas en bicicleta: / circulación del Parnaso, / no hay nadie que rompa el paso, / mil pedales y un ocaso, / cielo gris, dolor, fracaso, / es la misma soledad. // —En los espacios violeta / cumplo el eterno contrato / de multar el arrebato / y ante cualquier desacato, / yo, con celeste silbato, / controlo su tempestad. // Pero al poeta cometa / que no cesa en su revuelo / y escribe en rojo pañuelo / y me desordena el cielo / ¡se le va a caer el pelo / con tanta velocidad!» (Egea, 2012: 392).

¹⁵³ Por su parte, comentando *El manifiesto albertista* Soria Olmedo (2000: 120) escribe: «el signo que se retiene de Alberti, que llegaría a ser muy amigo de Javier Egea, *Quisquete*, y de Luis García Montero, es el del vitalismo, inseparable de la fraternidad con el camarada y su bucólica de la revolución».

¿Dónde las rosas con orugas de Rafael Alberti?
¿Dónde el verte y no verte de Alberti?
¿Dónde los ángeles canallas de Alberti?
¿Dónde la blusa azul de ultramar de Alberti?
¿Dónde sus mares? (Egea y García Montero, 1982: 26-27).

La respuesta es obvia: «Los mares de Alberti siempre estuvieron en Granada» (*ibid.*). El final del discurso también es un guiño al gaditano: por un lado, aparece la *paloma* de *Entre el clavel y la espada* —aunque aquí ya no se equivoca y el corazón de los poetas granadinos se convierte en su casa— y, por otro, se cita directamente el poema que abre *El poeta en la calle*. Si Alberti aludía al *Manifiesto comunista* para escribir «Un fantasma recorre Europa, / el mundo. / Nosotros le llamamos camarada», los granadinos finalizaban proclamando: «Señoras y señores... / amigos y amigas, / compañeros de todos los países, / un poeta ha recorrido el mundo. / ¡Nosotros le llamamos camarada!» (p. 28).

José Luis Alcántara y José Antonio Hernández recogen una nota, que apareció en la sección «Noticia bibliográfica» de la que se ocupaba la librería Al-Andalus en los *Cuadernos del mediodía*, donde se informaba de la aparición de *El manifiesto albertista*: «Librito sin mayor trascendencia que la del recuerdo». Esto sirve a los editores mencionados para decir que «con el paso de los años, a este “pequeño texto”, se le ha pretendido incrementar su significación histórica hasta alcanzar cotas bastantes *exageradas*» (en Egea, 2015: 251). De cualquier modo, al menos, la publicación es significativa de la presencia que tuvo Alberti *desde el principio* entre los poetas de la propuesta granadina; incluso como elemento que fundamenta la cohesión inicial de un grupo. Así, se ha entendido *El manifiesto albertista* como *antecedente* de la antología posterior *La otra sentimentalidad*. García Montero destaca la importancia que tuvo la lectura del texto para estrechar vínculos con el poeta gaditano:

En La Tertulia leímos Egea y yo ese discurso de bienvenida a Rafael. Se llamaba “El manifiesto albertista”, y le caímos en gracia. Yo creo que ahí se produjo, por una parte, un reencuentro de Rafael con la Granada que no había podido llegar a conocer, y a nosotros nos vio como los herederos del Federico García Lorca que había sido su amigo, y tuvo un lazo sentimental con esa historia que se había interrumpido en la Guerra Civil (en Maraña, 2015: 48).

En un sentido muy similar habla el protagonista de la novela *No me cuentes tu vida* sobre un poeta llamado Pedro Alfonso, claro trasunto de Alberti: «Trabar amistad con unos jóvenes granadinos, sentirse cómodo con un *gin tonic* y unos versos de Garcilaso, le permitía un regreso al pasado, la posibilidad de establecer negociaciones con la fábula rota de su tiempo» (García Montero, 2012a: 98).¹⁵⁴ También Álvaro Salvador incide en este aspecto:

En cierto modo, podemos afirmar que Alberti “consumó” satisfactoriamente uno de sus anhelos más antiguos, gracias al calor, a la acogida y a la amistad que le brindaron las jóvenes generaciones poéticas granadinas, herederas del legado de su antiguo amigo fraternal Federico García Lorca (Salvador, 2006: 26).

Salvador también recuerda que en ese mismo año 1982 el Aula de Poesía de la Universidad de Granada le dedicó una semana de homenaje llena de conferencias, recitales y encuentros.¹⁵⁵

En esos días se fraguó la amistad de Rafael Alberti con varios jóvenes escritores y profesores granadinos (Javier Egea, Luis García Montero, Juan Carlos Rodríguez, Andrés Soria Olmedo, Inmaculada Mengíbar, Luis Muñoz, Eduardo Castro y un largo etcétera). Y en años sucesivos las visitas privadas se fueron alternando con los actos públicos, el Congreso de Poetas Andaluces por él presidido, que se celebró en Mayo de 1983, también como homenaje a Elena Martín Vivaldi y Vicente Aleixandre, numerosos recitales, mítines políticos, días, tardes interminables en Granada o en los pueblos de la provincia. (Salvador, 2006: 24-25).

Para Salvador, las relaciones que Alberti estableció con los poetas de la ciudad no resultan «anecdóticas», ya que «forman parte de ese proceso de restitución, de regresión positiva que vino a cerrar satisfactoriamente la herida abierta por la muerte de Federico García Lorca»:

¹⁵⁴ El protagonista de esta novela, que está escribiendo un libro sobre Pedro Alfonso, dice: «Las preguntas que hago sobre él caen sobre mí» (García Montero, 2012a: 110). Nada más oportuno para constatar la cantidad de ocasiones en las que leer ha significado *leerse* como indica el título de Franco Ferrarotti (1998).

¹⁵⁵ En la entrevista con Carriedo Castro (2017a: XXXIX) Salvador proporciona más detalles sobre los entresijos que auspiciaron la segunda visita de Alberti a Granada, en la que tuvieron mucho que ver la mediación de Anthony L. Geist y la labor de Antonio Sánchez Trigueros desde la Escuela de Extranjeros de la Universidad de Granada.

Así, Javier Egea, perfeccionando cada día su papel de “escudero” a imitación viva del maestro; Luis García Montero, dedicándole, entre otros trabajos, su tesis doctoral —en cuya lectura estuvo presente el propio poeta— y preparando la primera edición de sus *Obras Completas*. El jovencísimo Luis Muñoz, que llegaría más tarde a convertirse en su secretario personal. Recuerdo también el volumen de artículos en su honor, cuya publicación dirigió nuestro malogrado compañero Nicolás Marín López y editó en 1985 el Departamento de Literatura de la Universidad de Granada; el movimiento de solidaridad hacia su figura que se generó en Granada reclamando la concesión del Premio Cervantes a su trayectoria literaria; las continuas invitaciones para asistir a los innumerables homenajes que le dedicaban en toda España... ¡Tantos y tantos minutos compartidos, días de amistad, viajes pintorescos y larguísimos en los que se mezclaban la militancia política y la devoción poética! (Salvador, 2006: 25).¹⁵⁶

De modo similar, también escribe Antonio Jiménez Millán:

Me resulta imposible imaginar aquellos años, en realidad casi toda una década, sin la presencia de Rafael, siempre atento y generoso con nosotros, sus acompañantes en muchos viajes y días, en Madrid con Benjamín Prado y Luis Muñoz, como recoge su segunda *Arboleda perdida*, en Granada con Juan Vida y Luis, de quien escribiría una *imagen* memorable: “...frágil Luis abstraído, velado surtidor silencioso, como esos que susurran ocultos en los jardines de su Granada” (Jiménez Millán, 1998: 7).

El autor de *Diario cómplice*, donde aparece el prólogo al que se refiere Jiménez Millán, señala dos momentos decisivos en su relación con Rafael Alberti. El primero tiene que ver con el impacto que le causó el vanguardismo radical de *Sermones y moradas*: «Tengo todavía la sensación muy viva de estar entre las rocas que había a las afueras de Almuñécar, en el mar, leyendo. Tengo hasta la sensación física de la poesía como la llamada del sol que recibe la piel» (en Maraña, 2015: 44). Más allá del detalle

¹⁵⁶ Salvador recuerda que las visitas de Alberti a Granada se repitieron cada año hasta 1992 aproximadamente: «Unas veces venía institucionalmente; por ejemplo, cuando hicimos un encuentro de poetas andaluces en 1983; también estuvo en la Tesis Doctoral de Luis; su nombramiento como Doctor Honoris Causa, etc. Otras veces venía solo a pasar una semana o íbamos nosotros a verlo a Madrid. A todas las cosas que hacía nos invitaba. Me acuerdo del estreno de *El hombre deshabitado*. Y también de un homenaje que le hicieron en Cádiz... Por lo menos, Javier, Luis y yo íbamos prácticamente a todo» (en Carriedo Castro, 2017: XL).

biográfico, García Montero insiste en lo que tal lectura significó para su escritura posterior:

[...] podría tener dieciséis o diecisiete años y eso a mí me marcó. Y mucha de la capacidad metafórica que a mí me gusta meter en mis poemas, aunque sean muy narrativos —yo hago una poesía muy narrativa, pero me gusta de pronto tensarla con una imagen fuerte—, me viene, claro, de la lectura de García Lorca y de *Poeta en Nueva York*, pero también de manera muy particular de *Sermones y moradas*, de Alberti (en Maraña, 2015: 44-45).

El segundo momento importante que destaca García Montero se produce al conocer personalmente a Rafael Alberti:

Con el departamento de Literatura de la facultad, con Juan Carlos Rodríguez y con el Partido Comunista se organizó una cena con Rafael [...]. Conocí a Rafael y la verdad es que me impresionó, porque para mí era un mito, era el amigo de García Lorca, el autor de *Sobre los ángeles*, el poeta del exilio, el poeta de algunos libros que a mí me emocionaron mucho, como *De un momento a otro* o como *Retornos de lo vivo lejano*. Y decidí cambiar de tema de tesis doctoral: me alejo del teatro medieval, me pongo a trabajar en algo que me una a lo que estoy viviendo como joven poeta. Hice mi tesis doctoral sobre la literatura de vanguardia de Rafael Alberti (en Maraña, 2015: 46-47).

Las declaraciones de García Montero son muy significativas porque muestran la vinculación existente entre los intereses poéticos y la labor investigadora, la lectura de un poeta que atañe al propio proyecto literario. Tampoco puede pasarse por alto esa primera conmoción decisiva en los años de formación, y ahí hay que situar el proyecto juvenil, junto con la huella lorquiana, de *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Como también refiere Javier Egea:

Conocí personalmente a Rafael Alberti allá por el año 1977 en un recital multitudinario que tuvo lugar en la localidad sevillana de Puebla de Cazalla. Nos hallábamos en plena *transición política* y un nutrido grupo de artistas —cantantes, poetas, pintores, etc.— recorría la geografía española testimoniando ante las gentes su compromiso con las fuerzas de progreso que pugnaban por acabar con los últimos restos del franquismo. Más tarde cada uno ocupó su particular posición política y hubo

muchas sorpresas. Pero ese es otro capítulo de la misma historia. En aquel grupo destacaba la presencia de un poeta de melena blanca que desde el estrado recitó unas *coplas* alusivas al apaleamiento por parte de la Guardia Civil de un jornalero que había cometido el execrable crimen de cazar una liebre entrando furtivo en el latifundio de un señorito del lugar. Tras el recital lo saludé, cruzamos unas palabras y recuerdo que me puse nerviosísimo pues al fin estaba al lado de quien durante tanto tiempo alentó desde su exilio militante a aquel adolescente clandestino que en la España de la dictadura pergeñaba sus primeros versos. Ya no lo volví a ver hasta el año 1983 cuando su segunda entrada triunfal en mi ciudad de Granada. Desde entonces hemos mantenido una clara amistad que para mí resulta impagable (Egea, 1990: 309).¹⁵⁷

Egea continúa este pequeño artículo sobre las *Coplas de Juan Panadero* incidiendo en que están «en la línea de la mejor tradición de la poesía popular al fondo de un maestro de la poesía ponderado y brillante» (p. 10); pero sobre todo las destaca como «una poética de la necesidad, de la urgencia, de la militancia cotidiana frente a la dominación capitalista en una de sus manifestaciones peculiares: el fascismo», como «una poética de la eficacia», como un «alentador ejemplo de poesía como servicio público» con el que Alberti ganó un escaño para el PCE recitando por las plazas.¹⁵⁸ Hay una parte de la obra de Egea que responde a la poética eficaz señalada en Alberti. Por ejemplo, sus «Coplas de Carmen Romero»: «y, dile, cuando la cama / anula la presidencia / y el amor dicta sentencia / contra todos los misiles / que aún florecen a miles / banderas del sueño obrero, / díselo, Carmen Romero» (Egea, 2012: 100). Incluso existe una vertiente

¹⁵⁷ Obviamente se produce un desliz en la fecha, pues esa segunda entrada triunfal a la que se refiere Egea tiene lugar en 1982, como corrigen los editores de *Taller del autor* (Egea, 2015: 54, 220). Por otro lado, también Álvaro Salvador señala la fecha de 1977 a propósito de la *1 Semana Homenaje a Rafael Alberti* organizada en Vélez-Málaga por Joaquín Lobato, en la que participaron, entre otros, el mismo Salvador, Antonio Jiménez Millán y Juan Carlos Rodríguez con una conferencia titulada «La obra de Rafael Alberti y la incidencia de su militancia comunista» (en Carriedo Castro, 2017a: XXXIX).

¹⁵⁸ Sobre esta vertiente de su obra y su utilidad explica Alberti: «Mi poesía ha seguido estando, plenamente, entre el clavel y la espada, ha querido seguir poniéndose al servicio de las causas que he considerados justas, sin importarme que mucha gente no sepa comprender que hay una poesía, unos ritmos populares como los de *Coplas de Juan Panadero* que suenan maravillosamente en medio de una plaza, que son muy efectivos y cumplen una función que no puede desarrollar un verso oscuro, académico. En la literatura española hay una magnífica tradición de esta poesía popular, desde las *Coplas de Mingo Revulgo* a Lope de Vega. El problema no es que exista una poesía mejor que otra, sino que un poeta quiera o no salir a la calle. Cuando regresé a España y me presenté a diputado por el PCE, recorrí toda Andalucía haciendo una larga campaña, recitando poemas. ¿Qué esperaban? ¿Qué leyese *Sobre los ángeles*? Yo sigo estando muy orgulloso de mi poesía política popular, de esas *Coplas de Juan Panadero* que hicieron de mí, verso a verso, diputado de las primeras Cortes del posfranquismo» (en Prado, 1989: 101-102).

satírica —como en los poemas citados de *El manifiesto albertista* o tantos otros que atienden a la actualidad con afilado humor— que se desdobra en ironía amarga o caricatura grotesca entre los poemas contra el dictador Videla en *Argentina 78*: «Mírate en el espejo: / eres solo una tumba, / una puerta cerrada, / un teléfono mudo, / un payaso temblando, / un bigote prestado, / una gran foto fija, / un jirón de la ropa que le sobró al imperio» (2011: 185). Se pueden conectar con *El burro explosivo*, *Los 5 destacagados* o algunas invectivas de *13 bandas y 48 estrellas*.¹⁵⁹ Aunque Egea reflexionará seriamente sobre la relación entre poesía y política desde un terreno de indagación ideológica buscando posibles soluciones a su escritura comprometida, hay dialécticas que se mantienen constantes. En el mismo *Argentina 78* escribe: «Yo te digo, Videla, / que viven los poetas con los ojos abiertos / y miran y conocen y sienten conociendo / y entonces dos caminos: / apoyar a la muerte o defender la vida» (Egea, 2011: 181). Es la decisión obligada, la toma de postura inaplazable que plantea Alberti (1978: 61) en la «Balada de los dos hermanos»: «Dos caminos, / hermano, / dos caminos: / el derecho, / el izquierdo. / Míralos». Y, en efecto, como escribe Juan Carlos Rodríguez (2005: 277): «todo el compromiso poético de Alberti, toda su poética política, se puede condensar en una sola imagen. Esta imagen: la lucha de la vida contra la muerte. Sobre todo contra la muerte en vida». Del mismo modo Antonio Jiménez Millán comenta los poemas recogidos en la segunda sección del libro *De un momento a otro* con unas palabras que —salvando algunas distancias— bien podrían ser válidas para Egea:

La muerte se asimila a la clase dominante y a su mundo; la vida, en cambio, se identifica con las clases explotadas, vanguardia de la revolución proletaria, pero no solo con ellas, sino que al mismo tiempo, y en una relación estrechísima con lo anterior, la vida se hace inseparable de la *poesía* que canta dicha revolución. El discurso poético albertiano, situado en un proceso muy concreto de lucha política e ideológica, se define en torno a la dialéctica “Poesía”/“Vida”/“Revolución”, siempre opuestas a la guerra y a la muerte, de las que son portadoras las clases dominantes (Jiménez Millán, 1984a: 135).

¹⁵⁹ Quizá también sea posible leer esta parte de la obra de Egea en conexión con Ángel González (2009: 311): «un general con nombre de payaso / hace correr, / en Chile, / la triste gracia de la sangre», o con la «Apología del libre» de José Agustín Goytisolo (2011: 63-64); incluso con los «Vientres sentados» de Luis Cernuda (2005: 713-714). Por otro lado, los tonos satíricos más *divertidos* pueden encontrarse, significativamente, en los sonetos de Egea incluidos en *El manifiesto albertista*.

Las huellas de Alberti se extienden por la obra del poeta granadino desde, por señalar algún ejemplo apresurado, el poema «Hacia otro mar» —«Yo no fui en la batalla el vencedor: / perdí la flor pero gané la espina. / Es ahora el principio» (Egea, 2011: 128); el final de «Al volver y empezar», un título que empareja su propósito con el de Egea, dice: «Vine aquí / y os escupo. / Otro mundo he ganado»— hasta los tonos sonámbulos y las canciones en la línea neopopularista de *Raro de luna*, que, por cierto, lleva al comienzo una cita de Alberti: «Dadle un ramo verde de luz a mi mano» (la dialéctica de la luz, como ocurre en el gaditano, también será importantísima en Javier Egea). Por supuesto, todo ello merece una análisis más pausado y atento. Sin embargo, no es posible pasar por alto versos como los de «Coram Populo», una sección de *Tropo mare*:

En aquella placeta, la extraña cruz de piedra,
las farolas, los árboles raídos,
el coche de la una,
las primeras preguntas y un manojito de arena,
éramos ya cercanos de la muerte,
brotes del frío,
pobre gente pequeña sin sentido,
rubios y solos (Egea, 2011: 232).

«Éramos ya cercanos a la muerte» es un verso que recuerda el comienzo de «Colegio (S. J.)»: «Éramos los externos, / los colegiales de familias burguesas ya en declive» (Alberti, 1978: 56). El poema de Egea continúa en esa línea: «¿Qué aventura del miedo, qué pizarras vencidas, / qué lenguaje del fondo de los hábitos negros, / qué triste luz aquella?». Más allá de marcas superficiales —aunque aquí la similitud señalada entre los versos es totalmente orientadora— interesa el análisis que emprende Alberti de su educación sentimental en *De un momento a otro*. Esta será la lección más aprovechada por los autores de *La otra sentimentalidad*.

El temprano interés —luego convertido en magisterio y amistad— por Rafael Alberti y su obra es palpable desde muy pronto en algunos autores de *La otra sentimentalidad*. En este sentido puede recordarse la dirección por Álvaro Salvador de *Letras del Sur*, cuyo primer número de 1978 va dedicado a la «La literatura de La República» con especial atención a la revista *Octubre*, «una manera de apostar [...] por una literatura revolucionaria impregnada de una ideología marxista» (Guzmán Simón, 2011: 176). En él participa Jiménez Millán con su artículo «Escritores españoles en la revista *Octubre*».¹⁶⁰ Del año anterior es la memoria de licenciatura —dirigida por Juan Carlos Rodríguez— presentada por el mismo autor con el título de *Aproximación al análisis histórico de la segunda etapa poética de Rafael Alberti (1930-1940)*, un periodo de poesía política que centrará la atención del libro posterior *La poesía de Rafael Alberti* (1984a). También bajo la dirección del profesor Rodríguez escribe García Montero su tesis doctoral *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti (1920-1939)* (1986c), quien más tarde se ocupará de editar los tres volúmenes de la poesía completa del gaditano (1988a).¹⁶¹ Cabe destacar asimismo el ya mencionado volumen del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada, *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti* (1985), donde entre otros colaboran García Montero, Jiménez Millán y Salvador para honrar al «mayor poeta vivo de España [...] cuya condición humana, por privilegio del tiempo, podemos conocer bien o saber por él mismo, siempre abierto a la amistad», como indica la nota previa (p. 11).¹⁶² Siguiendo

¹⁶⁰ El número de *Letras del Sur* contaba con unas liras dedicadas a Alberti en las que Antonio Carvajal se ofrecía a ser el «escudero» del poeta o su «hortelano», a acompañarlo por los parajes en «donde yace / aquella sangre hermana», es decir, la de Lorca. El poema mezcla los itinerarios del exilio y el regreso a partir de la figura —con resonancias gongorinas— del *peregrino*: «Porque te debo, obrero / de la gracia, maestro y señor mío, / tal íngrimo lucero, / ángel tanto de río, / tanto de sal y tanto de rocío, // ¡salud, mi camarada! / Que nunca más el polvo del camino / tu sandalia cansada / huelle ni cubra. ¡Vino / de uvas de paz que pises, peregrino // nos embriague, oh nuestro, oh regresado, / brazo de amor con un clavel armado!» (1978: 33).

¹⁶¹ Con la publicación de estas obras, junto a la poesía completa de Gerardo Diego, Juan José Lanz (1991: 39) entiende que «el panorama poético anterior a la guerra civil se va reconstruyendo completo», un apunte importante para adentrarse en los vínculos con el pasado que se establecen desde la democracia. Por su parte José-Carlos Mainer (1994: 117-118) recordaba un número de *Cuadernos para el diálogo* de 1974 en el que José Luis Abellán postulaba la recuperación de los pensadores del exilio o Torrente Ballester indicaba la necesidad de leer a los clásicos recuperables.

¹⁶² Otro lugar donde se encuentran varias colaboraciones de los autores granadinos acerca de la obra albertiana es el número 485-486, coordinado por García Montero, de *Cuadernos Hispanoamericanos* (1990), que recoge las conferencias y ponencias de un congreso en

en el ámbito académico, debe resaltarse el nombramiento de Alberti como doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada que Andrés Soria Olmedo,¹⁶³ en el discurso pronunciado en la ceremonia, entendía como «un episodio más» del «idilio presente entre el poeta y la ciudad» (en Alberti, 1991: 13), a lo que el gaditano respondía evocando el nombre de García Lorca para seguir con una declaración de gratitud:

Restituyendo el Doctorado que nunca pudo tener, vengo yo a investirme en esta Universidad, a la que estoy agradecido desde hace tiempo. En pocos lugares se ha estudiado mi obra con tanta profundidad y camaradería como en el prestigioso Departamento de Literatura Española de Granada. Gracias desde aquí a los profesores Antonio Gallego Morell, Juan Carlos Rodríguez, Andrés Soria Olmedo, Concepción Argente del Castillo, y a los poetas y profesores Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Luis García Montero por sus muchos trabajos, libros, artículos, memorias de licenciatura, tesis doctorales y ediciones de mi obra (Alberti, 1991: 18-19).¹⁶⁴

Rafael Alberti no deja de agradecer el interés por su obra de los más jóvenes, estableciendo una estrecha relación que aúna el magisterio con la amistad. ¿Quién era el poeta para ellos? Alguien que supo pasar «de la mitología a los teléfonos», como escribe García Montero en *Vista cansada* (2008: 70), de la historia literaria del Veintisiete, de un pasado de repúblicas, guerras y exilios, a un trato cordial y cotidiano.

homenaje a Alberti celebrado el año anterior. También aparecen textos de Luis Muñoz, Javier Egea y Luis García Montero en el catálogo de Maureen Booth *A Rafael Alberti* (1988), publicado en Granada por Espacio Abierto según informan Alcántara y Hernández García (en Egea, 2012: 509).

¹⁶³ Precisamente es Soria Olmedo el encargado de entrevistar a Alberti dentro del ciclo de la Facultad de Filosofía y Letras *El intelectual y su memoria* (1987).

¹⁶⁴ Atendiendo a otras distinciones que contaron con el apoyo de —o fueron promovidas por— autores de la propuesta granadina, puede recordarse «La batalla del Premio Cervantes» de 1983, como titula Prado el capítulo donde la narra en *A la sombra del ángel*. Muy próximo a la fecha del conflicto, Rafael Conte explicaba: «La concesión del Premio Cervantes a Rafael Alberti no fue algo demasiado sencillo: la derecha española, a través de los medios de comunicación que le son más fieles, desencadenó una violenta campaña de prensa, en la que un simple detalle formal —por otra parte se trató de un error corregido de manera intachable— dio excusa a toda suerte de acusaciones y manipulaciones clamorosas. Una academia latinoamericana se equivocó al proponer el nombre de su candidato, presentando a Jorge Luis Borges, que ya poseía el premio; naturalmente, la otra nueva propuesta corregida llegó fuera de plazo, pero no en realidad, ya que se subrogaba en el lugar de la primera equivocada. Así entró en liza el nombre del indiscutible ganador, Rafael Alberti. Esto ha sido algo perfectamente natural, y lo que resulta escandaloso es que la democracia española haya tardado ocho años en conceder su máximo galardón literario al gran poeta gaditano» (1984: 76).

Prueba de ello es la mencionada «Imagen de Luis García Montero» para *Diario cómplice* (1987),¹⁶⁵ el prólogo para una antología de Góngora (1986a) que compiló Javier Egea o las ilustraciones que acompañaron *Raro de luna* (1990) del mismo Egea y *Desde su cuerpo* (1987) de Jiménez Millán. Incluso publica *Los hijos del drago y otros poemas* (1986) en la colección granadina «Maillot amarillo» que dirigía García Montero.¹⁶⁶ En este sentido, no es extraño que los jóvenes granadinos aparezcan entre las páginas de *La arboleda perdida*.¹⁶⁷ Emocionadas son las líneas en las que Alberti deja memoria de su visita a los parajes donde murió Lorca:

Por fin, estuve en Víznar, para hablar de Federico. Se acababan de cumplir los cincuenta años de su fusilamiento. [...] El poeta Javier Egea y el pintor Juan Vida, dos nuevos granadinos, me llevaron ya muy entrada la tarde. Yo hubiera deseado también la compañía de alguien de aquellos agitados y sangrientos días de 1936, de algún poeta que quedara, de alguien más próximo, pero... Me fui solo con estos admirados y jóvenes amigos, sabiendo que aquel camino que recorriamos había sido la subida al Monte Calvario de Federico (Alberti, 1988b: 260).

Un poco más adelante Alberti deja constancia de todo lo que ha escrito sobre García Lorca y que «hace muy poco, un joven y creciente poeta, Luis García Montero, ha recogido en un libro bajo el título, dado por mí, *Federico García Lorca, poeta y amigo*» (p. 261). Junto a la mitología lorquiana, Granada también aparece en *La arboleda perdida* a propósito de otro autor importante para los autores de *La otra sentimentalidad*, Ernesto Cardenal:

A Ernesto Cardenal lo encontré por vez primera creo que en Roma, y luego en Managua, después en Mallorca, y ahora, hace pocos días, en Granada, en plenos actos

¹⁶⁵ La imagen dedicada al autor de *Diario cómplice* —en la que también se recuerda a Egea— terminaba: «De todos modos, si los ángeles no hubiesen caído —“¡ay, dolor, cómo cayeron!”— Luis García Montero se encontraría ahora con su amada aleteando en su automóvil por los espacios siderales» (en García Montero, 1987c: 8). El verso entrecorillado pertenece a un romance que decía «¡Ay, dolor, cómo cayeron / varones tan estimados!», adquiriendo un carácter de broma privada que explica Prado (2002: 60).

¹⁶⁶ Junto al libro de Alberti también aparecieron en esta colección *De lo cantado y sus márgenes* de Joaquín Sabina y *Un caso sencillo* de Benjamín Prado, quien recuerda algunas anécdotas de los recitales por Guadalajara, Madrid y Granada que hicieron los tres autores presentando los poemarios (Prado, 2002: 42, 132-134).

¹⁶⁷ Y que desaparezcan en ediciones posteriores. Para esta triste polémica puede verse el libro de Benjamín Prado *A la sombra del ángel* (2002), en especial el capítulo titulado «Cómo se hizo *La arboleda perdida*».

estudiantiles de entusiastas homenajes a Nicaragua, en medio de los cuales le fue ofrecida por el rector José Vida Soria la investidura de doctor *honoris causa*, con Gabriel García Márquez, por la universidad de Granada, para el otoño próximo. [...] Poetas de Granada como Javier Egea y Luis García Montero, junto a la salvadoreña Claribel Alegría, los nicaragüenses Gioconda Belli, Luis Rocha, Julio Valle, el uruguayo Mario Benedetti y yo recitamos como homenaje al poeta sacerdote y al pueblo nicaragüense (Alberti, 1988b: 264-265).

Hay otro recital que recuerda Rafael Alberti en el que se pronuncia acerca de la nueva poesía escrita por mujeres:

La otra tarde, en un lugar enormemente amplio y claro de Madrid [...], acompañado del jovencísimo poeta Luis Muñoz, estuve oyendo a tres muchachas, muy graciosas las tres, muy buenas poetas las tres, muy abiertamente enamoradas las tres. Quizás la más eróticamente clara era la rubia, nacida en Córdoba, con un apellido como un sabor a dulcería andaluza, Inmaculada Mengíbar; la otra, Ángeles Mora, era de Rute, en donde —ya lo conté— viví parte de los años 1925 y 1926, descubriendo allí muy dramáticas, divertidas y secretas cosas; la tercera, Teresa Gómez, era granadina, y nos contó algún inesperado encuentro amoroso suyo, a través de un verso de mi libro *Yo era un tonto...*: “De este puro amor mío tan delicadamente idiota”. La verdad es que hay otras varias poetas que sin muchos adornos líricos ni floreos vienen haciendo una poesía que es algo nuevo en España y verdaderamente prometedor. Entre ellas podrían contarse a Blanca Andreu, Almudena Guzmán y a la más picante y conseguida, la romana de Cádiz, Ana Rossetti (Alberti, 1988b: 109).

En las páginas finales de *La arboleda perdida*, Alberti escribe una despedida machadiana donde aparecen algunos nombres de la propuesta granadina:

¡Oh gente innumerable de mi vida! [...] Pero tengo siempre que recordaros a todos, *Conmigo vais, mi corazón os lleva*, como los álamos ribereños del Duero de don Antonio. ¡Oh sí, *conmigo vais*, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Juan Carlos Gustavino; cantautores como Sergio Endrigo, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, bajo las alas de *La paloma*, mi canción que dio la vuelta al mundo, Joaquín Sabina y jovencísimos poetas como Javier Egea, Fanny Rubio, Álvaro Salvador, Ana Rossetti, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero y Benjamín Prado con su

amor Teresita Rosenvinge... Hubiera algunos más pero me marché para Italia esta madrugada (Alberti, 1988b: 326-329).

Precisamente, Benjamín Prado cita este fragmento para aclarar el modo en que se confeccionó la segunda parte de *La arboleda perdida*. Al volver sobre estas líneas, que iban apareciendo en *El País*, Alberti introducía algunos añadidos. En este caso concreto, echaba en falta varios nombres con respecto a la primera versión y así se lo hacía saber a Prado para que los incluyera: «Espera... Yo creo que ahí se me olvidó citar a Antonio Jiménez Millán, ¿no crees? Es muy buen chico, muy inteligente, y ha escrito ese libro sobre mí que me gusta mucho. Y también podríamos poner a Álvaro Salvador. No te olvides» (Prado, 2002: 192). El mismo Alberti recuerda estas horas de trabajo — aprovechadas en casa de su sobrina, donde va a recuperarse tras sufrir un accidente de tráfico y la posterior estancia en el hospital— en las líneas finales de *La arboleda perdida*:

Mis primeras jornadas no han podido ser más fructíferas, consistiendo en la construcción de estos libros tercero y cuarto de *La arboleda perdida*, preparados minuciosamente con Benjamín, quien me ayudó a repasar todas las múltiples páginas del texto, dándoles al fin el orden definitivo (Alberti, 1988b: 343-344).

Se trata de un periodo productivo en el que, como también recuerda Prado (2002: 196-197), Alberti, tras cinco años de trabajo, culminó su segundo volumen de memorias y fijó su poesía completa junto a Luis García Montero: «Recuerdo lo ilusionado que estaba el maestro con la aparición de esos tres tomos de Aguilar, y con qué expectación aguardaba también los cuatro siguientes, que nunca vieron la luz». Si tanto Alberti como García Montero «dedicaron mucho tiempo a recopilar los poemas dispersos», el mismo Prado se encargó de corregir las pruebas de impresión (*ibid.*). Los nombres se mezclan puesto que la segunda parte de *La arboleda perdida* publicada por Círculo de Lectores se cierra con una «Aparición de Rafael Alberti» firmada por García Montero, donde explica la prosa albertiana como resultado de las sucesivas búsquedas que definen su literatura:

Esto ha hecho que la obra lírica de Rafael Alberti nazca ineludiblemente enredada con la vida y que necesite la prosa como río paralelo. La prosa está al otro lado de la

página donde se escriben los poemas, el reverso del tiempo, el lugar reservado a la memoria (García Montero, 1988b: 351).

Es muy interesante cómo García Montero vincula el origen de la prosa en un momento muy determinado de la trayectoria albertiana —las primeras páginas de *La arboleda perdida* son escritas durante la Guerra Civil y el exilio en Francia— con un libro siempre reivindicado por los autores de *La otra sentimentalidad*:

Se trata de un desarrollo lógico en su literatura, porque unos años antes, en *De un momento a otro*, había encauzado el rumbo de sus poemas en el análisis autobiográfico, en la interpretación ideológica de su propia historia. Con la prosa busca un campo más ancho, un tono más sosegado, capaz no solo del análisis penetrante, sino también de la recuperación sentimental de sus raíces vitales, puestas en peligro por el exilio y los acontecimientos bélicos anteriores (García Montero, 1988b: 351).

García Montero atiende a otro poemario también muy señalado por los autores de la propuesta granadina. Si refiriéndose al «Libro cuarto» (1977-1987) de *La arboleda perdida* afirma que «al llevar la memoria hasta el presente, la autobiografía acaba convirtiéndose en diario, en plasmación directa y desordenada de una vida a mitad de camino entre la multitud y la soledad» (p. 356), *Versos sueltos de cada día* le parece «el libro de poemas que más semejanzas ofrece con estas últimas páginas de *La arboleda perdida*, porque también está escrito en forma de diario y porque nos da una visión global de la intimidad ética de su autor» (p. 357).¹⁶⁸ Para García Montero, «el Rafael Alberti de este segundo volumen de memorias, como autor y como personaje del “Libro cuarto”, queda perfectamente retratado» en un poema de *Versos sueltos*:

Algunos se complacen en decirme:
estás viejo, te duermes,
de pronto en cualquier parte.
Llevas raras camisas,
cabellos y chaquetas estentóreos.
Pero yo les respondo

¹⁶⁸ Benjamín Prado (2002: 57) también refrenda esta vinculación entre la parte final de las memorias convertidas en diario y *Versos sueltos de cada día*.

como el viejo poeta Anacreonte
lo hubiera hecho hoy:
—Sí, sí, pero mis cientos de viajes por el aire,
mi presencia feliz, tenaz, arrebatada
delante de mi pueblo,
mi voz viva con eco
capaz de alzar el mar a cimas de oleaje,
y las bellas muchachas y los valientes jóvenes
que me bailan en corro
y el siempre sostenido, ciego amor,
más allá de la muerte... (Alberti, 1982: 94).

Precisamente, Javier Egea recitaba este poema para cerrar *Memoria de la melancolía*, un espectáculo poético y musical cuyo título coincidía con el de María teresa León y en el que participaba junto a Susana Oviedo y el Quinteto Amati. La admiración de Egea hacia Rafael Alberti queda fuera de toda duda. En la antología *1917 versos* le escribe un poema de homenaje:

Espumas de la escollera,
Puerto de Santa María,
si Garcilaso volviera
yo sé que preguntaría
por su joven escudero
que quiso ser marinero
y se quedó en tierra un día.
Si Garcilaso volviera
seguro que encontraría
sus armas tan bien veladas
que entre claveles y espadas
le entregaría su arnés
y el luminoso vigía
del pueblo de la poesía
yo sé que respondería:
¡qué buen camarada es! (en Egea *et alii*, 1987: 17).

El poema lleva la cita previsible de *Marinero en tierra*: «Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era», versos de los que arranca un poema como «Si Lope resucitara...» de *El poeta en la calle*. Alberti busca en recursos anteriores de su poesía salidas nuevas a los interrogantes que le planea el compromiso. Enfrascado en la problemática de la *cultura popular* entendida como verdad del pueblo frente a la barbarie fascista, da una imagen *politizada* de Lope que incluso llegará a *El clavel y la espada* con dos citas muy significativas para el título del libro; por un lado Lope: «Hoy como espada quedaréis, mis ojos...»; y por otro Góngora: «Consuelo dulce el clavel...»; aunque en la lógica de la obra lleguen a solaparse: «No estás, no, prisionero, aunque te oprima / la madre selva en flor, deliberada, / con el clavel que te defiende a esgrima / del gladiolo que te embiste a espada». De cualquier modo, Egea aprovecha estos tonos populares para escribir su homenaje a Alberti, que, en un autógrafo reproducido en *Un día feliz*, lleva el título de «Manifiesto de la otra bahía». Alfonso Salazar indica que este manuscrito incluía otro poema sin terminar, «Alberti ya tiene quien le escriba», pudiendo conformar las partes de una posible serie (en Egea, 2004: 38). No obstante, interesa el título del poema: el carácter de *manifiesto* que conectaría con *El manifiesto albertista* y la *otra bahía* con *la otra orilla* de Brecht —que tanto recuerda Juan Carlos Rodríguez, por ejemplo en la presentación de *Troppo mare*— o con *La otra sentimentalidad*. También Egea *politiza* en cierto modo la tradición, pero insiste en un elemento de su mundo poético como el *pueblo de la poesía* que aparece en su famosa «Poética».

También en *1917 versos* hay un poema dedicado «A Rafael Alberti» de Benjamín Prado:

Aquí no hay mar. Y somos incapaces
para decir adiós
porque nunca supimos de las olas.
Pero son muchas noches
para seguir mintiendo
y en los vasos vacíos
también se escucha el mar (en Egea *et alii*, 1987: 88).

El poema, incluido —aunque sin la dedicatoria— en *Un caso sencillo* (1986: 39),¹⁶⁹ se titula «El mismo que esperábamos» y responde a las dudas que Alberti deshojaba en unos versos de *Los hijos del drago y otros poemas*:

Yo sé que algo terrible me espera allá a lo lejos,
 adonde ciegamente hoy me están empujando.
 Llegaré de seguro y tantos cuando llegue
 dirán: ¿Eres tú acaso el mismo que esperábamos? (Alberti, 1986b: 27).

También García Montero dedica un fantástico homenaje al poeta gaditano en «Sus ocho nombres» —haciendo un guiño a *Los 8 nombres de Picasso*— de *El jardín extranjero*:

El mar
 debiera ser entonces parecido
 a este cielo de ahora neblinando,
 terso como la luz,
 diciembre y la bahía entre los barcos.
 Hablo desde una noche de tormenta
 inesperada y fría,
 me refiero
 a la vida que llega por ejemplo
 levantando las viñas
 sobre la cabellera del mar
 secretamente.

Por los acantilados
 vino también la historia a recogernos
 con su antigua presencia de enamorado en tierra,
 buscando el litoral, las alamedas

¹⁶⁹ El mismo Prado (2002: 43) declara que este poemario mostraba «una gran influencia de Rafael Alberti [...] aparte de alguna cita sacada de *Versos sueltos de cada día*». El madrileño recuerda las sesiones de escritura del libro acompañado por Alberti, quien eligió el título de la obra a partir de Gustave Flaubert (p. 42). Curiosamente, en la nota final de *El corazón azul del alumbrado* —donde, entre otras, aparece una dedicatoria a Alberti «por todos estos años»—, Prado (1991: 57) indica que «el título de este libro lo sugirieron —sin yo saberlo hasta más tarde— unos hermosos versos de Rafael Alberti en sus *Retornos de lo vivo lejano*». Por otro lado, el poema citado de *Un caso sencillo* aparece reescrito en *Ecuador* con el título de «Rafael Alberti en 1982» (2015: 167) y está incluido en la sección «Lo que canté y dije de Rafael Alberti», donde Prado recoge los poemas que dedicó al maestro.

y ese día de abril donde las plazas
semejaron marismas
y ese perfil nevado de los ángeles
que recorrió las calles
como la piel de octubre cuando entra
de golpe por las puertas de un palacio.

Una canción sonaba en los tejados,
C'est la police, ¿te acuerdas?,
el mar era un enigma poblado de fantasmas,
las orillas apenas cicatrices
hechas de tinta china
y Roma
tendió su barba blanca para esperar contigo.

Cuando otra vez la luna
habita el rompeolas,
cuando la niebla vuelve a lamernos las manos
solo quiero decirte de nuevo y simplemente
que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba,
que has regresado ahora por los acantilados
con más luz en los ojos
y llegas tan despacio como la primavera
para plegar el cuerpo preciso de los mapas
donde dicen que aguarda
en su tercera soledad

el mundo (García Montero, 1983b: 41-42).

El poema está lleno de complicidades: desde esa tercera soledad con la que Alberti continuó las de Góngora a títulos como *Sobre los ángeles*, *Buenos Aires en tinta china* o *Roma, peligro para caminantes*, pasando por las imágenes de los mapas, la proclamación de la segunda República o el octubre de la revolución rusa. *C'est la police* es una expresión que aparece repetida en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* y que el mismo García Montero comenta así:

Como ha señalado Marie Laffranque, en la ambigüedad del doble idioma, en el recuerdo del “yo tenía”, a través de una rima de aspecto improvisado, casi espontánea, Alberti escribe el ambiente confuso de los primeros días, la memoria de Madrid, los signos de España, el dolor ante la indiferencia de las burguesías europeas, el trabajo de la solidaridad y el vacío de un mundo que paulatinamente se pierde en la diáspora del exilio (García Montero, 1988: LXXXIX).

El poeta se hace cargo de la historia de Alberti y de ahí el despliegue del exilio a través de Buenos Aire y Roma. Pero tras ello, se remonta a los años de la guerra para cargarlos de otro sentido a través de una imagen: «cuando la niebla vuelva a lamernos la mano». Los significados de *niebla* se entremezclan en este verso pero también apuntan al poema —muy querido por García Montero— «A Niebla, mi perro» que, como explica María Teresa León en *Memoria de la melancolía* y recuerda Rodríguez (2007: 513), efectivamente era una perra. De ahí que el *vuelva a lamernos* retroceda a un pasado anterior al conflicto para proyectarse en un futuro feliz: la «alegría» que repite tres veces Alberti en el último verso de su poema. Y en ese reajuste con la historia personal y colectiva hay que leer las siguientes líneas, quizá el núcleo sentimental del poema, las palabras más auténticamente cómplices: «solo quiero decirte de nuevo y simplemente / que has tenido tu vida, la que a ti te tocaba». Se trataría de una declaración sencilla si no fuera porque la «Elegía a un poeta que no tuvo su muerte» dedicada a García Lorca comenzaba justamente así: «No tuviste tu muerte, la que a ti tocaba». El asesinato del amigo —que se convertirá en una obsesión— es explicado por Alberti en la edición que prologó del *Romancero gitano* durante la guerra:

No te tocaba a ti esa muerte. En la isla de Ibiza estaba yo cuando el 18 de julio estalló la insurrección militar. La guardia civil vino a buscarme. Hui. Diecisiete días anduve refugiado por los montes. Rainer María Rilke afirma que hay personas que mueren con la muerte de otro, no con la suya, la que les corresponde. Era la tuya la que debió tocarme a mí. Y a ti te fusilaron. Mas yo pude salvarme (Alberti, 1984: 260).

Frente a ello, los versos de García Montero alivian la conciencia de culpa cambiando el término *muerte* por el de *vida*. Por eso, tras todas las heridas, el poema acaba constatando el *regreso* efectivo de Alberti con el signo vitalista del avance lento de la primavera, con los mapas plegados porque el peregrinaje ha terminado.

Tras los homenajes explícitos existe una reflexión muy seria sobre la poesía de Rafael Alberti por parte de los autores de *La otra sentimentalidad*. Si la lectura de los textos teóricos de Antonio Machado les ofrecía argumentos sólidos para indagar en la historicidad de los sentimientos, en algunos momentos de la obra de Alberti encuentran una escritura que se sumerge de lleno en tal problemática, que investiga las contradicciones de una educación sentimental con la que se intenta romper. La reflexión ideológica de Alberti sobre la historia que lo construye, sobre esa misma ideología que lo habita —o deshabita—, resulta básica para los autores de la propuesta granadina; por eso, el libro siempre reivindicado es *De un momento a otro*, desde el que tienden un lazo hasta los poetas del Cincuenta. Pero Alberti también es el poeta en la calle, el vitalismo desbordante y el rigor formal, las continuas búsquedas del nómada. No eran pocas las lecciones que podía ofrecer un maestro como él, incluso en las contradicciones internas de su obra.

Luis García Montero (1989d: 81), en «Impresión de Rafael Alberti», define al poeta gaditano como «un estilo de estar ante los estilos» y cifra la «unidad» de su obra en los «cambios propios, en las distintas opciones de sus libros».¹⁷⁰ El caso de Alberti es ejemplar porque representa la condición del poeta contemporáneo: «En las tensiones alimentadas entre la sociedad y el deseo, el poeta es un exiliado, un nómada que asume sus sueños como voluntad de no integración, como esperanza de una orilla diferente» (*ibid.*). Fruto de este malestar surge la «búsqueda», la definición de una poesía instalada en «el itinerario de los cambios», «la navegación por los estilos»: «Por su vitalismo, por la lectura vanguardista de la tradición y por el respeto a la Poesía, Rafael Alberti representa un estilo de estar ante los estilos». García Montero señala que «Alberti es también uno de los poetas políticos más interesantes desde un punto de vista literario» (p. 82). Lejos de una «simple influencia externa de intereses políticos», la literatura comprometida de Alberti debe entenderse como «la evolución lógica de sus poemas de vanguardia y las consecuencias permanentes de su vitalismo» (pp. 82-83). La vanguardia permitía romper con la rigidez de ciertos esteticismos, favoreciendo una

¹⁷⁰ Y del mismo modo escribe García Montero (1988c: 351): «el personaje literario de sus versos, definido en la sabiduría de la demanda y la eterna distancia, ha querido fijar la actualidad, convirtiendo a Rafael Alberti en un estilo de estar ante los estilos. Las características de su literatura no nacen de la fuerza de un mundo personal cerrado, sino del itinerario recorrido, del encadenamiento sucesivo de sus búsquedas».

apertura hacia un lenguaje no poético, hacia las impurezas del vocabulario, además de cargar a la palabra de un sentido ético que volvía «inseparables los cambios artísticos y las transformaciones sociales». Por otra parte, Alberti además es un vitalista «que entiende la escritura como fórmula para acercarse a la realidad del mundo y su experiencia». De ahí que no renuncie a contar ningún aspecto de la realidad y que su poesía se acerque a los temas políticos como necesidad interna impuesta por un rumbo propio. A propósito de este aspecto, comenta García Montero:

Precisamente parte de su poesía más aprovechada por autores de las generaciones siguientes es la poesía política, buena poesía a secas. Me refiero a los poemas incluidos en *De un momento a otro*, llenos de lenguaje cotidiano y análisis ideológico de la propia experiencia, antecedentes claros del modo utilizado posteriormente por algunos de los mejores poetas de posguerra (García Montero, 1989d: 83).

García Montero explica los poemas del exilio albertiano como una extensión del ambiente literario anterior a la guerra, como «un desarrollo natural y matizado por las circunstancias»:

El destierro ideológico, que había sido el paisaje sentimental de los primeros libros, escritos desde la orilla del marinero en tierra o del ángel caído, se confunde ahora con un destierro político real y materializa la distancia poética de siempre en nuevas imágenes (García Montero, 1989d: 83-84).

Como concluye García Montero: «Esté donde esté, Alberti siempre está lejos. Como cualquier buen poeta de estirpe romántica, es un peregrino de sí mismo y de la historia que comparte con los demás»; por eso su poesía opta por «la levedad y el cambio, por la búsqueda técnica y el itinerario moral» (p. 84).

Esta breve reseña condensa bien las pautas de lectura que han definido los acercamientos críticos de Luis García Montero a la obra de Rafael Alberti. Son varios los panoramas que ha elaborado el granadino siguiendo el itinerario poético albertiano, entre los que destacan el prólogo que precede a una selección de poemas en la colección Austral (1992c) o la biografía que escribe para *Rafael Alberti. El poema compartido* (2003), un volumen coordinado por él mismo. No obstante, tanto por la fecha como por

el lugar donde se encuentra, destaca el prólogo que abre la edición en tres volúmenes de la poesía completa de Alberti que Luis García Montero preparó para la editorial Aguilar.

El texto comienza precisamente señalando la poética nómada de Alberti: «La inquietud y la búsqueda son las peculiaridades más llamativas de su estilo» (García Montero, 1988b: xxxii). Pero no solo eso: «Toda su obra, recogida globalmente, puede leerse como trayectoria personal y como paradigma y ejemplo de los estilos contemporáneos» (p. xxxv). Es interesante recordar al respecto unas palabras de Ángel González donde explica la «insólita vigencia» de los autores del Veintisiete en las promociones que les sucedieron:

[...] si, como escribió Luis Cernuda, “en la morada de la poesía hay muchas mansiones”, los poetas del 27 ocuparon todas las que estaban disponibles entre 1925 y 1935, decenio verdaderamente fundacional de lo que fue, en sus líneas maestras, la poesía española del resto del siglo (González, 2005: 256).¹⁷¹

Los autores de *La otra sentimentalidad* no escapan a esta situación, aunque la afrontan de una manera particular, como sucede en cada coyuntura, y el mismo González señala la *Égloga de los dos rascacielos* de García Montero como un poema que responde «al doble estímulo de la poesía renacentista y de la lectura que de este período hizo la generación del 27», reparando asimismo en la «dedicación a la obra de Rafael Alberti» por parte del granadino, donde «hay mucho más, sin duda, que pasión de erudito» (*ibid.*). En la morada de la poesía, Alberti fue un huésped inquieto, un estilo de estar ante los estilos que dejó su huella en habitaciones posteriormente frecuentadas por los autores granadinos. De cualquier modo, a veces lo importante no es tanto el lugar sino la manera de habitarlo: el diálogo con la tradición.

García Montero (1988b: xxxvi) llama la atención, en primer lugar, sobre «el entramado ideológico vitalista» de Alberti, presente desde el inicio en su poesía. El paisaje infantil de la bahía de Cádiz, «la niñez libre, el mar, las huidas clandestinas del colegio y el temblor fértil de los primeros sentimientos forman un hilo mitológico que se impone con mucha frecuencia en la literatura albertiana», donde los contrarios — mar/ciudad, playa/colegio, sur/norte— establecen un «debate entre libertad y

¹⁷¹ Un planteamiento que, en cierta medida, también suscribe José-Carlos Mainer (1989: 8; 1994: 9) al considerar que la guerra no significa ninguna ruptura con las claves culturales que se establecen en el periodo republicano.

sometimiento» (*ibid.*). Junto al vitalismo, otro de los aspectos más importantes que señala García Montero en la obra de Alberti es el equilibrio entre tradición y vanguardia, una «íntima unión entre la heredad del pasado y la modernidad más llamativa», algo que podía sorprender en la atmósfera ultraísta y creacionista de los años veinte pero que acabaría constituyendo una de las claves del Veintisiete (p. XL). García Montero sitúa esta cuestión a partir de las relaciones entre pintura y poesía que constituyen el equipaje literario de Alberti.¹⁷² Desde una formación pictórica tradicional el gaditano desembocó rápidamente en las corrientes vanguardistas, pero además en la pintura aprende —y ahí juega un papel fundamental la influencia de Vázquez Díaz— un modo muy peculiar de entender la vanguardia como «lectura, relectura, uso y desuso de la tradición»: «Cuando Alberti escoge el oficio de la palabra, continúa por el camino que la pintura le había descubierto. Toda su poesía inicial acabará siendo un intento de reunir, en un apretado conjunto de versos, la memoria tradicional y las maneras del vanguardismo» (p. XLIII). Esta será una marca característica del Veintisiete frente al espectáculo de rupturas radicales y la agresión a lo establecido:

No se trata para estos escritores del abrazo de dos extremos independientes, la tradición y la vanguardia, sino de un mecanismo ideológico significativo por el cual la tradición puede utilizarse como fórmula de vanguardia y la vanguardia como un modo de continuar la tradición selectiva. En este territorio temporal está situada toda la poesía de Rafael Alberti (García Montero, 1988b: XLVII).

Para García Montero, «este proceso cultural, del vitalista que busca los paraísos perdidos y decide unir las ofertas temporales de la poesía, da lugar a los primeros libros de Rafael Alberti» (p. XLVIII), que van desde el uso de técnicas vanguardistas o la estilización y depuración neopopularista hasta la voluntad de forma imbricada en el gongorismo (pp XLVIII-LVI).¹⁷³ En el proyecto de modernización nacional —de

¹⁷² El mismo García Montero trata más detenidamente este aspecto en «Rafael Alberti y la pintura» (1990a), artículo recogido en *La palabra de Ícaro* (1996).

¹⁷³ Sobre la estilización que se logra en *Marinero en tierra* al situar la obra en «un terreno imaginario, cercano al estado del sueño o duermevela», escribe García Montero (1988b: L): «Se trata del reino provocador de la poesía, la imagen exaltada o la delgadísima sugerencia, ese eterno retorno de la esencialidad, la verdad profunda del sentimiento que vuelve del pasado como un eco, sin sujeto claro, a través de un mundo desrealizado de permanencias profundas». Como ejemplo de ello García Montero evoca «Mi corza blanca», una canción «donde las palabras parecen flotar sin dueño, justificadas solo por su mismo desdibujamiento, regresando

vertebración orteguiana— que conecta con los avances europeos pero controlando las rupturas excesivas, Góngora aparece como el «emblema de una nueva experiencia artística» cifrada en la poesía pura y la deshumanización, el símbolo paradigmático del artista que busca su lugar lejos del lenguaje vulgar y las normas de la realidad (pp. LIX-LX). Respondiendo a esta línea, en *Cal y canto* «hay una aspiración de exactitud, casi científica, en las formas, que corre paralela a un deseo de vida plena, cortado una vez más por la sensación de fracaso», el brillo de una cristalería lingüística que oculta una profunda crisis (p. LXII) donde un lenguaje negativo prefigura el surrealismo de *Sobre los ángeles* (p. LXIII). Marcados por su carácter de mensajeros, los ángeles concretos —sonámbulos, suicidas, desterrados— en los poemas de Alberti interpretan el papel de «los personajes más representativos de la tradición romántica para expresar la derrota del yo» (p. LXVII). La lucidez negativa del hombre deshabitado, la puesta en duda de la subjetividad que lleva aparejada una reflexión agobiante sobre el lenguaje, establece dos alternativas: o el abandono de la inteligencia en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (p. LXVIII) o una «nueva postura ideológica» más allá de los laberintos de una subjetividad atormentada (p. LXIX).

La política se instala en los interrogantes poéticos de Alberti inaugurando una vertiente nueva de su obra.¹⁷⁴ No obstante, a pesar del corte tajante que parece producirse, García Montero argumenta que «no sería real una separación absoluta de la nueva poesía política con el proceso de su obra anterior»: «La unión que la vanguardia configura entre estética y ética, la búsqueda de una transformación paralela de poesía y sociedad, conduce, lógicamente, a Rafael Alberti a una paulatina toma de postura política» (p. LXXI). Como sigue explicando García Montero: «Intelectualmente, el círculo de la lucidez acabada en el vacío subjetivo, en los poemas del abismo y de la

de otra realidad antigua más propicia para la escena que se nos narra» (*ibid.*). Resultaría interesante atender a las *canciones* del propio García Montero —como las de «Definición del frío» de *Las flores del frío*; o incluso a las de *Raro de luna* de Egea— a partir de sus consideraciones sobre la depuración neopopularista.

¹⁷⁴ Así lo atestiguan las propias declaraciones de Alberti que recoge García Montero (1988b: LXXX-LXXXI). En la nota que antepone a *Poesía (1924-1930)*, volumen publicado en 1935, el poeta entiende que los libros recogidos en ella corresponden a un «ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa)» y, señalando el carácter de «crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento» que significa la *Elegía cívica*, afirma que «a partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional». Esta fecha simbólica vuelve a aparecer en *El poeta en la España de 1931*, donde Alberti declara —de un modo que recuerda a ese «oscuro / escandalo della coscienza» de Pasolini en *Las cenizas de Gramsci*— que «con el 14 de abril se aceleraba en mí y en los demás poetas de mi generación un oscuro proceso de conciencia».

muerte, pedía otras soluciones, una búsqueda de sentido que va germinando en *Sermones y moradas* y, sobre todo, en la *Elegía cívica*» (*ibid.*). En este poema —titulado *Con los zapatos puestos tengo que morir* y fechado el 1 de enero de 1930 para «destacar el encuentro con una vida distinta»— «todo el fascinante espectáculo de la lucha interior y de la muerte espiritual se desliza hasta la preocupación por las transformaciones sociales y el sacrificio colectivo: de la elegía personal a la elegía cívica, de la muerte del alma deshabitada a la muerte en la calle» (pp. LXXI-LXXII). El proyecto poético de Alberti a partir de ahí se orienta en una dirección muy particular: «ahora se trataba de algo más que de agresividad; era el reconocimiento de los límites burgueses de la literatura y el intento de romper el reino trascendental de la poesía» (p. LXXIII). García Montero —citando el libro de Jiménez Millán (1984a) sobre la obra de Alberti durante el periodo de 1930-1939— señala que «el nuevo uso de la poesía exige una serie de preguntas sobre los posibles caminos líricos» (1988b: LXXVI). La búsqueda de soluciones lleva al gaditano a una senda conocida, la del populismo, en la que se mezcla la importancia de un lenguaje directo y sencillo para divulgar un mensaje de protesta con «la nostalgia romántica de creer que las canciones populares han conservado una potencia natural no manchada por la explotación». Ejemplo de ello serían la «Antología folklórica de cantares de clase» recogida en la revista *Octubre* o el didactismo de las pequeñas explicaciones en prosa que introducen los poemas de *Consignas* para facilitar su comprensión. En esta línea también se encuentra la veta satírica que cruza los poemas de *El burro explosivo*.

No obstante, «el debate lírico que Alberti mantiene en estos años no se cierra aquí» y García Montero destaca «el entusiasmo por la investigación de nuevos caminos» y el «deseo de madurar en esta poesía de carácter histórico consciente» que pueden encontrarse en el prólogo a *De un momento a otro*, un libro capital para los intereses de La otra sentimentalidad:

El poeta busca la posibilidad de convertir las palabras en un campo reflexivo, una tarea de lucidez y conocimiento más arriesgada literariamente que el simple himno o la canción comunicativa. La poesía exige ahora una forma distinta de mirada, ojos capaces de penetrar la niebla del sentido común, identificado con la ideología burguesa. Un proceso, pues, de conocimiento y autoconocimiento. Los poemas “Hace falta estar ciego” y “New-York” recogen de forma casi programática este paso al conocimiento histórico objetivo, abandonando las anteriores crisis internas. En esta

lírca de la lucidez encuentra su lugar lógico el intento de un verso reflexivo, ordenador de la experiencia, interesado en revisar la fundación de la intimidad desde un punto de vista ideológico. Los poemas de *De un momento a otro* que se engloban en el título “La familia”, al igual que algunos poemas de *Capital de la gloria*, forman uno de esos rincones poco conocidos de la obra de Alberti, que tienen, sin embargo, una muy precisa importancia en el desarrollo de la poesía española posterior, sobre todo en la llamada generación del 50. Un verso crítico, que revista la educación familiar, religiosa, las relaciones causales del mundo, desde una moralidad tensa, dibujada por la distancia y la nostalgia (García Montero, 1988b: LXXVII-LXXVIII).

La lectura que hace García Montero sobre *De un momento a otro* muestra una parte fundamental de la propuesta granadina atenta a la indagación ideológica en la subjetividad, en los vínculos que conforman la educación sentimental del yo. Esta mirada reflexiva sobre la intimidad convierte a Alberti en un referente para los autores de La otra sentimentalidad, en un maestro de la tradición que construyen. Por eso, si García Montero establecía una relación entre la tentativa de una poesía moral y crítica que emprende Alberti y la de los autores del Cincuenta, también destaca que el gaditano señala a Antonio Machado «como referente de su último camino lírico: la palabra cotidiana y ordenadora de la historia» (p. LXXVIII).¹⁷⁵ Así se establece una genealogía en la que engarzar la justificación de un proyecto poético personal. En otro lugar García Montero (1988c: 352) recordará los poemas de «La familia», en los que «la palabra quiere convertirse en vehículo de conocimiento para la ordenación de la experiencia personal». Hay que reparar en los términos empleados: *conocimiento* y *experiencia*, que conectan la poética de Alberti con el mundo de los poetas del Cincuenta y con la propia propuesta de García Montero.

¹⁷⁵ Lo significativo es que García Montero subraye el nombre de Machado para establecer una tradición pues, por otro lado, en la poética que cita para la edición de 1934 de *Poesía española*, Alberti también nombra a Gil Vicente, los anónimos del Cancionero y el Romancero, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire y Juan Ramón Jiménez como «poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración» (en Diego, 2007: 793-794). El mismo García Montero (1992c: 24-25) se ocupa de explicar el protagonismo de estos autores en las distintas etapas poéticas del gaditano: «Gil Vicente y Garcilaso, en el neopopularismo, acompañado siempre de la poesía culta; Góngora, en *Cal y canto*; Bécquer, en *Sobre los ángeles*; y Lope y Antonio Machado, en los posibles caminos de la poesía comprometida, bien el populismo, bien la reflexión ideológica de la experiencia personal». Vuelve a ser interesante la mención a Machado en la línea experiencial igual que la siguiente de Cernuda: «No resultará fácil explicar lo mejor de la poesía social española de posguerra y del grupo poético del 50 sin aludir a los tonos inaugurados por Rafael Alberti, muy parecidos, por cierto, a algunas modulaciones de voz de Luis Cernuda sobre todo desde *Las nubes*» (García Montero, 2003b: 185).

De cualquier modo, aunque Alberti continúe escribiendo poemas con este tono, la guerra «impuso sus temas y mecanismos de expresión», propiciando «la reafirmación de la estrofa neopopularista» (García Montero, 1988b: LXXVIII). Por una parte facilitaba la transmisión de un mensaje directo a los receptores y por otro servía para reafirmar «la idea de una cultura popular libre, heredera histórica de la tradición nacional, asaltada por la injerencia militarista, tanto española como extranjera» (p. LXXIX). Desde aquí se explica el éxito del romance durante la contienda: una forma fácilmente comprendida que representaba «el espíritu español puesto en verso». La defensa de la cultura fue una enseña del bando republicano que identificaba al enemigo con la barbarie —y en este sentido habría que recordar la problemática de los Frentes Populares en la que insistía el profesor Rodríguez—. El asesinato de García Lorca, en tal situación, «se convirtió inmediatamente en un símbolo del asalto irracional y del sacrificio español», que Alberti repetirá frecuentemente como evocación de la España perdida.

Y de nuevo no es posible establecer cortes tajantes. A pesar de los diversos cambios que adquiere la obra de Alberti en el exilio, «es evidente la unidad profunda con la poesía anterior al año 1939»; y es que el gaditano «había escrito siempre desde la distancia, desde el sentimiento nostálgico o la combativa ajenidad» (*ibid*):

Nacida sobre una subjetividad desgarrada, su palabra busca el espacio en el canto a los paraísos perdidos (el mar, la infancia) o en el himno de un mundo que debe ser conquistado (la sociedad justa, el comunismo, la paz). Ahora, sobre el territorio real de una emigración política, Alberti puede desarrollar extensamente todo este entramado anterior, porque el hombre angustiado en la sociedad contemporánea se convierte en el poeta sin patria, en el escritor alejado de la España franquista. Su historia es la historia de un destierro ideológico por definición, en el que después se cruzan los años del destierro político (García Montero, 1988b: LXXXIII-LXXXIV).

Como condensa García Montero: «Nostalgia y esperanza, elegía e himno son los límites poéticos del desterrado, en un proceso que intenta mantener una voz fiel al pasado y abierta a las nuevas realidades» (p. LXXXV). Incluso hasta el extremo de que un posible regreso a España puede originar un nuevo dolor por lo abandonado: «La poesía de Alberti llega en esta situación a tomar conciencia de su destino, de su sentencia de permanente lejanía, de su palabra extranjera por necesidad. El poeta vuelve a ocupar el lugar definido por la pérdida esté donde esté» (pp. LXXXIX-XC). Junto a las imágenes

que condensan la nostalgia del desterrado —el toro, el árbol desarraigado y la otra orilla— (pp. LXXXVI-LXXXIX) y los aspectos más directamente políticos (XC-XCII), García Montero señala la exaltación de la naturaleza como una de las características más destacadas de la poesía del exilio albertiano: «El tema, presente desde el primer momento en la lírica de Alberti, se extrema ahora para resaltar el esfuerzo biológico constructivo de la vida frente a las artificiales agresiones de las injusticias sistemáticas y las guerras» (p. XCIII); de este modo se constituye —desde el impulso erótico y la sexualidad hasta la metamorfosis del paisaje (p. XCIV)— en «una de las principales alternativas de oposición al destierro» y en un campo abonado para el recuerdo (p. XCIX). En este proceso de «recuperación de lo perdido» que cruza la poesía del exilio, García Montero también destaca «la construcción de paraísos artificiales», de territorios de pureza que sirven a Alberti como tabla de salvación frente al naufragio de un mundo ajeno: la pintura, la memoria y el paisaje de la infancia son recurrentes en este sentido (p. C). La lectura de algunos poemas de la época de *A la pintura* —como «A la rima»: «La libertad es vivir preso, / ceñido a ti, gustosamente»— conduce al granadino a escribir: «solo a través de la formación técnica de un artista se puede llegar a la apariencia de facilidad espontánea. El arte debe ser conscientemente aceptado como ficción, como artificio, y desde esta conciencia se puede buscar la verdadera creatividad y sus semejanzas con la naturaleza» (pp. CVI-CVII).

García Montero sigue diciendo que «este debate entre la libertad y la disciplina reproduce las relaciones albertianas entre tradición y vanguardia», pero la formulación de la idea anterior conecta inevitablemente con la problemática defendida en el artículo de 1983 sobre la poesía como hermoso simulacro. Por otro lado, el recurso a la memoria que sostiene *Retornos de lo vivo lejano* adquiere un sesgo que lo singulariza de otras obras anteriores. Es interesante resaltar esta distancia: «El sentido positivo de la reconstrucción del pasado quita severidad a las interpretaciones ideológicas de la historia personal» (p. CIX). Así continúa la tensión entre libertad y colegio en un poema como «Retorno de los días colegiales», aunque «sin la penetrante desarticulación política de los poemas publicados en *De un momento a otro*» (*ibid.*); del mismo modo, el acercamiento familiar mediante la evocación de la madre en «Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas» es distinto al que se producía en los poemas de «La familia»: «entonces se pretendía hacer una interpretación ideológica del pasado; ahora

se busca una arboleda perdida, un tiempo artificial para hacer más cálidas las horas del exilio» (p. CXI).¹⁷⁶

El destierro conduce a Alberti a deliberar sobre el carácter de la poesía, lo que supone una «preocupación novedosa en los contenidos» con respecto a los poemas anteriores a la guerra (p. CXIII). Lejos de «caer en las pretensiones teóricas», el gaditano «se limita a tomar conciencia de las intuiciones» de sus poemas (p. CXX). Surge en el exilio «la necesidad de aclarar (y de aclararse) el sentido de los versos, las posibles relaciones entre arte y mundo, belleza y lucha política», relaciones que se establecen en Alberti a partir de la «antigua alianza entre la poesía y la vida», de la «tradición vitalista del arte» (p. CXIII). García Montero cita unas declaraciones recogidas en *Poemas de Punta del Este* —«no lucho ni por la claridad ni por la oscuridad, sino por el logro de lo que cada poema exige»— en las que el poeta gaditano «quiere así destacar su posición ante las cuestiones poéticas y, sobre todo, ante la función del poema en la obra de un escritor comprometido» (p. CXIV).

Para el autor de *El jardín extranjero* «algo queda claro en el pensamiento de Alberti: la distancia entre poesía política y poesía pura es incompleta si se plantea fuera de las contradicciones de la vida. No es este un simple problema de poética, sino la realidad de un mundo con dos caras». En este sentido, la naturaleza, la voluntad vitalista, queda interrumpida por agresiones artificiales: desde las guerras a las violaciones del poder. Si el vitalismo del poeta funde ética y estética, no tiene más remedio que asumir la «doble realidad del mundo, porque cualquier otra posición supondría deslizarse por el engaño». Con el mismo impulso que conduce a Alberti hacia la añoranza de una pureza definitiva, del reino natural de la belleza, también surge la crítica de la mentira que no se niega a conocer la realidad. El granadino expone así tal problemática en Alberti:

Esta es, en resumen, su actitud estética o ética: por su origen natural, el ámbito de la belleza incontaminada es el lugar de privilegio para la poesía; pero, en la medida en que existen interferencias accidentales en la realidad, estas deben hacerse presentes en

¹⁷⁶ El granadino utiliza un verso de este poema, «Era en el comedor, primero, era en el dulce comedor de los seis», para abrir *El jardín extranjero*, quizás para indicar el tono nostálgico y reflexivo que vuelve sobre la historia íntima de una familia y una ciudad. Por otro lado, Jiménez Millán (1984a: 125) indica: «Solo a partir de *Retornos de lo vivo lejano* [...] el ambiente familiar será rememorado por Alberti con cierta ternura, englobándose como un tema más dentro de esa gran elegía que es la producción albertiana del exilio».

los versos, bien para la denuncia o bien para la simple descripción de las características de la vida (1988b: CXIV).

García Montero recuerda el famoso poema-prólogo, marcado por una atmósfera de pérdida y un deseo de recuperación, que abre *Entre el clavel y la espada*:

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.

Que cuando califique de verde al monte, al prado,
repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
mi corazón se sienta recién inaugurado
y mi lengua el inédito asombro de crear.

Certeramente, García Montero precisa que «De ayer para hoy» suele citarse como pórtico de una nueva etapa literaria en Alberti y, sin embargo, fue publicado en 1938 como poema de guerra en *Hora de España* con el título de «Para luego» (p. CXV). Se trata de un detalle importante porque «difícilmente se hubiera dado en Alberti una actitud de renuncia y olvido de la tragedia española después de la guerra»; muy al contrario, al estar escritos en una situación simultánea a los hechos, los versos surgen con el «carácter himnico del presente (“esta urgente gramática”), con el deseo de una conquista transformadora para el futuro» (p. CXVI). Cuando el poema pasa a *Entre el clavel y la espada* adquiere un carácter general por el que la guerra actúa como un caso extremo de los accidentes que interrumpen el desarrollo natural de la vida:

En una situación pura, de corazón recién inaugurado, la palabra sirve para recrear los misterios del mundo, para unirse a su oscura voluntad creativa. Este es el orden perdido y el que se pretende. Mientras tanto, el desorden impuesto, la prisa, necesitan una gramática de urgencias, real (y necesaria) en la medida en que son reales las agresiones (García Montero, 1988b: CXVI).¹⁷⁷

¹⁷⁷ También encuentra García Montero (2003b: 186-188) una de las claves de la poesía albertiana del exilio en este poema: «Si en 1938 el poeta piensa en la libertad pura de la poesía una vez conseguida la paz, en 1941 los versos aludirán al amparo consolador de la belleza del arte y de los ciclos naturales una vez confirmada la catástrofe. Será una de las claves de la

En el poema en prosa que sigue a estos versos Alberti vuelve a explicitar la doble condición del mundo a través del clavel y la espada: «La interrupción de las armas altera el signo de la flor y el hombre se ve obligado también a una doble postura»; es decir, a la denuncia, al grito y la protesta, pero también a la defensa permanente del inédito asombro de crear, que el poeta conserva como una verdad irrenunciable (p. CXVII). De este modo, «la poesía debe acoger la completa existencia del mundo desdoblado; por eso no son válidas las discusiones superficiales sobre la sencillez o el hermetismo, la pureza y la impureza». Hay algunas poéticas en las *Coplas de Juan Panadero* que insisten en este aspecto: «una elección entre el barro y las estrellas resultaría falsa poéticamente, porque los dos son ámbitos reales»; al contrario, «lo que se debe pretender siempre es la exactitud del idioma en su creatividad, la relación íntima con el lenguaje» (*ibid.*).¹⁷⁸ Explicar esta situación sirve a García Montero para prevenir contra los críticos que aluden «a los problemas de calidad que el compromiso político de Alberti arrastró hasta su poesía, los problemas de lo político en lo poético» ignorando casi siempre «los problemas de lo poético en lo político» (p. CXVIII). Asumir vitalistamente la realidad mezclada del barro y las estrellas provoca en Alberti tensiones con las posturas dogmáticas del realismo socialista, entre la militancia política y la labor

poesía que Alberti escriba en los años de exilio, como representante de la España derrotada y peregrina. Junto a la belleza del clavel, la sombra inevitable de la espada, el filo de un presente cruel enlazado a la memoria de una tierra perdida». Por otro lado, es curioso que Castellet (1960: 65), tan empapado en las lecturas de Sartre, entienda «la palabra precisa, el verbo exacto y el justo adjetivo» como una salida a «la crispación subsiguiente a la guerra» que era imposible mantener tras la derrota: «ha terminado dolorosamente una batalla y hay que empezar otra». En realidad, como señala Miguel Ángel García (2017b: 51) frente a Castellet, «Alberti está expresando su nostalgia por la ideología de la creación poética» a la vez que «está entendiendo el compromiso como un desorden impuesto». En este sentido, el poema del gaditano «representa paradigmáticamente la circunstancialidad con la que, no ya Alberti y el 27, sino cualquier poeta contemporáneo ha entendido y sigue entendiendo el compromiso» (p. 52).

¹⁷⁸ García Montero (1992c: 39-40) vuelve a estos versos en otro lugar: «Juan Panadero confiesa: mi canción va desde un pobre / barrizal a las estrellas. // Confiesa Juan Panadero: / mi canción, tanto un perdido / barrizal como un lucero. // Mas la sola condición / es que la estrella y el barro / dejen de ser lo que son. // Juan Panadero se explica: / el barro, si es puro barro / tan solo, no es poesía. // Y le sucede a la estrella, / si es pura estrella, ser fuego / que todavía no sueña. // Poetas: en todo está / lo bello. Pero lo bello, / si no se ve, no se da» (Alberti, 1978: 229-230). Como el mismo García Montero (2003: 242-243) explicará más adelante: «La metamorfosis poética que marcaba la naturaleza de *Entre el clavel y la espada*, surge también en las *Coplas de Juan Panadero*, como signo de un compromiso que no renuncia a la investigación poética ni siquiera en los versos más sencillos. La mirada del poeta es exigente porque debe interpretar la realidad, transformarla, comprender las relaciones secretas de un mundo con extremos, pero unitario, en el que hay que aceptar la vida y la muerte, la belleza y la podredumbre, la calma y la agitación, el barro y las estrellas. Renunciar a uno de sus extremos supone para el poeta renunciar a la verdad. La espada es tan necesaria para Rafael Alberti como el clavel».

poética. Aunque los poetas de La otra sentimentalidad traten de afrontar las relaciones entre política y literatura desde el análisis de su funcionamiento a nivel ideológico para romper con las mitologías del compromiso, siempre valorarán el doble esfuerzo de Alberti por no caer en el panfleto o en la consigna directa, por atender a las necesidades específicas que exige la escritura de poemas sin renunciar a los motivos de sus lealtades políticas.

La despedida de Argentina, tras casi veinticuatro años, genera en Alberti «la nostalgia anunciada» de una nueva separación (p. CXXIII) aunque de inmediato encuentra en el sensualismo vitalista de Roma «un nuevo signo de plenitud» (p. CXXVI) semejante al representado por Pablo Picasso, quien se identifica con el cambio permanente que había caracterizado la propia obra del poeta (p. CXXVII). Después, el regreso a España, la continuada lucha del poeta en la calle —que consigue un escaño de diputado al que renuncia para continuar su labor poética—, los premios y reconocimientos, y la publicación de más libros de poesía donde «sigue manteniendo las contantes propias de su literatura», entre los que García Montero destaca *Versos sueltos de cada día*, «quizá [...] el mejor libro de los aparecidos en estos últimos años españoles» (p. CXXXII). Escrito como un diario sentimental, donde se mezclan los recuerdos con las experiencias inmediatas, las multitudes con la soledad, García Montero llama la atención sobre el hecho de que Alberti, muy pronto definido por el itinerario de sus búsquedas, sea capaz de continuar escribiendo casi al principio del libro: «Recurriré a un lenguaje / total, desesperado, / para expresar aquello / que con el que ya sé me es imposible» (*ibid.*). La obra de Alberti, como declara el granadino para cerrar este recorrido vital y literario, «da muestra de esa búsqueda incansable de expresión y de una voluntad casi épica por conocer todas las posibilidades de la poesía» (p. CXXXIII).

UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

En la *Antología poética* de Rafael Alberti que prepara para la colección Austral, Luis García Montero (1992c: 21) insiste en la dificultad de poder precisar una poética estable para el gaditano porque le interesa más la mutación que fundar mundos unívocos. Alberti «se define en los cambios, en la virtud de navegar por muchos estilos» (*ibid.*); por eso García Montero estima que lo más acertado a la hora de ofrecer una imagen de

su poética es prestar atención «a las ideas centrales que sirven de soporte y animan la prisa de los cambios» (p. 22). En realidad, se trata de argumentos muy contrastados en lecturas anteriores de la obra Alberti sobre los que García Montero vuelve a incidir, pero tienen interés las tres líneas que ahora distingue y sistematiza: «la poesía entendida como búsqueda», «una lectura vanguardista de la tradición» y «el debate entre pureza y compromiso, entre el clavel y la espada». Y tienen interés porque pueden servir para guiar un acercamiento a los aspectos que más han señalado los autores de *La otra sentimentalidad* en sus lecturas de Alberti.

Empezamos, pues, por la cuestión de entender *la poesía como una búsqueda*. Desde sus aventuras en el neopopularismo, gongorismo, surrealismo o compromiso, «Alberti es un poeta ejemplar, porque su evolución sirve de muestra para trazar la sucesión de los estilos poéticos que caracterizan su época» y además su caso vale «para tomar entera conciencia de una de las peculiaridades que mejor definen a la figura del poeta en la ideología contemporánea: la angustia de la búsqueda» (*ibid.*). García Montero explica la «condición de exilio ideológico» que sufre el poeta desde el romanticismo como consecuencia del fracaso social de las promesas ilustradas (p. 23).¹⁷⁹ El héroe rebelde vive desgarrado entre los mundos sublimados de la belleza, los consuelos estéticos y la marginación a la que lo condenan los intereses económicos de la sociedad burguesa industrial. La escisión entre el yo y la realidad es asumida íntimamente provocando las distancias entre «la parte pura de la subjetividad (la esencia sublimada) y la conciencia represora, desacreditada con todos los imperativos normalizadores de la civilización» (*ibid.*). Si la poesía «va a ser el arte de atravesar con palabras esta distancia interior», el poeta, un «sujeto dividido», hablará siempre desde la «insatisfacción», emprenderá una «búsqueda constante» y de ahí «la sucesión de estilos,

¹⁷⁹ Es necesario reparar en la condición de exiliado *ideológico* —que García Montero estudia en *Poesía, cuartel de invierno*, especialmente en el capítulo «La musa y el itinerario de sus viajes»— para atender a la objetividad de la obra albertiana. En efecto, mucho antes del destierro político tras la guerra, el exilio se instala en el centro de la poesía de Alberti. Aunque los motivos de su mundo literario surgen desde la mitología infantil, los contrastes entre el mar y la ciudad, el enfrentamiento entre libertad y autoridad, deseo y realidad, no pueden explicarse simplemente atendiendo a la biografía de un mal estudiante o al traslado familiar a Madrid, como explica García Montero (1988b: XXXVI-XXXIX), quien vuelve a insistir en la cuestión de la «recreación literaria, donde las anécdotas están cargadas, exageradas, en busca de una significación intelectual o poética que no siempre se ajusta del todo a la realidad» (1992c: 11-12). El mismo García Montero (1990b: 180) escribe en el artículo «Alberti, poeta del exilio»: «Los libros iniciales de Alberti permiten valorar una primera tesis: el mundo de su poesía, expresión clara de un exilio ideológico, se adapta bien al tema de la distancia. Es esto lo que hace que el exilio político real sea tan fértil para su producción posterior».

la permanente renovación ante el lenguaje» (pp. 23-24). Este es el caso del poeta gaditano:

Desde los inicios de su formación, Alberti considera al poeta como un exiliado ideológico que escribe por insatisfacción con la realidad, ante la que se siente ajeno. De ahí su continuo movimiento de marinero en tierra o de ángel caído, en busca de nuevos estilos y nuevas maneras de decir (García Montero, 1992c: 19).

Esta actitud, las búsquedas de una escritura insatisfecha, se mantendrá inquebrantable hasta sus últimas obras y García Montero vuelve a citar el poema de *Versos sueltos de cada día*: «Recurriré a un lenguaje / total, desesperado, / para expresar aquello / que con el que ya sé me es imposible».¹⁸⁰

Coincidiendo con García Montero en la estimación favorable del libro, Álvaro Salvador (2006: 19) lo considera «la muestra más lograda de la poesía escrita por Alberti en esta última época de su trayectoria», señalando además sus registros de diario poético —al modo del *Cancionero* de Unamuno— y la mezcla de canciones y poemas breves con lo que el granadino denomina *aforemas* (2006: 16-17).¹⁸¹ También Salvador recuerda los versos anteriormente citados para recalcar el vitalismo de Alberti, la búsqueda constante que le lleva a conectar con la poesía española que se estaba escribiendo en ese momento:

Este libro de Alberti, desde su organización como diario poético, no se limitaba a ser la crónica diaria de una historia pasada, de su experiencia, su bagaje y sus fantasmas, sino que buscaba ser el texto que, partiendo de la enorme sabiduría poética de todo un siglo, vivido y escrito entre otros por el autor, desembocara en la espontánea sencillez y en los nuevos planteamientos que se abrían paso por aquellos años en el panorama de la joven poesía española (Salvador, 2006: 18).

¹⁸⁰ En el siguiente poema escribe: «Por ejemplo, diré: / resoré lenson corarré son lensen / dolor ni sarta muersimar mi pena / ay re mi ay fa mi re sol remido / no nó no nó si muer / si muersimar ay ay» (Alberti, 1982: 15).

¹⁸¹ Juicios muy distintos, por tanto, a los de otros críticos que reseñaron *Versos sueltos de cada día*: «Como un epílogo muy menor a una de las obras capitales de la poesía española de nuestro tiempo puede considerarse esta última entrega de Rafael Alberti» (García Martín, 1983: 19); «El conjunto deja una impresión triste de decadencia, de falta de autocrítica y de explotación comercial de un nombre» (p. 20).

Salvador no duda en calificar *Versos sueltos de cada día* como «libro mayor» admirando el esfuerzo de Alberti por «transitar en un proceso dialéctico semejante al que podemos apreciar en los mejores libros escritos por los jóvenes que peleaban por ofrecer una alternativa a la fosilizada poesía española» (p. 19). La mayoría de estas ideas ya aparecían en una reseña anterior donde Salvador (1984: 31-32) celebraba el lugar destacado que venía a ocupar el libro en el panorama actual de la poesía española «abriendo caminos y ayudando a consolidar otros abiertos desde la perspectiva de las llamadas distintas sentimentalidades». Los jóvenes poetas granadinos obtienen de este poemario albertiano un ejemplo concreto en el que apoyar sus propuestas. El impulso nómada de la poética de Alberti, la renuncia a la quietud acomodada, lleva al gaditano a conectar con los más jóvenes, pero también la inquietud de los jóvenes provoca que emprendan una búsqueda por la poesía albertiana hallando lugares sorprendentes. Ya no se trata —o al menos no se trata solamente— de las nostalgias del exiliado, de los itinerarios del sujeto escindido de la modernidad, mitologías con las que intenta romper. La otra sentimentalidad mediante su análisis, sino de emprender una tarea desacralizadora capaz de permitir la investigación ideológica en las contradicciones de la subjetividad y la escritura: el viaje por un mundo deshecho en el vértigo, el blanco de una página que invita a la aventura. En un sistema sin reglas fijas, de valores cambiantes —desde la bolsa a la moda (también literaria)—, la sumisión es la única norma válida que convierte cualquier viaje en un retorno al punto de partida, a un no-lugar sin salida, sin futuro. Y sin embargo, frente al retorno a un origen interiorizado —una solidez desvanecida en un aire que asfixia— la búsqueda se instala en el corazón de las poéticas como rebeldía y ruptura. Una poesía que se enuncie como materialista tiene que definirse en la vitalidad del cambio, fijarse en la transformación, en la búsqueda, precisamente con un movimiento dialéctico que de vuelta ayude a comprender en qué consiste ese materialismo en la escritura, que permita imaginar lugares que no existen. Esto podría explicar las diferencias entre la poética de La otra sentimentalidad y la de Rafael Alberti, a pesar de que su itinerario nómada le conduzca a lugares que son auténticos hallazgos reivindicados por los poetas granadinos. Es decir: los motivos que generan la búsqueda son distintos, aunque los caminos se crucen y existan resultados semejantes. Como suele ocurrir, asumir una tradición es forzarla a los intereses presentes, y aquí ya interviene una cuestión de lectura.

En efecto, el segundo eje que destacaba García Montero en el pensamiento poético albertiano era la *lectura vanguardista de la tradición*, una característica que

compartía con la mayoría de los poetas del Veintisiete. Con esta fórmula el granadino intenta establecer una sutil diferencia que resulta fundamental pues, en efecto, para los del Veintisiete no se trataba tanto de entender la tradición —el respeto por el pasado— como algo enfrentado a la vanguardia —a la ruptura y la renovación—, como dos opciones diferenciadas que podían llegar a unirse artificialmente en un determinado momento, sino que más bien consideraban ambos mundos inseparables en su origen (García Montero, 1992c: 26). A pesar del artificio de su ruptura, la vanguardia seguía considerando la poesía como expresión de una esencia, de una verdad fuera del tiempo, por lo que le resultaba posible —sin salir de su lógica más profunda— admitir un respeto hacia el pasado, ya que la esencia siempre es permanente (p. 27). Incluso desde la vanguardia pueden valorarse positivamente las tradiciones como sucesivos momentos de la lucha por expresar la verdad: «La tradición se convierte así en ejemplo de históricas libertades, en la cadena palpitante de las vanguardias que nacieron a través de los siglos». Tras la inicial agresividad ultraísta, el Veintisiete culminó este itinerario volviendo hacia la tradición con una mirada vanguardista. García Montero rastrea esta lectura vanguardista de la tradición en algunos lugares de la obra de Alberti. Así, recuerda su recreación de la canción tradicional en la línea depuradora de Juan Ramón Jiménez, el empleo de imágenes de vanguardia que exploran los ritmos tradicionales y la investigación en los cancioneros cultos (pp. 28-29); o la sombra de Bécquer que cruza *Sobre los ángeles* para matizar las distancias con el surrealismo y la escritura automática, interpretando los debates sobre el irracionalismo y los sueños desde una estirpe romántica (pp. 31-32); o, por último, la importancia de la cultura popular: la recuperación de tonos tradicionales o su importancia para sopesar el surrealismo español, que ya se encontraría en lo popular según Alberti (pp. 32-33).

En este recorrido hay una reflexión de García Montero que explica bien sus propias relaciones con la tradición: «Hablar de uno mismo es hablar del pasado, porque todo poeta escribe siempre como portavoz de una herencia; pero hablar del pasado es también hablar de uno mismo, porque solo se puede mirar hacia atrás con los ojos seleccionadores del presente» (p. 32). Esta forma de entender las relaciones con los autores precedentes concuerda con la lectura vanguardista de la tradición que el propio García Montero defiende a propósito del Veintisiete, aunque no se trata de establecer una relación directa con *La otra sentimentalidad*. Forzando algún paralelismo —y dejando ahora a un lado la incidencia de la línea neopopularista en algunos autores granadinos— es posible interrogarse por las similitudes entre la lectura vanguardista de

la tradición en los autores del Veintisiete integrada dentro del proyecto orteguiano de vertebración del país, de europeización y modernización, y el sesgo clásico —por recordar a Villena— que adquiere la poesía de los años ochenta en sintonía con la normalización democrática y el sentido de algunas *recuperaciones* literarias. No obstante, baste con señalar que más allá de esa lectura vanguardista de la tradición, en lo que Alberti y el Veintisiete coinciden con los autores granadinos es en un respeto profundo por el pasado, en el conocimiento amplio de una herencia que invita más a la elección que al desprecio. A pesar de presentar un discurso rupturista —con una intención muy distinta al de los poetas novísimos: de ahí su lectura tan opuesta del Veintisiete—, La otra sentimentalidad vuelve a la tradición para encontrar argumentos que sustenten su proyecto ideológico. De nuevo se trata de búsquedas, de lecturas, como mostraba el ejemplo de Alberti, de elaborar otras respuestas para el compromiso.

Y en efecto, el tercer punto al que aludía García Montero en su lectura de Alberti eran las tensiones entre la pureza y el compromiso, entre el clavel y la espada, un debate que afecta íntimamente a los planteamientos de La otra sentimentalidad. Si las sucesivas búsquedas estéticas llevaron a Alberti a una escritura política al servicio de la revolución y del proletariado, el compromiso también se convierte en un camino lleno de dudas, de tentativas, de vueltas a recursos conocidos o saltos en el vacío. García Montero (1992c: 34) destaca que esta parte de la obra albertiana «es amplia y está llena de registros»: «desde la inicial obra ingenua de mensaje directo» que era *Consignas* hasta el aprovechamiento político de ciertos recursos neopopularistas, como ocurre en *El poeta en la calle*. Sin embargo, frente a estas dos líneas «hay también, casi desde el primer compromiso, otra vertiente de tono reflexivo y análisis ideológico de los sentimientos y la educación recibida, con una posición política igual de viva, pero más meditada, que Alberti reunió en *De un momento a otro*» (pp. 34-35):

Aunque no es un tipo de poesía albertiana muy conocida, es necesario destacarla, porque su tono conversacional, sus versos entendidos como territorios propicios para el conocimiento y su interés por la educación sentimental, la convierten en un antecedente de la poesía española de los años cincuenta y en una de las aportaciones más vivas del autor (García Montero, 1992c: 35).

En «La ciudad y la lucidez negativa (Una historia de Rafael Alberti)», García Montero (1985: 93) deja entrever un vínculo entre Alberti y el grupo del 50 al distinguir entre

expresión y reflexión, lo que podría traducirse como *comunicación y conocimiento*. Tras *De un momento a otro* se produce «un cambio más que notorio en el modo de concebir la poesía», convertida esta en un instrumento «para reflexionar con posteridad, sin anunciarse como expresión directa, sobre un mundo vivido en el pasado y que por ello tiene significaciones históricas». Para el granadino los poemas reunidos en *De un momento a otro* «constituyen una de las cimas poéticas más evidentes del mejor Alberti, quizás su poesía más adelantada con respecto a la historia», porque en ellos el género vuelve a convertirse en «discurso de la lucidez» (*ibid.*). Una lucidez que se consigue cuando el gaditano «pone en duda la ideología burguesa de la subjetividad y comprende que existe otra posible manera de concebir el mundo» (p. 92). Esta última línea, reflejada en Alberti, sintetiza uno de los presupuestos más importantes de *La otra sentimentalidad*.¹⁸² De ahí el magisterio albertiano y la importancia de una obra como *De un momento a otro*, en la que sin embargo no faltan las dudas, las tensiones y búsquedas. En el prólogo de 1938 escribe Alberti:

Mi vocación, mi jamás rota fe en la poesía, mi dolorosa, alegre y continua exploración de las nuevas realidades líricas y dramáticas de España y del mundo, me han conducido lenta y difícilmente a este cambio de voz, de acento. ¿Se consigue algo de este nuevo sonido en *De un momento a otro*? Tal vez no. Pero no hay que olvidar que en esta nueva mina me siento aun con menos de dieciocho años, y que estoy dispuesto a equivocarme las veces necesarias, a caerme, a levantarme, y a seguir, lo mismo que una bala, hasta el final, hasta ese punto donde mis propias fuerzas me digan: —Basta (Alberti, 1978: 53-54).

Siguiendo con el prólogo para la antología de Austral, García Montero vuelve a planteamientos ya esbozados y a poemas conocidos: los versos políticos de Alberti como una etapa más de su itinerario estético, «como otro esfuerzo investigador del poeta» que surge desde la fusión vanguardista de rebeldía estética y vital empapada de impureza (1992c: 35); el conflicto entre pureza estética y realidad una vez que asume el compromiso, como muestra el poema «De ayer para hoy» de *Entre el clavel y la espada*

¹⁸² En este artículo García Montero (1985: 95) repara en la *palabra precisa* del poema «De ayer para hoy» para indicar que en Alberti «hay también una poesía política sin urgencias, es decir, una poesía consciente de su entidad histórica, una búsqueda perteneciente a la *palabra precisa* que tuvo que ser abandonada durante la guerra. Junto a María Teresa León, Alberti había distinguido claramente el difícil compromiso de la paz, esa investigación del carácter ideológico de nuestros sentimientos».

en un esfuerzo por equilibrar ambos términos (pp. 36-37), aunque en última instancia quede «clara la preferencia albertiana por la belleza» (p. 38); o el vitalismo con que el poeta afronta las dos caras de un mundo dividido, añorando la pureza, el reino natural de la belleza, pero dispuesto a criticar la mentira de las agresiones artificiales para no traicionar la sinceridad del poema (p. 39). De cualquier modo, García Montero señala que «Alberti siempre destaca el necesario oficio y la buena técnica literaria» (*ibid*). El ejemplo será decisivo para los poetas de La otra sentimentalidad interesados en una escritura de indagación ideológica que no caiga en los esquemas del panfleto o en la falta de rigor técnico. En este sentido, el mismo Alberti declaraba: «hay cierta poesía social muy tonta y muy idiota que parece artículos de periódicos en verso. La poesía social, la poesía civil, tiene que tener la misma calidad que la poesía subjetiva, que la poesía más lírica» (en Anguita y Alberti, 1986: 18).¹⁸³ Tras la impaciencia del mensaje directo que guiaba *Consignas* —título ya bastante significativo—, esta será la línea que explore el gaditano en *De un momento a otro*, como indica García Montero (2003b: 185) al afirmar rotundamente que en dicha obra «podemos encontrar la indagación más seria de Alberti en los recursos del género, ante las exigencias del compromiso»:

Con frecuencia, los versos sirven para una indagación histórica en los procesos sentimentales de la subjetividad, a través de un lenguaje de tono reflexivo, crítico, en el que la intensidad de la meditación y la verdad moral del personaje adquieren protagonismo sobre la retórica más vistosa. Se trata también de un trabajo retórico, como cualquier tarea artística, pero elaborado en los efectos de una sencillez coloquial que justifica la intimidad del pensamiento. Por eso no es extraña la pervivencia de algunos poemas albertianos de la Guerra Civil, “Los campesinos”, “A Niebla, mi perro”, “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte” (García Montero, 2003: 185).

Para celebrar el número quinientos de su colección de poesía, la editorial Visor instaba a lectores autorizados a elegir y comentar un poema del siglo XX escrito en español que les hubiese interesado especialmente. García Montero (2003c: 2005) elige precisamente

¹⁸³ De ahí que el mismo Alberti continúe indicando que no se siente muy cómodo con términos como «poetas comprometidos» o «poeta civil», aunque prefiera esta última etiqueta a la de «poeta social». El gaditano borra cualquier adjetivo para reivindicar solo al «poeta», ya que, refiriéndose al ambiente tan politizado de su juventud y a las posteriores luchas interminables, puntualiza que «lo que pasaba y lo que sucedía en el mundo era también una esperanza nuestra. Era algo en lo que creíamos. Era una fuente poética, realmente tan normal como la del poeta que está tan tranquilo por la mañana y hace un gran poema lírico al mar».

los versos a Niebla explicando que es «el poema de Rafael que yo he recitado más veces de memoria» y que al gaditano le gustaba escucharlo «porque no formaba parte de su literatura más famosa».¹⁸⁴ Señalando de nuevo que el magisterio estilístico de Alberti recorre casi todos los itinerarios poéticos de su siglo, García Montero insiste en que «la huella más profunda» del poeta en la poesía española contemporánea «debemos buscarla en uno de los rincones menos famosos de su obra: el de la poesía política de carácter no popular, el de la poesía como forma de conocimiento y de reflexión moral» (p. 206). Frente a los tonos grandilocuentes de la victoria y el heroísmo que exigía la guerra civil, «Alberti escribió poemas sencillos sobre la vida cotidiana en la guerra, y eligió con frecuencia un tono reflexivo, de indagación histórica en los sentimientos personales». El granadino indica que los niños de la guerra —los autores del 50— «supieron entender bien el diálogo entre poesía e historia que había propuesto Rafael Alberti, sobre todo en su libro *De un momento a otro*»; y añade: «Ese diálogo ha sido fundamental también para mí a la hora de elegir mi tradición» (*ibid.*).¹⁸⁵ El mismo García Montero declara abiertamente en otro momento la importancia personal que tuvo para él esta obra de Alberti:

[...] hay un libro muy poco conocido que se llama *De un momento a otro*, que aparece en plena Guerra Civil. En un momento en el que la gente está haciendo culto a la personalidad, cantando a los grandes mitos, a los grandes generales, despreciando al contrario, de pronto Rafael encuentra un hueco para hablar de su compromiso con la vida cotidiana y para describir lo que es un soldado durmiendo o un perro desorientado en medio de un bombardeo, o las contradicciones internas que le provoca a él que sus hermanas estén viviendo en el bando fascista. Y la revisión que hace de su educación sentimental y de lo que le enseñaron los curas en el colegio de los jesuitas de El Puerto. Empieza a trabajar con la música de la meditación para asumir un ejercicio de conciencia, indagar sobre su propia educación sentimental y sobre las

¹⁸⁴ No dejan de ser significativas las palabras anteriores con las que García Montero (2003c: 205) sitúa la evocación: «Decir poemas de memoria solo es el testimonio natural de la importancia que la poesía ha tenido en nuestras vidas. Las citas, como recuerdos familiares, se cuelan en las conversaciones».

¹⁸⁵ Precisamente este poema de Alberti es toda una declaración de intenciones que se coloca al frente de *Por la paz. Poetas andaluces contra la OTAN* (1986), un pequeño cuaderno donde participan, entre otros, algunos autores de *La otra sentimentalidad*. Por otro lado, para una atenta lectura del poema albertiano, hay que consultar el artículo citado de Juan Carlos Rodríguez (2007).

razones y los motivos históricos de su manera de pensar. Es para mí uno de los libros definitivos de la poesía española (en Maraña, 2015: 50).

En un sentido similar Álvaro Salvador destaca *De un momento a otro*, un libro «que para nosotros fue muy importante»:

En ese libro Rafael daba, exactamente, el tono que nosotros queríamos para nuestra poesía: una apariencia de cotidianidad de la vida, pero con *otros* valores. Introduciendo valores diferentes. Es en realidad un libro escrito durante la Guerra, un “poemario de guerra”, donde él recuerda su infancia y su formación, cuestionándolos con un tono muy directo, muy amable. Y eso nos interesaba mucho (en Carriedo Castro, 2017: XL).

En un artículo titulado «La elegía convertida en himno», Álvaro Salvador (1985: 163) deja unas líneas que condensan la lógica de la propuesta granadina sobre *De un momento a otro*, el libro donde se produce «la definitiva ruptura materialista, el salto hacia “otra” concepción de la poesía, provocado por el nuevo análisis de la realidad, de la historia y, por tanto, de la literatura».¹⁸⁶ Salvador advierte que «quizá Alberti no fue muy consciente entonces del alcance profundamente revolucionario de algunos de los poemas que incluyó en este libro», pero que sin duda sintió desde el primer momento la necesidad de escribirlos, de analizar con ellos (pp. 164-165). Reparando en unos versos de «Hace falta estar ciego» —«Hace falta querer en vida ser pasado, / obstáculo sangriento, / cosa muerta, / seco olvido» (Alberti, 1978: 55)—, Salvador (1985: 165) indica que esta imagen «es directamente revolucionaria» por lo que representa de «ruptura con la propia trayectoria poética: no hay razón para defender un pasado que significa sangre, muerte y olvido. No hay razón para la elegía», pero también porque, en un sentido más colectivo, «el querer “ser en vida pasado” no conduce más que a la sangre, a la muerte y al olvido». De ahí la «lectura histórica, desmitificadora, libre de espejismos ideológicos (tanto exteriores como interiores)» que emprende Alberti (*ibid.*). Tras citar el poema «Colegio (S. J.)», Salvador repara en que «es muy difícil encontrar en la poesía española, hasta la aparición del primer libro de Jaime Gil de Biedma, un

¹⁸⁶ «La elegía convertida en himno» es una expresión que utiliza Sanguinetti a propósito de Montale, como declara Salvador (1985: 146), quien ya había escrito un pequeño texto con el mismo título en 1982. Por otro lado, Jiménez Millán (1984a: 116) también la emplea remitiendo al italiano.

tono tan sereno, tan lúcido y tan demoledor» (p. 166). Lo importante de este poema y de los siguientes «no es la cantidad de “contenido” o de “forma”» que predomina en ellos, sino el hecho de que «Alberti se sitúa “fuera” de esa problemática». En este sentido, no niega la verdad de sus antiguos sentimientos, sino «que nos demuestra «*cómo los vivía en falso*, a través de una ideología que los sublimaba, y que no dejaba otro resquicio para la memoria que no fuera el blandamente nostálgico, o el desesperadamente angustiado» (pp. 166-167). Salvador continúa explicando *De un momento a otro* en clave sentimental:

La estructura de esta colección nada tiene que ver con el furor hímico; el tono, la estructuración formal, la imagería, todo rezuma serenidad, distanciamiento, lucidez y, por supuesto, sentimiento (en todo momento está clara la ternura que el poeta siente por aquellos antiguos colegiales, por el mismo “joven y colegial marinero”). Pero esos sentimientos son otros, no son los mismos que hacen brotar ríos de lágrimas a los honrados pequeñoburgueses. Son unos sentimientos en los que la conciencia de que la lucha de clases se reproduce en todos los niveles de la vida, de la vida que vivimos, incluidos el arte y la literatura, y también en todos los niveles de la memoria, está muy presente. Memoria que se convierte así en “memoria histórica”, sustituyendo a la antigua “sensibilidad” de la nostalgia (Salvador, 1985: 167).

En las líneas de Salvador se perfila nítidamente el proyecto que guió a *La otra sentimentalidad*, y por eso termina diciendo —en su lectura del poema-prólogo a *Entre el clavel y la espada*— que «la belleza poética no está reñida con la revolución. Lo importante es la “conciencia” revolucionaria respecto a la belleza» (*ibid.*).

Para Antonio Jiménez Millán (1984a: 119-120), por otro lado, «en “La familia” se dan los primeros indicios claros de un intento de ruptura consciente a nivel ideológico», aunque especifica: «decir “intento de ruptura” no implica consecuentemente la superación revolucionaria de determinadas tendencias ideológicas». Las tensiones entre el *intento* y la *ruptura* son analizadas magníficamente en uno de los trabajos más minuciosos y atentos al periodo inicial de poesía política en Alberti.¹⁸⁷ La complejidad del compromiso albertiano, las continuas búsquedas, son

¹⁸⁷ Además de su memoria de licenciatura (1977), ya mencionada, otros trabajos de Jiménez Millán sobre el compromiso albertiano son: el ya citado «Escritores españoles en la revista *Octubre*» (1978); «Pureza y compromiso en la generación del 27» (1980), donde incluye un apartado sobre el gaditano; «Lope frente a Góngora. La tradición clásica en “El poeta en la

rastreadas desde las luchas de la literatura de avanzada y las páginas de la revista *Octubre* por Jiménez Millán, quien distingue varias realizaciones en el proyecto ideológico del poeta. Por un lado, estarían los textos de «consignas» —con modelos en la literatura europea como J. Becher— y aquellos que persiguen cierta pretensión «objetivista»; por otro, existiría una poesía «simultánea a los hechos» en la que Alberti vuelve a procedimientos formales que había utilizado en su etapa anterior, desde *Marinero en tierra* a *Cal y canto* (p. 118). A estas dos líneas habría que sumar unos poemas de carácter «discursivo» que «inician el proceso de autobiografía ideológica del escritor, insertándose en la problemática del desclasamiento» (*ibid.*). Jiménez Millán ubica *De un momento a otro* en esta perspectiva atendiendo al modo en que la dialéctica entre pureza e impureza afecta a la obra: una búsqueda de pureza que, desde la imposibilidad de hallarla, de encontrar los paraísos perdidos —y de ahí la elegía—, se identifica ahora con el pueblo y la revolución, convertida en himno (p. 121). Junto a esta dialéctica, con el impacto del sustrato religioso o de categorías pequeño-burguesas que Jiménez Millán no pasa por alto, también aparecen en *De un momento a otro* las tensiones entre lo privado y lo público. Si los poemas vuelven al mundo de la disciplina escolar porque «cambiar la realidad supone también, para Alberti, terminar con la educación represiva» (p. 122), también encaran la lucha ideológica en el espacio privado de la familia contribuyendo «a anular la separación tajante que se establece en el funcionamiento de la ideología burguesa entre los niveles privado y público» (p. 130). Romper las barreras entre ambas esferas constituyó uno de los objetivos de *La otra sentimentalidad*: algo que está presente desde las primeras páginas de *Teoría e historia de la producción ideológica*, que conecta con la investigación de Althusser sobre los Aparatos Ideológicos de Estado y que los autores granadinos encuentran plasmado en los poemas de Alberti. Jiménez Millán subraya también que las referencias en *De un momento a otro* al ámbito familiar corresponden al «intento de abolición de toda una escala de valores» que deben «ser sustituidos por una nueva moral, derivada de la lucha revolucionaria» (p. 126). Alrededor de estas cuestiones «gira toda la problemática del desclasamiento» en Alberti y ahí se abre todo un camino de investigación ideológica sobre una *nueva moral* para *La otra sentimentalidad*.

calle” de Alberti» (1984b); «Literatura, ideología, compromiso (Lecturas idealistas de la poesía de Rafael Alberti)» (1985); y, en fin, «El compromiso en la poesía de Alberti» (1990). De cualquier modo, estos trabajos y otros posteriores remiten a —o complementan— su fundamental libro *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)* (1984a).

Romper con la separación entre lo privado y lo público es algo que viene a plantear Juan Carlos Rodríguez (2005c: 274) cuando escribe que en torno a la interrogación del *yo* surge la verdadera poesía política de Alberti:

Y todo esto nos lleva directamente a lo que considero una de las obras maestras de Alberti, el libro *De un momento a otro*. Precisamente porque la poesía albertiana no se convierte en política aquí a través de sus temas o sus contenidos (aunque por supuesto también: salvo que esa cuestión temática se expresa más intencionalmente en el otro libro, en *El poeta en la calle*). Pero *De un momento a otro* es un libro asombroso, precisamente porque es una propuesta política a partir de una interrogación sobre el “yo”. Fijémonos: primero se nos habla de cómo se nos construye el “yo” desde dentro. Son los poemas sobre la familia y la escuela. Después se nos habla de cómo se nos construye el yo desde fuera: de ahí su rechazo al imperialismo yanqui y al modo de vida norteamericano (que llegará al sarcasmo final en su rechazo a la Coca-cola: un refresco que le calienta la cabeza). Y finalmente se nos habla de ese yo inmerso en el combate de la batalla de Madrid, la capital de la gloria (Rodríguez, 2005c: 275-275).

«El compromiso con la interrogación sobre su propio yo» (p. 276) se establece en Alberti junto a la «duda sobre el propio lenguaje» (p. 275). Que ello «fuera algo inconsciente» no impide a Rodríguez destacar lo insólito del hecho pues, en resumidas cuentas, durante los años veinte y treinta los escritores quizás se atrevieran a cuestionar la subjetividad, pero nunca la poesía: «escribir poesía política a partir de la familia y su lenguaje era algo que nadie había escrito antes en español» (p. 276). Si el yo se construye desde «el lenguaje del yo-soy” familiar» y desde ahí se establece el lenguaje poético,

[...] Alberti es magistral en este primer libro sobre la familia porque no solo rompe todos los límites entre lo privado y lo público, sino —posiblemente sin darse cuenta— porque ello le lleva a romper a la vez con la ideología literaria burguesa y con su visión del lenguaje poético como lenguaje del “yo más íntimo y más privado”. Lógicamente si el “yo” familiar y el lenguaje familiar se pone en duda, se está poniendo en duda también la ideología literaria que esa ideología familiarista implicaba (Rodríguez, 2005c: 275).

Al iniciar su poesía política con un cuestionamiento de la subjetividad y del lenguaje familiar y poético, «Alberti quizá no sabía que nos estaba legando uno de sus mejores hallazgos para la actualidad». Por eso Rodríguez señala de inmediato que quizá fuera Gil de Biedma el primero en darse cuenta de ello, y de ahí un poema como «Infancia y confesiones», que es «en realidad una reincorporación de la atmósfera poética de Alberti y del nuevo sentido de la poesía política». Como indica Rodríguez mostrando una de las claves de *La otra sentimentalidad*:

O esta poesía comenzaba por el propio yo familiar o iba a carecer de sentido. No se trataba ya de distinguir entre poesía e historia (que es, sin embargo, el subtítulo del libro *De un momento a otro*), sino de concebir al “yo” como un producto histórico, como un lenguaje familiar y social a la vez (Rodríguez, 2005c: 275).

Gil de Biedma consideraba «Madrid, capital de la gloria» una obra insuperable, aunque Rodríguez opina que más bien se refería a la globalidad del libro *De un momento a otro*, reparando en un detalle significativo: si Alberti había escrito «Yo nací —respetadme— con el cine», el poeta barcelonés lo convierte en «Yo nací —perdonadme— en la edad de la pérgola y el tenis». Como comenta Rodríguez: «creo que lo que Gil de Biedma admiraba en Alberti era esa *épica subjetiva*, esa manera de construir la política a partir del “yo” (*ibid.*).¹⁸⁸ Precisamente esa «nueva teoría de lo político como algo subjetivo, de lo social como correlación de singularidades (de la *objetivación*, en suma, del yo) a través de sus fragmentos» constituyó la clave de un discurso «que podríamos llamar sin sonrojo una *escritura del yo objetivado*, o una *nueva épica subjetiva*», como indica el mismo Rodríguez (1999: 286) a propósito de *La otra sentimentalidad*. Desde tal perspectiva no extraña que Alberti se convirtiera en un ejemplo vivo de la tradición asumida, en un maestro inexcusable para los poetas granadinos, al igual que Gil de Biedma, pero esto ya constituye otro capítulo.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Marta Beatriz Ferrari ha escrito sobre «La *épica subjetiva* de Rafael Alberti» (2008). Un trabajo centrado específicamente en las relaciones entre el gaditano y la propuesta granadina es el de Araceli Iravedra, «“Nosotros lo llamamos camarada”: notas sobre Alberti y la otra sentimentalidad» (2007b), relaciones que también son estudiadas por Francisco Díaz de Castro dentro de un extenso panorama titulado «Presencia de Rafael Alberti en la poesía española de posguerra (una primera aproximación)» (2005).

¹⁸⁹ Sobre las relaciones personales entre ambos poetas comenta García Montero: «Jaime intuía que sus poemas quedaban lejos de las preferencias de Rafael y, al mismo tiempo, Rafael dudaba de que su poesía le gustara a Jaime. El poema “El juego de hacer versos” se había publicado por primera vez con una dedicatoria a Alberti, dedicatoria luego suprimida, lo que provocó algunas

suspicias. Rafael, muy generoso siempre con sus amigos, conocía la admiración que Benjamín Prado, Luis Muñoz y yo sentíamos por Jaime, y no le importó citarlo entre sus preferencias, llegando incluso a proponer su candidatura al Premio Cervantes. La noticia emocionó a Jaime, sobre todo por el momento de la propuesta, pocos meses antes de su muerte» (en Antonio Jiménez Millán, 1998: 117). En el número 6 de la revista *Renacimiento*, dedicado a la memoria del poeta barcelonés, aparecen unas líneas significativas de Alberti: «Una sola vez hace años [aunque García Montero en el texto citado recuerda otros encuentros] en un café de Barcelona coincidí con el gran poeta Jaime Gil de Biedma, que había tenido la amabilidad de dedicarme un magnífico poema —“El juego de hacer versos”— en su libro *Moralidades*. Aprecio y admiro verdaderamente su trabajo, tanto la poesía como su diario o el estudio sobre Jorge Guillén y lo sé entre los mejores poetas españoles de los últimos tiempos. Consciente de la importancia de su obra y de la enorme influencia en las generaciones más jóvenes, lo propuse en dos ocasiones para el premio Cervantes y he sentido mucho que haya fallecido sin que se lo concedieran. Su desaparición, como la de su gran amigo Carlos Barral, me ha conmovido profundamente y es, sin duda, un golpe prematuro y terrible para la literatura española de hoy» (1991: s. p.).

CAPÍTULO VI

JAIME GIL DE BIEDMA O EL JUEGO DE HACER VERSOS

LOS HERMANOS MAYORES

En una carta del 22 de marzo de 1961 Jaime Gil de Biedma escribía a su amigo J. Ferraté acerca de su libro «*Cántico*»: *El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960):

El libro ha parecido bien a casi todo el mundo excepto al retratado y a Oreste Macrì. Este me escribió una carta excitadísima, en la que me hablaba de los occitanos y me acusaba de poner en práctica —en colaboración con Castellet— una matanza *en masse* de nuestros primeros padres. Guillén estuvo mejor: al cabo de dos meses de silencio, me escribió una carta simpática y cordial, que terminaba deseándome que “en 1980 alguien dedique a la poesía de Jaime Gil de Biedma un libro similar al que J. G. B. ha dedicado a la poesía de Jorge Guillén”. Esta ambigüedad final —que me parece que corresponde con el tercer uso de los estudiados por Empson; el que ilustra con un pasaje de *Zuleika Dobson*— me lo hizo resueltamente simpático (Gil de Biedma, 2010b: 225).

El libro, «como decía Gabriel Ferrater, al hojearlo, medio en broma pero con cierta dosis de razón: “es toda mi juventud”», según confesaba Gil de Biedma al mismo Guillén en otra carta de octubre de 1969 (p. 215). Aún más: «El libro es a la vez un ensayo sobre *Cántico* y la historia de mis lecturas de ese libro y de lo que representaron en la formación definitiva de mi conciencia de escritor» (p. 216). Pero una vez conformada, esa conciencia marcaba sus distancias con el periodo anterior de aprendizaje. El propio Gil de Biedma (2010: 665) terminaba así su libro sobre *Cántico*: «De mí sé decir que me siento a la vez demasiado ligado y demasiado extraño a la poesía de Guillén, precisamente porque su lectura y estudio han constituido un factor esencial en la formación de mi conciencia histórica de escritor». A estas alturas el proyecto estético del barcelonés se movía entre otros intereses, situando la obra de Guillén en una vía clausurada que respondía a «la progresiva pérdida de vitalidad de una tradición poética moderna cuya iniciación suele fijarse en Baudelaire y que, a través de Mallarmé y Rimbaud, prolonga su vigencia hasta los días de la poesía pura y del

surrealismo»; una «tradición cuya supervivencia ahora estorba», ya que «no acaba de incidir en el mundo de nuestra experiencia común» (*ibid.*). Con el libro sobre *Cántico* Gil de Biedma cerraba su etapa como crítico dedicado por completo a la obra de otro poeta «por la sencilla razón de que a partir de cierta edad ninguna poesía —ni siquiera la propia— desempeña una función inmediata y decisiva en la vida de uno» (2010b: 216), según explicaba en carta a Guillén; pero también se despedía de toda una corriente estética con la que le resultaba imposible seguir identificándose. El mundo de Guillén quedaba clausurado y de ahí el silencio del autor de *Cántico* —algún que otro poema empleando el lenguaje de «Contra Jaime Gil de Biedma» precisamente para remarcar ese *contra*— y la ambigüedad final: el deseo de que alguien dedicase un libro al poeta barcelonés semejante al que este le había dedicado a él. Guillén casi acierta por poco: no en 1980 sino seis años más tarde aparece no un libro sino el número de la revista *Litoral* promovido por los autores de *La otra sentimentalidad* como homenaje a Jaime Gil de Biedma.¹⁹⁰ Sin embargo, esta vez el pago de las deudas estéticas se convertía en la evidencia de una admiración declarada hacia una obra ejemplar y una propuesta de la que los autores granadinos se sentían partícipes o que, dicho de otro modo, intentaban abordar desde sus propios intereses: ahí Gil de Biedma sí que ejercía una influencia inmediata y decisiva.

Desde muy pronto, la crítica reparó en la presencia de Jaime Gil de Biedma y los poetas del grupo del 50 en *La otra sentimentalidad*. Estableciendo una difusa caracterización del proyecto —al que se refiere en varias ocasiones con el marbete de *nueva sentimentalidad*—, García Martín sacaba a relucir el nombre del barcelonés a propósito del compromiso:

La recuperación de la sentimentalidad y su utilización en la lucha de clases, en el confrontamiento de las ideologías, constituye un poco simplistamente formulada la doctrina central de la nueva escuela. Se trata de volver a poner en pie la poesía comprometida, tan denostada por los novísimos, aunque desde presupuestos distintos a los de la poesía social. Ya en la generación del cincuenta hubo un intento renovador de la poesía social, una matización y un enriquecimiento de la protesta con el añadido de elementos autocríticos. Jaime Gil de Biedma es el más destacado representante de esta

¹⁹⁰ De cualquier modo, la cronología es coincidente y en 1986 también se publica el libro de Pere Rovira sobre *La poesía de Jaime Gil de Biedma*.

renovación, continuada ahora, con bastante menor novedad de lo que ellos suponen, por los poetas granadinos de la “nueva sentimentalidad” (García Martín, 1983: 111)

Hace bien el crítico en distinguir *La otra sentimentalidad* de la poesía social y en relacionar la propuesta con Gil de Biedma. No obstante, también habría que matizar que para los poetas granadinos se trata más bien de romper con la problemática que genera el mito de la poesía comprometida, y de igual modo sería necesario reparar, no tanto en una cuestión de novedad, sino en el sentido preciso que posee el acogerse a una determinada tradición. Más allá de los «consabidos homenajes a Jaime Gil de Biedma» que localiza García Martín en *Tristia* (p. 113), de la «dicción coloquial» que encuentra en los poetas granadinos siguiendo la línea de «las gastadas palabras de familia» (p. 139), o de la similitud «temática» y «estilística» que percibe en *El jardín extranjero* muy cerca de los poetas del 50, habría que preguntarse a qué responden esos rasgos, cuál es su significado profundo. ¿Se trata de simples repeticiones que miran fijas hacia el pasado o de coincidencias que lo actualizan? ¿Hasta qué punto la elaboración de un personaje poético instalado en la historia de sus días y la modulación de un tono narrativo, reflexivo y abierto al diálogo, corresponden a una manera compartida de afrontar la escritura, de entender el género, o se deben más bien a la simple imitación de un modelo? ¿Lecciones aprendidas, pues, o semejanzas de mero roce? ¿Destellos superficiales o una mirada atenta en el espejo?

Luis Antonio de Villena (1986: 20) señalaba que los postnovísimos habían convertido a la Generación del 50 en «maestros», apartándose de sus predecesores inmediatos —quienes consideraban a los autores del medio siglo más como «amigos o hermanos mayores», aunque con alguna «fisura»—, embarcados en la tarea de hacerlos «clásicos absolutos». Para el antólogo: «En la línea *clasicista* que comento es notoria la influencia de Brines, en muchos poetas de Sevilla y Cádiz, o la de Gil de Biedma en el grupo granadino de *La otra sentimentalidad*. Ya digo, no se trata de un magisterio oculto, sino exhibido» (*ibid.*). Posteriormente, en *Fin de siglo*, Villena (1992: 23) enumeraba una serie de características para los poetas de los ochenta incluidos en la tradición clásica entre las que se encontraba en primer lugar la «reivindicación de la Generación del 50. Quizás Jaime Gil de Biedma sea el poeta-emblema. También Francisco Brines».

De «poeta-emblema» pasa a «poeta fuerte», en el sentido que da Harold Bloom al término, como califica Soria Olmedo (2000: 125) a Gil de Biedma con respecto a los

autores de *La otra sentimentalidad*. Claro que enseguida escribe: «de él se aprendió la poesía de la experiencia, en su sentido estricto de asimilación de la tradición anglosajona del empirismo, según la cual no hay un contenido espiritual previo a las sensaciones recibidas del exterior» (*ibid.*); con ello la cuestión se complica. Unos años antes, no obstante, sintetizaba una serie de planteamientos compartidos, a partir del magisterio de Juan Carlos Rodríguez, por los diferentes autores de *La otra sentimentalidad*:

[...] la idea de que la poesía, como plato que se cuece en la cocina de la ideología, es radicalmente histórica, y que esta ideología, o conjunto de ideologías, se extiende más allá de las intenciones del individuo, impregnando todas las prácticas cotidianas, las conscientes y las no conscientes. Que, por tanto, no hay lectura ingenua, tranquilamente sustentada por el yo, sea el yo del esteta o el yo del hombre comprometido con su sociedad. La voz que quiera intervenir sobre la vida no puede servirse del registro maniqueo de las prédicas de la poesía social, ni del lirismo confiado en la mera transmisión de una belleza ahistórica (Soria Olmedo, 1988: 14).

En este sentido, tal voz debe emprender la búsqueda de un lenguaje capaz de adentrarse «en las situaciones supuestamente privadas: familiares, amorosas, ahora sí, sociales para ahondar en su condición contradictoria y adecuarse al tejido de emociones que el poema busca reproducir». Justo aquí menciona Soria Olmedo la importancia del poeta barcelonés:

De ahí que la obra de Jaime Gil de Biedma tenga una función seminal en algunos de ellos, subrayada no hace mucho en un número de *Litoral* (1986), editado por Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Luis García Montero. De Jaime Gil de Biedma interesa sobre todo lo que Tomás Segovia llama “la toma de conciencia de una retórica”, la capacidad irónica de autodistanciamiento; un interés no exento de lo que Harold Bloom denomina “the anxiety of influence” y que a veces deja huellas intertextuales (Soria Olmedo, 1988: 14).¹⁹¹

Un año después Amparo Amorós recalca el papel que jugaba Gil de Biedma para las dos últimas promociones de jóvenes:

¹⁹¹ En su antología de poesía granadina, siguiendo con el argumento experiencial, Soria Olmedo (2000: 125) también considera que el número-homenaje de *Litoral* «no es en absoluto gratuito».

Se diría que, como sucedió antes con Cernuda, ambas encuentran en su poética, evidentemente avanzada respecto a sus coetáneos, y bien diferenciada del resto de su generación por sus raíces latinas sabiamente amalgamadas con su peculiar e inteligente lectura de ciertos poetas de la tradición anglosajona, elementos que incorporan a las suyas respectivas, acogién dose a él, inicialmente, como uno de los padrinos literarios del grupo naciente (Amorós, 1989: 63).

El grupo naciente al que se refiere Amorós no es otro que La otra sentimentalidad, apuntando además que el rechazo contra la sinceridad como lenguaje de la poesía, según aparecía en el artículo de García Montero de 1983, era una «idea que estaba ya en los novísimos tomada, precisamente, de los autores que él cita como antecedentes», es decir, Diderot y Gil de Biedma.

Los párrafos de Soria Olmedo y Amparo Amorós sirven para destacar dos lugares donde la presencia de Gil de Biedma se hace central: el prólogo de García Montero para *La otra sentimentalidad* y el número de homenaje en *Litoral*; aunque la sombra del barcelonés se extienda por todas partes y no solo en la propuesta granadina. En efecto, serían innumerables los testimonios de poetas y críticos que han reivindicado la lección de Gil de Biedma, pero basten estos pocos ejemplos señalados y alguna consideración de los poetas de La otra sentimentalidad.¹⁹²

Luis García Montero no puede ser más claro al respecto: «yo creo que es uno de los grandes de la poesía contemporánea y que para mi generación supuso más o menos lo que Juan Ramón Jiménez para la Generación del 27» (en Maraña, 2015: 52). El granadino establece una comparación —curiosamente deslizando los términos que empleaba Villena en *Postnovísimos*— entre lo que ha representado la lectura de los poetas del 27 y los del 50:

¹⁹² De cualquier modo, contra el consenso crítico establecido, Andreu Jaume (2010: 25) escribe sobre Gil de Biedma: «La hegemonía que ha ejercido su obra, sobre todo a partir de los años ochenta, ha resultado perjudicial al menos en un aspecto esencial: en lo que a su correcta apreciación y asimilación se refiere»; y considera que «quizá sea Pere Gimferrer, a este respecto, el poeta posterior a Gil de Biedma que mejor ha entendido y dignificado su legado». Por supuesto, Gimferrer fue uno de los nombres que dio Gil de Biedma a García Montero para que participaran en el número de *Litoral*, pero en una carta al granadino también indica: «Gimferrer es un poeta excelente, lo mismo en castellano que en catalán, y su poesía me divierte aunque no estoy seguro de que me interese mucho» (Gil de Biedma, 2010b: 423). La relación, en ocasiones ambigua, entre Gil de Biedma y los novísimos —y entre los novísimos y Gil de Biedma— se ha prestado a controversias; un artículo que suele recordarse al respecto es el de Giménez Frontín, «Entre sociales y novísimos: el legado poético de Jaime Gil de Biedma» (1983).

Si la Generación del 27, leer a García Lorca o a Rafael, era como leer a los clásicos, eran nombres que estaban ya junto a Garcilaso o junto a Espronceda, de pronto la cercanía de voces como la de Jaime Gil de Biedma o la de Ángel González fue como entrar en contacto con hermanos mayores. Eran gente que todavía estaba muy cerca de tu propia vida y que, desde luego, te enseñaban mucho y te abrían mucho camino, pero no ya por la autoridad del clásico, de la cita de autoridad, sino con la complicidad del hermano mayor que va anticipándote los caminos y que te va diciendo “esta película te va a gustar” o “escucha este disco” (en Maraña, 2015: 59).

En «Cuestión de palabras», una conversación sobre el aprendizaje poético, García Montero y uno de sus maestros más queridos del 50, Ángel González, avanzan entre lecturas y nombres para reflexionar sobre las novedades, la originalidad y las rupturas, la tradición. El poeta granadino indica:

Escribir es elegir una tradición. Me interesan más los poetas que establecen su diálogo y su ruptura en la tradición, es decir, en la historia de la poesía, que en la actualidad de las noticias literarias coyunturales. Lo aparatoso en poesía, como ocurre con los electrodomésticos o los modelos novísimos de ordenador, envejece pronto. La lección de los maestros establece el diálogo, y los deseos de ruptura, en la tradición, en ese fluido que va más allá de lo noticiero, o de los juegos estrechos de las lecturas generacionales (González y García Montero, 2007: 38-39).

Desde esta clara conciencia que busca en el diálogo con la tradición respuestas a sus propios interrogantes poéticos, García Montero reivindica el «ejemplo de los hermanos mayores», de aquellos poetas que aún no pertenecen «a la Historia Literaria con mayúsculas, pero que ya tienen una voz hecha», y añade: «Los hermanos mayores mezclan el magisterio con la cercanía, viven en nuestro propio tiempo, y son una ventana abierta al mundo»(p. 39). Todo ello para explicar sus relaciones con los autores del medio siglo, su «deuda»:

Algo así como la lección de Machado y de Cernuda traída a mi tiempo, o que se quedaba en las puertas de mi tiempo. Me resultaba fácil identificarla con mis calles, con mi habitación, con mi ventanilla de autobús. Es la lección que se encarna en una verdadera educación sentimental (González y García Montero, 2007: 40).

Dada su voluntad política incómoda con la mala poesía social, incapaz de proseguir ese camino, así como de adentrarse en la salida inversa de los esteticismos más radicales, García Montero cuenta que aprendió de Rafael Alberti «la necesidad de unir vinculación política y amor por la buena poesía [...]. Cada vez que recitaba a Garcilaso o a Góngora se le iluminaba la cara. Rafael contagiaba amor por la poesía, aunque su militancia estuviese fuera de toda duda». No obstante, sigue comentando a Ángel González,

[...] el modo personal de vivir ese amor y ese compromiso lo encontré en vosotros, unos excelentes hermanos mayores. La poesía política convertida en conciencia crítica y en indagación de la propia educación sentimental, de la propia elaboración de los sentimientos, de la propia experiencia histórica que se enreda en la subjetividad (González y García Montero, 2007: 40).

Las declaraciones de García Montero son reveladoras de los matices concretos que adquiere su lectura de la tradición, su relación con los maestros: una manera más cercana de afrontar algunas cuestiones que venían de lejos. Si la experiencia histórica que se enreda en la subjetividad podía remitir a las aportaciones teóricas de Antonio Machado sobre los sentimientos, y si la indagación en la educación sentimental era una clave en Alberti, ejemplo de amor a la poesía y fidelidad a un compromiso, finalmente serán los poetas del 50 quienes *personalicen* todos esos aspectos, los que los ofrezcan de una manera más próxima con la que es posible identificarse.

En este sentido, Álvaro Salvador relata un episodio que muestra también la vocación de participar en el legado de los poetas del medio siglo:

En la primavera de 1987, aprovechando una estancia académica en Estados Unidos, visité la región de Yucatán en México. Allí, en una pequeña librería de la ciudad de Mérida, descubrí varios ejemplares de la colección Colliure que habían estado esperándome durante más de veinticinco años [...]: *Años decisivos* [...] de José Agustín Goytisolo, *Sin esperanza, con convencimiento* de Ángel González, *Pliegos de cordel* de José Manuel Caballero Bonald y *Compañera de hoy* de Alfonso Costafreda. El hallazgo de estos restos de la preciosa colección [...] fue para mí como el regalo inesperado de unos objetos simbólicos que resumían de alguna manera buena parte de mi esfuerzo intelectual y creativo en esa década (Salvador, 2009a: 46).

De cualquier modo, Álvaro Salvador subraya dos nombres entre los maestros del 50, fundamentales para su poesía:

[...] fue especialmente decisivo el magisterio poético de Gil de Biedma, sobre todo su conciencia crítica tan lúcida y tan inteligente proyectada sobre los mecanismos y la estructura del poema. Jaime fue quizá el maestro vivo que, de un modo más concluyente, me aportó argumentos para la defensa de una poética determinada, aunque Ángel González sería siempre el que me ofrecía unos más abiertos horizontes poéticos, que abarcaban incluso la posibilidad de cierta experimentación prosaica y coloquial muy necesaria para mí y para el desarrollo de mi propia poesía (Salvador, 2009: 46).¹⁹³

Ángeles Mora resume bien el interés que pudieran tener los poetas del 50 para una propuesta como la de *La otra sentimentalidad*:

Se ha dicho que Jaime Gil de Biedma o Ángel González [...] más que ser fuentes directas de un arco generacional, fueron el sustrato, la educación sentimental de toda una atmósfera de vida poética desde los 80 en adelante. Una educación sentimental que ha consistido, sencillamente, en buscar siempre el camino que conduce a la conciencia de nuestro mundo: el individual y el colectivo (Mora, 2009: 32).

La lección de cercanía, de proximidad vital —como señalaba García Montero: unas calles conocidas, una habitación, la ventanilla del autobús—, convertía a los poetas del 50 en unos modelos desde los que aprender a construir otra educación sentimental rompiendo con la anterior, otra conciencia de las relaciones con el mundo. Son interesantes las palabras de Mora porque si desde *La otra sentimentalidad* se trataba de indagar en la subjetividad, en las contradicciones de una ideología heredada que la conformaba, era necesario en ese sentido cuestionar los valores aprendidos, desordenar los lugares comunes para elaborar una educación distinta de la recibida. De ahí que la mirada hacia los poetas del 50 se convierta en un motivo de reflexión personal en los autores de *La otra sentimentalidad*.

¹⁹³ Desde una inquietud experimentadora —muy presente en sus primeros libros de poemas y ensayos críticos—, la búsqueda de mecanismos que provoquen el extrañamiento del lector o el interés por la depuración formal de una literatura sin literatura, Salvador (2009) ha escrito sobre el *antipoeta* Ángel González, acercándolo a Nicanor Parra.

Pero conviene atender algo más a la caracterización de «hermanos mayores» que recae sobre los poetas del 50, porque Villena (1986: 19) se había referido a ellos como «abuelos» de los postnovísimos y el cambio puede ser significativo. La imagen familiarista conlleva el riesgo de entender la historia de la literatura como una sucesión biológica de generaciones en la que se impondría la ley pendular —casi freudiana— de matar a los padres para enlazar con los abuelos.¹⁹⁴ Respondiendo a la pregunta por su relación con los poetas del 50, García Montero se hace eco de esta cuestión: «Parece que es una constante literaria que los hijos se apoyan en los abuelos para matar a sus padres. Entonces, generacionalmente, los poetas de mi edad nos sentimos más cerca del grupo del 50 que de los novísimos, para establecer distancia con nuestros padres» (en Espada Sánchez, 1989: 490-491). Y sin embargo, deja a un lado esta concepción para ajustar su análisis a otra perspectiva:

[...] reflexionando desde un punto de vista más serio, a mí los versos de la generación del 50 me parecen cálidos [...] porque seguramente solucionaron de un modo definitivo el tema más importante abierto en la poesía de estos años: el tema del compromiso y la pureza estética. Los novísimos me parecen todavía una secuela de esta polémica entre compromiso y pureza porque todo el culturalismo que ellos intentan recuperar y que abandonaron, al fin y al cabo, se convierte en una apuesta por la poesía pura frente a la poesía social que ellos veían como comprometida (en Espada Sánchez, 1989: 491).

Los poetas del 50 consiguen superar esta polémica convirtiendo la poesía no en «alma de comunicación, sino en algo distinto, en vehículo de conocimiento»; y desde aquí declara García Montero: «La poesía sirve para conocer el mundo, para ordenar la experiencia, para interpretar el pasado o la realidad en que uno vive, y como más o menos esos son mis intereses poéticos actuales, por eso me siento cerca del grupo del 50» (*ibid.*). El mismo García Montero había abordado los debates entre pureza y compromiso, entre comunicación y conocimiento, en la presentación de los diarios de trabajo de Carlos Barral para *Metropolitano* desde unos planteamientos que enlazan bien con el prólogo de 1983 a *La otra sentimentalidad*:

¹⁹⁴ Sobre la problemática hegeliana y fenomenológica que arrastra el concepto de generación — desde Dilthey y Petersen o Salinas y Ortega hasta Laín Entralgo y Julián Marías— puede verse el artículo de Soria Olmedo, «¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)» (1980).

Admitida la construcción artificial del mundo, desalojadas las cosas de su trascendencia, se puede asumir la idea paralela de que la subjetividad es también un artificio, una reconstrucción ideológica. Si ya no sirve el poema comunicador de verdades previas, tampoco son válidos los que ensalzan la expresión de una majestad subjetiva, reino de verdades espirituales que también debe descabezarse. Por eso el conocimiento se desplaza aquí hacia una posición crítica, no de consignas ni asombros, sino de análisis de la propia constitución subjetiva. Los poemas adquieren una nueva moral: en la poesía como expresión se escribe desde el yo; en la poesía partícipe de esta nueva idea de conocimiento se va a escribir sobre la condición del yo, en cuanto a realidad ideológica, y por tanto artificial, que debe ser interpretada. Los sentimientos, en vez de convertirse en acto, en altar de lo sincero, descienden a convertidos en objeto de raciocinio poético (García Montero, 1988a: 20).¹⁹⁵

Unos años más tarde, en la conferencia «Una poética de la complicidad», García Montero insiste en delimitar el lugar ideológico que ocupan los autores del 50 y los novísimos para establecer la tradición que afecta a los poetas jóvenes. El granadino comienza constatando uno de los conceptos más definitivos de su poética que tendrá fortuna —y detractores— entre la crítica dedicada a este periodo: «En la década de los ochenta se ha producido un proceso de normalización en la poesía española» (García Montero, 1991a: 167). Es importante anotar que la atención al panorama literario actual se emprende desde una posición que no oculta sus propios intereses: «no puede —y casi no debe— ser imparcial la lectura que un poeta hace de la poesía de su tiempo, porque necesariamente se busca siempre en los otros la comprensión y la justificación de la obra propia». Para García Montero los jóvenes poetas han apostado por «una lectura personal de la tradición poética y una estilización de la lengua y la vida, diurna o

¹⁹⁵ Es interesante reparar, recordando el artículo de 1983, en cómo explica aquí García Montero esa *nueva moral* en los poemas. Por otro lado, siguiendo con Barral, también cabe destacar la lectura que hace el poeta granadino de *19 figuras de mi historia civil*, donde detecta un cambio en el significado del conocimiento poético con respecto a *Metropolitano*. Ahora la poesía «adquiere una entidad meditativa de crítica sobre la propia educación sentimental», abordando «las relaciones entre poesía e historia», asumiendo «un análisis de la experiencia personal y de sus relaciones con la historia» (García Montero, 1990c: 157). Señalando la «cultura marxista» que se evidencia en algunos presupuestos de Gil de Biedma y Barral, escribe García Montero: «Las inquietudes políticas corren aquí en paralelo con la penetración en el intimismo y las reflexiones líricas más exigentes, provocando una caracterización histórica del concepto de conocimiento, relacionado en este caso con las interpretaciones ideológicas de la subjetividad. Conocer es ahora un proceso de indagación en las raíces ideológicas de la intimidad. Estos poetas, al buscar una articulación objetiva entre la individualidad y la historia, vuelven a un territorio de reflexión que ya habíamos visto en Antonio Machado, particularmente interesado en indagar el carácter construido y no esencial de los sentimientos» (p. 158).

nocturna, de la sociedad española» (*ibid.*). En este sentido, señala una línea que ha tratado de «objetivar la experiencia, más allá de la formación de dialectos retóricos, para hacer posible el diálogo con el lector», y explica retomando planteamientos anteriores: «Los poemas no son expresiones de verdades personales trascendentes, sino premeditadas construcciones personales», la elaboración de un territorio intermedio, de las condiciones de «verosimilitud» poéticas, que encuentra su justificación «cuando el lector se cree el poema» (p. 168). A partir de tales planteamientos García Montero explica su tradición: «A esta línea de poesía cordial o cómplice, representada por Machado, Cernuda, Alberti, algunos poetas sociales como Blas de Otero, la poética de la experiencia de la generación del 50, se suma mayoritariamente la poesía escrita en los 80». «Poesía cordial o cómplice», «realismo de la experiencia común», dice enseguida con una formulación ya muy próxima a la que elaborará bajo el nombre de *realismo singular*:

Con Rafael Alberti por medio, y con una evidente lectura del pensamiento marxista, otros poetas de la posguerra española seguirán después un camino parecido al abierto por Antonio Machado. Jaime Gil de Biedma, el segundo Carlos Barral y Ángel González, por ejemplo, abordan la poesía como un análisis de la educación sentimental propia elaborado desde la experiencia personal. Será necesario para ellos partir de la realidad y construir una atmósfera de realidad en sus poemas, pero siempre a través del conocimiento objetivo de su configuración individual. A esta manera de entender las relaciones entre la historia y la individualidad y a sus efectos literarios es a lo que llamaremos [...] *el realismo singular*. La experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona del 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, 1993c: 19-20).¹⁹⁶

García Montero expone aquí una tradición que justifica su poética o una poética que justifica su tradición. Así entiende, en «Una poética de la complicidad», la tarea que desempeñaron los novísimos:

¹⁹⁶ En «Los argumentos de la realidad», García Montero (1992d: 238-239) escribía: «Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos, y que, al mismo tiempo, cualquier ideología social, para incidir en la vida, necesita materializarse en los ojos de una persona con nombres y apellidos. El realismo es siempre singular».

Cuando los poetas de mi edad empiezan a formarse literariamente, la actualidad creativa estaba dominada por el esteticismo radical y extravagante de los novísimos. Viendo las cosas desde nuestra perspectiva, tengo la impresión de que los novísimos jugaron, entre los poetas españoles del 50 y los 80, el mismo papel alborotador que los ultraístas desempeñaron entre Juan Ramón Jiménez y la generación del 27 (García Montero, 1991a: 169).

Pero la línea que señala García Montero para los novísimos va más allá del ultraísmo y los ubica en la «vuelta al utillaje poético retórico y espiritual del esteticismo radicalizado, propio de las tradiciones en crisis entre la poesía y la sociedad (expresividad romántica, adorno modernista, agresividad de vanguardia)» (*ibid.*). Para García Montero, al decretar el vacío de la poesía de posguerra, que identificaban con la «“pesadilla de la poesía social”, sin distinguir demasiado entre el realismo prosaico de los poemas-consigna y una importante estética de la experiencia», al confrontarse simplemente contra la mala poesía social, los novísimos «habían lanceado el cuerpo de un toro que ya estaba muerto», incurriendo —a modo de inversión— en el otro extremo de la poesía que criticaban (p. 171). En este sentido, «la poesía novísima, al desconocer el trabajo estético de los poetas de la experiencia, al medirse amaneradamente con los malos poetas sociales, pagó un tributo último a las deformaciones culturales acarreadas por la dictadura franquista» (p. 173). Tras el proceso normalizador iniciado con la democracia, García Montero encuentra «lógico que los jóvenes hayan conectado más con los poetas del 50 que los eufóricos novísimos» (pp. 174-175). Desde aquí el granadino desecha el método generacional, los conflictos entre promociones sucesivas, y reivindica una tradición:

No creo que sea apropiado hablar de una nueva generación; es mejor referirse a un nuevo momento estético, con personalidad propia, en la poesía española de los ochenta, donde los jóvenes han culminado y hecho dominante el regreso a la poesía de la experiencia. Pero es un momento del que participan algunos poetas de la edad de los novísimos, bien desde sus primeros libros, bien en felices evoluciones posteriores. Una división cronológica de carácter tajante, basada en fechas de nacimiento o en la personalidad aislada de las décadas no se ajustaría del todo a la realidad. Más que de una nueva generación, se trata de la reivindicación de un estilo (García Montero, 1991a: 180-181).

Un recorrido atento por el complejísimo panorama estético de los setenta y los ochenta —y las interpretaciones que ha suscitado, también para conformarlo— excedería los propósitos de este trabajo. No obstante, conviene apuntar rápidamente un par de cuestiones, empezando por la *ruptura* —«posmoderna» la ha llamado Jaime María Ferrán (2017)— protagonizada por los novísimos, por la «lectura restrictiva de la tradición» —según Ángel L. Prieto de Paula (1996: 131 y ss.)— que llevan a cabo.¹⁹⁷ Obviamente las relaciones entre ruptura y tradición habría que matizarlas muchísimo en

¹⁹⁷ La lectura de la tradición siempre es restrictiva y podrían ponerse dos ejemplos al respecto. Uno sacado de la muy representativa poética que escribe Vicente Molina Foix para *Nueve novísimos*, donde nombra a autores como Pound, Donne, Rilke, Hölderlin, Yeats, Pessoa, Lezama Lima, Nerval, Ducasse, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse, los surrealistas franceses, Licofrón, Virgilio, Dante, Góngora, el grupo *Cántico*, los postistas, los poetas del 50 y los del 27 (en Castellet, 2011: 179-183). Otro ejemplo sería el de Enrique Molina Campos (1988: 121), quien explica la *tradición tradicional* de la poesía de la experiencia, ya en los ochenta, acertando en muchos de los nombres que serán invocados una y otra vez por los jóvenes poetas: «La tradición, ahora, arranca de la Antigüedad: la *Antología palatina*, Catulo. Los eslabones medieval y renacentista, aparte de variar de un caso a otro, no parecen gozar de tanto predicamento como el eslabón del Barroco español (en su faceta meditativa: Andrada, Arguijo, Medrano, Aldana) e inglés (Donne en su vertiente erótica, Crashaw). El prerromanticismo y romanticismo inglés y alemán (Wordsworth, Keats, Blake; Von Kleist, Hölderlin, Novalis) importan mucho más que el romanticismo español, aunque se tenga a Bécquer por iniciador de toda una estirpe de poetas, como hace Fernando Ortiz, o se lea a Espronceda en una nueva perspectiva, como hace Gil de Biedma. Los simbolistas franceses menores (Laforgue, Corbière) enlazan con los modernistas hispanos menos aparatosos (Manuel Machado) y con los dos grandes poetas sajones de nuestro siglo, Pound y Eliot, a los que sigue Auden, principalmente en magisterio teórico. Cavafis viene a ser, en muchos sentidos, un paradigma indefectible; y Pessoa, recién descubierto y divulgado, un punto de referencia múltiple. El Cernuda más acusadamente “moral” está siempre presente desde que fue reconocido, apropiado, prolongado por poetas de la llamada “generación del 50” que justo son el eslabón siguiente de tal tradición: Gil de Biedma y Brines». Los nombres incluidos en los dos ejemplos podrían ser —incluso en sus coincidencias— tan arbitrarios o caprichosos como cualesquiera otros. Solo que en ambos casos se trata de atender a la ideología literaria que los sustenta, que conforma la tradición de un determinado horizonte estético. Y en este sentido solo cabe acordar con Hobsbawm y Ranger (2002) que la tradición se *inventa*. Como explica Rodríguez (2011: 250): «la tradición es una continua invención que transforma su sentido o sus sentidos [...] en cada coyuntura histórica. Evidentemente la literatura vive en la historia y en su historia, y ahí es donde se inscribe la tradición». Quizás uno de los casos más representativos de ello sea la reivindicación de Góngora por los poetas del Veintisiete, aunque también puede recordarse el uso que se hizo de los argumentos feudalizantes de Montesquieu como sustento del periodo prerrevolucionario en Francia, según señaló Althusser (1974b). A partir de aquí habría que plantear las preguntas sobre los clásicos, el canon, la tradición, las influencias o la intertextualidad, aunque las referencias a Sainte-Beuve, Eliot, Borges, Salinas, Calvino, Gadamer, Octavio Paz, Bourdieu, Jauss, Kristeva, Curtius y, por supuesto, Harold Bloom —entre tantos otros— sean inevitables. Solo dos apuntes más: para el significado de *las tradiciones* en la poesía española de los ochenta es necesario remitir a los estudios de Araceli Iravedra (2007a: 94 y ss.; 2016: 97 y ss.); y puesto que se trata desde todo este entramado de rastrear las relaciones entre la tradición o el canon y el compromiso no pueden pasarse por alto los volúmenes coordinados por Miguel Ángel García (2016b, 2017c, 2017d) con valiosas aportaciones para el periodo que nos ocupa.

el horizonte sesentayochista —Jaime Siles (1989) escribió acerca de «la tradición como ruptura» y «la ruptura como tradición» en los novísimos—, pero baste anotar algunos casos. En 1967 Castellet se preguntaba en «Tiempo de destrucción para la literatura española» qué quedaba aún por destruir en un país perpetuamente en ruinas; y encontraba una respuesta obvia: «las mismas ruinas, esa falsa apariencia que impide la reconstrucción de España sobre unos cimientos nuevos y profundos» (1976: 155-156). A partir de una serie de textos de Juan Goytisolo, el *mestre* abogaba por la destrucción de las estructuras lingüísticas fosilizadas para renovar el lenguaje y las estructuras mentales de los lectores, así como proponía una radical revisión de toda la tradición cultural del país —aquí lamentaba la ausencia de un Gramsci en la izquierda española— y un riguroso análisis de la realidad actual. Estos tres puntos se condensaban en una expresión catalana: *hem de fer foc nou*, es decir, «un “fuego nuevo” que nos lumbre y nos reconforte a todos» (p. 156). Con este lema finalizaba Castellet su trabajo y, como indica Túa Blesa (2001: 122), ese fuego, esa muerte y regeneración, constituía un programa donde se encontraba «lo esencial de la poética novísima». Y en efecto, unos años más tarde aparecen *Nueve novísimos* (1970) de Castellet, *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo —hay que reparar en el adjetivo: *nueva*, que se convierte en una cuestión obsesiva durante una época empeñada en seguir el ritmo frenético de la modernidad, y los títulos de tantas antologías son un signo más de ello—¹⁹⁸ y *Espejo del Amor y de la Muerte* (1971) de Antonio Prieto, «tres antologías de joven poesía española con una clara voluntad de lanzamiento generacional» que «coinciden en formular claramente una ruptura estética, ya apuntada en las selecciones precedentes, con la poesía inmediatamente anterior», como señala Juan José Lanz (2011: 25). Claro que existen diferencias entre las tres antologías que el mismo Lanz señala: *Nueve novísimos* sustentaba «la idea de la ruptura radical de la estética presentada en la antología con la poesía anterior»; *Nueva poesía española*, no obstante,

¹⁹⁸ Han sido muchas veces las que se han señalado los vínculos entre *moda* y *modernidad*, las transformaciones de lo moderno, el imperio de lo efímero, la innovación constante en el arte que sigue el ritmo de la producción de mercancías, o la juventud como valor en sí mismo. En este sentido hay que recordar a autores como Lipovetsky, Jameson, Vattimo, Habermas, Jauss o Barthes. No obstante, es curioso anotar una consideración de Hugo Friedrich (1959: 224): si «la visión de un supuesto cambio constante y rápido de estilos es a su vez sintomática de la época moderna», en la que el escritor no escribe para la eternidad sino a lo sumo para un futuro desconocido —y para parecer futuro debe romper con el pasado—, se trata de una «ilusión óptica», pues «no existe tal multiplicidad: existen solo matices y variantes que atestiguan las numerosas posibilidades de la poesía contemporánea, pero que no son sustanciales para el juicio de su estructura estilística».

indicaba que «esa ruptura estética no supone sino el enlace con una tradición distinta dentro de la poesía española contemporánea, una tradición que parte de la generación del 27»; y *Espejo del Amor y de la Muerte* establecía «el cambio estético como una reintegración de la nueva poesía en una profunda tradición formalista», es decir, de «la tradición cultural y estética esgrimida como soporte fundamental de la ruptura poética» revelando así un sentido más profundo del culturalismo presente en la antología (p. 80). Ahora bien:

Tal como habían observado Martín Pardo y Prieto, la supuesta ruptura estética lanzada por Castellet no suponía en profundidad sino un cambio de tradición, la recuperación de una tradición poética distinta, que, en consecuencia, venía a negar la formulación rupturista. La tradición se establecía a lo largo de los años setenta, enlazando con los presupuestos de Martín Pardo y Prieto, como el modo más efectivo de llevar a cabo un cambio estético profundo (Lanz, 2011: 85).

El análisis de Lanz es tremendamente oportuno para valorar el significado real de una estética que se presentó como rupturista. Y sin embargo, la cuestión de la ruptura fue heredada por la poesía de los ochenta —o al menos por los críticos que se ocuparon de ella— y en cierto modo la nuclea, se convierte en una regla negativa para medir. Así, el problema empezó a girar sobre la «sucesión de los novísimos», como tituló García Martín (1981) un artículo pionero. En efecto, aunque Concepción G. Moral y Rosa María Pereda publicaran en 1979 una antología de *Joven poesía española* —en Cátedra nada menos, lo que suponía ya cierta institucionalización, o una «oficialización de la ruptura» como dice García Martín (1992b: 97)— donde recogían a autores publicados unos diez años antes en las anteriores antologías de lanzamiento, «podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que ya han comenzado a dejar de ser la “última promoción” de poetas españoles surgidos después de la guerra civil» (Rubio y Falcó, 1991: 83). Al inicio de la década de los ochenta no podía seguir sosteniéndose esa imagen de novedad y juventud con la que se presentaron los novísimos, pero tampoco se acertaba claramente a delimitar la *sucesión* de estos, a identificar los actuales pulsos estéticos. Y comienzan a aparecer los tópicos: desde la pluralidad al continuismo. Incapaz de encontrar una nueva estética hegemónica, una tendencia dominante, la crítica habló de un panorama heterogéneo, plural, una mezcla que convierte la indefinición en una característica propia. Tal panorama turbio parecía proceder de la ausencia de una

respuesta contundente que se opusiera a la anterior estética novísima, por lo que se tildó a los jóvenes poetas de continuistas (Villena) o de una constituir una generación cumulativa (García Martín). De este modo se mezclaban dos cuestiones: las generaciones y la ruptura. Si por una mera cuestión biológica debía existir una nueva generación poética, intentar delimitarla, tratar de definir a los nuevos poetas bajo el patrón de la estética anterior —es decir: de la ruptura— terminaba convirtiéndose en una tarea que se salvaba en el refugio de los tópicos. La ausencia de una ruptura como la que tan espectacularmente habían escenificado los novísimos marcaba a una generación plural y continuista, además de tradicional (entendiendo aquí la tradición como el gemelo inverso de la ruptura). Y sin embargo, las cosas fueron más complejas puesto que desde la supuesta ausencia de ruptura —del poeta fuerte que la encabezara— no se podían entender los *cambios* que se estaban haciendo efectivos, la voz de unos poetas que simplemente obviaban la etapa anterior o renunciaban a la escenificación de la diferencia y que, en el transcurso de la década, pasarían de ser una generación cumulativa o continuista a —ahora sí— una generación explícitamente *polémica* y muy crítica con los poetas anteriores cuando la poesía de la experiencia se estableció nítidamente como corriente hegemónica.

Por supuesto, habría que atender muchísimo más a los matices concretos de un panorama complejísimo y lleno de sorpresas donde las indicaciones críticas de Iravedra o Lanz resultan indispensables para orientarse. Y por supuesto, también habría que interrogar dentro de ese panorama términos como *generación* o *ruptura* —ambos imbricados en un evolucionismo pendular: la lucha siempre constante con el pasado inmediato—, sobre todo a la luz del concepto althusseriano de *coupure*, lo que a su vez conduciría a sopesar la idoneidad de establecer cortes constantes en una *longue durée* —y ahora el término es de Fernand Braudel— para entender la historia de la literatura. Más aun teniendo en cuenta la recepción que, desde este esquema de generaciones y rupturas, encontró la propuesta enunciada precisamente como *rupturista* de La otra sentimentalidad. Junto a los casos mencionados de García Martín, que cuestionaba la novedad del proyecto granadino con respecto a la renovación de una poesía comprometida, o de Villena, que lo incluía sin más en la línea de la tradición clásica, puede recordarse —por poner solo un ejemplo— la reseña de Emilio Miró sobre *Las cortezas del fruto*. El crítico notaba el carácter de «punto y aparte» con respecto a la obra previa de Salvador que declaraba el poemario, y sin embargo finalizaba el artículo diciendo: «*Las cortezas del fruto* es un hermoso discurso lírico, anti-patético, anti-

sentimental, que reivindica la pasión de la inteligencia, el fuego de la razón. Y, como la misma vida, el esplendor-ceniza de la palabra» (Miró, 1981: 6). Resulta curiosa la adjetivación del discurso poético como *anti-sentimental* aplicada precisamente a una obra que se suele considerar el libro que inaugura La otra sentimentalidad, pero tal caracterización no hace sino remitir al paradigma crítico de los novísimos, y de ahí que Miró llame a Salvador —en el título de su reseña— poeta «de los setenta». ¹⁹⁹ Es cierto que la obra anterior del granadino surge ligada al horizonte sesentayochista y que incluso *Las cortezas del fruto* aparece fechada entre 1973 y 1979. No obstante, más allá de los límites temporales, interesa señalar la problemática de fondo con la que intenta romper Salvador y en la que sigue instalado Miró al hablar de un discurso anti-sentimental. Lo explicaba nítidamente Juan Carlos Rodríguez en el prólogo al poemario:

Sin duda, hay a veces influencias superficiales (Carnero, Azúa...) en el sentido “teoricista” que en ocasiones adopta la poesía de Á. Salvador. Pero yo creo que se trata, en todo caso, de una mera cuestión de espejos, de mera superficie. Pues está claro que, mientras Azúa, Carnero, etc., hacen una poesía racionalista o teoricista “a posta”, creyendo que la oposición “razón *versus* sentimiento” es algo natural —tratando así, por tanto, de diferenciarse en cierto modo de la poesía “sensible” mayoritariamente al uso en España—, Álvaro Salvador, por el contrario, parece perfectamente consciente de que esa misma oposición razón/sentimiento no solo no es una verdad natural de la “poética”, sino que se trata de una mera dicotomía ideológica, una mera cuña teórica propia solo de la problemática burguesa. Es decir, no se trata de estar a favor de la Razón o del Sentimiento, sino, precisamente, de romper con ese círculo de asfixia y marchar afuera, a otra frontera, a otro terreno. De aquí la diferencia básica entre el teoricismo-racionalismo poético de Á. Salvador, por un lado, y el de un Carnero o un Azúa, por otro. Claro como el agua: Salvador no cree en la “razón” (tampoco en lo “irracional”); Carnero y Azúa, sí. El matiz es leve en apariencia, pero radical en su base (Rodríguez, 1980: 21).

¹⁹⁹ Y a la inversa, en un artículo titulado «Rumbos actuales de la poesía española en los ochenta», sus autores hablaban de un «nuevo eticismo» —en la línea de un Cernuda decantado por Gil de Biedma— que en casos aislados adquiriría la forma de «un testimonialismo crítico», como en la «mediocre “nueva sentimentalidad” del grupo de Granada», a la que achacan, del mismo modo que al «último y fallido Bernier», una «mera explosión sentimental» (Gómez Segade *et alii*, 1984: 187). Hay que volver a insistir en que para la propuesta granadina no se trataba de apostar por lo sentimental o lo anti-sentimental, por un neorromanticismo o una poética intelectualista, sino de salir fuera de la problemática que genera tales divisiones.

Frente a «la pasión de la inteligencia» de la que habla Miró, los poetas de La otra sentimentalidad se acogen a un verso de Gil de Biedma convertido en lema, «con la pasión que da el conocimiento», para romper con la dialéctica que enfrenta a razón y sentimiento. Y este tipo de tentativas son las que a menudo pasó por alto la crítica coetánea a la propuesta granadina enredada en el evolucionismo de las generaciones y los espejismos de las rupturas.²⁰⁰

Demasiadas cuestiones abiertas. Sin embargo, puede retomarse el panorama que establece García Montero en «Una poética de la complicidad», porque ahí desecha la metodología generacional para atender al diálogo con las tradiciones que configuran el horizonte poético de los ochenta. En este sentido, Antonio Jiménez Millán, partiendo de un paralelismo entre la «normalización democrática» y el «cambio de signo en la escritura», viene a precisar que

[...] la década de los ochenta trae consigo un replanteamiento de la función de la poesía y un enlace diferente con las respectivas tradiciones. Tal vez la clave resida en una nueva lectura de la *modernidad*, una lectura no conforme con ciertas interpretaciones dogmáticas que la identificaban con dos líneas casi excluyentes: la que iba desde Rimbaud y Lautréamont hasta el surrealismo o la que escogía a Mallarmé como origen de una reflexión sobre las posibilidades y los límites del lenguaje. ¿Acaso Shelley, Leopardi, Heine, Bécquer, Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Unamuno o Antonio Machado quedaban fuera de la modernidad? Me temo que, para algunos, así era (Jiménez Millán, 2006: 75).

En *Palabras para un tiempo de silencio*, el número monográfico que la revista *Olvidos de Granada* dedica a la poesía y la novela de los años cincuenta, el mismo Jiménez Millán (1986a: 146) señalaba la distancia entre las antologías *Veinte años de poesía española* y *Nueve novísimos* para preguntar: «¿tanto había cambiado la literatura española en este tiempo, y tan radicales eran las innovaciones de los Gimferrer,

²⁰⁰ Si bien no conviene exagerar, porque el mismo Rodríguez (1980: 20) escribe en el prólogo a *Las cortezas del fruto* que «una ruptura (ideológica, poética, política) 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». Frente a ello, «solo una tenaz, ascética, filosa vigilancia y tala pueden evitar el contagio. Pero la lucha ha de ser continua: nocturna y diurna, frente al narciso y frente al lenguaje». Rodríguez explica que Salvador tal vez no haya logrado hacer efectiva tal ruptura, pues «quién sabe lo que es realmente una poética materialista», aunque destaca su «intento tenaz por lograr la consecución de tal poética» ya desde el primer libro.

Carnero, V. Molina Foix, etc.?)»; y respondía: «En realidad, no: lo que ocurre es que existen factores que condicionan las distintas lecturas y relecturas de la poesía española del siglo XX, primero desde la óptica del compromiso, del “realismo crítico”, después en nombre de una pretendida liberación estética» (*ibid.*). Según Jiménez Millán, en los cincuenta «no todo era “realismo crítico” ni “literatura social” monótona y falta de recursos», como después hicieron creer algunos novísimos (pp. 146-147). Al contrario, para los poetas del medio siglo,

No se trataba ya de hablar de la “realidad”, según una determinada ordenación de la experiencia; en otras palabras, y como recordaba recientemente Vázquez Montalbán, se trataba de asumir *de otro modo* la subjetividad poética, a partir de una formación literaria muy sólida en la mayoría de los casos. Otras lecturas y otros procedimientos que permitieron formular no solo una inteligente visión de la historia personal y colectiva, ya inseparables, sino también ciertas críticas de la historia literaria más reciente (Jiménez Millán, 1986a: 147).

La formulación de una manera distinta de asumir la subjetividad queda muy cerca del proyecto de *La otra sentimentalidad*, así como la fusión entre la historia personal y la colectiva. La poesía de los autores del medio siglo representaba una reflexión sobre el género poético con la que los poetas granadinos podían identificarse mejor que con las supuestas innovaciones novísimas. Para Jiménez Millán, a pesar del vacío que intentaron decretar con la poesía anterior para enlazar con los movimientos de vanguardia, los novísimos «solo rompen definitivamente con algo que, a la altura de 1970, estaba más que superado: una poesía de carácter existencialista, religiosa o no, más o menos “social”», aunque también advierte que no todos los novísimos «venían de Venecia» (*ibid.*).

También en las páginas de *Palabras para un tiempo de silencio* García Montero se pronunciaba de un modo similar al de Jiménez Millán. Si de lo que se trataba era de atender a una ruptura, esta más bien era protagonizada por los poetas del 50 antes que por los novísimos, lo cual no siempre fue bien entendido. La crítica coetánea a los autores del medio siglo, «acostumbrada al esteticismo oficial por un lado y la grandilocuencia por otro, se sintió bastante desconcertada con el tono de humildad de este grupo y no dudó en caracterizar a sus componentes como poetas de *poco vuelo*» (García Montero, 1986d: 147). Una incompreensión semejante sufrieron desde la ladera

novísima: «Por tanto, bien por arriba o por debajo, los poetas del 50 han sido bastante mal interpretados, enturbiándose así las propuestas notables de su tarea literaria» (*ibid.*). García Montero insiste en los debates sobre de la inutilidad y la utilidad poética, sobre la poesía como verdad realista o como representación de la experiencia, sobre la distancia entre entender el género como comunicación o conocimiento. En la respuesta estética que elaboran los autores del 50 a estos interrogantes sitúa el granadino «la ruptura más seria, más interesante de nuestra posguerra». Y continúa explicando:

Cuando se intenta desconocer esta ruptura, cuando se une a los poetas del 50 con la poesía social anterior, se corre el peligro de volver a repetir la dicotomía entre lo público y lo privado, lo puro y lo comprometido, lo estético y la historia. Muchas llamadas a la innovación no son sino regresos a polémicas que ya habían encontrado su solución oportuna (García Montero, 1986d: 149).

El concepto de ruptura será matizado en declaraciones posteriores como las citadas de García Montero y Jiménez Millán atendiendo a la tradición, a las distintas lecturas de la modernidad. Pues, en efecto, la manera en que se ha entendido la tradición o la ruptura —y sus cruces: la ruptura convertida en tradición o la tradición de la ruptura— resulta inseparable de cierta concepción de la modernidad. Entre la infinitud bibliográfica que existe al respecto, quizás recordar los trabajos de dos críticos resulte ilustrativo.

En el fundamental *Estructura de la lírica moderna*, Hugo Friedrich (1959: 13) comenzaba advirtiendo que «el acceso a la lírica europea del siglo XX no es cosa fácil, en cuanto esta se expresa por medio de enigmas y misterios»; y más adelante hablaba de una «oscuridad» que fascina y aturde al lector, de la «magia de las palabras y su aura de misterio», que lo subyugan aunque no acierte a comprenderlas (p. 14). Esta «coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad» es llamada por Friedrich — recordando a Stravinsky— «disonancia». Unas líneas del crítico pueden servir para condensar sus planteamientos:

Interioridad neutral en lugar de sentimientos, fantasía en lugar de realidad, mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de lo heterogéneo, caos, fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje, pero también un operar frío análogo al regulado por la matemática, que convierte lo cotidiano en extraño: esa es exactamente la estructura dentro de la que se colocarán la teoría poética de Baudelaire, la lírica de Rimbaud, de Mallarmé y de los poetas actuales (Friedrich, 1959: 37-38).

Por supuesto que los planteamientos de Friedrich son mucho más amplios y están llenos de matices, pero ahora solo interesa destacar las dos líneas que señala para la lírica moderna: una «formalmente libre y alógica», que partiría de Rimbaud y que el crítico ilustra con una sentencia de Breton: «el poema debe ser la derrota del intelecto»; la otra arrancarían con Mallarmé delimitando una «lírica intelectual y de formas rigurosas» y podría sintetizarse en una frase de Valéry: «el poema debe de ser la fiesta del intelecto» (p. 220). Los matices de ambas líneas, sus cruces y caracterizaciones, podrían ser muy numerosos, pero también vendrían a coincidir en lo esencial. Por ejemplo, Leopoldo María Panero decía:

Yo creo que en este momento solo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los Novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada, y algo que quiere decir *nada*. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo *necesita* ser reflexivo (en Campbell, 1994: 20).

Gimferrer (1977: 107), por su parte, establecía un juego entre *falsas* «roturas» y *verdaderas* «rupturas» para definir el periodo literario de posguerra «en términos de sucesivas roturas de la tradición».²⁰¹ Estas roturas —integradas por la cadena del neogarcilacismo-existencialismo-poesía del realismo histórico— significarían una «regresión», un alejamiento del pasado inmediato que entroncaría con un ayer anacrónico «enmascarando con la carátula de un Hoy marchito e irrisorio que suplanta al verdadero Hoy» (p. 108). Desde estos postulados, lo que caracteriza para Gimferrer este periodo de la literatura española es «la pérdida de la tradición contemporánea y la lenta lucha por recobrarla» (*ibid.*). Así, es preciso «recobrar» la verdadera tradición, en lugar de «liquidarla con apariencias de rotura», para «dar lugar, desde ella, a una verdadera *ruptura*» (p. 113). Por supuesto, la verdadera tradición contemporánea es la inaugurada por los *fundadores*, es decir, por Juan Ramón Jiménez y la vanguardia del Veintisiete; y por supuesto,

²⁰¹ En el trabajo incluido en el libro publicado con Salvador Clotas afirma: «Parece claro que toda poesía viva, toda poesía *nueva* debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio —ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante» (Gimferrer, 1971: 93).

[...] si todo lo anterior pudo ser intuido por los mayores, solo los poetas de mi edad — llámeselos novísimos o no—, lo formularon de modo explícito y lo intentan llevar — con resultados, reconozcámoslo, poco satisfactorios por ahora en muchos casos, aunque no quiero dejar de recordar a Antonio Martínez Sarrión, a Leopoldo María Panero, a Guillermo Carnero, a Andrés Sánchez Robayna, nombres operantes— hasta las últimas consecuencias (Gimferrer, 1977: 114).

Por lo tanto, variaciones sobre un fondo común: la auténtica tradición contemporánea en España correspondería a la vanguardia del Veintisiete o, desde una perspectiva más amplia, a las dos rutas del surrealismo y Mallarmé indicadas por Panero. También podrían recordarse las palabras del mismo Gimferrer para una poética de 1971: «Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidore Ducasse. Lo demás debe considerarse manifestaciones de una estética anterior, epifenómenos en suma» (en Martín Pardo, 1990: 27).²⁰² Las líneas y los nombres se entrecruzan, se priorizan algunos autores, algunas estéticas, pero no se discute su identificación con la modernidad. Las posturas de Panero y Gimferrer son solo unos ejemplos entre otros que se podrían haber aducido,²⁰³ pero conviene reparar de nuevo en una definición de Friedrich:

En 1859 Baudelaire escribía: «El romanticismo es una bendición celestial o diabólica a la que debemos estigmas eternos». Esta frase traduce con toda exactitud el hecho de que el romanticismo, incluso cuando muere, deja impresos sus estigmas en sus herederos. Estos se rebelan contra él precisamente porque sienten su influjo. La poesía moderna es romanticismo desromantizado (Friedrich, 1959: 39).

²⁰² En esa misma antología Enrique Martín Pardo (1990: 12-13) distingue «dos ramales»: uno arrancaría en Antonio Machado y seguiría con la línea de César Vallejo y Luis Cernuda hasta la poesía realista o social, entendiendo el poema como el medio más viable de comunicación con el lector, como un acto humano y solidario más preocupado por el tema poético que por su tratamiento; el otro ramal arrancarían del Veintisiete, que con sus raíces en el simbolismo y el surrealismo llegaría hasta los poetas más jóvenes y su concepción del poema como un ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje. Esta segunda línea es la que antologa Martín Pardo incluyendo a unos autores —Carvajal, Gimferrer, Colinas, Carnero, Siles— interesados en «revitalizar el concepto poema, heredado de la mejor tradición dentro y fuera de España» (p. 11).

²⁰³ Así se podrían recordar unas líneas del Borges (1979: 54) de «Pierre Menard, autor del Quijote»: «Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry». De cualquier modo, para esta «genealogía de la poesía moderna» es interesante atender al prólogo de Antonio Marí y los escritos que recoge de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Eliot en *Matemática tiniebla* (2010).

Sin embargo, frente a Friedrich y la caracterización de la modernidad como romanticismo desromantizado, es preciso recordar que el primer capítulo de *La poesía de la experiencia* se titula precisamente «El Romanticismo como tradición moderna». Robert Langbaum (1996: 64) explica que, independientemente de la diferencia entre los movimientos literarios de los siglos XIX y XX, «el hecho es que se conectan en la visión de un mundo sin sentido, y en su respuesta a una idéntica desolación», es decir, a la del legado científico y crítico de la Ilustración. La obra de Langbaum, como suele indicarse, fue fundamental para Gil de Biedma —de ahí su interés por el *mérito* de Espronceda, por encontrar una huella de modernidad en el romanticismo español— y esto ya implica otra forma de entender la tradición. En efecto, junto a Rimbaud y Mallarmé, los inauguradores de las líneas que señala Friedrich, junto al enigma y el misterio, la oscuridad y el silencio, la negatividad disonante, existen otras «caras», como diría Matei Calinescu (2003), o mejor otras «ideologías literarias» de la modernidad (García, 2010: 16) que frente al esteticismo radical o las rupturas espectaculares de las vanguardias han buscado en la lucidez otros tonos para reflexionar sobre las contradicciones de la modernización burguesa (Berman, 2002: 77-130) y su impacto en la configuración del género: toda esa parte que a veces se ha obviado o, simplemente, no se ha considerado moderna.²⁰⁴ Las polémicas centradas en la preferencia por Machado o el Veintisiete —polémicas que a veces hacen pasar por un *todo* lo que son visiones demasiado sesgadas o particulares de algún autor o de un determinado momento estético— dan buena muestra de las tensiones con que se ha entendido la modernidad. Pero no se trata de volver a esquematizar y caer en distinciones entre realistas o irrealistas, comprometidos o evasivos, impuros o puros, sino solamente de señalar que para entender en los poetas del cincuenta, los novísimos o los jóvenes de los ochenta la significación de conceptos como generación o ruptura, o el carácter de las relaciones con los maestros del pasado, conviene prestar atención a la tradición en la que se insertan y a cómo la definen, al lugar teórico desde el que leen la modernidad. Así lo indicaban los trabajos de García Montero y Jiménez Millán.

Desde esa lectura de la modernidad, desde ese diálogo con la tradición, se estaba produciendo entre la juventud, como indicaba también García Montero (1990:

²⁰⁴ Por poner un ejemplo gráfico: una parte de la modernidad ha emprendido viajes hacia archipiélagos siderales, mientras que otra se ha fijado en el niño triste que bota en un charco su frágil barco. Lo cual no quiere decir que en Rimbaud o en «El barco ebrio», de donde están tomadas las imágenes, se encuentre ovillada *toda* la modernidad: sus versos son citados aquí como mera ilustración de algunas actitudes con que se ha afrontado.

100), «un reconocimiento serio y meditado del grupo poético del 50», un «homenaje natural» —tras el olvido injusto de toda la poesía de posguerra— hacia unos autores que

[...] se nutren en una meditación ancha sobre todos los debates centrales de la lírica europea contemporánea a partir del romanticismo y muchas de sus características estéticas (poesía de la experiencia y el conocimiento, gusto por el tono confesional, nobleza del lenguaje cotidiano, uso de la ironía, protagonismo de un personaje moral) se deben a una verdadera e inteligente reconsideración de las tradiciones poéticas españolas y europeas (García Montero, 1990d: 100).

Al incidir en la reconsideración de las tradiciones, incluso a nivel europeo, García Montero subraya la modernidad de unos autores a los que se siente muy cercano. De ahí los homenajes a esos abuelos convertidos en hermanos mayores, a una manera de entender los poemas que salta por encima de los cortes generacionales, como el citado número de *Olvidos de Granada: Palabras para un tiempo de silencio*, que en realidad recogía los encuentros con los novelistas y poetas del 50 en Granada durante diciembre de 1985; y, por supuesto, el homenaje en *Litoral* a Jaime Gil de Biedma: *El juego de hacer versos*.²⁰⁵

JAIME GIL DE BIEDMA. *EL JUEGO DE HACER VERSOS* (1986)

En el emblemático poema que abría *La mala crianza*, Álvaro Salvador (1974: 13) escribía: «Nosotros los nacidos en el año cincuenta / además de partir / el siglo en dos mitades, / además de nacer “sin pérgola / y con tenis” (perdonadnos a medias), / sencillamente fuimos / mal criados con saña». El mismo Salvador explicaba así el guiño de la primera estrofa:

²⁰⁵ Algunos homenajes a Gil de Biedma en los poemas de los autores de *La otra sentimentalidad* son los de Prado, «Algo como la noche en un embarcadero», de *El corazón azul del alumbrado* (1991: 22); Salvador, «Muntaner 62, 4^o-1^a», de *Ahora, todavía* (2001: 73); García Montero, «Jaime», de *Vista cansada* (2008: 80), y cuya última estrofa dice: «La herencia literaria / se pide como un crédito. / Yo lo aprendí en Granada, meditando / palabras de familia / con Jaime Gil de Biedma»—; o Jiménez Millán, «Treinta años después (Jaime Gil de Biedma)», de *Biología, historia* (2018c: 53).

La referencia a Gil de Biedma y, detrás de él a Rafael Alberti, era la enseña del poema. Toda una declaración de principios en un poema escrito en 1971. Gracias a mi maestro Juan Carlos R[odríguez], al ejemplar de *Moralidades* que me dejó mi amigo Juan Manuel A[zpitarte] y al hallazgo inopinado de los *Poemas póstumos* en una librería de Málaga, aprendí a valorar muy pronto el magisterio y las aportaciones de un poeta como Gil de Biedma en la renovación de la poesía española que queríamos poner en marcha por entonces (Salvador, 2005: 34).²⁰⁶

Por su parte, Luis García Montero comenta que el primer contacto que tuvo con la poesía de Jaime Gil de Biedma fue a mediados de los años setenta gracias a un ejemplar de *Colección particular*: «nada más ver la fotografía de la cubierta y leer dos o tres poemas supe que aquel libro no iba a devolverlo nunca» (en Jiménez Millán, 1998: 114). Eran la cara «de una persona normalísima, un hijo de vecino» y los versos «de un rebelde que no necesita disfrazar de rebeldía sus palabras a la hora de escribir poemas morales, de crítica íntima, de indagación personal sobre la realidad». A partir de ahí García Montero comenta su «fascinación» por estos poemas a Juan Carlos Rodríguez, quien responde que a él le había ocurrido lo mismo años atrás cuando se encontró con los versos del barcelonés en una separata de *Papeles de Son Armadans*:

Gil de Biedma formaba parte de la mitología sentimental del grupo de universitarios rojos, impertinentes y vitalistas en el que yo acababa de entrar. Su poesía iba a ser una referencia imprescindible para los amigos que intentábamos hacer una literatura de compromiso ético, huyendo al mismo tiempo de los excesos del culturalismo y de los panfletos raquícos de algunos desahogados divulgadores de la justicia social (en Jiménez Millán, 1998: 114).²⁰⁷

²⁰⁶ Tal vez resulte gráfico señalar algo que recuerda Antonio Sánchez Trigueros (2007: 204): el mismo año de su publicación, encontró un ejemplar de *Moralidades* (1966) «en la alacena escondida de la librería Don Quijote». El detalle informa acerca de unos tiempos difíciles y de las estrategias para resistir. Por otro lado, hay unas palabras de Fanny Rubio que vinculan a Juan Carlos Rodríguez con Gil de Biedma dentro del ambiente de los años setenta: «Granada es el bar Bimbela, Puentezuelas, Emilio Orozco explicando a San Juan de la Cruz con un patio de palmeras al fondo, la escuela de estudios árabes de la Cuesta [d]el Chapi[z]... Granada es el paraíso cerrado, Pablo del Águila, Carlos Cano escribiendo poemas —porque Carlos empezó de poeta—, Juan de Loxa, Joaquín Sabina, Juan Carlos Rodríguez explicando a Gil de Biedma, Álvaro Salvador con pelo y pantalón de pana» (en Ramos Espejo, 2002: 34).

²⁰⁷ Sobre esta atmósfera escribe Jiménez Millán (1991: s. p.): «No es fácil olvidar el año de la publicación de *Las personas del verbo*: 1975. A los que habíamos aprendido que España era el país “de todos los demonios”, Gil de Biedma volvió a descubrirnos el valor de la poesía como interrogación a la historia reciente, desfasadas ya las invocaciones voluntaristas. En los poemas *civiles* de Jaime Gil de Biedma latía una historia oculta, silenciada por no oficial [...] que

García Montero cuenta que, cuando iba a publicar su primer libro, conoció personalmente a Gil de Biedma con motivo de una lectura que dio en Granada, en 1980 (p. 115). No obstante, fue en el verano de 1983, entre «días de vino y vino», «días de amistad y literatura», cuando en otra visita a la ciudad acompañado por Àlex Susanna se fraguó el número de *Litoral*, además de completar «las excursiones nocturnas con la rosa de una vista turística a Úbeda y Baeza». En esta línea, Antonio Jiménez Millán recuerda que a principios de los ochenta, junto a la presencia constante de Alberti,

[...] conocimos también a Jaime Gil de Biedma, que visitó Granada con cierta asiduidad, acompañado a veces por Àlex Susanna; la verdad es que a todos nos sorprendió la resistencia de Jaime, capaz de agotar nuestras reservas de energía noctámbula, y ya es decir. Proyectamos, entonces, un homenaje en *Litoral*, un monográfico de elaboración lentísima (casi tres años) que finalmente agradó al poeta barcelonés a pesar de la plaga de erratas que no pudimos evitar (Jiménez Millán, 1998: 7-8).²⁰⁸

El número de *Litoral* vio la luz en abril de 1986 con el título de *Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*. De la lenta elaboración deja constancia el propio poeta barcelonés en su correspondencia con James Valender: «El número de *Litoral* es un proyecto andaluz, es decir: agradable e indefinido. No sé cómo andará, pero imagino que lentísimamente» (Gil de Biedma, 2010b: 398). La carta está fechada el 13 de enero de 1984. El 8 de mayo de 1986 escribe a García Montero: «Finalmente llegó el número de *Litoral*. Salvo por las sólitas erratas de imprenta, todo me parece perfecto: textos, ilustraciones, formato y portada. Estoy muy contento» (p. 427).²⁰⁹ Parte del proceso de elaboración del homenaje puede seguirse desde el «Epistolario» incluido en *Luis García Montero. Complicidades* (en Jiménez Millán, 1998: 113-135).²¹⁰ Es esclarecedor el modo en que lo presenta el propio poeta granadino:

conectaba perfectamente con la experiencia de lectores entonces jóvenes, militantes de manifestaciones y programas políticos, pero también tabernas y amores inexpertos».

²⁰⁸ Andrés Soria Olmedo (2000: 118) menciona «un par de ocasiones memorables, como un Seminario tenido en el Club Larra y otro en la Universidad» en las que Gil de Biedma visitó Granada.

²⁰⁹ Alguna errata tan fantástica como la que aparece en el índice: «Gil de Biedma y la poesía de la expresión». Obviamente, el título de James Valender se refiere a *experiencia*.

²¹⁰ No está de más anotar lo que Jaime Gil de Biedma (2010b: 408) escribe a García Montero a propósito de un homenaje que pretenden hacerle desde la revista alicantina *El cuervo*: «Lo de

Las cartas que conservo de Jaime demuestran sobre todo el ánimo cordial con el que recibió la admiración, no muy extendida entonces, que le profesábamos a él y a su generación un grupo de amigos reunidos, a principios de los años ochenta, por la política y la literatura bajo el lema machadiano de “la otra sentimentalidad” (en Jiménez Millán, 1998: 116).

En efecto, las páginas de *Litoral* hay que entenderlas desde la *admiración* de unos jóvenes hacia un poeta muy cercano, como señalaba el «Aviso para lectores de Jaime Gil de Biedma» que abría el número: «Este número dedicado a Jaime Gil de Biedma, como todo homenaje que se piensa desde la más sincera honradez, tiene un interés objetivo y es parcialmente interesado» (en García Montero *et alii*, 1986: 7). Un homenaje objetivo hacia una personalidad literaria que condensa en su breve obra «las innovaciones que caracterizaron ese espacio de la poesía contemporánea española abierto al ritmo inesperado de los años cincuenta», hacia una «clara propuesta de reconciliación entre la poesía y sus lectores». Como afirman los editores:

En favor de la lucidez, sin las ambiciones del profeta que enturbia el artificio de su propio conocimiento, los versos de Gil de Biedma nos llevan al territorio donde suelen unirse la experiencia y la reflexión, la vida solitaria y sus comunes representaciones, el tiempo deslenguado y el lenguaje del tiempo. Cosas, en fin, que confirman las palabras de una época con tono propio (en García Montero *et alii*, 1986: 7).

Pero también se trata de un homenaje parcialmente interesado. A través del guiño a uno de los artículos del poeta barcelonés, este número de *Litoral* deja una imagen impagable, definitiva —conviene subrayarlo— para entender las relaciones de los autores de *La otra sentimentalidad* con la tradición en la que se inscriben:

Cuando todo es año nuevo en la literatura española de hoy, los más jóvenes han buscado en los poemas de Gil de Biedma un destello de referencias. Sucede a veces que ciertas páginas alcanzan la intimidad de los espejos, y lo que empieza siendo una

los homenajes me parece un tanto demasiado, en un ambiente literario tan reducido y enrarecido como el español —casi me obliga a cumplir sesenta años antes de tiempo, o a morirme o a publicar un libro de poemas».

mirada apasionante sobre lo ajeno se convierte en tarea de reflexión personal (en García Montero *et alii*, 1986: 7).

La imagen fascinante del espejo: «probablemente, los autores jóvenes que colaboran en este número hablan a un tiempo de Gil de Biedma y de sí mismos» (*ibid*). No podía ser de otra manera y, en este sentido, nada más significativo que tanto el artículo de García Montero como el de Salvador —también el de Soria Olmedo— estén dedicados a la lectura.

Por supuesto, el número de *Litoral* es irreplicable. Desde las «Cartas de un joven poeta a otro» —solo aparecen las que Gil de Biedma envió a Barral, aunque en una época decisiva (1956-1958) para la llamada Escuela de Barcelona—²¹¹ a las semblanzas y artículos —la nómina de autores es envidiable y algunos de los textos presentados serán básicos (o ya lo eran) para posteriores estudios sobre el poeta barcelonés: Juan Ferraté, Juan Marsé, Gabriel Ferrater,²¹² Juan Goytisolo (la nota discordante), Dámaso Alonso, Francisco Rico, Richard Sanger, Andrés Soria Olmedo, Antonio Jiménez Millán, Gerardo Irlés, Luis García Montero, Pere Rovira, Felipe Benítez Reyes, Emilio Barón, James Valender, Álvaro Salvador y Àlex Susanna—, desde los poemas —de Pere Gimferrer, Rafael Juárez, Javier Egea, Javier Salvago y el propio Gil de Biedma— a las ilustraciones —de José María Prieto, Antonio Saura, Enrique Brinkmann, Francisco Peinado y Rodolfo Álvarez Santalo—.

El artículo de García Montero, que también se incluyó en *Palabras para un tiempo de silencio*, se titula «El juego de leer versos». Incidiendo —con el ejemplo de Picasso— en que la mentira del arte reside en su presentación como verdad y en que, tras ello, la verdad del arte consistirá en su autodescubrimiento como puro artificio (García Montero, 1986a: 113), el poeta señala que «este juego dialéctico tuvo enseguida consecuencias para los estilos»: «La historia de la poesía cambió el virtuosismo y la expresividad por la lucidez». El talento evita el utillaje retórico y se convierte en

²¹¹ Aparte del interés histórico, las cartas alcanzan un presente actualizado. Como indica Jiménez Millán (1991: s. p.): «Cuando elaboramos el número monográfico de *Litoral*, que incluye una buena parte de la correspondencia entre Barral y Gil de Biedma, vimos hasta qué punto eran relevantes los aspectos constructivos del poema». Esa lección de rigor, como también mostraba Alberti desde otra perspectiva, no será desaprovechada por los autores granadinos.

²¹² Un texto sobre el que su hermano comentaba al enviarlo a Gil de Biedma: «La carta de Gabriel está muy bien, y nos dispara veinticinco años hacia atrás. No estoy seguro de que los nuevos chicos de *Litoral* sean capaces de apreciar el favor que se les hace» (Ferraté, 1994: 171).

inteligencia llegando «hasta la posición personal del poeta que escribe y dirige la escena», casi siempre urbana. Ahora el referente es Baudelaire:

La lucidez negativa de *Las flores del mal* culmina la tarea de resacralización encargada a la poesía, pero también da paso a un mismo tiempo al desarraigo posterior del poeta con esta tarea. Ya era imposible caminar derecho sin descubrir esa mentira dormida bajo las sábanas de la poesía, esa mentira que estaba a punto de convertirse en su verdad (García Montero, 1986a: 114).

A entender de García Montero, «Jaime Gil de Biedma es el poeta español que mejor sintetiza este devenir literario». Tras algunos intentos de Unamuno, Machado o Cernuda, el poeta barcelonés «parece saldar por fin las cuentas de los billetes pedantescos, exhibiendo en público que no hace falta ponerse muy poético para escribir, leer o criticar poesía». Su obra es tremendamente representativa ya que «lleva al extremo las dos caras de la moneda: nos dice hasta qué punto la poesía es una labor de sacralización y nos ofrece la inteligencia como alternativa desacralizadora» (*ibid.*). García Montero explica que en las culturas sacralizadas —y pone como ejemplo a los autores medievales glosando la voluntad divina, y de aquí salta al Blake que escribe versos al dictado de una voz ajena y al juego automático de la escritura surrealista— todo discurso es necesariamente una «glosa»: esto, utilizado como «privilegio desenmascarador y mecanismo creativo, donde la irracional ingenuidad pierde terreno ante la sabiduría y la existencia material de los poemas», es lo que permite a Gil de Biedma «llegar al límite: *el juego de leer y de glosar se identifica con el juego de hacer versos*» (p. 115). A la hora de hacerlos el poeta «no piensa exactamente sino que recuerda con lucidez» y en este sentido escribir poemas casi se convierte en sinónimo de haberlos leído. La lectura se revela entonces «como una experiencia más importante que la experiencia de escribir» por el impacto que causa en la formación del personaje literario. La precisión es importante porque con ella García Montero marca las distancias entre la lectura en Gil de Biedma —también vale para él mismo— y el culturalismo que podían propugnar los novísimos:

Me refiero a esas lecturas que vuelven fueran de las horas de trabajo y que nos sujetan, igual que la vida, por su precisa irregularidad. Nace así la única forma sagaz de culturalismo, que por fortuna nos evita los museos abigarrados de lujosas imitaciones,

estatuas de yeso, países de enciclopedia, fríos mitos sin carne. Frente al espectáculo de la cultura personal, tan socorrido en poetas posteriores, Gil de Biedma nos hace una invitación personal a la cultura como espectáculo (García Montero, 1986a: 115).

A continuación, García Montero repasa algunas de las «fórmulas» que emplea el poeta barcelonés «para convertir la poesía en una operación de lectura», una «hermenéutica difícil» fruto de «la madurez en la buena elección de una postura ante las tradiciones y los otros». Junto al rastreo de procedimientos y citas —Darío, Góngora, Rodrigo Caro, Neruda, Cernuda, Donne, Eliot o Mallarmé entre muchos otros— que localiza el granadino en la obra de Gil de Biedma, puede recordarse una carta de este al mismo García Montero donde escribe: «Me ha hecho gracia el olfato que tienes para mi poesía» (Gil de Biedma, 2010b: 400). Y en efecto, el conocimiento profundo que posee García Montero sobre la obra de Gil de Biedma —el artículo está lleno de guiños a los versos del barcelonés—, el proceso similar con que afrontan la escritura de poemas, es puesto de manifiesto por el catalán en una carta donde comenta *El jardín extranjero*, unos poemas que le han «han interesado extraordinariamente»:

Esa no es, desde luego, una corriente reacción de lector. Va más allá de la bondad de tus poemas (me han parecido muy buenos) y más allá de las semejanzas superficiales (no me parece que haya muchas) y de los deliberados “acuses de recibo” de versos o palabras de poemas míos que he encontrado en ellos y que quizá otro lector no detectaría. Lo turbadoramente interesante para mí ha sido advertir que el canon de funcionamiento interno de tus poemas es sustancialmente afín al de los míos como si unos y otros hubieran sido concebidos conforme a la misma clave genética; leer cada poema ha sido un poco revivirme, hace veinte años, concibiendo un poema. Algo insólito, creo (Gil de Biedma, 2010b: 385-386).

Al mismo García Montero (1986a: 117) podría aplicársele una frase con la que continúa su trabajo: «Gil de Biedma es un llamativo lector de poesía mientras escribe», alguien que «pone en evidencia ese mecanismo de glosa realizado en general de una manera mucho más discreta». Como indica el granadino: este «es el resultado de una conciencia que conoce la sacralización, su discurso de glosa, y que se desnuda para tomar distancia y desacralizar la palabra poética». Desde aquí «la lucidez se convierte necesariamente en el cauce y los poemas en el teatro de la inteligencia; el autoconocimiento, tener conciencia de la propia conciencia, es ahora el tema, el tono que nos cuenta las cosas a

la vez que describe un argumento». García Montero continúa incidiendo en la distancia entre el yo personal y el personaje de los poemas, en la complicidad y la ironía, en el simulacro y el tono conversacional y en la relación con el lector. Así establece una similitud entre lectura y experiencia en los poemas de Gil de Biedma. Si «hasta donde se puede llegar hoy en la observación de la literatura contemporánea» parece que el progreso ha arrinconado a la «poesía experimental» en favor de la «poesía experimentada» —es decir: del «modo de vivirla, la manera de hacerse uno mismo poema en el poema»—, Gil de Biedma se acerca a la experiencia «como si hiciese también un ejercicio de lectura»: se citan versos como se citan recuerdos de la vida (p. 118). La «función sociológica de la poesía social», que intentó llevar «la historia a los contenidos, se convierte aquí en una ampliación de estudios», ya que «lo importante no es que la experiencia condicione todo lo que se dice, sino que se oficie la poesía como medida de orden, como método de interpretación de una crónica exterior y sentimental» (p. 119).

Es la lucidez vertida en los poemas lo que consigue abrir una distancia entre la experiencia personal y la significación de un momento histórico. García Montero pone como ejemplo los poemas del barcelonés sobre la guerra civil y su infancia para destacar que «en medio de los himnos triunfales y las protestas limitadas, Gil de Biedma deja a un lado los ideales para pisar el terreno más firme y revolucionario de la reflexión». Desde ese terreno el poeta barcelonés se convierte en un referente para La otra sentimentalidad, dejando «unos cuantos poemas magistrales, ¿para qué más?, y una poesía definitivamente desacralizadora». García Montero finaliza su trabajo explicando que Gil de Biedma deja de escribir por exceso de inteligencia y que «la glosa eterna y definitiva es la del lector silencioso» (*ibid.*). Tras recordar las palabras de la contracubierta de *Las personas del verbo* donde el poeta lanza una pregunta sobre la escritura para decir que al fin y al cabo lo normal es leer, el granadino concluye que Gil de Biedma «genialmente, nunca hizo otra cosa en sus poemas».²¹³

Si García Montero se adentra en el funcionamiento de la lectura —entre la glosa y la desacralización— en la obra del poeta barcelonés, Álvaro Salvador consigna algunas claves «Para leer a Gil de Biedma». Jugando con los versos de «Apología y

²¹³ Gil de Biedma (2010b: 416), que llegó a leer este trabajo antes de su publicación, escribía al granadino: «Lo único que me atrevería a sugerirte es que moderases algunos adjetivos y adverbios; al decir esto pienso sobre todo en el “genialmente” del párrafo final: te lo agradezco, pero creo que por principio un crítico no debe recurrir a este término para hablar de un contemporáneo». Obviamente no le hizo ningún caso.

petición», Salvador plantea lo siguiente (1986: 150): «De todas las aproximaciones críticas a la poesía española contemporánea, las sufridas por la obra poética de Jaime Gil de Biedma son, sin duda, las más tristes, porque comienzan mal». De este modo señala «la vocación anglosajona» del poeta barcelonés, el «modo de entender el “hecho poético” sensiblemente distinto del inconsciente poético que habita tanto a críticos como a poetas, más o menos, mesetarios» (p. 151). Prueba de ello es que mientras que Gil de Biedma cita a Eliot para decir que lo que el poema transmite no es una compleja realidad anímica, sino su representación, Carlos Bousoño opina todo lo contrario. Solo que Salvador remonta la polémica hasta el *sensualismo* anglosajón —que define la literatura como un proceso sensorial físico, como una experiencia directa sin contenido moral— y cita —significativamente y con conocimiento de causa— a Langbaum para explicar que el romanticismo inglés fue un empirismo corregido que intentó rellenar el vacío de lo sagrado sin volverse hacia la sacralización anterior al racionalismo, y así autores como Wordsworth, Coleridge o Carlyle trataron de proyectar los valores subjetivos en el mundo externo.

Salvador indica que planteamientos como los anteriores son el sustento de la poesía y la mayoría de las manifestaciones teóricas de Gil de Biedma (p. 152).²¹⁴ Claro que si para la tradición anglosajona la poesía moderna comenzaba con la llamada poesía de la experiencia —no una imitación de la realidad, sino el simulacro de una experiencia—, en España se extendía un horizonte idealista que, desde la fenomenología a la estilística (de Dámaso Alonso o Bousoño), consideraba la literatura como la manifestación de una preexistencia, es decir, de la sensibilidad como algo eterno e inherente a lo humano, y por tanto como un proceso fundamentalmente espiritual y lleno de contenido moral. Es en este horizonte donde surge la poesía de Gil de Biedma. El «tono distinto» que propone el poeta —«único aspecto significativo para la miopía general»— está motivado por «una concepción artística y poética radicalmente distintas, así como un procedimiento de construcción del poema en nuestra tradición poética». De modo que la poesía de Gil de Biedma «choca, desde el primer momento, con la “ideologización” de la poesía que se vive por razones históricas obvias, en el ambiente intelectual español» (*ibid.*). Para empezar, el poeta barcelonés no ofrece un discurso cuya construcción se base en la creencia de una cualidad humana eterna e inmutable que se manifestaría en la poesía, sino todo lo contrario, como

²¹⁴ Sobre «Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum» también ha escrito Salvador (2016).

propone la tradición anglosajona que es completamente asumida por Gil de Biedma (p. 153). Pero es que además, sigue indicando Salvador, la lucha antifranquista provoca un encuentro con «las teorías marxistas más evolucionadas (Brecht, Escuela de Frankfurt, Althusser, etc.) cuyos puntos de contacto —en lo que se refiere a la estética— con el empirismo son más que notables».²¹⁵ Desde estas coordenadas puede entenderse el «desmarque» de la poesía testimonial de Gil de Biedma, quien emplea un tono dictado por su propia *situación efectiva* —en términos de J. Ferraté— frente a la poesía social de posguerra, llena de contenidos espiritualistas y morales.

En este sentido, los poemas de *Compañeros de viaje* o buena parte de *Moralidades* no son «en absoluto “poesía social” sino más bien la construcción “imaginada” de un personaje, el poeta Jaime Gil de Biedma, a quien una serie de circunstancias colectivas y personales “dictan” una situación efectiva»; y sigue diciendo Salvador: «La poesía es aquí un proceso de “conocimiento” pero nunca de “reconocimiento”. Por esta razón, el poema es “necesario” o no es, no se escribe».²¹⁶ Como se trata de conformar la imagen de un personaje, la escritura se convierte en un «proyecto moral» —distinto del moralismo pequeño-burgués de la mala conciencia— que surge del «intento amable de convivencia» entre el poeta que se orienta a lo sagrado como *hijo de Dios* y el que asume la cotidianidad de un *hijo de vecino*, ambos como *personas del verbo* (*ibid.*). En este punto encuentra Salvador «la bondad máxima que debe ofrecer cualquier obra poética de calidad, y que sin duda ofrece la de Gil de Biedma», ya que no se trata solo de que la poesía invente una identidad que reconcilie al poeta consigo mismo, sino que el poeta «reconciliado con su hijo de vecino, es también él, nosotros, vosotros y ellos, en todo momento» (p. 154). Recordando al Spender citado por el propio Gil de Biedma, para quien la poesía no enuncia verdades sino las

²¹⁵ Sin entrar a valorar ese *marxismo de salón* al que a veces se ha referido Carme Riera a propósito de la Escuela de Barcelona, o el marxismo en torno al año 1955 que Castellet entrecomillaba puesto que era «un marxismo sin textos, casi puramente intuitivo» (Salas Romo, 2003: 45), ya que todo ello requeriría una mayor atención, es conveniente volver a recordar la insistencia de Juan Carlos Rodríguez en no confundir el empirismo con el materialismo histórico. Por otro lado, podría volver a recordarse «Brecht y la poesía» —o incluso el prólogo a *Diario de Metropolitano*— donde, por ejemplo, García Montero (1999b: 222) señala la presencia del concepto brechtiano de *extrañamiento* en la poética que escribió Gil de Biedma para la antología de Leopoldo de Luis: «en estas reflexiones poéticas, la presencia de Brecht es clara. De ahí que alcance un valor histórico, comprometido, ideológico, una poesía del conocimiento que plantea distancia entre el autor y la obra, del mismo modo que Brecht planteaba la distancia entre el actor y su personaje» (p. 224).

²¹⁶ En este sentido, García Montero tituló un artículo en memoria de Gil de Biedma «Un poeta necesario» (1991b). La cuestión de los poemas *moralmente necesarios* como justificación de la labor poética es planteada en «Trazado de fronteras», en *Además* (1994b).

condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros, Salvador añade las demás personas del verbo a ese *sentir* y explica que los recursos del poeta se orientan precisamente hacia el planteamiento de esas condiciones: «la conciencia de la precariedad de los límites de la futura integración que el poema intentará construir a partir de una experiencia habitual, repleta de contradicciones entre los hechos y las significaciones» (p. 154). Así concluye Salvador:

Llegados aquí, la lección que parece darnos el personaje Gil de Biedma se muestra mucho más “materialista” que romántica, en la medida en que las condiciones que revelan sus detalles nos hacen sentirnos personas del verbo al entrar en contacto con el conjunto de su obra poética que, indudablemente, nos aborda en sentido figurado (Salvador, 1986: 154).

Más que entrar en los guiños hacia poemas de Gil de Biedma en este último párrafo, interesa la lección *materialista* que señala Salvador para finalizar el artículo. El camino que recorre el poeta granadino es sumamente ilustrativo de sus intereses poéticos pues, partiendo del análisis sobre los postulados del empirismo anglosajón donde inserta a Gil de Biedma, desemboca finalmente en esa caracterización materialista del autor. A pesar de las contradicciones que pudiera propiciar este doble acercamiento, así lograba integrar al poeta barcelonés en el canon de *La otra sentimentalidad*.

Esa mezcla de modernidad y materialismo —la abolición de las barreras entre lo privado y lo público, las distancias con la poesía social—²¹⁷ es la que señala Antonio Jiménez Millán en el número de *Litoral* abordando las relaciones entre la ciudad y la obra del poeta. Si la modernidad resultaba inseparable de las grandes ciudades, de las relaciones que surgen en su interior y que determinan la actitud del artista a partir del romanticismo, «el tema de la ciudad» apenas había recalado en la poesía española «de la mano de un poco afortunado vanguardismo, heredero de los entusiasmos futuristas y cubistas, y más propenso a inventar términos con resonancias modernas o hipérbolas sobre la tecnología que a tomarse en serio el significado de una civilización netamente urbana» (Jiménez Millán, 1986b: 102). Cuando poetas como Alberti o Lorca se

²¹⁷ Recordando algunos versos de «Infancia y confesiones» y «Noche triste de octubre, 1959», escribe Jiménez Millán (1986b: 105): «Tomando como referencia fragmentos de este tipo, algunos críticos han considerado a Gil de Biedma un poeta “social” sin advertir que el tono reflexivo y la precisión conceptual le distinguen profundamente de aquellos planteamientos que se admitían como válidos en la inmediata posguerra».

enfrentan a la ciudad lo hacen desde un «sentimiento de rechazo» fruto de la «dialéctica naturaleza/ciudad», de la creencia en una naturaleza pura que provoca una consideración de lo urbano a través de «metáforas y símbolos negativos, no exentos de violencia» (p. 103). La primera poesía de posguerra en su vertiente más tremendista, a veces influenciada por Neruda, heredó esta imaginería. Sin embargo, «la perspectiva cambia sustancialmente en los años cincuenta, cuando los poetas más jóvenes toman conciencia del escenario urbano en el que se desenvuelven y encuadran en él sus experiencias; en este sentido, la aportación de Gil de Biedma es fundamental». Desde el principio, el paisaje urbano se perfila en su obra para no desaparecer jamás (*ibid.*). Frente a la fascinación y el desprecio con que Poe o Baudelaire escriben sobre las calles y las multitudes, en Gil de Biedma se produce «un reconocimiento del espacio urbano como ámbito —ineludible, tal vez— de la experiencia»: el poeta es tan solo uno más entre la muchedumbre (p. 104).

Esa integración, «decisiva para entender el “personaje poético” que construye Gil de Biedma», no excluye por otra parte «la conciencia de la dualidad privado/público». Jiménez Millán cita un fragmento de «Barcelona ja no és bona» para explicar que la ciudad se convierte «en algo próximo y a la vez distante, un espacio donde se confunde los dominios de la subjetividad, pero también se clarifican las evocaciones del pasado». Tales consideraciones podrían aplicarse a títulos como *El jardín extranjero*, *Paseo de los tristes* o *El agua de noviembre* y valen en general para el tratamiento urbano que hacen los autores de *La otra sentimentalidad*, quienes también consideran que la ciudad «es el lugar de fusión entre lo privado y lo público, entre la historia personal y la historia colectiva, con todas sus contradicciones», como escribe Jiménez Millán (*ibid.*).²¹⁸

Los trabajos de los autores granadinos incluidos en el homenaje de *Litoral* dejan una buena instantánea de lo que para ellos significó Gil de Biedma: una mirada a la intimidad de los espejos mediante la que lo ajeno se convertía en motivo de reflexión personal. Pero obviamente hay poemas como «Contra Jaime Gil de Biedma» —«¡Si no fueses tan puta!»— o el dedicado a la memoria de Gabriel Ferrater —y por supuesto toda la problemática de Narciso y Calibán— en los que la imagen del espejo tensa sus contradicciones porque a veces no es sencillo identificar la mirada y el reflejo. De ahí el esfuerzo por conjugar la tradición empirista en la que se insertaba el proyecto de Gil de

²¹⁸ En este sentido pueden recordarse otros poemarios de poetas del cincuenta como *Tratado de urbanismo* de Ángel González o las *Canciones del amor prohibido* de Jesús López Pacheco.

Biedma con el marxismo de la propuesta granadina.²¹⁹ Desde luego se trataba de dos mundos bien diferenciados, aunque las reflexiones y los hallazgos concretos en los poemas de Jaime Gil de Biedma pudieran ser aprovechados por *La otra sentimentalidad* desde una óptica materialista. La producción de un artificio poético bajo la conciencia de una historia transformable, la elaboración de un personaje moral que investiga en las razones de su educación sentimental, el tono reflexivo, distanciado y a veces irónico: desde la teorización de Antonio Machado sobre la historicidad de los sentimientos hasta las continuas búsquedas de Rafael Alberti que lo llevaron a interrogarse por la configuración social de su intimidad, los poetas de *La otra sentimentalidad* —aun partiendo de tradiciones distintas— encontraron en Gil de Biedma un ejemplo claro que condensaba las lecciones anteriores y las ofrecía de un modo cercano, inolvidable.

Hay un artículo temprano donde Luis García Montero condensa muchos de estos aspectos ofreciendo la imagen de un poeta rupturista que se escapa a las categorías tradicionales. Así, frente a la dicotomía entre intimidad y experiencia provocada por la

²¹⁹ Ello no impide que, por poner un ejemplo, el mismo Gil de Biedma (2101a: 1284-1285) declare en una entrevista con Jesús Fernández Palacios: «Insisto: durante algunos años fui marxista bastante activamente y creo que mis puntos de vista marxistas están bastante claros en algunos de mis poemas. Por ejemplo, en “Barcelona ja no és bona...”, el análisis que hago de la burguesía catalana de capitalismo familiar es claramente un análisis marxista. El poema no se queda ahí, claro está, si no, no sería un poema, sería sencillamente un artículo sobre la historia de la evolución capitalista catalana». No en balde, el poema citado será uno de los más recordados por los autores de *La otra sentimentalidad*, incluso como sustrato previo u horizonte de lo que se perseguía en determinados poemas. De este modo, y por poner de nuevo un solo ejemplo, García Martín (1983: 112) señalaba la presencia de la composición de *Moralidades* en «Paseo de los tristes» —la tercera parte del libro homónimo— aunque evidentemente el poema de Egea sea algo más que «una diluida paráfrasis» de Gil de Biedma. El mismo poeta granadino explicaba: «Durante la década de los setenta se puso de moda en poesía cierta frialdad, producida por la imaginería de un enfrentamiento torpe: Razón frente a Sentimiento. Era de mal gusto apasionarse. A mí, sin embargo, me gusta citar un verso de Gil de Biedma, de uno de sus poemas memorables, titulado “Pandémica y celeste”: “con la pasión que da el conocimiento”. Creo que ese verso define bien la manera con que quise escribir *Paseo de los tristes*» (en Rébora, 1983: 9). Egea usa la cita de Gil de Biedma en el poema que le dedica para el homenaje de *Litoral* y, de algún modo, «con la pasión que da el conocimiento» podría considerarse un lema de *La otra sentimentalidad*: así titula Álvaro Salvador su artículo sobre la propuesta. No era para menos. Juan Carlos Rodríguez (2002a: 488), recordando la procedencia guilleniana del verso —según indicaba Díaz de Castro—, escribe unas líneas que condensan su significación sin vuelta de hoja: «Fijémonos en que esa línea a cincel tiraba por tierra más de dos siglos de planteamientos kantianos, pequeñoburgueses, que en cierto modo aún nos atenazan: el conocimiento es algo frío, árido y seco; el placer, en cambio, es solo cosa del sentimiento y la intuición. Visto desde hoy uno comprende el inmenso esfuerzo que autores como Brecht o Lorca tuvieron que hacer para borrar las supuestas fronteras entre razón y sentimiento. Marx y Freud nos han enseñado que se piensa con el cuerpo (Spinoza lo señaló mucho antes). Y el mundo de Marx y Freud es nuestro mundo. Si el capitalismo pequeñoburgués de Kant ha desaparecido, ¿por qué tenemos que seguir pensando con las categorías kantianas de razón y de entendimiento por un lado, o de voluntad y sentimiento por otro lado, etc.?».

consideración de la poesía como lenguaje de la sinceridad, Gil de Biedma, o mejor su personaje —incluso a pesar de él mismo—, «no corresponde a la poesía de la experiencia, tal como suele entenderse, ni a la mítica pureza de los desconsiderados. Con él empiezan a fallar este tipo de divisiones artificiales» (García Montero, 1982: 120). El granadino explica que la poesía de Gil de Biedma «es la historia literaria de la posguerra, el tratamiento metafórico de los símbolos de una derrota» (p. 121). En una época dominada por un «pegajoso existencialismo», llena de invocaciones divinas y lamentos, el poeta barcelonés se aleja de ello para ofrecer la posibilidad de «una moral distinta»: «un hueco para el gozo dentro de la ciudad, una habitación para dos en un hotel tranquilo». Si García Montero indicaba antes que su personaje poético no entraba en la división entre experiencia e intimidad, ahora explica cómo rompe con ella: «Gil de Biedma escribe sus poemas más revolucionarios sobre temas que en principio no tienen, según nos han dicho, nada que ver con la política». De este modo, «Albada», «Pandémica y celeste» o «Vals de aniversario» no surgen de una «sensibilidad abstracta, sino que se la están inventando; verdadero erotismo en su mejor sentido».²²⁰ Precisamente esa posibilidad de ser revolucionario a través del erotismo, los efectos políticos de la intimidad, definen bien el proyecto de *La otra sentimentalidad*. En este sentido, García Montero (1999b: 222) entiende que en el poemario *En favor de Venus* se hace «de la sexualidad un compromiso político», y es que «la politización no pasa por divulgar verdades ya establecidas, sino por indagar en el carácter histórico de la intimidad». Al igual que el «distanciamiento» —el *como si*, escribe García Montero (1982: 121), es decir, «el tratar el idioma como si fuera mágico» (cfr. «El juego de hacer versos») sabiendo que no lo es— hace posible la pregunta por la historia, como en «Barcelona ja no és bona», «Elegía y recuerdo de la canción francesa» o «Durante la invasión», también hace posible la pregunta por «la historia personal del sujeto, inventarse un nuevo personaje. La poesía no solo reinterpreta las experiencias, sino a nosotros mismos y a la historia» (p. 122). Subjetividad e historia, la transformación de

²²⁰ El erotismo así entendido estará bastante presente en muchos poemas de *La otra sentimentalidad*. Por otro lado, el mismo Gil de Biedma (2010b: 289) explica en carta a Ferraté que «Pandémica y celeste» es el poema que lo tiene más contento de todos los que ha hecho; entre otras cosas, «porque me parece que he conseguido asimilar en él cierta cualidad de la literatura clásica que resultaba bastante infrecuente en nuestro tiempo: un cierto tono de rudeza, sabiduría erótica, *matter-of-factness* y sentimentalismo. Que yo sepa, los últimos escritores que, en materia de experiencia erótica, dan la directa sensación de que saben de qué se trata —y de que saben que el lector también lo sabe— murieron en el siglo XVIII. Después casi no hay más que didactismo y manuales de vulgarización».

la poesía o una poesía de la transformación: las líneas del proyecto de *La otra sentimentalidad* aparecen aquí nítidamente; y de ahí el final del artículo, el gesto cómplice con el maestro:

Por eso los poetas de estas latitudes, empeñados en proponer una moral distinta, en romper con nuestros sentimientos para conseguir una nueva sentimentalidad, no podemos admirar a Jaime Gil de Biedma. Es demasiada la sombra de su intimidad. A Garcilaso es posible admirarlo. Los poemas de Gil de Biedma se suelen envidiar (García Montero, 1982: 122).²²¹

Nueva sentimentalidad que será *otra* cuando muchas de las ideas de este artículo — sobre todo de la primera parte— pasen al texto de 1983, como indicábamos al principio de este trabajo, y ahí vuelven a surgir las contradicciones. En efecto, si «tomar conciencia del artificio que es la poesía» fue la «lección fundamental de Gil de Biedma para la nueva poética atenta al carácter histórico de la intimidad» ahí mismo se hallaba el núcleo «de la convergencia y la divergencia» entre *La otra sentimentalidad* y la corriente experiencial (García, 2002b: 17).

¿Entonces por qué Gil de Biedma, la sombra de su intimidad y la intimidad de los espejos? Juan Carlos Rodríguez (1999: 33) indica que ese «materialismo histórico distinto» pretendido por la propuesta granadina «quizá —o sin duda—» era «lo que podía atisbarse, por ejemplo, en la poética de Gil de Biedma». El «ámbito cotidiano» que desde la tradición anglosajona ofrecía la poesía del barcelonés «venía muy bien para esa individualidad redescubierta (esa subjetividad a trozos) que resultaba indispensable para cualquier “transformación” de la escritura y mucho más como algo imprescindible en torno a la situación del supuesto sujeto poético» (p. 34). Eliot y Auden (y el libro de Langbaum) habían dado a la poética de Gil de Biedma «la imagen del sujeto hecho añicos, la individualidad que intenta redescubrirse a partir de la acumulación de casos cotidianos y de todos, de la vida de cada día», del mismo modo que la vida en la ciudad de la que habló Wordsworth se estaba convirtiendo en «la clave de todo el experiencialismo moderno y posmoderno». Pero frente a todo este mundo, «Jaime Gil suponía acaso un ejemplo más cercano y perceptible»; de forma que «la

²²¹ Quizás haya aquí un guiño a una de las «conversaciones cultas», como las llama García Montero (1982: 120) en este artículo, de Gil de Biedma (2010b: 726) con Barral: «A mí, ¿sabes lo que me produce más envidia en Garcilaso? Lo guapo que era y la suerte que tenía, hasta que lo mataron de una manera perfecta también».

lectura de Gil implicaba una especie de sugerencia desveladora de lo visible/invisible, el interior de las relaciones sociales vitales» y precisamente esto —conviene subrayarlo: el mismo Rodríguez lo hace en numerosas ocasiones— «quizás se empezó a considerar un atisbo de escritura materialista» (p. 35). Y sin embargo, «no bastaba el experiencialismo claramente empirista de los anglosajones y que en cierto modo rezumaba en Gil», puesto que «una vez más se corría el riesgo (que siempre fue decisivo en el estalinismo y en cierto marxismo occidental) de confundir el experiencialismo sensorial empirista con el materialismo histórico» (p. 36).

De nuevo abruma las preguntas: ¿por qué Gil de Biedma? Pero también, ¿por qué Machado o Alberti? ¿Por qué las tensiones entre los planteamientos teóricos de base y el reajuste que sufren en la práctica —poética, pero también teórica o crítica— de los autores de *La otra sentimentalidad*? ¿Por qué los desplazamientos, las canciones que aún no se han terminado de cantar, los saltos en el vacío o la búsqueda de una tradición a la que aferrarse? Sencillamente, como vuelve a indicar Juan Carlos Rodríguez, «porque la poesía posiblemente necesite enraizarse en cuestiones mucho más concretas y en un círculo de comprensión y de escritura mucho más amplio» (p. 42). O dicho de otro modo, porque los espejos de casa están domesticados.²²²

²²² La imagen vuelve a ser de Gil de Biedma (2010a: 1294) y aparece en una conversación con Maruja Torres: «Cuando vea las fotos de esta entrevista me quedaré sobrecogido, porque los retratos que te hacen se escapan a la voluntad de uno; no son como los espejos de casa, que los tienes perfectamente domesticados y estás habituado a verte en ellos, a mirarte desde el ángulo que más te favorece».

CONCLUSIONES

—Solo quiero decir una cosa más —empezó.
Pero le resultó imposible imaginar cuál podía ser aquella cosa.

RAYMOND CARVER

«Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso», dice Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y quizás sea una buena frase para cerrar estas páginas. Aunque, inevitablemente, el trabajo quede abierto y el descubrimiento no sea sino la confirmación de algo presentido. Y de nuevo dos versos de Borges: «La escrupulosa línea del calígrafo. / El rostro del suicida en el espejo».

Las imágenes se reduplican hasta borrar su identidad y la escritura se convierte en la escritura del doble. ¿Cómo insertar el nombre propio en el lenguaje, cómo poder decir *yo soy* en literatura? Preguntas inevitables que han cruzados estas páginas para invitar a pensar en la tradición y el compromiso, la poesía y la vida, la ternura y la rebeldía: una tarea apasionante *sobre y desde* La otra sentimentalidad y la lectura.

Y, en este sentido, tal vez no quede otra salida sino volver al principio —otra vez un viaje y un espejo, con sus riesgos evidentes: el delirio del infinito o las arenas de la nada— y recordar aquella apuesta por la posibilidad de lo imposible que establecía la antología de 1983. Una apuesta que, por su propia radicalidad, definía las características del proyecto granadino a la vez que lo fracturaba. Desde ahí, un trabajo como este no puede sino quedar abierto, arrastrado en esa dialéctica que hizo del viaje una canción del olvido, el corazón de una poética. Es decir: la búsqueda de una poesía materialista, de la otra orilla de un mundo menos ancho y ajeno. Un proyecto asombroso, sin duda, pero con sus propias contradicciones situadas en una coyuntura muy específica.

Intentar rastrear algunas de estas contradicciones ha sido el propósito de los capítulos agrupados en la primera parte de las presentes páginas, «Tentativas para una lectura de La otra sentimentalidad». En este sentido, el carácter abierto del trabajo no tiene más remedio —o, al menos, eso hubiera sido lo deseable— que atender a cuestiones tremendamente concretas, empezando por un recorrido a través de los prólogos con los que se presentaba la propuesta en una antología crucial que plantea un

buen número de interrogantes: desde la existencia —o no— de *La otra sentimentalidad* como grupo hasta la posibilidad de *una otra sentimentalidad* como inconsciente —vital y literario—, aspectos tratados en el segundo capítulo y que vienen a matizarse en el siguiente mediante algunos textos de los propios autores sobre la propuesta granadina. Si para entender los motivos e intereses de *La otra sentimentalidad* era necesario ir a buscarlos en las declaraciones de sus integrantes, ahí se abría una brecha entre las definiciones y los intentos de definir por donde se escapa la propuesta. En este sentido, más que conclusiones, persisten los interrogantes.

Por eso, en la segunda parte del trabajo, «La intimidad de los espejos», se aventura una posible vía para intentar comprender las dimensiones de *La otra sentimentalidad* a partir de la lectura que sus poetas hicieron sobre otros autores. El diálogo interesado con la tradición se convierte así en un rasgo definidor de la propuesta y la elección de maestros a menudo tiende a confundirse con la defensa de una poética propia. De cualquier modo, no se trata de suponer la existencia de un discurso —el de *La otra sentimentalidad*— previo y cerrado que retrospectivamente caería sobre otros discursos para valorarlos desde sus propios presupuestos. Aunque intervenga algo de ello —pues si hay un discurso previo es el del inconsciente y sus contradicciones, y nadie lee desde el vacío—, se trata más bien de atender a cómo a través de sus lecturas los poetas granadinos van indagando en la tradición para construir una herencia con la que enlazar, recuperando en el pasado los argumentos que permitan orientar el proyecto presente. En esa lectura cruzada, en el encuentro entre el espejo y las preguntas propias, pueden rastrearse algunos rasgos que sirven para definir a *La otra sentimentalidad*.

Y de nuevo serían necesarias más precisiones. Debido al carácter rupturista de la propuesta, al cambio de problemática en la que intentan instalarse sus autores saltando al vacío, se hace preciso el enlace con la tradición, una red de ejemplos a la que aferrarse. Más que escenificar la rebeldía de las quiebras vanguardistas, la conciencia de crisis se convierte en mirada reflexiva y distanciada: *La otra sentimentalidad* no rechazó la tradición, sino que propuso leerla de otra manera, apartarse de las lecturas tradicionalistas que recaen sobre ella para afrontar las relaciones entre poesía e ideología desde su radical historicidad. Desde aquí ya no se podía seguir sosteniendo un tenso equilibrio entre la pureza o el compromiso, o la apuesta por una de las dos alternativas, sino que se dejaba atrás la problemática que arrastraba a ambas. Y en este sentido la tradición ofrecía tres lecciones que no podían dejarse escapar: Antonio Machado, Rafael Alberti y Jaime Gil de Biedma.

La segunda parte de este trabajo va dedicada a ellos o, mejor, al modo en que han sido leídos por los autores granadinos. Precisamente tres poetas que podrían asimilarse a la tradición del compromiso son los que permiten alejarse de ella. Pues en efecto, más que indagar en esa tradición —por otro lado impagable— se trata de sospechar que es *ya* la tradición la que está comprometida —y nos compromete— con una ideología dominante, con la norma literaria establecida. Desde ahí se hacía precisa otra lectura de la tradición para otro compromiso: un movimiento de ruptura y transformación, la sílaba del no.

Así hemos rastreado a través de las lecturas de los autores granadinos la poesía cordial de Antonio Machado y su defensa de la historicidad de los sentimientos, tan importante para *La otra sentimentalidad* desde los artículos que integraron la antología de 1983. Hemos seguido los pasos del nómada (un estilo de estar ante los estilos), del poeta en la calle que logra interrogarse por la construcción histórica de su educación sentimental en *De un momento a otro*, el vitalismo y el rigor formal de Rafael Alberti. Y por último hemos atendido al juego de hacer versos que propone Jaime Gil de Biedma, la construcción del yo como personaje y la elaboración del poema como artificio, para reflexionar sobre las lecturas de la modernidad y el magisterio convertido en reconocido homenaje. Tres miradas a la intimidad de los espejos.

Sin duda podrían haberse escogido otros poetas, otros espejos, otra forma de mirar. Son demasiadas cuestiones —algunas imperdonables— las que han quedado fuera de este trabajo, por eso es inevitable no caer en la tristeza de Machado cuando dice que «la página escrita nunca recuerda todo lo que se ha intentado, sino lo poco que se ha conseguido». Pero tal vez sea razón suficiente para volver sobre ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. (1975), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.
- ABRIL, Juan Carlos (2018), «Una mirada a la narrativa de Luis García Montero», en Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.) (2018), pp. 409-419.
- ABRIL, Juan Carlos y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.) (2018), *La hora de escribir. Perspectivas sobre Luis García Montero*, Madrid, Visor.
- ABRIL, Juan Carlos y Xelo Candel Vila (eds.) (2009), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento.
- ÁGUILA, Pablo del (2017), *De soledad, amor, silencio y muerte (Poesía reunida 1964-1968)*, Ed. de Jairo García Jaramillo, Madrid, Bartleby.
- ALBERTI, Rafael (1978), *El poeta en la calle (Obra civil)*, Ed. de Aitana Alberti, Madrid, Aguilar.
- (1982), *Versos sueltos de cada día. Primer y segundo cuadernos chinos (1979-1982)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1984), *Federico García Lorca. Poeta y amigo*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza.
- (1986a), «Don Luis de Góngora, o el primor de lo barroco», en Góngora (1986), *Antología poética*, Ed. de Javier Egea, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas, pp. 9-28.
- (1986b), *Los hijos del drago y otros poemas*, Granada, Diputación de Granada.
- (1988a), *Obras completas*, Ed. de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, III vol.
- (1988b), *La arboleda perdida. Segunda parte*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1991), *Discursos pronunciados en el acto de investidura doctor "honoris causa" de don Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada.
- ALBORNOZ, Aurora de (1983a), «En busca de una nueva sentimentalidad», en Jiménez Millán (ed.) (1998), pp. 93-94.
- (1983b), «Luis García Montero», *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, 7 de abril.
- (1985), «Relectura de *Paseo de los tristes*», en Peregrina (ed.) (2004), pp. 51-55.
- ALONSO, Dámaso (1978), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- ALONSO VALERO, Encarna (2010), «“La otra sentimentalidad”: Poética e ideología», en Françoise Étienne y Serge Salaün (eds.), *Entre l'ancien et le nouveau: le socle*

- et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, París, CREC/Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 189-223.
- ALTHUSSER, Louis (1974a), *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, Madrid, Siglo XXI.
- (1974b), *Montesquieu: la política y la historia*, Barcelona, Ariel.
- (1976), *La transformación de la filosofía*, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1977), *Posiciones*, Barcelona, Anagrama.
- (1992), *El porvenir es largo*, Barcelona, Destino.
- ALTHUSSER, Louis y Etienne Balibar (1969), *Para leer el capital*, México, Siglo XXI.
- ALVAR, Manuel (1992), «El discurso académico de Antonio Machado», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Antonio Machado. Baeza 1912/1989*, Granada, Universidad de Granada, pp. 11-34.
- AMORÓS, Amparo (1989), «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica obre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, 512-513, pp. 63-67.
- ANGUITA, Julio y Rafael Alberti (1986), *Otra Andalucía*, Madrid, Ayuso.
- APARICIO DURÁN, Pablo (2016), «“La otra sentimentalidad” (o el sí a la historia desde la poesía)», en Remedios Sánchez García (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 27-42
- ARGULLOL, Rafael (1993), *Territorio del nómada*, Barcelona, Destino.
- (2008), *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona, Acantilado.
- AUDEN, W. H. (1974), *La mano del teñidor y otros ensayos*, Barcelona, Barral.
- AZNAR SOLER, Manuel (2010), *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento, II volúmenes.
- AZORÍN (2006), *Castilla*, Ed. de Inman Fox, Madrid, Espasa Calpe.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.
- (2010), «Reglas de compromiso. Poesía para después de la batalla», en María Ángeles Naval (ed.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 37-61.
- (2018), *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*, Madrid, Visor.
- BAUDELAIRE, Charles (2016), *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Taurus.

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2012), *Obras completas*, Ed. de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis (2002), «“Todo modo”: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84-6, pp. 797-821.
- BENÍTEZ REYES, Felipe y Luis García Montero (1996), *Impares, fila 13*, Barcelona, Planeta.
- BERMAN, Marshall (2002), *Aventuras marxistas*, Madrid, Siglo XIX.
- BLESA, Túa (2001), «La destrucción de los viejos mitos», en Eduardo A. Salas Romo (ed.) (2001), pp. 105-124.
- BORGES, Jorge Luis (1979), *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- BRECHT, Bertolt (1961), *Diálogos de fugitivos*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- (1984) *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza.
- BRINES, Francisco (2011), *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets.
- CABRÉ, M.^a Ángeles (2002), *Gabriel Ferrater*, Barcelona, Omega.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- CAMPBELL, Federico (1994), *Infame turba*, Barcelona, Lumen.
- CANO BALLESTA, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
- CARRIEDO CASTRO, Pablo (2012), «Poesía, capitalismo y democracia: una aproximación a la otra sentimentalidad», *Revista de crítica literaria marxista*, 6, pp. 22-34.
- (2017), «Álvaro Salvador: poesía en y ante la historia (entrevista en Granada, 26-11-2016)», *Lectura y signo*, 12, pp. XXV-LXII.
- (2018), «Tentativas sobre *La otra sentimentalidad* (Poesía y “contrato democrático” en España, 1980-1985)», *Nómadas*, 4, pp. 147-165.
- CASTELLET, J. M. (1957), *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- (ed.) (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- (1976), *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama.
- (1982), *Josep Pla o la razón narrativa*, Barcelona, Península.
- (ed.) (2010), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.

- CASTRO, Eduardo (2006), «Contestación», *Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don Álvaro Salvador Jofré en su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. Eduardo Castro*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, pp. 30-34.
- CELAN, Paul (2002), *Obras completas*, Madrid, Trotta.
- CERNUDA, Luis (2005), *Poesía completa. Obra completa, Volumen I*, Ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- (2006), *Prosa I. Obra completa, Volumen II*, Ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- CHANDLER, Raymond (2005), *El largo adiós*, Ed. de Alfredo Arias, Madrid, Cátedra.
- CHICHARRO, Antonio (ed.) (2009), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Jaén, Universidad Internacional de Andalucía.
- CONTE, Rafael (1984), «La literatura española, al encuentro de sí misma», *Nuestra bandera*, 122, pp. 75-77.
- CÓZAR, Rafael de (1987), «Crítica literaria y/o creación», *República de las letras*, 17, pp. 39-40.
- DELGADO, Agustín (1979), *Antología*, Madrid, Taranto.
- DELGADO, Agustín *et alii.* (1971), *Equipo «Claraboya». Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.
- DELEUZE, Gilles (1995), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (1999), «Nota editorial», en Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, pp. 7-15.
- (ed.) (2003), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2005), «Presencia de Rafael Alberti en la poesía española de posguerra (una primera aproximación)», en Salvador Montesa (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, vol. II, pp. 185-228.
- (2006), «Antonio Machado y la “nueva poesía” de los años 20», en Jordi Domènech. *Hoy es siempre todavía. Curso Internacional sobre Antonio Machado*, Sevilla, Renacimiento, pp. 355-379.

- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1985), *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Ed. de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban.
- DIDEROT, Denis (1983), *Escritos filosóficos*, Ed. de Fernando Savater, Madrid, Editora Nacional.
- DIEGO, Gerardo (ed.) (2007), *Poesía española (Antologías)*, Ed. de José Teruel, Madrid, Cátedra.
- DOCE, Jordi (2005), *Imán y deseo. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Península.
- EGEA, Javier (1990), «Coplas de Juan Panadero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, pp. 309-312.
- (2011), *Poesía completa (Volumen I)*, Ed. de José Luis Alcántara y Juan Antonio García Hernández, Madrid, Bartleby.
- (2012), *Poesía completa (Volumen II) Obra dispersa e inédita*, Ed. de José Luis Alcántara y Juan Antonio García Hernández, Madrid, Bartleby.
- (2015), *Taller del autor (1969-1999). Volumen I*, Ed. de José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García, Madrid, Bartleby.
- EGEA, Javier y Luis García Montero (1982), *El manifiesto albertista. Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Don Quijote.
- EGEA, Javier, Álvaro Salvador y Luis García Montero (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote.
- EGEA, Javier et alii (1987), *1917 versos*, Madrid, Vanguardia Obrera
- ELIOT, T. S. (2014), *La aventura sin fin*, Ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Debolsillo.
- ENRIQUE, Antonio y Fidel Villar Ribot (eds.) (1975), *Cien del Sur sobre la Épica*, Granada, Universidad de Granada.
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos (2006), *Escritos filibusteros I*, Libros de Laberinto.
- ESPADA SÁNCHEZ, José (1989), *Poetas del sur. Conversaciones en dos actos y un poema final*, Madrid, Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ, Sergio (ed.) (1993), *Más que verdad de amor, verdad de vida. Antología de la nueva poesía granadina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERRÁN, Jaime María (2017), *La ruptura posmoderna. Esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*, Sevilla, Renacimiento.

- FERRARI, Marta Beatriz (2008), «La épica subjetiva de Rafael Alberti», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 33, pp. 281-290.
- FERRAROTTI, Franco (1998), *Leer, leerse*, Barcelona, Península.
- FERRATÉ, Juan (1994), *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema.
- FERREZ, David (2019), «Un pequeño pueblo en armas contra la posmodernidad: reflexiones en torno al compromiso de la Otra Sentimentalidad», *Quimera*, 427-428, pp. 79-82.
- FORTES, José Antonio (1980), «Actitud de vanguardia en el grupo del 27: la prosa», en VV. AA., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 99-154.
- FRIEDRICH, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- FUERTES, Gloria (1981), *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)*, Ed. de Pablo González Rodas, Madrid, Cátedra.
- GALLEGO ROCA, Miguel (ed.) (1990), *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, Caja General de Ahorros/Monte de Piedad de Granada.
- GARCÍA, Miguel Ángel (1998), «Práctica poética y lucha ideológica en Bertolt Brecht», en Juan Carlos Rodríguez (ed.), *Brecht, siglo XX*, Granada, Comares, pp. 381-405.
- (2002a), «Marxismo y literatura. Sobre los modos de producción teórica», *Elvira*, 4, pp. 31-45.
- (2002b), «Literatura e historia en “La otra sentimentalidad” (o cómo poner a la poesía en un compromiso)», *Ínsula*, 671-672, pp. 16-18).
- (2002c), «Introducción», en Luis García Montero, *Antología poética*, Ed. de Miguel Ángel García, Madrid, Castalia, pp. 19-58.
- (2002d), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación de Granada.
- (2006), «Y casi por compromiso. Consideraciones sobre poesía actual y política», *Paraíso*, 1, pp. 25-35.
- (2010), *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2012), *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia.

- (2015), «Las cuatro “albertianas” y la desmitificación del compromiso», en Miguel Ángel García, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo (eds.), (2015), pp. 227-237.
- (2016a), «Los poetas del 27 en el canon del compromiso y el canon de las antologías (1932-1934)», en García (2016b), pp. 35-44.
- (2016b) (ed.), *A la ética por la estética. Canon, compromiso poético y antologías en España (siglos XX-XXI)*, Anthropos, 245.
- (2016c), *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*, Barcelona, Calambur.
- (2017a), *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*, Madrid, Marcial Pons.
- (2017b), «Veinte años de poesía española (1939-1959). Canon realista y compromiso del 27», en Miguel Ángel García (ed.) (2017c), pp. 39-63.
- (2017c) (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor.
- (2017d) (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades.
- (2019), «Íntimos e históricos: los títulos de La otra sentimentalidad», *Versants*, 66: 3, pp. 21-34.
- GARCÍA, Miguel Ángel, Ángela Olalla Real y Andrés Soria Olmedo (eds.), *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez. Teoría, historia, invención*, Granada, Universidad de Granada
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo (2011), *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya.
- (2017), «Las huellas borradas de Pablo del Águila», en Pablo del Águila (2017), pp. 7-68.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid/Gijón, Júcar.
- (1981), «Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos», *Camp de l'arpa*, 86, pp. 42-49.
- (1983) *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión.
- (1985), «¿Qué hay de nuevo en poesía?», *Quimera*, 45, pp. 50-59.
- (ed.) (1988), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- (1992a), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.

- (1992b), «La poesía», *Historia y crítica de la literatura española. IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. 94-124.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1982), «Impresión de Gil de Biedma», en García Montero (1993a), pp. 119-122.
- (1983a), «La otra sentimentalidad», en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero (1983), pp. 9-15.
- (1983b), *El jardín extranjero*, Madrid, Rialp.
- (1984), «Poeta y amigo: un caso extraño», en Rafael Alberti (1984), *Federico García Lorca*, Granada, Biblioteca de la cultura andaluza, pp. 9-44.
- (1985), «La ciudad y la lucidez negativa (Una historia de Rafael Alberti)», en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada, pp. 83-95.
- (1986a), «El juego de leer versos», en Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador (eds.) (1986), pp. 113-120.
- (1986b), «Poética», en Luis Antonio de Villena (ed.), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, pp. 74-76.
- (1986c), *La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti (1920-1939)*, Granada, Universidad de Granada [tesis doctoral].
- (1986d), «Del cincuenta en adelante», *Olvidos de Granada*, 13, pp. 147-149.
- (1987a), *Poesía, cuartel de invierno*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- (1987b), «Un tiempo para la ternura (Benedetti, Cardenal, Dalton)», García Montero (1993c), pp. 193-207.
- (1987c), *Diario cómplice*, Madrid, Hiperión.
- (1988a), «Presentación de un diario de trabajo», en Carlos Barral, *Diario de Metropolitano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 11-33.
- (1988b), «La poesía de Rafael Alberti», en Rafael Alberti, *Obras completas*, Ed. de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 3 volúmenes, pp. XXIX-CXXXIII.
- (1988c), «Aparición de Rafael Alberti», en Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Segunda parte*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 347-358.
- (1989a), *El jardín extranjero, precedido de Poemas de Tristia*, Madrid, Hiperión.
- (1989b), «Lectura y sueño de Antonio Machado», *La fábrica del Sur*, 1, pp. 20-23.
- (1989c), «Impresión de Antonio Machado», García Montero (1993a), pp. 59-61.
- (1989d), «Impresión de Rafael Alberti», García Montero (1993a), pp. 81-84.

- (1990a), «Rafael Alberti y la pintura», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 9, pp. 51-64.
- (1990b), «Alberti, poeta del exilio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, pp. 179-188.
- (1990c), «Carlos Barral o los matices del conocimiento», García Montero (1993c), pp. 151-159.
- (1990d), «Los del 50», García Montero (1993a), pp. 99-102.
- (1991a), «Una poética de la complicidad», García Montero (1993a), pp. 167-182.
- (1991b), «Un poeta necesario», *Renacimiento*, 6, s. p.
- (1992a), «La poesía cordial de Antonio Machado», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Antonio Machado. Baeza 1912/1989*, Granada, Universidad de Granada, pp. 295-317.
- (1992b) «Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía», en Felipe Benítez Reyes, *Poesía (1979-1987)*, Madrid, Hiperión, pp. 7-25.
- (1992c), «Introducción. Sobre Rafael Alberti», en Rafael Alberti, *Antología poética*, Ed. de Luis García Montero, Madrid, Espasa Calpe, pp. 11-40.
- (1992d), «Los argumentos de la realidad», García Montero (1993a), pp. 229-239.
- (1993a), *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- (1993b), «¿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 (1993), *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, pp. 7-41.
- (1993c), *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- (1994a), «La poesía de la experiencia», en Jiménez Millán (ed.) (1998), pp. 13-21.
- (1994b), *Además*, Madrid, Hiperión.
- (1994c), «El itinerario poético de Antonio Machado», en Paul Aubert (ed.), *Antonio Machado hoy. 1939-1989*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 95-114.
- (1996), *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada.
- (1999a), «Soledades y palabras (Sobre Antonio Machado y Ángel González)», en Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, pp. 15-40.
- (1999b), «Brecht y la poesía», *Brecht en España. Actas del Encuentro Internacional Brecht*, Sevilla, Diputación de Sevilla, pp. 211-224.
- (2000a), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Barcelona, Debate.
- (2000b), «Javier», en Elena Peregrina (ed.) (2004), pp. 32-33.

- (2002), «Poética, política, ideología», *Ínsula*, 671-672, pp. 19-37.
- (2003a), *La casa del jacobino*, Madrid, Hiperión.
- (2003b), «Biografía», en Luis García Montero (ed.), *Rafael Alberti. El poema compartido*, Granada, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, pp. 99-326.
- (2003c), «Rafael Alberti», en *Centuria. Cien años de poesía en español*, Madrid, Visor, pp. 205-206.
- (2005), «Ha pasado el tiempo», en *Poética y poesía. Luis García Montero*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 17-37.
- (2006), *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets.
- (2007), «Perder la mañana», en Juan Vida, *La línea más corta entre dos puntos 1975/2007*, Granada, Diputación de Granada, pp. 25-33.
- (2008), *Vista cansada*, Madrid, Visor.
- (2009), «En la tumba de Antonio Machado», *Ínsula*, 745-746, pp. 50-52.
- (2012a), *No me cuentes tu vida*, Barcelona, Planeta.
- (2012b), «Escuchar el futuro», en Alfonso Martínez Foronda, *La lucha del movimiento obrero en Granada por las libertades y la democracia. Pepe Cid y Paco Portillo: dos líderes, dos puentes*, Fundación de Estudios Sindicales-Archivo Histórico de CCOO-A.
- (2012c) «Las lecciones de Antonio Machado», *Turia*, 104, pp. 158-166.
- (2014a), *Un velero bergantín. Defensa de la literatura*, Madrid, Visor.
- (2014b), *Alguien dice tu nombre*, Madrid, Alfaguara.
- (2016), *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- (2017), *A puerta cerrada*, Madrid, Visor.
- (2018), «Explico algunas de mis cosas», en Luis García Montero y Encarna Valero, *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 115-131.
- GARCÍA MONTERO, Luis, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador (eds.) (1986), *Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*, Litoral.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1994), «Del culturalismo a la vida», en Luis Muñoz (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación de Granada, pp. 15-33.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Antonio (1978), «17 poemas», *Letras del Sur*, 3-4.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2006), *Las personas del verbo*, Ed. de James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2010a), *Obras. Poesía y prosa*, Ed. de Nicanor Vález y James Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

- (2010b), *El argumento de la obra. Correspondencia*, Ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- (2015), *Diarios 1956-1985*, Ed. de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis (1983), «Entre sociales y novísimos: el legado poético de Jaime Gil de Biedma», *Quimera*, 32, pp. 52-64.
- GIMFERRER, Pere (1971) «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura*, Barcelona, Kairós, pp. 87-108.
- (1977), «El pensamiento literario (1939-1976)», en *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, pp. 105-130.
- GÓMEZ SEGADE, M. A. *et alii* (1984), «Rumbos actuales de la poesía española en los ochenta», *Anales de la literatura española contemporánea*, 9, pp. 175-200.
- GÓNGORA, Luis de (1986), *Antología poética*, Ed. de Javier Egea, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas.
- GONZÁLEZ, Ángel (1999), *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara.
- (2005), *La poesía y sus circunstancias*, Ed. de José Luis García Martín, Barcelona, Seix Barral.
- (2009), *Palabra sobre palabra. Obra completa (1965-2001)*, Barcelona, Seix Barral.
- GONZÁLEZ, Ángel y García Montero, Luis (2007). «Cuestión de palabras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 35-41.
- GOYTISOLO, José Agustín (2011), *Poesía completa*, Ed. de Carme Riera y Ramón García Mateos, Barcelona, Lumen.
- GRACIA, Jordi (2001), *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa.
- GRACIA, Jordi y Domingo Ródenas (2011), *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica.
- GRAVES, Robert (1971), *Adiós a todo eso*, Barcelona, Seix Barral.
- GUZMÁN SIMÓN, Fernando (2011), *De Tragaluz a Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la transición en Granada (1968-1978)*, Granada, Universidad de Granada.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1979), *Obra poética completa*, Ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid, Zero-Zyx.

- HOBBSAWM, Eric y Terence Ranger (eds.) (2002), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona.
- IBÁÑEZ, Andrés (ed.) (2016), *A través del espejo*, Girona, Atalanta.
- IRAVEDRA, Araceli (2000), «La presencia de Antonio Machado en el grupo poético de los 50: Ángel González», en *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica II*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (2001), *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del “grupo de Escorial”*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2005a), «Entre las voces, una. Procedimientos machadianos de Ángel González», *Zurgai*, junio, 86-96.
- (2005b), «José Agustín Goytisolo y Antonio Machado: más allá de un pacto generacional», en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 117-134.
- (ed.) (2007a), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- (2007b), «“Nosotros lo llamamos camarada”: notas sobre Alberti y la otra sentimentalidad», *Ínsula*, 732, pp. 21-24.
- (2009a), «“Pero amo mucho más la edad que se avecina”: Antonio Machado y la poesía española de posguerra», en Antonio Jiménez Millán (ed.), *Antonio Machado. Laberinto de espejos*, Málaga, Junta de Andalucía, pp. 415-444.
- (2009b), «Cuando de aquello también hacía veinte años», *Ínsula*, 745-746, pp. 2-6.
- (2010), *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (ed.) (2016), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1988), *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra.
- JAUME, Andreu (2010), «Narciso en Calibán: Jaime Gil de Biedma en sus cartas», en Jaime Gil de Biedma (2010a), pp. 9-38.
- (2015), «Prólogo», en Jaime Gil de Biedma (2015), pp. 9-63.
- JEANSON, Francis (1975), *Jean-Paul Sartre en su vida*, Barcelona, Barral.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1983), *La presencia de Antonio Machado en la poesía de posguerra*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

- JIMÉNEZ, José Olivio y Carlos Javier Morales (2002), *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1983), «García Montero, un Adonais con propuesta», *La Nueva Estafeta*, nº 52, pp. 82-85.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1977), *Aproximación al análisis histórico de la segunda etapa poética de Rafael Alberti (1930-1940)*, Granada, Universidad de Granada [memoria de licenciatura].
- (1978), «Escritores españoles en la revista *Octubre*», *Letras del Sur*, 1, pp. 6-8.
- (1980), «Pureza y compromiso en la generación del 27», en *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 199-246.
- (1984a), *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.
- (1984b), «Lope frente a Góngora. La tradición clásica en “El poeta en la calle” de Alberti», *Anthropos*, 39-40, pp. 77-79.
- (1985), «Literatura, ideología, compromiso (Lecturas idealistas de la poesía de Rafael Alberti)», en *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada, pp. 97-110.
- (1986a), «La poesía de un tiempo», *Olvidos de Granada*, 13, pp. 146-147.
- (1986b), «La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)», en Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador (eds.) (1986), pp. 102-105.
- (1987), *Desde su cuerpo*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaría El Guadalhorce.
- (1990), «El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, pp. 145-161.
- (1991), «La experiencia del lector», *Renacimiento*, 6, s. p.
- (1994), «Un engaño menor: las generaciones literarias», *Scriptura*, 10, pp. 13-35.
- (1996), «Ironía y parodia en la última poesía española», *La página*, 25-26, pp. 11-16.
- (ed.) (1998), *Complicidades. Luis García Montero*, *Litoral*, 217-218.
- (1999) «La razón narrativa: notas sobre la poesía hispánica de fin de siglo», *Foro hispánico*, 14, pp. 61-80.
- (2006), *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento.

- (2009), «Antonio Machado. Laberinto de espejos», en Antonio Jiménez Millán (ed.), *Antonio Machado. Laberinto de espejos*, Málaga, Junta de Andalucía, pp. 15-233.
- (2018a), «Vasos comunicantes (Los ensayos de Luis García Montero en relación con su obra poética)», en Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.) (2018), pp. 67-85.
- (2018b), «Amnistía y libertad (Algunas notas sobre la poesía española en la Transición)», *Aula lírica*, 10, pp. 61-82.
- (2018c), *Biología, historia*, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, Álvaro Salvador y Juvenal Soto (eds.) (1982), *Antología de la joven poesía andaluza, Litoral*
- LAFARGA, Francisco (1985), «Pasado y presente de Diderot en España», *Las nuevas letras*, 2, pp. 5-9.
- LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia*, Ed. de Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares.
- LANZ, Juan José (1991), «La poesía española: ¿hacia un nuevo romanticismo?», *El Urogallo*, 60, pp. 36-45.
- (1995), «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», *Letras de Deusto*, 66, pp. 173-206.
- (1998), «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review*, 66, pp. 261-287.
- (2011), *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- (2018), «La otra sentimentalidad en su contexto inicial (1978-1994)», en Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (eds.), *La poesía como documento histórico*, Sevilla, Renacimiento, pp. 197-245.
- LECHNER, J. (2004), *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- LEÓN, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada.
- LOS CUADERNOS DEL NORTE (1986), «El estado de las poesías», monografía, 3.
- LUIS, Leopoldo de (2010), *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2018), «Extranjero en la propia intimidad. Algunos aspectos de la posmodernidad en Luis García Montero», en Juan Carlos Abril y Juan Carlos Fernández Serrato (eds.) (2018), pp. 121-142.

- MACHADO, Antonio (1989), *Poesía y prosa*, Ed. de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe, IV tomos.
- MAINER, José Carlos (1989), *La Corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias
- (1994), *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- (1998), «Para otra antología», en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 9-50.
- MALRAUX, André (1976), *Política de la cultura*, Buenos Aires, Síntesis.
- MANGINI, Shirley (1987), *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- MARAÑA, Jesús (2015), *Conversación con Luis García Montero. El valor de la palabra*, Madrid, Turpial.
- MARGARIT, Joan (2008), *Casa de misericordia*, Madrid, Visor.
- MÁRQUEZ, Héctor (2000), «Antonio Jiménez Millán .“Está bien que una persona de derechas disfrute de otros discursos”», *El País*, 21 de abril.
- MARTÍN PARDO, Enrique (ed.) (1967), *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel.
- (ed.) (1990), *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.
- MARX, Karl y Friedrich Engels (1998), *Manifiesto comunista*, Barcelona, Crítica.
- MESA, José M. (1964), «Antonio Machado-XXV Aniversario», *Sant-Yago*, 2, pp. 17-24.
- MIRÓ, Emilio (1981), «Dos poetas de los setenta: Vicente Presa y Álvaro Salvador», *Ínsula*, 415, p. 6.
- (1983a), «Del amor y otras derrotas. (Sobre *Paseo de los tristes*)», en *Peregrina* (2004), pp. 47-50.
- (1983b), «Dos poetas de Granada y “la otra sentimentalidad”», *Ínsula*, 443, p. 6-7.
- MONTERO, Álvaro (1982), *Tristia*, Melilla, Rusadir.
- MORA, Ángeles (1985), *La canción del olvido*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- (1990), *La dama errante*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.
- (2005), *La guerra de los treinta años*, Granada, ICILE.
- (2009), «Impresiones a la luz de una lámpara (Sobre *Vista cansada* de Luis García Montero)», en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.) (2009), pp. 32-37.

- (2010), «Palabras sobre Javier Egea», *Revista de crítica literaria marxista*, 3, pp. 30-34.
- MORÁN, Gregorio (2014), *El cura y los mandarines (Historia no oficial del Bosque de los Letrados) Cultura política en España, 1962-1996*, Madrid, Akal.
- MUÑOZ, Luis (ed.) (1994), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación de Granada.
- OROZCO, Emilio (1962), *Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía*, Granada, Universidad de Granada.
- (1975), «Reflexiones sobre la poética de Machado ante una antología en su homenaje», en Antonio Enrique y Fidel Villar Ribot (1975), pp. XI-XXIX.
- ORS, Miguel d' (1994), *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.
- ORTEGA Y GASSET, José (2006), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- OTERO, Blas de (1985), *Verso y prosa*, Ed. del autor, Madrid, Cátedra.
- PAVESE, Cesare (1997), *El oficio de vivir*, Barcelona, Planeta.
- PAYERAS, María (1990), *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- PEREGRINA, Elena (ed.) (2004), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1974), *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura hispánica.
- POE, Edgar Allan *et alii* (2010), *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- PRADO, Benjamín (1986), *Un caso sencillo*, Granada, Diputación de Granada.
- (1989), «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada», en *Rafael Alberti. Premio "Miguel de Cervantes" 1983*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, pp. 71-103 [entrevista].
- (1991), *El corazón azul del alumbrado*, Madrid, Libertarias.
- (2002), *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti*, Madrid, Aguilar.
- (2006), *Marea humana*, Madrid, Visor.
- (2015), *Ecuador. Poesía 1986-2001*, Madrid, Hiperión.
- PRIETO, Antonio (ed.) (1971), *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*, Madrid, Azur.

- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- PUERTAS MOYA, Francisco (1988), «La otra sentimentalidad: Poética ideológica para tiempos de crisis», *A distancia*, pp. 35-40.
- RAMOS ESPEJO, Antonio (1986), *El cinco a las cinco con Federico*, Barcelona, Editoriales Andaluzas Unidas.
- (2002), «La gran nube», en Antonio Ramos Espejo (coord.), *Crónica de un sueño. Memoria de la Transición Democrática en Granada (1973-83)*, Granada, Comunicación y Turismo, pp. 32-49.
- RÉBORA, Horacio (1983), «Con Javier Egea y Luis García Montero (poesía)», *Gestión editorial*, junio, pp. 8-11.
- RIERA, Carme (1988), *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma y Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama.
- (1990) «Antonio Machado y el grupo catalán de los 50», en *Antonio Machado hoy. III Relaciones e influencias. Teoría poética machadiana*, Sevilla, Alfar, pp. 273-231.
- RIERA, Carme y María Payeras (eds.) (2009), *1959: de Collioure a Formentor*, Madrid, Visor.
- RILKE, Rainer Maria (1968), *Los cuadernos de Malte Lauridis Bridge*, Buenos Aires, Losada.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica. I Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal.
- (1978), «Machado. Espejo de la realidad española», *Letras del Sur*, 3-4, pp. 60-64.
- (1979), «Algunas claves de lectura para el diario de trabajo», *Cuadernos de teatro*, 1, pp. 23-48.
- (1980a), «La guarida inútil (La poesía de Álvaro Salvador)», en Álvaro Salvador (1980), *Las cortezas del fruto*, Madrid Endymion, pp. 15-25.
- (1980b), «Poesía de la miseria/Miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)», en *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 335-378.
- (1982), «El compromiso político», en Michèle Ramond (ed.), *Homage/Homenaje à Federico García Lorca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail-Service des Publications, pp. 27-29.
- (1983a), «Las etapas poéticas de un poeta en la calle», *Argumentos*, 54, pp. 42-50.

- (1983b), «Un modo de lectura textual (Para un análisis de la nueva poética de Alberti a través de un soneto de “Roma”», Rodríguez (1994), *La norma literaria*, pp. 320-338.
- (1994a), *La norma literaria*, Granada, Diputación de Granada.
- (1994b), «La Poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)», *Scriptura*, 10, pp. 37-52.
- (1998), «Brecht y el poder de la literatura», en Juan Carlos Rodríguez (ed.), *Brecht, siglo XX*, Granada, Comares, pp. 15-207.
- (1999), *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética”)*, Madrid, Hiperión.
- (2001a), «Ángeles mora o la poética nómada», en Ángeles Mora (2001), *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor, pp. 7-18.
- (2001b), *La literatura del pobre*, Granada, Comares.
- (2002a), *De qué hablamos cuando hablamos de literatura. Las formas del discurso*, Granada, Comares.
- (2002b), «El yo poético y las perplejidades del compromiso», *Ínsula*, 671-672, pp. 53-56.
- (2003), *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona, Debate.
- (2005a), *Pensar/leer históricamente (entre el cine y la literatura)*, Granada, ICILE.
- (2005b), «Lectura y educación literaria», en Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Figares, *Cómo nos enseñaron a leer*, Madrid, Akal, pp. 5-50.
- (2005c), «La poesía política de Alberti», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.) (2009), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, pp. 283-292.
- (2006), «Caos, muerte e historia en Alberti, 1930-1938», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.) (2009), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, pp. 397-407.
- (2007), «Guerra, poesía y “Niebla”. Análisis de un poema», en Julio Rodríguez Puértolas (coord.) (2009), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, pp. 511-516.
- (2011), *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*, Granada, Universidad de Granada.

- (2012), *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)*, Almería, Universidad de Almería.
- (2013), *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Madrid, Akal.
- (2016), *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*, Ed. de Juan Antonio Hernández García, Granada, ICILE.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y Álvaro Salvador (2005), *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.) (2009), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal.
- ROSO, Pedro (1993), *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes.
- ROVIRA, Pere (1986), *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Ediciones del Mall.
- (2001), «Cazar la soledad», en Elena Peregrino (ed.) (2004), pp. 119-131).
- RUBIO, Fanny (1983), «El antiguo jardín recuperado», *Nuestra bandera*, nº 118-119, pp. 150-151.
- (1990) «Antonio Machado en la posguerra: rescates y secuestros», en *Antonio Machado hoy. III Relaciones e influencias. Teoría poética machadiana*, Sevilla, Alfar, pp.249-257.
- RUBIO, Fanny y José Luis Falcó (eds.) (1991), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2015), «Pablo Serrano y su “Retrato de Antonio Machado” (1966): circunstancias y significación», en José Antonio Hernández Latas (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria. Homenaje a Manuel García Guatas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 75-93.
- (2019), *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SALAS ROMO, Eduardo A. (ed.) (2001), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península.
- (2003), *El pensamiento literario de J. M. Castellet*, Granada, Universidad de Granada.

- SALVADOR, Álvaro (1974), *La mala crianza*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- (1975), *Para una lectura de Nicanor Parra (El proyecto ideológico y el inconsciente)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- (1978a), «Otra crítica, otra ciencia», *Letras del Sur*, 2, pp. 29-32.
- (1978b), «La erótica en Antonio Machado», *Papeles de Son Armadans*, CCLXVI, pp. 101-124.
- (1980a) *Las cortezas del fruto (1973-1979)*, Madrid, Endymion.
- (1980b), «La poética de la culpa (El espesor significativo en la escritura poética de García Lorca)», en *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 309-334.
- (1981a), «La dialéctica vestido/desnudo en la poesía de Juan Ramón Jiménez», en *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Granada, Universidad de Granada, pp. 195-213.
- (1981b), «El poeta Miguel de Unamuno», Salvador (2003b), pp. 85-106.
- (1982), «La elegía convertida en himno», Salvador (2003a), pp. 27-29.
- (1983), «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero (1983), pp. 17-23.
- (1984), «Versos sueltos de cada día», Salvador (2003a), pp. 31-33.
- (1985), «La elegía convertida en himno (La poesía de Rafael Alberti)», *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada, pp. 146-167
- (1986), «Para leer a Gil de Biedma», en García Montero, Jiménez Millán y Álvaro Salvador (eds.) (1986), pp. 150-155.
- (1989), «Mairena hoy», Salvador (2003a), pp. 17-19
- (1992), *La condición del personaje*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.
- (1994a), «Con la pasión que da el conocimiento: Notas acerca de la llamada otra sentimentalidad», *Zurgai*, diciembre, pp. 45-49.
- (1994b), «La atmósfera becqueriana y la sentimentalidad moderna», Salvador (2003b), pp. 1-48.
- (1994c), «César Vallejo y Antonio Machado, dos poéticas paralelas», Salvador (2003b), pp. 131-150

- (1996a), «La experiencia de la poesía», *La Página*, 25-26, pp. 36-42
- (1996b), «*The Poetry of Experience* y la poesía española de los últimos quince años», en Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Comares, Granada, pp. 11-16.
- (2000), *Un hombre suave*, Madrid, Akal.
- (2001), *Ahora, todavía*, Sevilla, Renacimiento.
- (2003a), *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía
- (2003b), *Las rosas artificiales (La búsqueda de la modernidad en la poesía hispánica)*, Sevilla, Fundación Genesian.
- (2004), «Palabras previas», en Peregrina (2004), pp. 9-11.
- (2005), *El prisionero a muerte*, Sevilla, Renacimiento.
- (2006) «Granada en la poesía del regreso de Rafael Alberti», *Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don Álvaro Salvador Jofré en su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. Eduardo Castro*, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, pp. 8-26.
- (2009a), «Un lugar para la literatura española», *Ínula*, 745-746, pp. 45-46.
- (2009b), «El trabajo de los años», en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*, Sevilla, Renacimiento, pp. 13-15.
- (2009c), «El amor en Antonio Machado», en Antonio Jiménez Millán (ed.), *Antonio Machado. Laberinto de espejos*, Málaga, Junta de Andalucía, pp. 363-381.
- (2009d), «El antipoeta Ángel González», *Campo de Agramante*, 12, pp. 85-101.
- (2015), *Fumando con mis muertos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (20016), «Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 797, pp. 66-67.
- (2017), «De la otra sentimentalidad a la nueva banalidad (*Pro domo mea*)», *Pensar desde abajo*, 6, pp. 241-249.
- SAN SEGUNDO, Gonzalo (1978), *Alberti tal cual. Crónica de una campaña electoral*, Madrid.
- SÁNCHEZ, Remedios (2018), *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1988), «Situación de la poesía», *Revista de Occidente*, 86-87, pp. 225-230.

- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2007), «Del jardín al teatro», *Ideal. 75 aniversario 1932-2007*, Granada, p. 204.
- SARTRE, Jean Paul (1977), *Las palabras*, Buenos Aires, Losada.
- (2003), *¿Qué es la literatura?*, Madrid, Losada.
- SILES, Jaime (1989), «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, pp. 9-11.
- SIMONET LEÓN, José Antonio (2017), *Hijos de la extrañeza: la ficcionalización del yo en La otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia*, Universidad de Yale [tesis doctoral].
- SORIA OLMEDO, Andrés (1980), «¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)», en *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 81-97.
- (1983), «Sentimientos fechados», *Diario de Granada*, 21 de enero, p. 15.
- (1988), «Una mirada atenta», *Ínsula*, 498, p. 14.
- (1994), «Luis García Montero: un esbozo», *Poesía en el campus*, 26, pp. 3-4
- (ed.) (2000), *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación de Granada.
- (2009), «Las palabras de los otros en *Vista cansada* de Luis García Montero», en Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.) (2009), pp. 22-31.
- (2015), *Lecturas y lectores*, Granada, Alhulia.
- STERNE, Laurence (1984), *Viaje sentimental*, Madrid, Espasa-Calpe.
- TALENS, Jenaro (1995), «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación española de 1970», en VV. AA., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Ed. de José B. Monleón, Madrid, Akal, pp. 57-84.
- TRAMES (1982), «18 poemas en Granada para Rafael Alberti», 0.
- URRUTIA-ZARZO, Manuel (2004), «“Ciego en Granada”: la ciudad y su reciente historia poética», *Colorado Review of Hispanic Studies*, 2, pp. 173-176.
- VALENTE, José Ángel (1994), *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.
- VALVERDE, José María (1975), *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI.
- VALLE, Manuel (2006), *El signo de los cuatro IV Raymond Chandler. Alma, corazón y vida*, Granada, Comares.
- VALLEJO, César (1926), «Poesía nueva», *Favorables París Poema*, 1, p. 14.
- (1973), *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971), *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Lumen.

- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1986), *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (ed.) (1992), *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*.
Antología, Madrid, Visor.
- (2000), *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española 1980-2000*, Valencia, Pre-Textos.
- VV. AA. (1975), *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal.
- VV. AA. (1976), *La poesía más transparente*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- VV. AA. (1985), *Eternidad yacente. Estudios sobre la obra de Rafael Alberti*, Granada, Universidad de Granada.
- VV. AA. (1986), *Por la Paz. Poetas andaluces contra la OTAN*, Granada, Asamblea por la Paz y el desarme.
- VV. AA. (1998), *Ángel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia*, Oviedo Tribuna Ciudadana.
- VV. AA. (1989), *País de amor*, Granada, Área de Juventud de Izquierda Unida.
- WAHNÓN, Sultana (1990), «La recepción crítica de Antonio Machado en la primera década de la posguerra», en *Antonio Machado hoy. IV Teoría poética machadiana. Poemas concretos*, Sevilla, Alfar, 221-227.
- (2003), «Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia», en Remedios Morales (ed.), *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Granada, Universidad de Granada, pp. 493-510.
- WORDSWORTH, W. y S. T. Coleridge (2010), *Baladas líricas*, Ed. de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Madrid, Cátedra.

