

« La otra sentimentalidad »: Poética e ideología

Résumé

L'objectif de ce travail est de présenter les principes théoriques de ce que l'on a appelé «l'autre sentimentalité »; de même, il prétend analyser, en parcourant la chronologie, le passage progressif d'une option provinciale (Granada, au début des années 80) à un courant central (de niveau national et dans lequel confluent un grand nombre de poètes): la « poésie de l'expérience ».

Resumen

El objetivo de este trabajo es exponer los presupuestos teóricos de la llamada “otra sentimentalidad”; del mismo modo, pretende analizar, recorriendo la cronología, cómo se desarrolló el paso de una opción de provincias (Granada, al principio de los años 80) a una corriente central, de ámbito nacional y en la que confluyen un gran número de poetas, la llamada “poesía de la experiencia”.

Abstract

The aim of this paper is to present the theoretical assumptions of the "other sentimentality". In the same way, this work pretends to analyse, tracing the chronology, the transition from a local movement (Granada, at the early 80's) to a mainstream movement, with a national scope, where a great amount of poets converge to conform what has been called "the poetry of experience".

En 1983 se publicó en Granada el manifiesto de “la otra sentimentalidad”, firmado por Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero¹, tres jóvenes poetas de la ciudad. Esta iniciativa, que surgió en principio como opción de provincias, tuvo la fortuna ser aceptada en el ámbito nacional y acabó por confluir con un amplio grupo de poetas de toda España, con las consecuentes ubicaciones sucesivas, correcciones en el camino y relatos a posteriori que supuso la integración en esta corriente central.

El manifiesto “no puede considerarse un hecho esporádico, sino el núcleo de un proceso complejo, que arranca de finales de los setenta, tiñe a otros poetas y prosigue

¹ Javier EGEEA, Álvaro SALVADOR, Luis GARCÍA MONTERO, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.

con modulaciones específicas en la obra de cada uno después de 1983”². Sobre el contexto ideológico, histórico y político en el que se gestó y nació «la otra sentimentalidad», disponemos de una crónica precisa de Andrés Soria Olmedo³, en la que señala dos determinaciones que no podemos perder de vista para comprender el proceso que queremos estudiar: la recuperación de la democracia⁴, por una parte, y «la ciudad de provincia, excéntrica respecto a la metrópolis regional o nacional»⁵, por otra.

Así, hay que atender a la voluntad de modernidad que empieza a cristalizar a finales de los sesenta y comienzos de los setenta en múltiples actividades, entre las que destacaremos algunas como la hoja casi clandestina *Ka-meh*, el nombre en clave chinesca que Bertold Brecht da a Marx en una de sus obras, que editaron José Carlos Rosales y Justo Navarro, y que tuvo dos números, uno que, en 1974, celebró la Revolución de los Claveles portuguesa y otro que publicó la traducción del *Manifiesto comunista* puesto en verso por el propio Brecht. Por esos años se formó también la “Célula Gramsci” de trabajadores de la cultura dentro del Partido Comunista, compuesta por Juan Carlos Rodríguez, cuyo magisterio sobre los integrantes de “la otra sentimentalidad” fue, como veremos, determinante, el pintor Juan Vida, los anteriormente citados Justo Navarro y José Carlos Rosales, o Javier Egea, uno de los firmantes del manifiesto de 1983, entre otros muchos.

Uno de los acontecimientos más destacados de estos años tuvo lugar el 5 de junio de 1976, a las cinco de la tarde, cuando se reunieron miles de personas en Fuentevaqueros, la localidad natal de Federico García Lorca, en un breve acto (duró sólo treinta minutos) que tuvo una amplia repercusión a nivel nacional y sobre todo “un profundo significado simbólico para la ciudad”⁶ (no es necesario insistir, por obvio, la importancia fundamental que para el espacio poético de Granada tiene la figura de García Lorca y su

² Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada (1898-1998)*, II. *Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 118.

³ Andrés SORIA OLMEDO, “Granada: cien años de poesía (1898-1998)”, *Literatura en Granada...*, pp. 11-174. Véase también: Francisco DIAZ DE CASTRO (ed.), “Presentación”, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia maior, 2003, pp. 9-31, y Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, in Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 19-63 (30-37).

⁴ “La recuperación de la democracia ha favorecido una eclosión poética que dura hasta ahora mismo, en condiciones que no garantizan automáticamente una mayor calidad del producto, pero sí una mayor libertad en las opciones y en la circulación de las ideas y las formas”, Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 11.

⁵ P. 12.

⁶ P. 93.

asesinato⁷). La iniciativa se extendió a una serie de personalidades culturales de la ciudad (poetas, periodistas, etc., hasta una comisión de 33 miembros), y fue acogida por el conjunto de las fuerzas políticas democráticas, todavía en la clandestinidad, con el papel determinante del PCE. El acto era de reivindicación de las libertades y un intento de romper el silencio forzado hasta entonces, y contó con la presencia y la intervención de poetas como Blas de Otero o José Agustín Goytisolo, entre otros, con la voz de Rafael Alberti, grabada en Roma, leyendo “Entraré en Granada”, se recitaron poemas de García Lorca y se leyeron adhesiones de todo el mundo, e incluso hubo un discurso de Manuel Fernández Montesinos, sobrino del poeta e hijo del último alcalde democrático de Granada, también fusilado. “Ya nada es igual. Pocas veces un acto aislado se ha ajustado de modo tan neto a una coyuntura histórica”⁸.

Hacia finales de la década se forma “Colectivo 77”, un grupo de beligerante compromiso con la “lucha con la cultura”, a la vez que se celebran exposiciones colectivas, se publican manifiestos y antologías, y salen a la luz revistas como *Letras del Sur*, impulsada por Álvaro Salvador. La sección central, que llevaba por título “Presentación e inventario de la revista *Octubre*”, indicaba de manera clara la voluntad de situarse en la línea del pasado republicano y marxista reprimido y silenciado durante el franquismo, pues en esta revista, como en el resto de actividades de las que estamos hablando, “la pasión por la poesía corría pareja con la pasión por la política, entendida como forma de lucha ideológica”⁹ (abriendo así el camino a las distintas revistas que se

⁷ Los tres firmantes del manifiesto de “«La otra sentimentalidad» describen una experiencia común a otros muchos jóvenes granadinos de aquellos años, y aún de la actualidad. Dice García Montero: “Educado en la Granada de los años sesenta, movido a la poesía por la atmósfera legendaria de García Lorca, mis desahogos iniciales se cargaron con la pólvora lorquiana”, Luis GARCÍA MONTERO, “El taller juvenil”, *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 36. Del mismo modo, Álvaro Salvador ha recordado: “Mis primeros escauceos poéticos fueron imitaciones de Darío y, sobre todo, de Lorca”, Álvaro SALVADOR, “La esquina de la sorpresa”, *Letra Pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, p. 40. Javier Egea, por su parte, escribió: “La sombra de Federico García Lorca ha planeado siempre sobre mi vida, con un vuelo inquietante, cálido, sin apenas batir sus alas de terciopelo. Mi deuda personal, histórica, con su poesía resulta impagable. [...] Por este laberinto de coincidencias mi sombra se ha extraviado o se ha quedado absorta, de pronto, temblando frente a los espejos. En la fiebre poética, en el dolor de luz, en la constante intuición de la muerte, en la trágica pasión de vivir, nos hemos encontrado a cada paso”, Javier EGEEA, “Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias””, *Letra Clara*, Granada, n° 4, enero de 1998, pp. 24-26. Cito por Elena PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 2004, pp. 184-193 (p. 186).

⁸ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 94.

⁹ P. 98.

publicaron en los ochenta, entre las que merece mención especial *Olvidos de Granada*, la más importante de la década).

En 1982, aparece el volumen *Granada Tango*¹⁰, editado por el argentino Horacio Rébora, huido de la dictadura de aquel país. Constaba de tres breves introducciones de Luis García Montero, Mariano Maresca y Horacio Rébora, además de una antología de tangos clásicos y una colección de poemas (Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador...), surgido de un concurso de letras de tango organizado en la ciudad. Entre ellos estaba “Noche canalla” de Javier Egea, que llegó a hacerse muy popular (“A pesar de sus ojos he salido a la calle, / a pesar de sus ojos me ha tocado vivir. / En un barrio de muertos me trajeron al mundo. / Esta noche canalla no respondo de mí”), “Ahora, a veces, me digo”, de Álvaro Salvador (“La amé porque era hermosa, / rebelde y camarada, / porque su sueño era / testigo de mi sueño”), o “Uno de mayo”, de García Montero. Constaba también de un extenso artículo de Juan Carlos Rodríguez, “Del primer al último tango (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)”, sobre el que ha señalado Andrés Soria:

Al margen de su parte histórica, su importancia metodológica consistía en poner de relieve los primores de lo vulgar. Más allá del desdén de los elegantes y la condescendencia de los populistas al uso, se reivindicaba la complejidad de un género poético que extrema las contradicciones de la ideología melodramática de la sensibilidad y da sitio al cuerpo y al barrio, en una “épica seca” que exige el respeto a su verdad y ofrece el camino para una poesía posible¹¹.

De 1982 es también el *Manifiesto Albertista*¹², en el que se celebraba la entrada del poeta en Granada. Se abría con una salutación (“Bienvenida marinera”) de Álvaro Salvador y se cerraba con una “Despedida picassiana” en la que Antonio Sánchez Trigueros reescribía unos versos de *Los ocho nombres de Picasso* del propio Alberti. Entre ambos, Javier Egea y Luis García Montero montaron un discurso a dos voces para

¹⁰ Horacio RÉBORA (ed.), *Granada tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, La Tertulia/Euroliceo, 1982. En 1996 se publicó una segunda edición aumentada con un poema de Ángeles Mora que faltaba en la primera y un apéndice al artículo de Juan Carlos Rodríguez.

¹¹ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 120.

¹² Javier EGEEA, Luis GARCÍA MONTERO, *El manifiesto albertista. Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Los Pliegos de Barataria, 1982 [Reed. Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003]

celebrar la entrada del poeta a la ciudad y para rendirle un homenaje. El discurso finalizaba con una alusión obvia al *Manifiesto comunista*:

L. – Señoras y señores...
 J. – amigos y amigas,
 L. – compañeros de todos los países,
 J. – un poeta ha recorrido el mundo.
 J. y L. - ¡Nosotros lo llamamos camarada!

En 1983, como ya hemos señalado, aparece en Granada el manifiesto de “la otra sentimentalidad”, dentro de un proceso inseparable del clima intelectual de la Facultad de Letras entre los años setenta y ochenta, en el que fue determinante el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, que venía alentando un tipo de reflexión sobre la literatura que intentaba introducir una teoría, “radicalmente histórica”, de la literatura como “producción ideológica”¹³. De su pensamiento hay que destacar en primer lugar la decidida oposición, siguiendo a Louis Althusser, a las interpretaciones hegelianas del marxismo, lo que en el terreno de la literatura consistiría en considerarla como un discurso ideológico, es decir, como una forma de producción ideológica, enraizada, como cualquier discurso, en la Historia, pero con una autonomía específica y una lógica interna que habría que examinar.

De manera inevitable, estos planteamientos tienen como correlato la crítica de la noción de sujeto (“La literatura no ha existido siempre” es la frase con la que comienza *Teoría e historia de la producción ideológica*) y la atención al inconsciente (ideológico) de esa producción, en oposición a toda noción de evolución en la historia literaria, pues “los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de “literarios” constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas el nivel ideológico característico de las formaciones sociales modernas o burguesas en sentido general”¹⁴.

Así, si atendemos a las que pueden considerarse las dos tesis básicas de *Teoría e historia de la producción ideológica* (la literatura como “discurso ideológico” y la “radical historicidad de la literatura”) comprobaremos “hasta qué punto “la otra

¹³ Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1974. En adelante, citaré por la edición de 1990, de la misma editorial.

¹⁴ Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia...*, p. 5.

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”¹⁵, pues la falaz separación entre literatura e historia no sería más que una prolongación de la dialéctica burguesa privado/público. En este sentido, Juan Carlos Rodríguez ha explicado que la “poesía social” o “comprometida” constituye, en realidad, otro mito, puesto que

Con la idea del compromiso jamás se puso en duda la tradicional ideología burguesa del artista o del escritor. Muy al contrario: se les reconocía de entrada a tales *Artistas* que tenían un ámbito propio [...], sólo que a continuación se les pedía que, puesto que la Historia había sido 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. La práctica del *compromiso* 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 misma¹⁶.

Conviene también retener que “cubriéndolo todo –la teoría es gris, y más complicada, y el estilo es el hombre– de Juan Carlos Rodríguez obtuvieron sus alumnos una pasión violenta y contagiosa por la literatura en sus formas más apegadas a la vida”¹⁷. Hay que destacar la circunstancia de que, en efecto, muchos de estos poetas o críticos de los que venimos hablando han sido alumnos de Juan Carlos Rodríguez (Álvaro Salvador, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Andrés Soria Olmedo, por citar solo cuatro nombres), lo que resulta significativo a la hora de tener en cuenta las relaciones entre la poesía y una ciudad en la que la universidad tiene un peso como el que se da en Granada¹⁸.

En el aspecto particular de la crítica de la poesía en aquel momento, tuvo una gran importancia una serie de textos de Juan Carlos Rodríguez, entre ellos “La guarida

¹⁵ Miguel Ángel GARCÍA, “Literatura e historia en *La otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso”, in Araceli IRAVEDRA (coord.), *Los compromisos de la poesía*, *Ínsula*, n° 671-672, noviembre-diciembre 2002, pp. 16-18 (p. 17).

¹⁶ Juan Carlos RODRÍGUEZ, “El mito de la poesía comprometida: R. Alberti”, *La norma literaria*, Madrid, Ed. Debate, 2001, pp. 281-316 (288-289) [1ª ed: Granada, Diputación de Granada, 1984]

¹⁷ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 119.

¹⁸ Así lo entiende también Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, p. 32.

inútil”¹⁹, prólogo a *Las cortezas del fruto*, de Álvaro Salvador (1980), donde se plantea la necesidad de la “profesionalización” de la poesía, entendida como asunción de «la *práctica poética* como un instrumento más de la lucha ideológica” (p. 49), lo que pasaría por romper con la dicotomía razón/sentimiento y sus correspondientes discursos añadidos²⁰, puesto que:

El intento de asumir el carácter materialista (en el sentido formal-semántico, valgan los términos) de reconversión y transformación de toda una serie de medios y utensilios “técnico lingüísticos”, que así entendidos, deberán perder su aparente carácter “natural” (de meros instrumentos neutros) para pasar a revelarse como lo que auténticamente son: piezas claves de un rito convencional (la poesía) característicamente burgués. Y, 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. He aquí el auténtico sentido de la profesionalización poética (p. 50).

En el mismo sentido podrían citarse otros artículos y ensayos del autor²¹, como el que sirvió en 1980, a propósito de una lectura de Javier Egea²², para defender la “objetividad real” de la poesía frente a la “gran mentira” del mito burgués de la “Palabra Poética”: la poesía no es la expresión libre y directa de la verdad interior, del espíritu o el alma, de un sujeto también libre (el alma o espíritu humano sería otra verdad de fondo de ese mito), de tal modo que así se legitimaría la noción de “sujeto”, sobre la que se levanta todo el edificio ideológico burgués, sino que dice las contradicciones de una ideología que vivimos naturalmente, de un *inconsciente ideológico* (Freud y Marx) surgido de unas relaciones sociales e históricas determinadas. Es por eso por lo que, a propósito de los poemas que presentaba en ese momento, aseguraba Juan Carlos Rodríguez que Egea “había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el

¹⁹ Cito por la edición de Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad...*, pp. 45-55, en la que se reproducen como apéndice varios de los textos fundamentales del momento.

²⁰ P. 48. En ese sentido, señala que la “oposición razón/sentimiento no sólo no es una verdad natural de la “poética”, sino que se trata de una mera dicotomía ideológica, una mera cuña teórica propia sólo 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” (p. 51).

²¹ Ahora recogidos en *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.

²² Juan Carlos RODRÍGUEZ, “Como si os contara una historia”, *Dichos y escritos...*, pp. 151-156.

salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica, como práctica ideológica”²³ y también “que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte”²⁴.

Otro texto fundamental fue el que hizo que, en 1983, la presentación de *El jardín extranjero*, de Luis García Montero, se convirtiese en unas “Palabras para un acto o casi un manifiesto sobre “La otra sentimentalidad””²⁵. Se hablaba ahí de una “sentimentalidad otra” (no de nueva sensibilidad, lo que hubiera supuesto un “neokantismo moral”²⁶) “desde la convicción de que, en efecto, la historia se puede transformar”. La poesía del joven poeta, según explicaba el profesor Rodríguez, “dice cosas” en una situación en la que “la ideología burguesa en tanto que triunfadora por todas partes, ya no necesita decirse, tan sólo que la vivamos inconscientemente”, es decir, en una coyuntura en la que el paradigma poético establecido no dice nada porque, con la imposición de la ideología burguesa y el capitalismo como única forma de vida, deja de ser necesaria su enunciación. Por el contrario, en el caso del poemario que en ese momento se presentaba, estaríamos ante “una poesía que se afirma produciéndose como radical historicidad de la vida, y, a la inversa, de una vida que se produce como histórica a través de la ideología –consciente o inconsciente– que se despliega en cada signo de la escritura del texto”, de manera que podemos llamar *contradicción* con el horizonte ideológico dominante a ese inconsciente de la escritura que se constituye como el único medio “que permite abrir brecha para decir, de nuevo, las cosas, para construirlas en un lenguaje que sea de otra manera”, contradicción que se inscribe «en la historia como discurso y en el discurso de la historia, en tanto que otra ideología poética».

“La otra sentimentalidad”

²³ P. 156. El libro de Javier Egea que se presentaba era *Troppo mare*, León, Provincia, 1984, después editado en: Málaga, Diputación de Málaga, Col. del Centro Cultural Generación del 27, 1987, y Granada, Dauro, 2000 (con edición y prólogo de José Rienda).

²⁴ P. 156.

²⁵ Recogido en Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos...*, pp. 172-176.

²⁶ “Entendemos de una manera totalmente distinta el propio término de sentimentalidad: como el aire que se respira, como el agua en que se nada, como el inconsciente que nos habita en cada gesto de vida o escritura. Jamás en el habitual sentido, también kantiano, inscrito en esa dicotomía en la que lo sensible se opondría a lo racional como una pareja de gemelos/inversos, etc.”.

Y así llegamos a 1983, año en el que Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador lanzan en Granada el manifiesto de “la otra sentimentalidad”. Los tres jóvenes poetas habían llevado a la práctica y consolidado algunos de los principios que defendían en el manifiesto en poemarios como *Tristia* (1981), escrito por Salvador y García Montero, bajo el pseudónimo de Álvaro Montero, *El jardín extranjero* (1982), de Luis García Montero o *Paseo de los tristes* (1982), de Javier Egea, todos ellos reconocidos con distintos premios²⁷.

El librito que formó el manifiesto de “la otra sentimentalidad” contaba con sendos artículos de Luis García Montero y Álvaro Salvador, previamente difundidos en la prensa nacional, y una poética en verso de Javier Egea, más una pequeña antología de versos de los tres.

En la parte teórica, García Montero, en el texto “La otra sentimentalidad”²⁸ (que había sido publicado previamente en *El País*, el 8 de enero de 1983) señala que la tradición dominante que ha conformado la “mitología tradicional” del género poético, sitúa la poesía como “confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto”²⁹.

A partir de las explicaciones que sobre la poesía de Garcilaso ofrece Juan Carlos Rodríguez, en *Teoría e historia de la producción ideológica*, García Montero subrayaba que, frente a la servidumbre feudal, la poesía de las primeras literaturas burguesas se constituye como expresión de “una subjetividad desacralizada, capaz de autodefinirse, dependiente sólo de sus propios sentimientos”, además de mostrar una moral distinta, con sus propias necesidades, de manera que resultó decisiva en la delimitación de esa nueva humanidad laica.

Con la llegada de las sociedades industrializadas y el desarrollo de la cultura urbana, que no ofrecen lugar para las actividades sin utilidad inmediata, los poetas se vieron abocados a la marginación, situación que acaba siendo fuente de otra forma de moral, pues “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

²⁷ *Tristia* fue finalista, tras el ganador Luis Rosales, en el premio Ciudad de Melilla, *El jardín extranjero* ganó el Adonais y *Paseo de los tristes*, el premio Juan Ramón Jiménez.

²⁸ Javier EGEA, Álvaro SALVADOR, Luis GARCÍA MONTERO, *La otra sentimentalidad...* Cito por Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad...*, pp. 37-40, que reproduce en apéndice los dos textos de García Montero y Salvador.

²⁹ P. 37. Sólo una línea antes había señalado: “¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo. Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura” (*ibidem*)

poesía moderna”, de forma que, al generar la sociedad industrial “ciudadanos al margen del utilitarismo social del lenguaje”, surgieron dos respuestas fundamentales a esa situación: “la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía”, la intimidad y la experiencia (“las dos cabezas de un mismo dragón”), sin salirse de la mitología tradicional que señala el género poético como lenguaje de la sinceridad. “Más cerca del segundo término de la alternativa que del primero”³⁰, reclama recelo y distancia, una estrategia que permitiría entender el hecho poético como una “puesta en escena”: “Sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más literal del término–, puede empezar a escribirla de verdad”³¹. Así, si la poesía olvida el “fantasma de los sentimientos propios” hará posible “volver sobre los lugares sagrados como si fueran simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia”³².

Sustentan estas reflexiones de García Montero las *auctoritates* de Diderot y de Gil de Biedma, el primero con la “paradoja del comediante” y el segundo con el modelo de poeta que propone “El juego de hacer versos”³³. Con ese presupuesto de objetivar lo ficticio, afirma que romper con la sensibilidad heredada es participar en el intento de “construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida”, en la idea, compartida con Machado, de que no es posible una nueva poesía sin que exprese una nueva moral:

No importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente. 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 en la que abordar la vida. Y en ese sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía³⁴.

³⁰ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 121.

³¹ P. 39. “Cuando se acepta el distanciamiento como método de trabajo, el poema deja de ser la respuesta sensible a una motivación empírica (o al menos deja de ser sólo eso). Para darse totalmente a un discurso, para imprimirlo un sentido nuevo hay que verlo primero desde lejos” (*ibidem*).

³² P. 39.

³³ “El arte es otra cosa / distinta. El resultado / de mucha vocación / y un poco de trabajo. / Aprender a pensar / en renglones contados / -y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos”, Jaime GIL DE BIEDMA, *Volver*, ed. Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 119-121 (p. 119).

³⁴ P. 40.

Álvaro Salvador, por su parte, en “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad”³⁵ (publicado en la “Cadena de prensa del Estado” en julio de 1983), indaga en las reflexiones de Juan de Mairena sobre el carácter histórico de los sentimientos, incidiendo así en la teoría de la radical historicidad y en la condición ideológica, históricamente fechada, de los sentimientos, de manera que una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo ahistórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época.

Señala Álvaro Salvador que Machado centró su proyecto teórico en la recuperación del sentido de la historia de España, pero desde el punto de vista de la tradición racionalista burguesa: “Machado, 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 *otra* sentimentalidad”³⁶.

De este modo, traza un canon, una tradición particular de “la otra sentimentalidad”, que pasa por Bertold Brecht, Gramsci, el propio Antonio Machado, Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma y Pier Paolo Pasolini. A partir de estos ejemplos, explica Álvaro Salvador que

cuando la vida y sus relaciones no sólo se “entienden” de *otra* manera, sino que también se “viven” de *otra* manera, cuando el sentimiento de la patria no sólo cambia, sino que desaparece y se convierte en un sentimiento internacionalista, cuando el sentimiento de la paternidad desaparece porque no se entiende la sociedad falocráticamente, ni las relaciones amorosas o filiales como una moral, sino como un modo de enfrentarse al mundo con *mucha ternura*, cuando el amor no es un sentimiento abstracto con debe y haber, sino una realidad que se vive y sólo así se explica, cuando el tiempo no es un 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 poesía³⁷.

Así, se insiste en todo momento la «otredad» del proyecto: “No es que ellos no sientan o que nosotros no sintamos, es que nosotros nos negamos a sentir como ellos, a sentir en el pasado y en la muerte”³⁸.

³⁵ Cito por Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La nueva sentimentalidad...*, pp. 41-44.

³⁶ P. 43.

³⁷ Pp. 43-44.

³⁸ P. 44.

Javier Egea contribuyó al manifiesto con un soneto en alejandrinos que parafraseaba un conocidísimo poema de Juan Ramón Jiménez y en el que, como en el modelo que recrea, el joven poeta compendia su trayectoria, describiendo su propio escenario y resumiendo en el último terceto el sentido de su proyecto poético:

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

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

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

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

Varios años después, Andrés Soria Olmedo resumió y recapituló el proyecto de «la otra sentimentalidad» de la siguiente manera:

Dado el propósito de hacer una poesía de indagación más que de consolación, de transformación moral más que de descripción de la belleza del mundo, en la tradición de la izquierda, no basta el viejo modelo de la poesía comprometida, en la que se infiltra lo pastoral y la épica, con su maniqueísmo; tampoco la rebeldía ingenua ni la mera crítica del lenguaje; la crítica metapoética de la última neovanguardia ha revelado que el poema es un simulacro, un fruto que hay que descortezar y un artefacto cuya forma puede engañar. No queda más remedio que trabajar sobre lo que se conoce, que es el yo y sus sentimientos. Pero ese yo, paradójicamente, es el lugar de lo desconocido, de lo inestable, de lo variable. Es un yo sin prerrogativas. Y los sentimientos, más seguros que las razones, están sujetos a la generalización. De modo que hay que fabricarlos cuidadosamente, en su precariedad, extrayéndolos de la experiencia vivida, observada y disfrutada en concreto, con toda su limitación, sin intentar sustraerlos al tiempo y a su usura. La ganancia de esa operación reductiva está en la intensidad del efecto sobre un lector “semejante” y “hermano” de la voz que habla.

Para ello hace falta fabricarse un canon, hay que hacerse una genealogía; de ahí la necesidad de emanciparse de los mayores inmediatos, los novísimos, y buscar más

atrás: en Manuel y Antonio Machado, en Jaime Gil de Biedma y Ángel González, en toda una veta de poesía irónica, reflexiva, de lenguaje próximo al cotidiano y de escenarios reconocibles.

Para los granadinos el “poeta fuerte”, en el sentido que Harold Bloom da a ese término, fue Jaime Gil de Biedma³⁹.

En los años siguientes al manifiesto hubo otras actividades y publicaciones que, sin alcanzar la significación de las que hemos visto, son importantes para el estudio del periodo, fundamentalmente por su dimensión colectiva. Entre ellas podría citarse la antología *1917 versos*⁴⁰ (1987), que se abrió con un prólogo de Benjamín Prado titulado “La otra sentimentalidad” y acogía poemas políticos y anti-OTAN de Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado y Javier Salvago, precedidos por el terceto final del soneto de Alberti “Si proibisce di buttare inmondezze” (“Y ante tanta miseria y tanto andrajo / una mano que pinta noche abajo / por las paredes hoces y martillos”⁴¹), y sobre todo habría que destacar la publicación del cuaderno *País de amor* (1986), en el que colaboraron, entre otros, Alberti, Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Ángeles Mora, Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez, con un ensayo, “Lección de cosas: poesía e historia (o mi paseo solitario en el otoño)”, en el que se recapitulaba el proyecto de «la otra sentimentalidad».

Presenta los poemas reunidos en el folleto como demostración de que el verdadero compromiso de la poesía “consiste en ser lo que es: la producción de un artificio o un arte. En suma, no una esencia previa sino una producción histórica. Producción y no construcción. Construir significa creer en las *formas previas* de un supuesto espíritu”⁴². La historia es la única realidad posible en la que los seres humanos se hacen y se producen y la poesía es historia y artificio, su valor es siempre histórico, de manera que se puede comenzar a hacer otra historia, aunque sólo sea partiendo de la base de hacer otra poesía, de su carácter de artificio y de práctica ideológica. Y continúa: “Si la poesía es artificio y si, en consecuencia, la podemos producir o leer en su propia historicidad

³⁹ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, pp. 124-125.

⁴⁰ Javier EGEA, Luis GARCÍA MONTERO, Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, Benjamín PRADO, Álvaro SALVADOR y Javier SALVAGO, *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987.

⁴¹ Rafael ALBERTI, “Si proibisce di buttare inmondezze”, *Roma, peligro para caminantes, in Obra completa*, Poesía 1964-1988, ed. Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 21-22. Puede verse el análisis de este soneto que hace Juan Carlos RODRÍGUEZ, “El mito de la poesía comprometida: R. Alberti”, *La norma literaria...*, pp.301-338.

⁴² Cito por Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad...*, pp. 70-74 (p. 70).

(que es la nuestra) quiere decirse con ello que también podemos transformarla. Transformar la poesía o la historia en bloque”⁴³. Hacer la historia o la poesía implica la capacidad de transformarla, desde el “*convencimiento* irónico”⁴⁴ de que tal transformación es posible.

Años después, Juan Carlos Rodríguez, en la introducción de su ya citado libro *Dichos y escritos*⁴⁵, resumió desde esa mirada retrospectiva las claves del proyecto que consideraba fundamentales: en primer lugar, la propuesta planteaba escribir desde la concepción marxista del mundo pero arrancando desde la propia subjetividad, “construida y podrida por el capitalismo”, y que desde entonces se había presentado como la verdad misma de las cosas. Por otra parte, el “experiencialismo” que se había ido extendiendo por todo el país llevaba a entender la lengua de forma materialista, como “herramienta de trabajo” y “medio de comunicación”, pero había que dar un paso más y romper la “relación sujeto/objeto” en la que se basa cualquier tipo de expresividad, es decir, acabar con la idea de un yo expresándose, expresando una supuesta verdad interior, pues la individualidad está construida por un inconsciente ideológico, por la historia, y la escritura tiene su propia objetividad, que le viene dada por el inconsciente ideológico literario de cada coyuntura histórica. Se apostaba así por un discurso cotidiano y materialista, lejos ya de la ideología de la palabra poética, ya que la escritura materialista tenía que abolir la dicotomía kantiana entre razón y sensibilidad y pureza e impureza.

Punto final. Hacia la poesía de la experiencia

El propio Juan Carlos Rodríguez ha explicado que si estos presupuestos marxistas que hemos visto constituían la base de la originaria “otra sentimentalidad”, con el tiempo se produjo una progresiva pérdida de dureza (en un grado mayor o menor, según cada poeta, y no sólo los firmantes del manifiesto) y finalmente una correlación con los planteamientos de la llamada poesía de la experiencia. Así, y a pesar de que ha habido algunas opiniones en contra, ““La otra sentimentalidad” no se opone a la poesía de la

⁴³ P. 72.

⁴⁴ P. 74.

⁴⁵ Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos...*, pp. 19-55.

experiencia, sino que la integra”⁴⁶. Cuestión distinta es que, como decíamos, cada uno de los tres firmantes del texto de 1983 haya evolucionado de manera distinta y en ese camino haya mantenido una relación determinada con estas posturas que defendían en la primera mitad de la década de los ochenta: como veremos posteriormente, Javier Egea continuó destacando el carácter rupturista y revolucionario del proyecto, lo que lo abocó al silencio en los últimos años y quizás dificultó una difusión más amplia de su obra, Álvaro Salvador, aunque mostró su desacuerdo con que los presupuestos originarios del manifiesto se hubiesen diluido en propuestas más amplias, también ha llevado a cabo un replanteamiento profundo de sus principios teóricos, y Luis García Montero ha ido a lo largo de estos años reajustando sus poéticas y exponiendo teóricamente su posición, que ha ido confluyendo también con la estética experiencial.

Naturalmente, los tres firmantes del manifiesto no fueron los únicos poetas que se incorporaron a la propuesta⁴⁷. Entre los demás autores integrados en lo que fue “la otra sentimentalidad”, podemos destacar a Antonio Jiménez Millán, ya citado al hablar de *1917 versos*, o a Ángeles Mora, que con Teresa Gómez e Inmaculada Mengíbar, “constituyen una voz femenina bien representada en la otra sentimentalidad”⁴⁸.

Conviene detenernos en el papel de estas mujeres poetas en el proyecto que venimos analizando, pues “aquí no se trataba sólo de construir una sentimentalidad no burguesa, sino de construirla también fuera de la lógica masculina”⁴⁹. Si, según los presupuestos de “la otra sentimentalidad”, la poesía no es expresión de los sentimientos ni de una supuesta alma o verdad interior, sino algo que se produce, en el sentido fuerte del término, a partir de una experiencia y de un inconsciente, en el caso de las mujeres poetas, como ha explicado repetidamente Ángeles Mora y puede verse en sus poemas,

⁴⁶ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 124. La misma opinión defienden, entre otros, Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos...*, y Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, in Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética...*, p. 38, o el propio García Montero. Una opinión contraria es la que defiende Amparo Amorós, para quien la defensa de la poesía como ficción se oponía a las corrientes del intimismo y la poesía de la experiencia, Amparo AMORÓS, “¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta”, *Ínsula*, nº 512-513, 1989, pp. 63-67.

⁴⁷ En la antología de Francisco DÍAZ DE CASTRO (ed.), *La otra sentimentalidad...*, además de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, encontramos poemas de Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Teresa Gómez, Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar.

⁴⁸ Francisco DÍAZ DE CASTRO, “Presentación”, *La otra sentimentalidad...*, pp. 9-33 (p. 20).

⁴⁹ Sultana WAHNÓN, “Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia”, in *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 493-510 (p. 499).

se busca saber, sobre todo, “cómo hablamos nosotros, animales ideológicos”⁵⁰, desde la necesidad de olvidar “ese atroz inconsciente de ser mujer”, de romper con la idea de que ella pertenecería «al mismo ámbito –el del sentimiento y la sensibilidad, el de lo sublime– que la poesía”. De aquí la doble distancia que necesariamente se han tenido que imponer las mujeres a la hora de escribir poesía, de producirla, de tener voz y tomar la palabra (pues “la poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer”): frente a sí misma, como puro sentimiento y sensibilidad, como poesía hecha carne, y frente al discurso poético femenino que se le había dado desde fuera⁵¹ y que obliga a dar salida a esa entelequia o mistificación llamada “feminidad” o “esencia de lo femenino”.

Hemos insistido en que, desde los planteamientos teóricos de «la otra sentimentalidad», no basta con entender la lengua de forma materialista, sino que además hay que romper con la idea en la que se basa todo tipo de expresividad, es decir, la de un yo que se expresa en el objeto poema y que expresa, por tanto, una supuesta verdad interior, puesto que la individualidad está construida por un inconsciente ideológico y la literatura tiene su propia objetividad, radicalmente histórica, que le viene dada por el inconsciente ideológico literario de cada coyuntura concreta. Así, como hemos repetido, no existe un lenguaje poético previo y, de acuerdo con estos planteamientos, en el caso de los poetas de “la otra sentimentalidad” se apuesta por un discurso cotidiano y materialista, lejos de la ideología de la palabra poética. Pero hemos visto que en el caso de las mujeres poetas este problema lleva aparejado una segunda vuelta: no sólo hay que producir un discurso fuera de la ideología de la palabra poética sino que hay que hacerlo además lejos del discurso poético específicamente femenino que siempre se ha dado desde fuera (sublimado, cursi, puro sentimiento), lejos, en definitiva, del inconsciente de ser mujer (“Mujer como mi vida: / el agrio amanecer / de cada día”⁵²), una distancia que conduce a la ironía⁵³ como arma imprescindible para

⁵⁰ “Poética”, in Noni BENEGAS y Jesús MUNÁRRIZ (ed.), *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española. Antología*, estudio preliminar de Noni Benegas, Madrid, Hiperión, 1997.

⁵¹ Así lo explica Miguel Ángel GARCÍA, “Sobre ángeles (o el verbo de las personas)”, in Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas? Antología*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Colección 4 Estaciones, 2000, pp. I-X.

⁵² “Metafísica y ética (Crítica de la Razón práctica-pura)”, Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas?...*, p. 21.

⁵³ En “Yo, feminista, en un concierto”, leemos: “Cuadros para una exposición de Moussorgsky / juegos de cartas de Stravinsky / (intermedio de las mil y una noches de Strauss) / que hoy puedo ya oír la música en vaqueros / dice mi amiga –digo– que a fin de todo y cuentas / las mujeres no existen / sino / como apresuradamente sucias o amorales / -pero tan temblorosas por el frío– / (Aunque, niño, por verte / la

romper con esa ideología de la mujer como poesía, sentimiento y sensibilidad (un camino que ya había iniciado, por ejemplo, Rosalía de Castro, una de las influencias que Ángeles Mora reconoce como fundamentales en su obra, al escribir “como lo que era, una mujer, pero sin falsos complejos femeninos”⁵⁴).

Es por todo esto por lo que Juan Carlos Rodríguez ha señalado que la escritura de Ángeles Mora no se constituye como la producción de un lenguaje femenino autónomo (estas poetisas han mostrado siempre un gran recelo ante la búsqueda de un lenguaje poético femenino) sino de “una imagen de la mujer libre a través de (a pesar de) ese lenguaje viciado y ensuciado, de ese lenguaje cotidiano del mercado (incluso el supuesto lenguaje poético)”⁵⁵. La poesía es vida y con ese lenguaje puede producirse, con un discurso cotidiano, en la lengua de casa, como en el “Soneto de tu nombre”:

Quisiera que tu nombre pronunciara
todo lo que en la vida me rodea,
que lo diga la cal de la azotea,
que la ropa que escurre lo cantara.

Que la maceta, el sol, el agua clara,
el tejado, el jabón, la chimenea,
la sábana y el aire que la orea
y todo en torno a mí lo salpicara.

Quisiera que tu nombre fuera escrito
por el humo y la espuma, al mediodía,
poniendo en cada sílaba un exceso.

Y recibiera yo todo su peso
y la explosión de vida que me envía
con el mismo fervor con que hoy lo evito⁵⁶

punta del pie / si tú me dejaras / veríamos a ver...) / Salvo que allí soñada y en la fila / de al lado, con Moussorgsky / trucándole las cartas a Stravinsky, / cómo decir a voces que te quiero: / si nadie habla en voz alta / en un concierto”, in Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 162-163.

⁵⁴ “Poética”, *Ellas tienen la palabra...* Es interesante en este sentido el poema “Casa de citas”: “Durante algunos años / padecí “mal de citas”. / Mis poemas / iban acompañados de ilustres firmas / (casi siempre varones: / ellos son más famosos / y saben fatigar las librerías) / Pero también me dejé acompañar / por altas escritoras / con las que dialogaron mis versos. / Mínimos homenajes, / pensaba yo, / pura mitomanía. / Hoy, al recordármelo / alguien, me hace dudar: / ¿Complejos de mujer? / ¿Deudas del corazón? / ¿Pura literatura? / O más sencillamente: / no borrar nuestras huellas”, *¿Las mujeres son mágicas?...*, pp. 52-53.

⁵⁵ Juan Carlos RODRÍGUEZ, “Ángeles Mora o la poética nómada”, in Ángeles MORA, *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor, 2001, pp. 7-18.

⁵⁶ “Soneto de tu nombre”, in Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 446.

Este proceso se lleva a cabo “de modo y manera que la poesía se instala en la vida de todos los días, “descalzos” a menudo, en el territorio de la “razón práctica-pura”, y se pasa del lenguaje recibido del corazón a una suerte de “épica cotidiana”⁵⁷, en la que se sigue mirando con impaciencia hacia la izquierda (“Durante mucho tiempo / he esperado con la impaciencia / con que miran hacia la izquierda / los pasajeros / en la parada del autobús”⁵⁸).

Como hemos señalado anteriormente, cada uno de los tres firmantes del manifiesto de 1983 ha seguido una trayectoria distinta y ha mantenido una relación determinada con estas posturas que defendían en la primera mitad de la década de los ochenta. Luis García Montero ha ido a lo largo de estos años reajustando sus poéticas y exponiendo teóricamente su posición⁵⁹, que ha confluído con la corriente poética de la experiencia⁶⁰, que sería, “tal y como la entiende García Montero: verosimilitud, representación y no “expresión”, artificio o “simulacro”, personaje poético, conocimiento de las reglas, distinción entre vida y literatura, escenarios urbanos y realistas”⁶¹. Se habla de verosimilitud, no de verdad, porque la poesía no es el lugar de la expresión de una supuesta verdad íntima del sujeto, a la vez que se insiste en la búsqueda del distanciamiento, es decir, de la representación, en la línea de la tradición ilustrada. El

⁵⁷ Miguel Ángel GARCÍA, “Sobre ángeles...”, p. IV. En “La chica más suave» se nos dice: “Pertenece –lo sabes– a esa raza estafada / que el dolor acaricia en los andenes. / Medio mundo de engaño conociste / y el resto fue mentira. / Has llegado hasta aquí / huyendo de mil días / que pasaron de largo. / Has llegado hasta aquí / para mostrar a todos tu inefable pirueta, / ridículo equilibrio, / ese nado a dos aguas, / piedra de escándalo, / ese triste espectáculo que ofreces, / esas gotas de miedo que salpican / tus insufribles lágrimas. / Aparta”, *¿Las mujeres son mágicas?...*, pp. 22-23.

⁵⁸ “El porvenir tarda demasiado”, Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas?...*, p. 57. En “Variaciones sobre Wordsworth y Auden”, leemos: “Todas las cosas que me han sido familiares, / esperanza y dolor, ternura y odio, / las leyes que regían nuestros nombres, / no me conocen ya ni las conozco. / Las palabras más limpias que aprendí, / amor y paz, / yacen ensangrentadas cerrando los caminos. / Los discursos más vivos, más honestos / han caído manchados y arrastrados / por los suelos. / Ninguna palabra sobrevivió / a nuestra historia. / Y en un río que pudre hasta los mares, / cínicos y homogéneos nadamos / y guardamos la ropa”, pp. 55-56.

⁵⁹ Véase el estudio de Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, in Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética...*, pp. 20-63. Puede verse también el trabajo de Pedro ROSO, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes-Suplemento de Antorcha de Paja, 1993, o el prólogo de José Carlos MAINER, “Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista”, in Luis GARCÍA MONTERO, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 9-29.

⁶⁰ Contamos con un texto del autor dedicado a la poesía de la experiencia en Luis GARCÍA MONTERO, “Una musa vestida con vaqueros”, *Aguas territoriales...*, pp. 69-76.

⁶¹ Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, pp. 29-30.

poema es un artificio, como puede verse claramente en el ya famoso poema XXV de *Diario cómplice*,

Recuerda que tú existes tan sólo en este libro,
 agradece tu vida a mis fantasmas,
 a la pasión que pongo en cada verso
 por recordar el aire que respiras,
 la ropa que te pones y me quitas, [...]
 Recuerda que mi reino son las dudas
 de esta ciudad con prisa solamente,
 y que la libertad, cisne terrible,
 no es el ave nocturna de los sueños,
 sí la complicidad, su mantenerse
 herida por el sable que nos hace
 sabernos personajes literarios,
 mentiras de verdad, verdades de mentira.
 Recuerda que yo existo, porque existe este libro,
 que puedo suicidarnos con romper una página⁶²

El poema, como vemos, es, como cualquier otro producto artístico, un artificio, lejos de la subjetividad divinizada de la mitología del furor y la inspiración románticos y en la línea del pensamiento ilustrado que, en opinión de García Montero, teorizó la dignidad el artificio, tanto en el terreno de las relaciones sociales y políticas, con las teorías sobre el contrato social, como en el estético. Así, construir un poema lleva consigo conocer el oficio, la técnica, construir los efectos, y ser consciente de que la poesía es un género de ficción⁶³ en el que, por tanto, es necesario distinguir entre el yo literario y el yo biográfico, saber que el protagonista de un poema, el que habla, es un personaje que cuenta al lector (una convención retórica más, otro artificio literario: “Déjame que responda, lector, a tus preguntas, / mirándote a los ojos, con amistad fingida, / porque esto es la poesía: dos soledades juntas / y una experiencia noble de contarnos la vida”⁶⁴) historias ficticias. Del mismo modo, y en estrecha unión con ese planteamiento de la poesía como género de ficción, apuesta García Montero por una

⁶² Luis GARCÍA MONTERO, *Antología poética...*, pp. 146-147.

⁶³ Tenemos un estudio de García Montero dedicado a la poesía como género de ficción en Luis GARCÍA MONTERO, *Aguas territoriales...*, pp. 13-32.

⁶⁴ Son los primeros versos del poema “Espejo, dime”, de *Rimado de ciudad*, que finaliza: “y pienso en ti, lector, con amistad fingida, / porque esto es la poesía: dos soledades juntas / y una verdad que ordena tu vida con la mía”, *Antología poética...*, pp. 117-124. Afirma García Montero: “Cuando escribo pienso en el lector, otra convención retórica que acaba refiriéndose a uno mismo, porque todo artesano ocupa al escribir el espacio de un lector inventado”, Luis GARCÍA MONTERO, “Confesionario”, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1993, p. 211.

escritura “realista”, en la que se utilice la historia y la vida cotidiana como material poético (“si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones”⁶⁵), desde la convicción de que en poesía realismo y utilidad van de la mano, pues el oficio poético se entiende como una ética que no disocia entre la experiencia del poeta y la experiencia del ciudadano que conoce sus responsabilidades éticas y que quiere, por tanto, decidir sobre la realidad, ir construyéndola como se construye el poema, en la posición de una experiencia histórica concretada siempre desde la individualidad, en primera persona, entendiéndola a la vez que la individualidad y la primera persona, el yo, el sujeto, son una construcción histórica. Como ha explicado Miguel Ángel García,

los poetas puros sacralizan la individualidad privada, se mantienen ajenos a lo que ocurre en la historia; los poetas comprometidos con la sociedad, en cambio, sacrifican su individualidad y se consagran al espacio de lo público y colectivo. Ni unos ni otros ponen en duda la subjetividad burguesa, constituida bajo la doble faz de lo privado (los sentimientos) y lo público (la Razón). Sí que se cuestiona esa subjetividad burguesa cuando en los poemas se reflexiona sobre la propia intimidad, sobre “la constitución ideológica de la educación sentimental”, y cuando en los textos se interpreta la experiencia propia desde un punto de vista histórico. Los individuos y sus sentimientos están contruidos por la historia ⁶⁶.

Este segundo postulado del que hablábamos, el de la utilidad⁶⁷, hay que entenderlo de nuevo ligado a la tradición ilustrada, en la línea del “realismo singular”⁶⁸ del que habla García Montero tras cuestionarse las relaciones entre literatura e historia.

⁶⁵ Y continúa: “Una poesía de la realidad es mucho más verosímil hablando de lo que pasa en la calle que de los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”, Luis GARCÍA MONTERO, “Los argumentos de la realidad”, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1994, p. 236. Igual que con la alusión a las conocidas palabras de Machado se dice que para hacer una poesía de la realidad hay que huir del lenguaje afectado, se utiliza el paisaje urbano como telón de fondo para esta misma manera de entender la poesía.

⁶⁶ Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, p. 40.

⁶⁷ “La poesía se convierte en un género útil en el momento en que, bajo las condiciones aludidas, nombra la realidad y las experiencias comunes. El único modo que tienen los poemas de justificarse, de ser necesarios, es resultando útiles para pensar y sentir”, Miguel Ángel GARCÍA, “Introducción”, p. 41.

⁶⁸ Véase Luis GARCÍA MONTERO, *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993. Sobre la utilidad, puede verse la conferencia de García Montero “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, in Luis GARCÍA MONTERO y Antonio MUÑOZ MOLINA, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiparión, 1993.

Álvaro Salvador, por su parte, aunque mostró su desacuerdo con que los presupuestos originarios del manifiesto de 1983 se hubiesen diluido en propuestas más amplias, también ha llevado a cabo un replanteamiento profundo de sus principios teóricos y de su actividad poética. Fue el primero de los poetas de “la otra sentimentalidad” en publicar: *Y...* (1971), que fue Premio García Lorca de ese año, *La mala crianza* (1974), *De la palabra y otras alucinaciones* (1975) y *Los cantos de Ilíberis* (1976).

El poema que daba título al libro de 1974, “La mala crianza”, comenzaba diciendo:

Nosotros los nacidos en los años 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 saña⁶⁹.

Soria Olmedo ha escrito que “quizá se encierre en estos versos de Álvaro Salvador una voluntad de cambio que impulsó la transición desde la dictadura de Franco a un régimen de libertades”⁷⁰. Esa voluntad de cambio puede leerse en todos los poemarios anteriormente señalados que, además, dan muestra de un proceso de aprendizaje muy diverso, desde las vanguardias, a cuya simpatía ha seguido abierto, siendo uno de los pilares de su poética, al rock (“Álvaro Salvador comienza su carrera poética casi sin ser poeta: más bien como “letrista” de temas *beats* o *rockeros*, imitando de lejos a Bob Dylan (lo cual no quiere decir, obviamente, que escribiera letras para canciones) y a toda la problemática musical de “rebeldía” de la época. Sólo que sin música”⁷¹), proceso del que podría decirse que culminó en *Las cortezas del fruto* (1980) que, en opinión de su autor, inauguró, junto con *Paseo de los tristes*, de Javier Egea y *El jardín extranjero*,

⁶⁹ “La mala crianza”, in Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, pp. 418-421 (p. 418).

⁷⁰ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 82. Y sigue diciendo: “Tal voluntad comienza a cristalizar en 1968, a compás (provinciano, si se quiere, pero rigurosamente histórico) con los movimientos de París y Berkeley, cuyas sacudidas alcanzan la remota ciudad de Granada. Hoy puede verse con claridad que novedades de ese año tan diferentes como la revista *Poesía 70* y *Tragaluz* y el libro *Tigres en el jardín* de Antonio Carvajal reunían un designio común de modernidad, de puesta al día con otras iniciativas de Europa y América y de rebelión contra el pasado inmediato y el presente opresivo, por más que no se identifiquen la protesta, la neovanguardia y el nuevo esteticismo” (*ibidem*).

⁷¹ Juan Carlos RODRÍGUEZ, “La guarida inútil”, p. 45.

de Luis García Montero, la nueva poética que se iniciaba en Granada⁷², y que apareció con el prólogo de Juan Carlos Rodríguez “La guarida inútil”, que, como hemos señalado anteriormente al comentar el texto, constituyó casi un precedente de los manifiestos de “la otra sentimentalidad”. Allí, a la altura de 1980, afirmaba Juan Carlos Rodríguez de Álvaro Salvador que lo mejor de su obra estaba en “sus repetidos intentos de ruptura, en sus continuas búsquedas y tentativas por abandonar la vieja atmósfera inicial y conseguir al fin “profesionalizar” su propia estética: en el sentido materialista indicado”⁷³, y resumía así su trayectoria poética hasta ese momento:

Una primera etapa podría titularse: *La poesía rebelde y su aniquilación*. Pues, en efecto, se trata de una etapa cubierta básicamente por el libro *La Mala Crianza*, donde se mezclan todas las temáticas típicas del *revolté*, más o menos ingenuo y provinciano, forjadas en torno a ese horizonte del 68 y los *beatsi*. [...] Una segunda etapa podría denominarse: *De la raíz a la corteza* –y obviamente, con estos títulos me refiero siempre a obras de Álvaro Salvador–. La raíz (o las raíces) sería la época abarcada por el libro *Los Cantos de Ilíberis* [...] no nos engañemos: lo que se pretende es volver a la literatura no para *hacer literatura* –sic– sino para perfeccionar, pulir, trabajar su instrumento: el verso. [...] Y finalmente llegamos al libro que hoy presentamos, *Las Cortezas del Fruto*. [...] creo que Álvaro Salvador ha iniciado ya hoy unos nuevos caminos poéticos, pero ¿cuáles? Así como Althusser habla de *la nueva práctica* de la filosofía (¿sabe alguien lo que eso es?) o Balibar habla de una *nueva práctica* de la política (¿sabe alguien lo que eso es?), así también hoy múltiples intelectuales y poetas hablan de (y luchan por) una *nueva práctica materialista de la poesía* o de la literatura en general, pero ¿sabe alguien lo que eso es? Esperemos, entre todos, llegar a encontrar la solución justa a tanta pregunta. O, mejor dicho, y parafraseando a Brecht, alcanzar algún día, a fuerza de preguntarnos, la capacidad colectiva y personal de poder dar una respuesta. La poesía... ¿una guardia inútil? Álvaro Salvador es un gran poeta⁷⁴.

⁷² Años después, Álvaro Salvador escribió que con “la otra sentimentalidad” “quisimos nombrar un modo de enfrentarnos con el hecho poético y con su elaboración, cuyos planteamientos fundamentales se sustentaban en todo ese cuerpo teórico señalado [las obras y el pensamiento de Juan Carlos Rodríguez] y en los hallazgos y aportaciones personales que nosotros fuimos investigando y descubriendo, tanto en Machado, como en Brecht, en Alberti, en el grupo del 50 o en la tradición anglosajona. En resumen, podemos decir que fueron tres textos, *Las cortezas del fruto* (1980), de Álvaro Salvador, *Paseo de los tristes* (1983), de Javier Egea y *El jardín extranjero* (1983), de Luis García Montero, los que inauguraron la nueva poética en el transcurso de apenas dos años, y a los que habría que añadir el híbrido *Tristia* (1982), firmado por un tal Álvaro Montero, bajo el que se escondía la identidad colaboradora de García Montero y Álvaro Salvador”, Álvaro SALVADOR, “Con la pasión que da el conocimiento: Notas acerca de la llamada *otra sentimentalidad*”, Álvaro SALVADOR, *Letra pequeña*, Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003, pp. 209-220.

⁷³ Juan Carlos RODRÍGUEZ, “La guarida inútil”, p. 50.

⁷⁴ “La guardia inútil”, pp. 53-55.

En 1981 aparece *Tristia*, escrito con García Montero bajo el pseudónimo de Álvaro Montero, en un significativo juego de identidades que nos muestra una vez más la idea, esencial para estos poetas en ese momento, de literatura como algo colectivo (de ahí las colaboraciones en el ya mencionado *Manifiesto Albertista* o en *La otra sentimentalidad* de 1983⁷⁵, así como en iniciativas como la que dieron lugar al volumen colectivo *Granada Tango*, o los distintos colectivos y revistas de los que ya hemos hablado, el intercambio de dedicatorias, citas y alusiones entre unos y otros, en la intertextualidad constante en sus obras en ese momento, que dan idea de la afinidad estética y teórica, que era buscada y vista por ellos mismos como indispensable, circunstancia no puede entenderse como un “fenómeno de época” sino más bien al contrario, pues en los años ochenta, «salvo “la otra sentimentalidad”, que la crítica ha detectado como fenómeno inactual, podría decirse que la aventura individual prevalece sobre la empresa colectiva»⁷⁶.

Tras la aparición, en 1985, de *El agua de noviembre* y, en 1992, de *La condición del personaje*⁷⁷, que la crítica ha considerado todavía dentro de los planteamientos de “la otra sentimentalidad”⁷⁸, Álvaro Salvador ha llevado a cabo una profunda revisión y replanteamiento de sus principios teóricos y de su relación con estas posturas de principios de los ochenta, para lo que se ha vuelto a interrogar sobre los presupuestos teóricos, críticos y éticos de la propuesta.

⁷⁵ El propio Álvaro Salvador ha escrito, refiriéndose a esos años, que en torno a la figura y el pensamiento de Juan Carlos Rodríguez se creó “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”, de manera que estos poetas “comienzan a plantearse la posibilidad de elaborar un nuevo discurso poético de acuerdo a estas “otras maneras” de entender la realidad y la literatura”, Álvaro SALVADOR, “Con la pasión que da el conocimiento...”, pp. 209-210.

⁷⁶ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 115.

⁷⁷ Uno de los poemas que encontramos en este libro es el titulado “Siesta”: “Si escribo estas palabras temo dar una imagen / de escritor que conoce su oficio y sus recursos, / temo no dar la talla, carnal, enamorada, / de un hombre que ha pisado el umbral de sus sueños. / Si digo que mis sueños, durante tantos años, / repitieron el sueño de tu cuerpo desnudo, / la estación de tu abrazo, el reguero de fresas / que dejas en mis días, festivos desde ti, / unidos desde ti a la fantasía / de una dulce verbena interminable, / puede que mis palabras, palabras de poeta que maneja sus armas, / sean sólo el simulacro / de una emoción, de la pasión que da el conocimiento / cuando rozamos la punta de los sueños. / Si digo que tu rostro, sonriente y mojado, / me guiña contra el cielo de cada escapate, / el único sonido tu voz que me enajena / más acá de la vida, dentro ya de mis sueños; / si digo que no tengo otro olfato que el tuyo, / que puedo, como en sueños, reconocer mi aliento / cuando no estás conmigo, cuando no puedo olerte / el vino derramado por tu espalda y mi pecho; / si digo que te quiero como a nadie he querido / en este mundo torpe, lleno de medias tintas, / temo dar una imagen de escritor recurrente, / temo no dar la talla del hombre que quisiera / explicar cómo, a veces los sueños toman cuerpo, / nos citan una noche, nos besan, nos desnudan, / nos dejan en las sábanas una flor de alegría”.

⁷⁸ Así lo afirma, por ejemplo, Francisco DÍAZ DE CASTRO, *La otra sentimentalidad...*, p. 19

Javier Egea, como hemos repetido, continuó destacando a lo largo de su trayectoria el carácter rupturista y revolucionario del proyecto de “la otra sentimentalidad”, lo que lo abocó al silencio en los últimos años. Probablemente, podría decirse que de entre todos estos poetas de los que hemos venido hablando, Javier Egea fue el que se distinguió de manera más clara y sistemática en la ruptura y la diferencia, motivo por el que insistiremos de manera particular en su producción poética.

Tras una primera poesía de corte todavía muy juvenil⁷⁹ (*Serena luz del viento* se publicó en 1974), Javier Egea escribe *A boca de parir*⁸⁰, su segundo libro, en el que encontramos poemas como este “19 de mayo”, con el que se abre la segunda parte:

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

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

¿Quién hubiera pensado
que la 3ª planta,
la habitación oscura,
el urinario sucio,
las hojas del diario clavado en la pared
y la maceta artificial,
el plástico
de las flores chillonas,

⁷⁹ Dice Javier Egea que “a partir de la noche romántica, sin duda los poetas encuentran en ésta el espacio marginal idóneo donde practicar su rebeldía de seres malditos, simple inversión fenomenológica de la norma. Yo accedí a la poesía por esos caminos de marginalidad rebelde”, Javier EGEA, *Troppo mare*, Málaga, Diputación de Málaga, Col. Centro Cultural Generación del 27, 1987, cubierta posterior.

⁸⁰ Javier EGEA, *A boca de parir*, Granada, Universidad de Granada, Col. Zumaya, 1976.

iban a ser testigos
 de aquel incandescente poderío,
 de tanta luz sin freno,
 de aquella tempestad acribillada?
 Después de tantos pájaros
 persiste en los teléfonos del aire,
 en alta mar aún vive
 y es el regreso un tramo de la vida.

Existe una razón
 para volver a la ciudad del gozo,
 a la pequeña aldea de la pensión barata
 y las comadres
 raídas de la esquina.
 Existe una razón
 para aquella manzana de casas apagadas,
 para una turbia calle
 que fue la geografía de mi primer amor,
 el mapa donde tuvo mi gran pasión su cuna⁸¹.

Con *A boca de parir* nos encontramos ante una evolución hacia la necesidad de la denuncia y el compromiso, siempre teniendo en cuenta que se trata de “un libro de poemas que aparece en plena transición política, una época de agitación y expectativas, de atisbos de libertad, con el temor y la esperanza inevitablemente unidos”⁸², con todas las complejidades teóricas que, como ya hemos visto, llevaba aparejada la práctica del “compromiso”⁸³. En esa línea, a finales de los setenta, escribió una serie de poemas políticos que reunió con el nombre de *Argentina 78*, un alegato contra los dictadores latinoamericanos que no se publicó hasta 1983, con un total de diez poemas:

⁸¹ Sobre este poema ha escrito Soria Olmedo que “la circunstancia concreta se alía con la historia concreta y la topografía concreta en un producto desarmante, por el contraste de lo humilde de la circunstancia y lo extraordinario del acontecimiento”, Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 157. Y para García Montero, el poema “buscaba la libertad de los cuerpos, la dignidad de un deseo capaz de ennoblecer las habitaciones más degradadas de la Historia”, Luis GARCÍA MONTERO, “Hermano Javier”, in Javier EGEA, *Contra la soledad...*, pp. 187-190.

⁸² Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “Existe una razón para volver”, in Pedro RUÍZ PÉREZ (ed.), *Contra la soledad. Javier Egea*, DVD, Barcelona, 2002, p. 136.

⁸³ Según Álvaro Salvador, Javier Egea se situó en una línea de práctica del compromiso que “garantizaba la salvación individual, el fin del infierno existencial, si el poeta era capaz de inmolar el yo en el altar de la colectividad”, a la vez que señala que “tanto sus maestros como sus compañeros no buscaban exactamente eso, sino más bien su superación o algo parecido”, Álvaro SALVADOR, “Contra el olvido”, *Letra pequeña...*, pp. 185-186. Ya hemos señalado que, dentro de la nueva manera de articulación de las relaciones entre poesía e historia, los principios teóricos de “la otra sentimentalidad” señalaban la poesía comprometida como un mito que no pone en duda la tradicional ideología burguesa del artista y que cambia los contenidos sin revolucionar la escritura.

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.

Por eso va mi canto hacia ti como un grito,
como un puño gigante.

¿Quién eres tú sino la vida rota,
sino toda la muerte vestida de payaso?⁸⁴

En estos primeros años 80 se popularizaron algunos de sus poemas, como el tango “Noche canalla”, premiado en el concurso de letras que se organizó en 1981 y que, como dijimos, se publicó en el libro colectivo *Granada Tango*, con el que se pretendía reivindicar un género marginal, “mirado injustamente con malos ojos desde la P mayúscula de la Poesía”⁸⁵ y buscar tangos “en Granada (o sea: acá), y no allá”⁸⁶. La nerudiana “Noche canalla” decía lo siguiente:

Yo no sé si la quise pero andaba conmigo,
me guiaba su risa por la ciudad tan gris.
Ella tenía en su boca colinas de Retama
y el cielo de sus ojos me pintaba de añil.

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

La he perdido en un bosque de jeringas brillantes
por donde nos decían que se llegaba al mar:
se fue sobre un caballo de hermosos ojos negros,

⁸⁴ Javier EGEA, *Argentina 78*, Granada, La Tertulia, 1983. En el poema VI, leemos: “La cena ya dispuesta, / el dictador cavila sonriendo. / Acaricia la mano poderosa, / se la lleva a los labios y la besa. / Luego toma el papel, / siente la pluma palpar / y firma / con amor la condena”. Y en otra de las composiciones escribe Egea: “Será que no tenías donde dejar la baba / y el orín de la espuela, / el salivajo del amanecer, / el paso de la bestia sino en tu propio pueblo. / Será que madrugabas / derramando la olla por el suelo, / arrasándolo todo. / Será que preparabas / para la Casa Blanca la pirueta rota, / el salto de la muerte. / Dictador de la sangre, / autómata temprano, / elefante varado: / sobre la historia pongo mi palabra / y en tu pañuelo escupo, / desde el Sur te condeno a las letrinas, / de vómitos podridos te coronó, / lanzo un siglo de pus sobre tu cara. / Que en tus ojos fermenta la basura del mundo”.

⁸⁵ *Granada Tango...*, p. 12.

⁸⁶ P. 19.

por más que yo me muera no la podré olvidar.

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

A pesar de sus ojos he salido a la calle,
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.
En un barrio de muertos me trajeron al mundo.
Esta noche canalla no respondo de mí.⁸⁷

Aunque publicado después que *Paseo de los Tristes, Troppo mare* (1984) fue escrito con anterioridad, después de tres años de silencio (entre 1977 y 1980, aproximadamente, es decir, desde que dio por terminados los poemas de *Argentina 78* hasta comienzos del 81), un silencio motivado por una crisis personal pero sobre todo estética e ideológica que lo embarcó en un largo proceso de búsqueda.

Tras un viaje real del que se habla en el libro y en el que al parecer se le abrió un nuevo camino por el que continuar haciendo poesía, escribe Javier Egea *Troppo mare*, del que afirmó Juan Carlos Rodríguez en la presentación del poemario: “Ustedes van a escuchar hoy a “otro poeta”. No un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado, sino una cosa completa, radicalmente distinta. No *evolución* sino *ruptura*. Un poeta”.

Con los claros referentes de Cesare Pavese, del que se toma el título del libro, y de Pasolini, que fue una referencia básica para muchos de estos poetas⁸⁸, el poemario está articulado en cinco partes, “Troppo mare” (“Extraño tanto mar, raro este cielo / desgranando de luz sobre la Isleta, / ajeno a este naufragio que se crece en la orilla / en cabos / jarcias/ mástiles...”⁸⁹), “Rosetta”, “El viajero”, dedicada a Miguel del Pino, que se suicidó arrojándose a las vías del tren (“y hemos de volver / y tú no estás pero tu voz

⁸⁷ P. 26.

⁸⁸ Según Antonio Jiménez Millán, Pasolini representaba “esa lucidez un tanto desolada que conducía al distanciamiento, a la elegía por un mundo en ruinas, a una apuesta moral que siempre tuvo en cuenta los signos de la crisis y el bagaje de la historia”, Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “Introducción”, *Luis García Montero. Complicidades*, Málaga, Litoral, 1998, nº 217-218, p. 7. Este mismo autor ha señalado que *Troppo mare* “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”, Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “Cruzar la soledad para escapar de casa”, in Javier EGEA, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 7, pp. 56-57.

⁸⁹ Javier EGEA, *Troppo mare*, edición y prólogo de José Rienda, Granada, Dauro, 2000, p. 33.

nos llama. / Para los que quedamos es más triste el camino. / Quizás alguna tarde, / en alta mar tu sueño y las primeras algas, / como un octubre nuevo, / florecerá en las gavias / una bandera roja, Miguel, que nos reclama”⁹⁰), “El estrago”, “Coram populo”, locución tomada de Horacio que quiere decir “en público” y con la que se designaban los espectáculos que podían mostrarse a los espectadores (“Lo que pueda contaros / es todo lo que sé desde el dolor / y eso nunca se inventa. / Porque llegar aquí fue una larga sentina, / un extraño viaje / una curva de sangre sobre el río”⁹¹), y una “Coda” final. A través de todas ellas se narra un viaje que es al mismo tiempo un proceso de ruptura y de profunda transformación interna. Juan Carlos Rodríguez lo expresó de la siguiente manera en la presentación del poemario:

Al final de ese duro, penoso, larguísimo proceso de transformación, de ruptura (biográfica, ideológica, poética y política), Javier Egea se encerró en un pequeño pueblo de Almería, la Isleta del Moro, y, al regresar, me enseñó un largo poema: *Tropo mare*. Lo leí y quedé estupefacto. Hacía meses que no nos veíamos. Comprendí que mi entrañable amigo, mi antiguo compañero de la “Agrupación Antonio Gramsci”, se había convertido en el poeta que él siempre quiso ser. Había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica, como práctica ideológica⁹².

La coda, titulada en obvia alusión a Marx y Althusser “Leer *El Capital*», transforma el famoso verso de Baudelaire otorgándole una clara carga ideológica, pues todo el poema «interpela al lector, “hermano, camarada” y lo convoca al combate, una vez que las experiencias por las que ha pasado el yo han servido de ejemplo”⁹³:

Hipócrita lector, hermano, camarada,
 hoy me atrevo a contar tus años y los míos:
 mira tanta ceniza
 como una herencia gris entre las manos,
 mira sangre o asombro tu corazón y el mío tiritando
 sobre el extraño hedor de las palabras muertas.

Aventada la vida –sus pavesas–,
 es urgente romper hacia otro norte

⁹⁰ P. 62.

⁹¹ P. 79.

⁹² Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Como si os contara una historia», p. 156.

⁹³ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 108.

aun llevando en los pasos
la certeza diaria de la muerte.

Hoy es preciso un alto en la derrota.

¿Acaso en tu costado no latía,
no era la misma cicatriz en todos?
¿Por qué la soledad, cómo la muerte,
sino muérdago en flor de tanto expolio?

Hoy parece imposible aquella historia,
imposible y brutal tanto mar a lo lejos,
rosetta de los muros descifrados,
los raíles brillantes bajo el puente y miguel,
la ciudad adentrada en el estrago
y yo desnudo aquí y en público sangrando
como si nunca nada me hubiera sucedido.

Hoy sólo sé que existo y amanece⁹⁴.

El siguiente libro de Egea, que apareció en 1982, fue *Paseo de los Tristes*⁹⁵. El poemario está estructurado en tres partes, “Renta y diario de amor”, compuesta por cuarenta y cinco poemas breves y sin título, “El largo adiós” y “Paseo de los tristes”, un poema largo que constituye la tercera sección.

Desde el poema que abre la primera parte (encabezada significativamente con unos versos de la rima XXVI de Bécquer: “Voy contra mi interés al confesarlo, / no obstante, amada mía, / pienso cual tú que una oda sólo es buena / de un billete de Banco al dorso escrita”), nos encontramos con las dos palabras que sobresalen en el libro, amor y dolor: “Tú me dueles, amor, pero te canto, / y es el gusano que en la carne horada, / no torbellino sino abrazo lento, / sí razón o temor, sí bárbaro camino”⁹⁶. Así, junto al amor, que “constituye la excepción fugaz y frágil a la miseria cotidiana y consciente”⁹⁷, aparece siempre el dolor, omnipresente en el libro (“Aquí habita el dolor: / ese salvaje cobrador diario / que llega, empuja, nos derriba / y queda”⁹⁸), pues los sentimientos no

⁹⁴ Pp. 89-90.

⁹⁵ Javier EGEEA, *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1996.

⁹⁶ P. 29.

⁹⁷ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 159.

⁹⁸ P. 36.

son algo eterno, ahistórico, sino que están sujetos a la historia personal y colectiva⁹⁹ y por tanto también a sus miserias cotidianas. Como ha explicado Andrés Soria, “el signo último del poemario es nuevamente el de la resistencia, el de la terquedad y la lucidez como esperanza de que cambie el mundo”¹⁰⁰, pues “sé que no llegaremos donde tú y yo soñamos, / que la muerte nos une y sin embargo / ahí está el camino: / hermoso y miserable como un torso desnudo, / como un largo relato de amor y explotación. / Hay que avanzar, hay que avanzar”, como se nos dice en “Sobre el papel”, uno de los poemas de la segunda sección del libro. En otro momento de este mismo poema, leemos:

Después de varios años
durante los que fuiste el mapa señalado,
el pequeño horizonte, el cuerpo en llamaradas,
la diminuta y bella revolución
o acaso el sueño que me hizo avanzar,
es cansado y difícil
soportar la consciencia de que nunca se llega.
Es posible que pienses
que quizá con el tiempo te pude idealizar
—nadie está libre de él: el inconsciente ese
de clase tanto tiempo dominadora y sola—,
pero debes saber que ahora no es así,
ahora ya sé quién eres:
una enorme mujer
con los mismos problemas que yo, que él, que todos.
Ahora ya no me lleva hacia ti
ningún aire de posesión o cosa semejante
sino un hermoso amor,
un infinito y desdichado amor¹⁰¹

Es clara la transformación que se intenta hacer del tradicional imaginario femenino como tú amoroso, la ruptura ideológica que se pretende. Como ha explicado Ángeles Mora, “para Javier Egea la mujer —y la poesía—, esa estrella que de golpe le alumbraba, no

⁹⁹ En uno de los poemas del libro, encabezado por la cita de Luis Cernuda “Ellos, los vencedores...”, leemos: “Entre cuatro paredes / comenzaba la noche del asedio. / Ellos, los asesinos, / alentaban la larga collera de los perros. / El hambre por las sábanas / se agazapaba oscura como un cepo. / Ellos, los asesinos, / nos pusieron el pan sobre unos ojos bellos. / Fuimos muriendo todos / hasta que todo se volvió desierto. / Ellos, los asesinos, / vigilaban la caza del amor en silencio”, p. 30.

¹⁰⁰ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 160.

¹⁰¹ P. 79-80.

trae la luz difusa del ideal, sino la luz más clara de la razón, del pensamiento, del diálogo, de la compañía”», de manera que se abre “un horizonte extraño que habrán de explorar juntos. El poema, por tanto, se articula como una reflexión, una reflexión que nos va dejando ver una nueva manera de relación con la mujer y, claro está, en el fondo, con la poesía”¹⁰².

Es precisamente por esa solidaridad enconada de la que habla todo el libro, por esa necesidad de lucha, de avanzar, por lo que el poema “Otro romanticismo” finaliza proclamando “que es posible que no nos conociéramos / aunque fuimos viviendo el mismo frío, / la misma explotación, / el mismo compromiso de seguir adelante / a pesar del dolor”¹⁰³.

En 1987, se publica *1917 versos*, en la que aparecen poemas de Javier Egea como las “Coplas de Carmen Romero”¹⁰⁴, que se popularizaron mucho y que son una “ingeniosa réplica puesta al día del “Juan Panadero” de Alberti”¹⁰⁵ (“Dile tú, Primera Dama, / cuando hagas su equipaje, / que a veces también viaje / por los campos de Ketama / y dile, cuando la cama / anula la presidencia / y el amor dicta sentencia / contra todos los misiles, / que aún florecen a miles / banderas del sueño obrero, / díselo, Carmen Romero”) o como el que dedicó al propio Alberti¹⁰⁶, amigo personal de Egea y que incluso ilustró su último libro, *Raro de luna*¹⁰⁷, publicado en 1990. Como ha escrito Antonio Jiménez Millán, *Raro de luna* constituye “otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente”¹⁰⁸, en la que hay “un nuevo tratamiento de lo cotidiano, de las relaciones de dominación que se derivan del mantenimiento, durante siglos, de una ideología familiar”¹⁰⁹. Con este poemario nos introduce el autor “en el espacio

¹⁰² Ángeles MORA, “¿Qué es materialismo?”, in Javier EGEA, *Contra la soledad...*, pp. 161-162. En otro poema, leemos: “No sólo soy, me siento muy distinto / y cuando avanzo / ella se asoma al ventanal del horizonte / como una diminuta revolución / o un sueño”, p. 72.

¹⁰³ P. 89.

¹⁰⁴ “Coplas de Carmen Romero”, *1917 versos...*, pp. 5-9.

¹⁰⁵ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 158.

¹⁰⁶ “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!”, *1917 versos...*, p. 17.

¹⁰⁷ Javier EGEA, *Raro de luna*, Madrid, Hiparión, 1990.

¹⁰⁸ Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “Cruzar la soledad...”, p. 58.

¹⁰⁹ Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “Un engaño menor: las generaciones literarias”, *Scriptura*, 1994, nº 10, pp. 13-35 (p. 20).

sonámbulo del romanticismo y el surrealismo, en el lado oscuro del hombre”¹¹⁰, de manera que se insiste en los símbolos de la soledad, de la explotación, del margen, de la oscuridad y de la muerte:

Ven a las islas
que dan al valle
las islas negras
sin abordaje

Donde mis ojos
y soledades
cuando me cercan
las iniciales

Raro de luna
como de nadie
a todas horas
interrogándome

En la aduana
de los disfraces
donde las islas
sin esa llave

Mientras destiñen
los tatuajes
ven esperada
con tu rescate¹¹¹

De hecho, las dos partes centrales del libro, situadas tras cuatro sonetos agrupados bajo el título de “Sombra del agua”¹¹², llevan por nombre “Príncipe de la noche” y “Las islas negras”, en las que la figura del vampiro aparece como símbolo máximo de la parte oscura del ser humano, de la marginalidad y la soledad:

¹¹⁰ Andrés SORIA OLMEDO, *Literatura en Granada...*, p. 160.

¹¹¹ P. 61.

¹¹² El soneto III dice: “Tras la sed, el escombro, el mediodía, / me tumbaré sin luna en tu cintura. / Aquí, donde la vida se aventura / y en jardines brillantes se extravía. / Abrazaré la curva compañía / donde acaso razones y locura. / Desde un sueño sin ley que se madura / en las cenizas de la mercadería. / Aquí, donde otro día yo supiera / en un vientre con ondas y sentido / sombras al menos de la madrugada. / Agua de los naranjos extranjera, / agua del caminante sorprendido, / agua sin luna, sí, deshabitada”.

Porque me llaman dos pozos
en tu cuello
y en tu corazón habitan
rastros de un príncipe negro

Porque tienes esos ojos
prisioneros

Porque en tu ventana brillan
los dedos largos del sueño
como tiemblan tus palabras
en el vaho del espejo

Porque sé que vas perdida
oculta en los bosques ciegos
sin amor

Por eso fui cazador

Tras *Raro de luna*, Javier Egea se fue aislando del panorama poético nacional y prácticamente dejó de escribir, o al menos de publicar. Juan Carlos Rodríguez ha evocado este periodo: “Un día me recordó que llevaba tres o cuatro años sin escribir. No es que no tuviera nada que decir. Es que la famosa *República literaria* ya no admitía ninguna poesía pública que no fuera la de la banalidad (técnica y lingüística) de aquel subjetivismo pequeño-burgués que él había abandonado en sus comienzos”¹¹³. Y es que la poesía y sus compromisos también tenían sus perplejidades.

Encarna ALONSO VALERO, Universidad de Granada

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alberti, Rafael, *Obra completa*, Poesía 1964-1988, Madrid, Aguilar, 1988.
Amorós, Amparo, “¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta”, *Ínsula*, nº 512-513, 1989, p. 63-67.
Benegas, Noni y Munárriz, Jesús (ed.), *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española. Antología*, Madrid, Hiperión, 1997.
Díaz de Castro, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia maior, 2003,.

¹¹³ Juan Carlos RODRÍGUEZ, “El hombre que no quiso ser jueves”, in Elena PEREGRINA, *Por eso fui cazador...*, pp. 17-20 (p. 19).

- Egea, Javier, y García Montero, Luis, *El manifiesto albertista. Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*, Granada, Los Pliegos de Barataria, , 1982.
- Egea, Javier, Salvador, Álvaro y García Montero, Luis, *La otra sentimentalidad*, Granada, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, 1983.
- Egea, Javier, *Argentina 78*, Granada, La Tertulia, 1983.
- Egea, Javier, *et alii, 1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera; 1987.
- Egea, Javier, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990.
- Egea, Javier, *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1996.
- Egea, Javier, *Troppo mare*, Granada, Dauro, 2000.
- Egea, Javier, *Me desperté de nuevo* (Plaquette), Granada, La Tertulia, 2001.
- García, Miguel Ángel, “Sobre ángeles (o el verbo de las personas)”, in Ángeles MORA, *¿Las mujeres son mágicas? Antología*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Colección 4 Estaciones, 2000, p. I-X.
- García, Miguel Ángel, “Introducción”, in García Montero, Luis, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002, p. 19-63.
- García, Miguel Ángel, “Literatura e historia en *La otra sentimentalidad* (o cómo poner a la poesía en un compromiso)”, in Iravedra, Araceli (coord.), *Los compromisos de la poesía*, *Ínsula*, nº 671-672, noviembre-diciembre 2002, p. 16-18.
- García Montero, Luis, *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993.
- García Montero, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial de Granada, Col. Maillot Amarillo, 1993.
- García Montero, Luis, “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, in García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiparión, 1993.
- García Montero, Luis, *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-textos, 1996.
- García Montero, Luis, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*, Madrid, Hiperión, 1997.
- García Montero, Luis, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2002.
- Gil de Biedma, Jaime, *Volver*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Jiménez Millán, Antonio, “Un engaño menor: las generaciones literarias”, *Scriptura*, 1994, nº 10, p. 13-35.
- Jiménez Millán, Antonio, “Introducción”, *Luis García Montero. Complicidades*, Málaga, Litoral, 1998, nº 217-218.
- Mainer, José Carlos, “Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista”, in García Montero, Luis, *Casi cien poemas. Antología (1980-1995)*, Madrid, Hiperión, 1997, p. 9-29.
- Mora, Ángeles, *¿Las mujeres son mágicas? Antología*, Lucena, Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Colección 4 Estaciones, 2000.
- Mora, Ángeles, *Contradicciones, pájaros*, Madrid, Visor, 2001.
- Peregrina, Elena (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 2004.
- Rébora, Horacio (ed.), *Granada tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, La Tertulia/Euroliceo, 1982
- Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1974.

- Rodríguez, Juan Carlos, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.
- Rodríguez, Juan Carlos, «El mito de la poesía comprometida: R. Alberti», *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001.
- Roso, Pedro, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes-Suplemento de Antorcha de Paja, 1993.
- Ruíz Pérez, Pedro (ed.), *Contra la soledad. Javier Egea*, DVD, Barcelona, 2002.
- Salvador, Álvaro, *Suena una música (Poesía 1971-1993)*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Salvador, Álvaro, “Con la pasión que da el conocimiento: Notas acerca de la llamada *otra sentimentalidad*”, *Letra pequeña*, Granada, Los Cuadernos del Vigía, 2003, p. 209-220.
- Salvador, Álvaro, «La esquina de la sorpresa», *Letra Pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.
- Soria Olmedo, Andrés, *Literatura en Granada (1898-1998).II. Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000.
- Wahnón, Sultana, “Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia”, in *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa*, Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 493-510.