

REVISTA

de crítica literaria marxista

3

Actas de las II Jornadas de
Literatura y Marxismo:
Homenaje a Javier Egea

fundación de
investigaciones
marxistas



REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA MARXISTA

• **Edita:** Fundación de Investigaciones Marxistas • **Coordinador:** David Becerra Mayor • **Coordinador de programas de la FIM:** Jaime Aja • **Responsable de la Sección de Estética:** Iñaki Vázquez • **Intervienen:** Juan Carlos Rodríguez, Ginés Torres Salinas, Luis Miguel Vicente, Ángeles Mora, Rafael Morales, Susana Oviedo, Paula Dvorakova, Felipe Alcaraz, José Luis Alcántara, Juan Antonio Hernández García, Matías Escalera Cordero e Isaac Rosa • **Diseño:** Francisco Gálvez • **Redacción y administración:** C/ Alameda, 5, 2º izq. 28014 Madrid. Tfno.: 91 420 13 88. Fax: 91 420 20 04 • **ISSN:** 1989-2217.

Revista de crítica literaria marxista, y por extensión la Fundación de Investigaciones Marxistas, no se hace responsable de las opiniones vertidas en los artículos publicados.

SUMARIO

Juan Carlos Rodríguez:

EL DESPERTAR EN EL VACÍO: JAVIER EGEA 6

Ginés Torres Salinas:

«TRAS EL APRENDIZAJE DE LA VIDA OFREZCO MIS RUINAS A TUS
OJOS»: LA POÉTICA DE LA RUINA EN LA POESÍA DE JAVIER EGEA
(De la isleta del Moro al Paseo de los Tristes)..... 14

Luis Miguel Vicente:

REFLEXIONES SOBRE *TROPPO MARE* DE JAVIER EGEA
Y *LA OPRESIÓN Y LA LIBERTAD* DE SIMONE WEIL..... 22

Ángeles Mora:

PALABRAS SOBRE JAVIER EGEA..... 30

Rafael Morales:

JAVIER EGEA, TROVADOR DE LA ESCARCHA..... 35

Susana Oviedo:

ACERCA DE CÓMO CONOCÍ A JAVIER EGEA, COSAS QUE ÉL ME CONTÓ
SOBRE BRIBONERÍAS Y OTRAS CONFIDENCIAS 44

Paula Dvorakova:

NO CABÍAN EN MIS OJOS SUS OJOS Y LA TORMENTA:
LA SOLEDAD Y EL AMOR EN LA POESÍA DE JAVIER EGEA..... 48

Felipe Alcaraz:

JAVIER EGEA Y EL DESPRESTIGIO DE LA REALIDAD..... 62

Juan Antonio Hernández García:

CON ESPERANZA Y CONVENCIMIENTO 69

José Luis Alcántara:

HOMENAJE A JAVIER EGEA (Historia de una antología)..... 90

MESA REDONDA:

LAS POSIBILIDADES DE UNA LITERATURA MATERIALISTA
EN LA SOCIEDAD DEL CAPITALISMO AVANZADO..... 94

Matías Escalera Cordero:

NOTAS SUELTAS SOBRE LITERATURA Y MATERIALISMO: SABER LA
VERDAD NO BASTA 95

Isaac Rosa:

LAS POSIBILIDADES DE UNA LITERATURA MATERIALISTA EN LA
SOCIEDAD DEL CAPITALISMO AVANZADO 100

EDITORIAL

El presente número de *Revista de crítica literaria marxista* recoge las Actas de las II Jornadas de *Literatura y marxismo* que se celebraron los días 25 y 26 de marzo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Las jornadas, organizadas por la Sección de Estética de la Fundación de Investigaciones Marxistas (FIM), sirvieron para rendir homenaje a la figura del poeta granadino Javier Egea y, a su vez, profundizar en el estudio de su obra.

Parafraseando uno de sus versos, se dijo en aquella ocasión que existía una razón para volver a la poesía de Javier Egea (Granada, 1952-1999), uno de los fundadores de la denominada estética de la “otra sentimentalidad” y asimismo autor de los libros *Serena luz del viento*, *A boca de parir*, *Paseo de los tristes*, *Argentina 78*, *Troppo mare*, *Raro de luna* y *Sonetos del diente de oro*. Para abordar la figura y la obra de Javier Egea contamos con la inestimable presencia de profesores, investigadores y críticos literarios, poetas y otros ilustres representantes del ámbito de la cultura española. De este modo, enaltecen el índice de nuestra *Revista* los escritos de sus ponencias, Juan Carlos Rodríguez, Ginés Torres Salinas, Luis Miguel Vicente, Ángeles Mora, Rafael Morales, Susana Oviedo, Paula Dvorakova y Felipe Alcaraz. Se suman a la propuesta los escritos de Juan Antonio Hernández García y José Luis Alcántara que por motivos que no es pertinente reseñar en estas páginas no pudieron asistir a las Jornadas pero que amablemente nos han cedido sendos textos para su publicación en este número.

Del mismo modo, como dicta la costumbre hecha tradición en estas Jornadas de *Literatura y marxismo*, al final de las mismas se realizó una mesa redonda sobre las posibilidades de una poética materialista en la sociedad del capitalismo avanzado. Se trataba de recoger el legado poético que Javier Egea nos dejó para plantearnos sus mismas preguntas, inquietudes políticas y poéticas, en nuestra sociedad actual. De la mesa redonda, se extrae la intervención del escritor y crítico literario Matías Escalera Codero, y del novelista Isaac Rosa.

Desde *Revista de crítica literaria marxista* deseamos que este número cumpla las expectativas que en él se han depositado, tanto para los investigadores y estudiosos de la producción literaria de Javier Egea, así como también para los lectores curiosos que desconocían figura tan ilustre de nuestra tradición literaria y que se atreven a adentrarse en su obra por vez primera. *Vale*.

**DESPERTAR EN EL VACÍO:
JAVIER EGEA**

Juan Carlos Rodríguez
Universidad de Granada

1.- Contra la simbología poética (Dos poemas de *Paseo de los tristes*)

I

¿Se puede ser poeta contra la simbología poética establecida? Por supuesto que sí. Incluso creo que hoy es una buena manera de serlo: rompiendo con todos los tópicos instituidos como “lugares comunes” en torno a esa nebulosa casi inasible llamada *Poesía*. No me refiero, por supuesto, a la maestría en la técnica poética, en la forma de crear “imágenes mentales”, sino a toda la ideología inconsciente acerca de *lo* poético. A Javier Egea le gustaba recordar que en un libro mío yo hubiera señalado cómo en ese “*lo*” se condensaban todas las excrecencias que solían incrustarse en cada poema, que incitaban a matar a cada poema contemporáneo: lo sublime, lo sensible, lo íntimo, lo bello... y por supuesto, la pureza oculta del lenguaje o de los sentimientos (podríamos añadir otros signos del “*lo*”: lo transgresor, lo marginal, etc.). En suma *lo* poético como la última habitación alquilada por el inconsciente pequeño-burgués en el interior de un mundo monopolista que generaba así la ilusión del “yo” precisamente porque impedía construir el “yo”.

Sobre estas cuestiones hablamos muchas veces cuando aún se firmaba Francisco Javier, y luego seguimos hablando y hablando antes y después de que aparecieran *Paseo de los tristes* y *Troppo mare*. Los dos poemas que voy a leer/analizar pertenecen a *Paseo de los tristes*, un libro en el que, obviamente, Javier trató de culminar la lucha a brazo partido con su poética anterior. Esta lectura trata de unificar la atmósfera central del libro. Que se me excuse, por tanto, el hecho de no descontextualizarlos, analizándolos como islas. Para mí son síntomas en los que se concentra toda la gama de significaciones, el sentido que Javier Egea intentó dar a su texto. Evitando cualquier apología y cualquier exceso de conocimiento me limitaré a dar un informe seco de esta gama de sentidos.

II

Para contextualizar históricamente este libro (y para co-textualizar ambos poemas) comenzaré por describir sucintamente lo que podríamos llamar la aparición en él de la ideología de *lo* poético. Digamos así que está publicado en Huelva, por la Excm. Diputación, y en la portada se nos dice que fue ganador del premio J.R.J. de 1982¹. A continuación aparece una introducción del Excmo. Presidente de dicha Diputación,

¹ Citaré siempre por esta primera edición, puesto que la *Introducción*, digamos “oficial”, no aparece en las ediciones siguientes. Y el núcleo central que quiero presentar en este breve artículo, o sea, la lucha contra “*lo*” poético, se centra en la glosa de las palabras que se nos ofrecen en esa introducción.

una dedicatoria del autor *A Luis García Montero y a todos los que luchan por ese tiempo diferente*, y, como apertura, una cita de Diego de San Pedro. El libro propiamente dicho (aunque todo lo apuntado cuenta mucho para el libro) está dividido en dos partes. La primera se titula *Renta y diario de amor* y la segunda *El largo adiós*. El extenso texto final, «Paseo de los tristes», da título a todo el poemario. Conviene comenzar este breve informe señalando que lo que más extraña en la nota biográfica es el aparente “silencio” del autor entre el año 76 y este libro del 82 (aunque en el 81 aparezca anotado otro título: *El viajero*). Es evidente que al autor le pasó “algo” en ese silencio de cinco o seis años. Quizás no sea muy difícil explicar lo que pasó. Pues, en efecto, la primera significación importante del libro la encontramos en la introducción del Excmo. Presidente y el contraste que le ofrece, cara a cara, el libro mismo. Significativo porque el Excmo. reproduce aquí toda la ideología de lo poético que se nos enseña como verdad desde la escuela a la universidad o en el inconsciente familiar de la vida cotidiana. Es decir el Excmo. no dice nada distinto a lo que decimos nosotros, los “expertos” en literatura. Dice: «La expresión poética, como excepcional vehículo para la relación entre los hombres, como aporte de subjetiva belleza a la fuerza creadora». Esto es una mezcla de Adorno y Habermas respecto a la poesía como lenguaje excepcional -subjetiva belleza- y como vehículo comunicativo. Luego el Excmo. se vuelve experiencialista y, apoyándose en León Felipe, añade que: «La gran Poesía... nace de la experiencia vital» (¿y de dónde ha nacido su forma de comer, Señor Excmo.?), para concluir con un tono paternal/ populista, que se subraya con el esteticismo más pleno al escribir POESIA, todo con mayúsculas. Concluye: «nuestros pueblos, con mayor o menor cultura, pero casi siempre con capacidad adecuada para reconocer y captar la belleza que brota diáfana de la POESÍA». Creí estar leyendo a Heidegger, y por supuesto a Dámaso Alonso. Esa belleza que brota diáfana me conmovió. Para ser justo en este informe debo decir que parece como si todo el libro de Javier Egea estuviera escrito contra la ideología inscrita en las palabras del Excmo., que en el fondo es la ideología de todos nosotros. La lucha contra ese inconsciente poético, como indicábamos, quizás explicaría el silencio de años del autor y el sentido global del libro. Me ha parecido ver que la metáfora esencial con que Javier Egea pretende construir el libro es radicalmente esta: el amor es imposible en un mundo imposible. Ese tiempo de infamia se especifica desde el segundo poema: «Ellos, los asesinos,/ vigilaban la caza del amor en silencio». Este poema nos traslada a una especie de Lorca sin lorquismo, es decir, “secado” por la influencia de Cernuda. Lo indica la cita inicial, del propio Cernuda: «Ellos, los vencedores...». Algo que también utilizó Gil de Biedma. En el primer poema hay una segunda metáfora que también atraviesa el libro: el amor es imposible en sí mismo. Se trata de un poema básico aunque de un conceptualismo confuso, entre Quevedo y Diego de San Pedro (lo que explicaría la cita inicial del libro). En realidad todos los poemas “conceptuales” muestran que el autor está empapado en los clásicos españoles, desde el Cancionero y el Romancero al conceptualismo del Barroco. Es decir, que en apariencia, le cuesta usar “conceptos poéticos” en el sentido fuerte con que hoy hablamos de ello (aunque esa poesía de “ideas” esté mucho más lograda en el paseo final). Pero si su primer conceptualismo parece barroco o cancioneril su despliegue del ritmo poético y el tono de las metáforas resulta asombroso. Para mí las páginas 23 y 25 son decisivas. Ahí están dos de los mejores poemas del libro. Así el borrarse de las diferencias entre lo supuestamente subjetivo (el amor) y lo supuestamente exterior, una tachadura que consigue en la página 25 su verdadero logro al especializarse desde las miradas a las

poema con la disyuntiva «o» que cierra la descripción primera. Ahora se comprende mejor la soledad, lo que está opacando la posibilidad de mirarse: por eso se repite el «sin apenas mirarnos». Hay algo más fuerte que el mar, que los fotógrafos o que la inane dignidad del humo. En realidad se trata de la imagen de dos figuras borrosas, como dos cazadores furtivos, «agazapados» entre algo no menos difuso: la luz de la tarde o la música de Bach. La música y el humo se deslíen en la luz para concretarnos algo muy directo. Las dos figuras, los dos personajes solos, «saben». Y el pronombre personal conjunto (y ausente: nosotros) explica el por qué de la ausencia de amor y de miradas: «sabemos». ¿Qué es lo que esos protagonistas del espacio, de ese instante detenido, saben? Obviamente la verdad de nuestro mundo: «Sabemos la condena del amor/ y cuánta sangre/ cuánta muerte... » ¿Para qué? Solamente para plasmar lo que se esconde detrás de cada instante cotidiano, lo que cuesta cada gesto rutinario: «cuánta sangre [...] para tomar el té». La cotidianidad está empapada de algo que no somos nosotros mismos y que, sin embargo, nos paraliza, nos impregna: es la sangre de la historia que condena incluso al amor. Pero esa sangre es exactamente la de la historia de cada día, la sangre de la explotación para construir el yo o el nosotros. Ese saber de nuestra vida convertida en zumo, algo que se exprime desde hace ya demasiado tiempo pero que aquí se vuelve visible sólo en el reverbero del humo. Somos sólo humo (humus) histórico, pero ese efecto es tan fuerte que nos pesa y nos condena.

El poema de la página 23 es igualmente extraordinario. Enuncia una segunda bifurcación que resulta clave en el libro: la metáfora de la pérdida, de la despedida continua. Yo diría que esta segunda bifurcación es decisiva. Así, de nuevo, las metáforas espaciales, concretadas ahora en los andenes o en los trenes perdidos. Y el desdoblamiento de la imagen de la pérdida que se va estructurando hasta condensarse en la visión de «tus ojos», ojos que son un túnel pero a la vez un recurso de vida, un imposible túnel negro de esperanza. El poema es éste:

Lo terrible no es la calle sola,
el andén como un reto,
los trenes que perdimos.

Lo terrible no es ni siquiera el dolor.

Lo que duele terrible y zarandea
es que ya sólo queda
recurrir a la vida por tus ojos
que son una distancia casi absurda,
que son un túnel negro de esperanza.

Las imágenes de la soledad de la calle, del andén del adiós como un desafío, como un reto ante uno mismo (¿se podrá soportar la propia soledad después del adiós?) se desdobl原因 inevitablemente en el ambiguo: «los trenes que perdimos». ¿Quiénes? ¿Otra vez los dos, o bien, un yo que se remite a un nosotros imposible? Hay una repetición continua de la obsesión por lo terrible, algo que se vuelve anafórico en el inicio de los cuatro primeros versos («Lo terrible no es la calle sola [...] Lo terrible no es ni siquiera el dolor») pero que se interioriza en el verso quinto, lo mismo que el dolor se transforma en un verbo vivo, como un látigo: «Lo que duele terrible y zarandea». Y de nuevo el desafío de la soledad («es que ya sólo queda»), u otra vez la distancia del adiós, que puede ser el adiós momentáneo del andén o el adiós de siempre y para siempre. De ahí la obligada correlación final entre el túnel del tren y el túnel de los ojos/vida o de la esperanza imposible. Esa oscuridad total a la que aludíamos. ¿Quién se va con el tren de la vida, quién se queda solo en el dolor de la calle? En el reto de la soledad del andén, ¿quién ha visto irse a un tren concreto como si arrastrara a la propia vida? La metáfora doble de ese tren concreto y de ese adiós para siempre se nos desplaza así desde la soledad del andén al dolor de la calle. En la calle es donde el dolor empieza a doler y a zarandearnos. La esperanza se ha diluido en el túnel. Sólo que no hay ni un átomo de desgarramiento. Se trata de nuevo, como en el poema anterior, de un instante congelado, del momento preciso de una distancia, de un alejamiento que, sin embargo, parece acompañar ya para siempre. Y, sin embargo, no queda otro recurso que esa distancia absurda.

III

Para poner una nota final al pie de estos dos poemas debo añadir una líneas más sobre la contextualización (y la co-textualización) en que se inscriben y acerca de la coyuntura en que se escribieron. Quisiera anotar sólo esto: la tercera bifurcación del libro radica en lo que podríamos llamar la utopía revolucionaria. Se nota que esta escritura busca otro mundo y que está como recién impregnada de marxismo. Con ello también, obviamente, se encuadra en el ámbito de “La otra sentimentalidad” de comienzos de los años 80 en Granada. Además de por las referencias a textos fetiches de ese grupo (como *Las cenizas de Gramsci*, de Pasolini, o *El largo adiós*, de Chandler), por el doble sentido del título mismo. Se supone que ese «Paseo» es de los tristes porque por allí pasaban los entierros granadinos, pero el tratamiento del autor lo convierte en una interrogación sobre la soledad del alba y sobre la *construcción histórica* de la tristeza. Quizá hace demasiado hincapié en el haber y el debe del amor, entendido como un libro de cuentas o de rentista pequeño-burgués o agrario. O quizá otra metáfora bifurcada entre el mercantilismo de cada día y el amor concebido como mercancía entre lo que se nos da y lo que damos. El poema que cierra el libro demuestra que el autor es un poeta de largo aliento, y que sabe condensar todas esas bifurcaciones metafóricas a las que aludimos. Es decir, la relación interior/exterior, el amor imposible en sí mismo, la utopía de un mundo diferente y, por fin, la aludida presencia de los andenes y de la pérdida, o sea, la latencia de muerte. Por eso no es sorprendente que concluya la primera parte con otro texto de lorquismo “secado”. Se titula «Cuartelillo final» y dice así: «-¿Sabe quién mató al Sr. Egea?// -Lo sé. // -

¡Pues dígallo inmediatamente!// -Yo me arrojé al vacío/ desde la estrella muerta/ y ya no tengo miedo de morir».

Efectivamente se puede ser poeta contra "lo" poético. Se puede amar la vida hasta matarse por ella.

2.- Despertar en el vacío (Un poema final)

Me desperté de nuevo
entre dos sombras.
No quedaban palabras
en mi memoria.

Con los dedos, a tuestas,
las fui palpando:
sus ojos enemigos,
sus secos labios,

el mapa señalado,
los hondos cráteres,
corazones escritos
con soledades.

A su fiel prisionero
siempre velando
mis compañeras sombras
de tantos años.

Ellas, que me robaron
la luz de un sueño,
ya no piden rescate

por mi secuestro.

Javier Egea

12/ abril/1999

Negra sombra que me ensombra

Es curioso cómo este poema de Javier Egea –un texto que yo no llegué a conocer antes de su muerte- se parece a Rosalía como una gota de tinta a otra. Quizá, o evidentemente, porque es un poema del *fin*. Habría que distinguir entre *fin* y *final*. El *fin* implica el acabamiento y sería fácil hablar de este poema como una premonición, un anticipo otorgado como comida podrida para los deglutidores del suicidio casi inmediato de Javier. Sólo que me fastidian los avisos premonitorios y no digamos los horóscopos previos.

Este poema –magistral- no es un juego de horóscopos. *Fin* y *Final* cobran aquí dos sentidos completamente distintos. Es como el juego métrico de 7 y 5 que construye el poema. Casi podríamos hablar de una curiosa “endecha”, si pensamos que la endecha es siempre un tipo de llanto, que aquí se transforma en un “llanto a sí mismo”, o mejor dicho, un llanto seco sobre la pérdida de algo propio: la pérdida de la memoria o de las palabras. Un llanto, pues, sobre el vacío: la pérdida de las palabras en el presente de la memoria supone una especie de pared lisa, lo que se ha quedado hueco o mudo. Eso es lo que se nos anuncia desde el inicio del texto. Pero ¿anunciar significa prever? Sólo para las sibilas, los hechiceros o las lloradoras de la muerte. Pienso que aquí no hay anunciación sibilina en modo alguno. Sólo la presencia del presente, la clave continua de la poesía de Javier. Un presente que ahora se ha quedado blanco en su propia presencia, en el instante del despertar. Blanco entre sombras: «Me desperté de nuevo/ entre dos sombras». La imagen del *de nuevo* implica, obviamente, que esa presencia del blanco entre sombras se ha repetido ya otras veces. Pero es sólo una imagen de presencia, insisto, y nada más. He dicho siempre que Javier alcanzó su verdadera poética sólo –y sólo en ese momento- cuando llegó a comprimir sus versos hasta convertirlos en “ideas poéticas”. La *idea poética* es la clave de la poesía contemporánea. Hasta *Troppo mare* o *Paseo de los tristes*, Javier (que aún se firmaba Francisco Javier, como un jesuita o un aspirante borbónico al trono) jugaba con el sarcasmo de la métrica y la rima. Jugaba (según toda una tradición barroca) con la ruptura de la unidad entre la línea del ritmo del verso y el ritmo del habla. Era un mecánico excelso del verso (haberlos haylos), pero aún no sabía ser un “decidor” en poesía. Y sin *poesía* “eidética” la poesía hoy no existe. Hay que saber, hay que aprender, a *decir cosas en poesía*. Hay que aprender a construir las “ideas poéticas”. Por ejemplo el comienzo fantástico de este poema: la dialéctica contradictoria entre el *despertar* de la vida y el no-despertar de la *memoria*, por una parte, y entre *palabras* y *sombras* por otra. Pero sobre todo la maravilla de lo que queda en silencio por debajo: la raya que tacha/une las dos sombras con las palabras o la memoria hasta convertir la sombra en blanco. Quiero decir –quiere decir- sólo el

vacío. ¿Se puede tocar ese vacío? Quizá sí, siempre que sea negatividad. Palpar ¿qué? Apenas *a tientas* lo que debería haber sido amigo y sin embargo siempre ha sido enemigo, la sequedad o la negación misma: *ojos enemigos* y *labios secos*. El mapa de una vida: cráteres hondos que se convierten en corazones escritos por la soledad. Fijémonos en el *escritos*: es la idea poética a que aludíamos, es el eje del texto. Si los corazones son sólo la escritura de la soledad hundida (*cráteres*), entonces ¿para qué sirve la escritura? No se trata, pues, de corazones abstractos sino de la condición maldita o inútil de la escritura. Y luego la segunda “idea poética” atrapada en una nueva dialéctica: la imagen central es el *prisionero* (otra vez la negación de cualquier yo poético o vital), pero un prisionero muy determinado, casi como el Conde de Montecristo, sólo que sin posibilidad alguna de salida, de escape, de venganza. Porque además el prisionero se reconoce a sí mismo como tal, es *fiel*. La contradicción resulta asombrosa. Las sombras, centinelas, las que velan *–siempre velando–* no son enemigas como sus ojos o sus secos labios parecían dejarnos intuir, sino que en realidad son las auténticas compañeras, las únicas: las de *tantos años*. Presencia de ese presente continuo ineludible. Y así la contradicción llega a su extremo. Las sombras han estado ahí siempre, han existido siempre (pregunto: ¿por qué dos? ¿el padre y la madre? ¿o sería demasiado fácil decir esto? ¿quizá la vida y la muerte?). Una presencia, pues, eternamente presente que se configura en torno al robo de la luz: «Ellas que me robaron/ la luz de un *sueño*». Una magnífica “idea poética” de nuevo, puesto que es indecisa la cuestión de si esas sombras ladronas de la luz son en verdad “robadoras”, o si el problema nos traslada hacia otro lado: ¿existió alguna vez la luz, salvo en la luz de un sueño? Pero eso ya no importa. No se trata de un *paraíso perdido*, según el modelo de Alberti o de Aleixandre. Uno ya se ha acostumbrado a las sombras y ellas nos aman, han construido lo que somos, se duermen con nosotros y nos despiertan a cada uno: «Ya no piden rescate/ por mi secuestro».

Si alguien encuentra una “idea poética” que mejor sepa supurar en nuestra vida, que la mejore. Quizá sólo el recuerdo de Rosalía: la sombra que nos ensombrece en la vida y en este poema del fin continuo. La sombra como nuestro doble en el espejo cotidiano.

Pero esta sí que sería otra historia, porque todos sabemos que (muy poco tiempo después de entregar este poema) la vida de Javier Egea sí que tuvo un final. Aunque luego hayan venido los etcéteras, como estas páginas, por ejemplo.

**«TRAS EL APRENDIZAJE DE LA VIDA OFREZCO MIS RUINAS A TUS OJOS»:
LA POÉTICA DE LA RUINA EN LA POESÍA DE JAVIER EGEEA
(De la isleta del Moro al Paseo de los tristes)**

Ginés Torres Salinas
Universidad de Granada

Buenos días. Me gustaría agradecer a la FIM y, en especial, a David Becerra su invitación para hablar esta mañana sobre Javier Egea: creo que son absolutamente necesarios encuentros como éste, en el que se hable y se lea a Javier Egea¹, en los que se ponga de manifiesto el papel central de JE en la última poesía española. Tengo, sin embargo, que recriminarle que me haya puesto a hablar de JE justo después de JCR: es como quitar a Messi en la final de la Champions para meter en el campo a un defensa central de los leñeros: aunque sé que no marcaré el gol decisivo, procuraré no hacer ningún penalty.

Lo que voy a hacer es un recorrido, una lectura más o menos personal por los que yo pienso son los dos libros fundacionales y emblemáticos de JE (*Troppo mare* y *Paseo de los tristes*; *Raro de luna* es otra historia²), utilizando para ello como hilo conductor un motivo que se repite a lo largo de los dos libros y que sirve para entender la propuesta poética de JE en éstos: podríamos llamarlo algo así como *la poética de las ruinas*.

Hablaré primero de *Troppo mare*. Este libro -escrito después de una estancia más o menos larga del poeta en Almería, en La Isleta del Moro- es, en cierto sentido, el primer libro de JE, ya que, hasta ese momento él firmaba sus libros como Francisco Javier Egea Martínez. No es casual, ni caprichoso este cambio de nombre, porque los versos que trae de La Isleta no tienen nada que ver con los de libros anteriores como *Serena luz del viento* o *A boca de parir*. No es el mismo nombre porque no es ya el mismo poeta; Juan Carlos Rodríguez³, en la presentación de una lectura de poemas ya de *TM* en el Palacio de la Madraza de Granada, lo resumió a la perfección: «...ustedes van a escuchar hoy a “otro poeta”. No un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado sino una cosa completa, radicalmente distinta. No evolución sino ruptura. Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta “otro”»⁴.

La historia de esa conversión en un poeta *otro* es bien conocida y trataré de sintetizarla al máximo: gracias al magisterio del profesor JCR -a lectura que él hace del marxismo a través de Althusser- y a sus clases de literatura en la Universidad, en Granada aparece un grupo de jóvenes poetas que -con el manifiesto *La otra sentimentalidad* como punto álgido y recopilador- tratarán de construir un discurso poético del que, explica Jairo García Jaramillo en su importante estudio sobre JE (aunque algo corto es el primer monográfico, digamos, serio sobre su poesía), «derivaba la idea de que construyendo otra poesía se puede construir otra

¹ A partir de ahora, JE.

² A partir de ahora, TM y PT, respectivamente.

³ A partir de ahora, JCR.

⁴ Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Como si os contara una historia», en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 2004, pág. 77.

historia, se puede transformar la historia»⁵. ¿En qué consiste esa transformación, qué busca? Lo que busca es romper todos los mitos poéticos de la ideología burguesa -en lugar de conformarse con una mera inversión de éstos: el malditismo de las tabernas y los cuerpos de los primeros libros de JE, por ejemplo-, preguntándose, en un ejercicio de lucidez, de consciencia, cómo ha sido *construida* nuestra vida desde la ideología burguesa, capitalista para, a partir de ahí, tratar de construir -que se logre o no, es otra historia- otro tipo de vida, otra poesía, en las que se borra esa dicotomía entre lo histórico-público y lo íntimo-privado: el amor, los poemas, no son algo ajeno y aislado de la historia: todo eso es parte de una misma cosa, y esto es clave para entender la poesía de JE.

Desde ahí es desde donde Javier Egea escribe *Troppo mare*, un libro en el que recoge el símbolo romántico del mar como espacio de libertad, para transformarlo en otra cosa: en el golpe brutal de tanto mar, un golpe tan duro como el de la conciencia de vivir (como dirá en un poema de PT) «el mismo dolor, la misma explotación», la misma pesadilla de la historia, que diría Joyce: «Tanto mar y de golpe, tanta historia y vencida»⁶. Pero el mar se convierte también, y a la vez, a lo largo de todo el libro, en un horizonte, no sé si de esperanza absoluta en la posibilidad de curar ese dolor, pero sí de posibilidad de una *vida otra*: desde el final del primer poema, con «el viejo amor, el pobre amor tan viejo, tan torpe, tan cansado, / [que] mira hacia el mar, entorna los postigos / y se tiende y reposa»⁷ hasta el célebre verso final del poemario, que creo hay que leer junto a los que le preceden y no aislado: «y yo desnudo aquí y en público sangrando / como si nunca nada me hubiera sucedido. // Hoy sólo sé que existo y amanece»⁸.

Me interesa muchísimo el arranque del primer poema de *TM*: «*Extraño tanto mar, raro este cielo / desgranado de luz sobre la Isleta, / ajeno a este naufragio que se crece en la orilla / en cabos, / jarcias, / mástiles, / jirones de velámenes, / armaduras y redes / que simulan encaje en la escollera, / duelas con algas, / pequeñas almadías despobladas / sobre la espalda azul del exterminio, / raro este cielo para ser de Mayo, / ajeno a este dolor de siglos en la playa*»⁹. Y me interesa porque la poesía de Javier Egea comienza con el símbolo a partir del cual quiero hacer un recorrido por su poesía, las ruinas, la devastación desde la que -igual que sucede con el mar- rompe con el horizonte romántico para instalarse en *otro sitio*: las ruinas ya no son un lugar al que ir a meditar, desde el que proyectar la nostalgia por otro tiempo se supone que mejor (en muchas ocasiones con un resabio refeudalizante) o desde el que evadirse de una sociedad hostil a la supuesta pureza del poeta.

Creo que en estos primeros versos de *TM*, la poética de las ruinas de JE funciona desde otra perspectiva: en primer lugar, representan el naufragio de toda una poesía anterior -de un planteamiento vital anterior- centrados en el malditismo, la marginalidad de las tabernas, o la imagen del amor que puede detectarse en los poemas del joven Francisco Javier Egea Martínez, y que acabaron

⁵ Jairo GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, ICILE, 2004, pág. 44

⁶ Javier EGEA, *Troppo mare*, ed. de José Rienda, Granada, Dauro, 2000, pág. 33

⁷ *Ibid.*, pág. 40

⁸ *Ibid.*, pág. 90

⁹ *Ibid.*, pág. 33

por plantearse insuficientes ante la llegada de La Nube, otro de los símbolos centrales del poema; una nube que representa la fuerza destructora que ha desembocado en el naufragio que acabamos de relatar y que ha dejado todo, el paisaje, la vida, en ruinas. Pero el valor de estas ruinas no se queda ahí, sino que podemos decir que estas primeras ruinas funcionan como bisagra entre la fragilidad del pasado *inconsciente*, o mejor, *sin consciencia*, y la conciencia de que se habita, en efecto, en un mundo en ruinas, de despojos, como consecuencia de estar presionados por una explotación, por unas condiciones de vida, que nos cercan sin remedio, un mundo del que no es seguro que podamos escapar del todo: el mundo en ruinas desde el que JE tratará de construir una vida y una poesía *otras*.

Lo que pasa, y creo que esto es crucial para entender la poesía de JE y, más en concreto, la configuración de las ruinas en su poesía, es que ese horizonte nuevo que parece entereverse, va cogido de la mano, sellado a la conciencia de la explotación cotidiana, a la herrumbre vital de la que parece imposible despegarse porque, como leemos en el cuarto poema de la primera parte «La Nube permanece»¹⁰. La clave de este proceso de consciencia es que da lugar, también, al descubrimiento de una ruina interior, que se lleva dentro, en las entrañas, como leemos en unos versos del segundo poema de la sección «El estrago»: «Será que aquella Isleta / me fue poniendo al día los ojos interiores, / clavó en mi rostro su aguijón marino, / apuñaló la herrumbre de mi vientre / y fue sacando al sol / trapos sucios, camino, sangre seca, basura, / borbotones de miedo y otras piezas que alzaban / aquella casa vieja, aquel campo en ruinas, / aquel bosque de troncos carcomidos»¹¹.

Por eso en la poesía de Javier Egea el amor (el tierno y torpe y viejo amor) va unido sin remedio a la muerte, al dolor, a una continua erosión de la relación amorosa en tanto que ésta también se ve atravesada -como todo- por la ruina de la explotación cotidiana. Sin embargo, se ve también configurado como posibilidad de resistencia ante esa misma herrumbre, ante esa misma ruina: en la poesía de JE, en el amor se está solo y a la vez se está en una compañía que ayuda a superar el dolor: un bucle que quizá los siguientes epigramas ilustren a la perfección: «¿Qué como la enamoré? -No podrán con nosotros, le dije. Y seguí con mi paseo solitario¹²; Sueño y trabajo nos costó saberlo:/ ternura es patrimonio de los rojos. // Pero los rojos, Claudia, / en estas noches bárbaras, / sólo somos tú y yo»: no hay, vemos, distinción entre la intimidad de la habitación de los amantes y las calles de la historia.

Este importante juego de matices es el que rige la escritura del tercer poema de la primera parte de *TM*. El poema habla de Benínar, un pueblo de la provincia de Almería que, a principios de los años 80 -coincidiendo más o menos con la estancia de JE en la zona- sufrió una inundación controlada para así poder construir una presa que abasteciera de agua a toda la zona (hoy puede verse en internet). JE parte de esta anécdota (en la que, de nuevo, hay *demasiado mar*) para reflexionar sobre un amor del que escribe que «Estuvo allí desde el principio

¹⁰ *Ibid.*, pág. 40

¹¹ *Ibid.*, pág. 69

¹² Javier EGEEA, *Contra la soledad*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Barcelona, DVD, 2002, pág. 75

nuestro / con la muerte diaria confundido»¹³. Lo asombroso de este poema es la perfecta trabazón de lo anecdótico del pueblo sumergido (digamos, lo terriblemente anecdótico) con la propuesta general de JE en este libro: de nuevo nos encontramos con el símbolo de las ruinas, producidas o generadas por las necesidades depredadoras del mercado: «serán estatuas, frisos, cariátides / casas y olivos bajo el agua negra, / lajas y cantos por la torrentera, / ojos, lirios, campanas sumergidas»¹⁴; pero lo que más me interesa es que esa ruina de pueblo sumergido y sin vida en la que se hallará inmerso el poeta -porque el poema se escribe *antes* de la inundación- abre un nuevo camino y se configura también como un estrago directo y real de ese capitalismo -esa muerte- que ahoga -aquí literalmente- a los pueblos: Benínar existe de verdad y está sumergido ahora mismo en Almería, con sus habitantes dispersos por toda España porque hacía falta construir ese pantano para remontar el vuelo económico que, de otra manera, esa región no tenía: el capitalismo exigía su tributo, ahogando, de una manera u otra, a Benínar.

La trabazón, ya lo he dicho, es asombrosa en la red de símbolos que traza JE, y a la que añade, como en poemas anteriores, al amor, de nuevo desde una doble postura: por un lado la consciencia del sufrimiento que se avecina y que trae consigo la tromba de agua, en unos versos soberbios, que guardan, al final, un dignísimo y ejemplar gesto de resistencia: «Que ya la piedra suena / por el puente de arriba y es la noche / y quiero estar contigo cuando llegue / viscosa en la embestida sepultando / los últimos espejos del dolor»¹⁵; y de nuevo, el final, firmemente cerrado, en el que asoma esa conciencia lúcida de que se habita en un dolor que entra en los huesos, pero que hay que intentar superar: «Por el camino de la piel abajo / hacia una luz más honda que la piedra, más profunda que huesos y raíces, / es que voy derivando y solo»¹⁶. Y una de las maneras de resistir, de superar ese dolor, es la ternura de una relación amorosa que, a la vez, se sabe quebrada y presionada por la *muerte*, el dolor, la tempestad, y toda la red sónica del estrago; en *Rosetta*, la sección del libro donde Egea se plantea, en palabras de Jairo García, «que descifrar el amor sólo es posible descifrando la escritura de nuestro inconsciente», podemos leer: «Porque estábamos solos / comprendimos la luz de las ruinas, / los hierros retorcidos, / sin apenas un grito, / como si hubiese sido nuestra casa de siempre / aquel palo tronchado, / aquel espejo roto, / y vasos, / sillas, / naipes, / mirándonos allí desde el escombros»¹⁷. Así, la idea básica de *TM* en la unión de amor y ruinas se basa en esta dialéctica que da lugar a una esperanza, un nuevo horizonte (*una vida otra*), pero no desde la ingenuidad, sino desde la consciencia del dolor, de la dificultad de cambiar la historia, sabiendo que se vive en unas ruinas que no tienen la blanda comodidad del romanticismo, y que la única manera de mirar al futuro es siendo conscientes del dolor que nos habita y nos atraviesa.

Paseo de los tristes está escrito justo después de *TM*, ya no en Almería, sino en el 3ºF del número 31 de la calle Pedro Antonio de Alarcón de Granada, ese taller de relojería poética, como varias veces ha recordado Luis García Montero¹⁸, a

¹³ Javier EGEA, *Op. cit.*, 2000, pág. 37

¹⁴ *Ibid.*, pág. 37

¹⁵ *Ibid.*, pág. 37, 38

¹⁶ *Ibid.*, pág. 38

¹⁷ *Ibid.*, pág. 46

¹⁸ Luis GARCÍA MONTERO, «Hermano Javier», *Contra la soledad*, *Ed. cit.*, págs. 185-190.

quien está dedicado este libro, que ganó el premio Juan Ramón Jiménez de poesía iberoamericana y se publica en el mismo 1982, dos años antes que *TM* (ya sabemos cómo son los avatares de los premios literarios).

Para quien no lo conozca, el Paseo de los tristes es una calle situada en la parte alta de Granada, a los pies de la Alhambra, rodeada de álamos, y del cual Lorca dijo en una conferencia que era un «verdadero vórtice de todo el romanticismo europeo»¹⁹. Lo que pasa, y esto es decisivo para ir entendiendo de qué trata en realidad el libro, es que el Paseo de los tristes se llama así no por la melancolía más o menos vaga que pueda despertar en el caminante solitario y enamorado, sino porque era sitio de paso obligado para los entierros que se dirigían al granadino cementerio de San José (algo parecido a lo que pasa con el veneciano puente de los suspiros: no son suspiros de belleza a lo síndrome de Stendhal, sino los suspiros de los condenados a muerte que pasaban por allí antes de su ejecución).

Quiero decir que situar este libro en una línea que lo emparenta directamente con el romanticismo [desde el propio título, a la cercanía de la Alhambra (con Zorrilla, es cierto, flotando siempre en el imaginario popular, pero a la que por cierto, no idealiza, sino de la que escribe que pertenece «a un tiempo / en el que aún las gentes se humillaban / y extraños personajes ascendidos a dueños / vivían de su sudor»²⁰), pasando por el inolvidable personaje que pasea por la ciudad a modo del flâneur baudelairiano (y por la historia que cuenta), por la idealización orientalista, o por la evidente huella de Bécquer a lo largo del libro] sería quedarse sólo en la superficie.

Podemos conceder que, efectivamente, JE se sitúa, para escribir *PT*, en un horizonte romántico, pero no para pararse ahí, sino para construir lo que él mismo llama en un poema emblemático del libro, *Otro romanticismo*. ¿En qué se basa ese otro romanticismo? En una modulación particular, en una intensificación del pensamiento poético que vimos en *TM*, en la que el tono que predomina ahora es el *amoroso* (o, más bien, lo que queda del amor después de la muerte, como veremos después). De nuevo, hay que recurrir a JCR para hablar de este libro, del que ha dado una breve pero certera definición: «Me ha parecido ver que la metáfora esencial con que Javier Egea pretende construir el libro es radicalmente ésta: el amor es imposible en un mundo imposible»²¹.

Y es cierto que en gran parte del romanticismo los amores son trágicos e imposibles, pero se trata de algo distinto, que trataré de resumir al máximo: el mundo capitalista (*Ellos, los asesinos*²²) impone unas condiciones de vida que exterminan y hacen imposible el amor (ese verso enorme: «Te llaman luz, amor. Hoy te llamo derrota»²³), lo torpedean, dejando una absoluta conciencia de devastación; pero aparece, a la vez, en el protagonista de los poemas, una conciencia de firmeza, de que el amor puede convertirse en un foco de resistencia

¹⁹ Federico GARCÍA LORCA, *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, en *Obras completas*, Vol. III (Prosa), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pág. 138.

²⁰ *Ibid.*, pág. 97

²¹ Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Javier Egea contra la simbología poética (Dos poemas de *Paseo de los tristes*)», *Contra la soledad*, *Ed. cit.*, pág. 155.

²² Javier EGEEA, *Paseo de los tristes*, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 1999, pág. 30.

²³ *Ibid.*, pág. 41

ante la misma muerte que lo amenaza (que lo amenaza a él igual que lo amenaza todo): si «Hay cosas en la vida / que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama»²⁴, se materializa un bucle, un camino de ida y vuelta de la intimidad a la historia, sin poder separarlas (tal y como exigiría la ideología burguesa), de manera que, desde ahí, cobra sentido la frase con que Luis García Montero cierra su famoso artículo en *La otra sentimentalidad*: «Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía»²⁵, la misma ternura (despojada de todo lastre de cursilería romántica) que a Javier Egea le hace escribir «y te da por pensar / que es posible que no nos conociéramos / aunque fuimos viviendo el mismo frío, / la misma explotación, / el mismo compromiso de seguir adelante / a pesar del dolor»²⁶; los epigramas de los que hemos hablado antes, o el inolvidable «Inventario de urgencia para seguir adelante»²⁷.

De modo que, volviendo a nuestro hilo conductor, el paseo que en este libro hay por las ruinas, no transcurre por las almenas de la Alhambra o sobre los ríos sumergidos de Granada, sino en los portales, los pisos, las habitaciones o el viejo mercado donde habita ese «salvaje cobrador diario»²⁸ que es el dolor. De *PT* voy a ocuparme en profundidad sólo de dos poemas, porque su análisis es más que suficiente para ilustrar cómo lo que hemos venido diciendo sobre el libro, se extiende a la *poética de las ruinas* que aparece en esos dos poemas.

El primero (los dos, en realidad) es muy breve, así que lo voy a leer: «Tú que todo lo sabes / sabrás que regresaron los vencejos / y no han reconocido los aleros ni el patio / y parecieran locos sobre tantas ruinas»²⁹. El poema va encabezado por una cita de Bécquer: *Volverán las oscuras...* Es curiosísimo que JE no complete el archirepetido verso de Bécquer. Yo no sé si es por armonía con la atmósfera devastada del poema (es decir, que no hay golondrinas ni amor que puedan volver después del perdigonazo del frío exterminador), pero lo cierto es que crea un clima de ausencia, de quiebra, que casa muy bien con el poema. Hay en estos versos algunos matices que me interesan mucho: por ejemplo y por orden de aparición, el tú que todo lo sabes. Yo lo he interpretado (y creo que puede leerse así) como un gesto de complicidad en la derrota o el dolor de las ruinas: tú, que igual que yo has sufrido y que sabes igual de bien que yo -ahora que no estamos juntos: el *sabrás* de la incierta seguridad- que lo que fue la casa de nuestro amor ahora está en ruinas.

El segundo matiz es el de los vencejos: el recurso fácil era hacer regresar al poema a las golondrinas de Bécquer, y, de alguna manera invertirlo en un truco fácil; pero me parece que en lo que se nota que hay un gran poeta escribiendo ese poema es en que recurra a los vencejos, un pájaro, digamos, muy poco *poético* (en el sentido más cursi que pueda adquirir la palabra), en lugar de las golondrinas: el vencejo es un pájaro que suele volar errático sobre las ciudades, que no es un ave cantora -como sí lo son las golondrinas de Bécquer- y que además, es conocido también como *el pájaro del diablo*: de nuevo la trabazón es tan absoluta entre todos los elementos que conforman el mosaico de los libros de JE, hasta hacernos

²⁴ *Ibid.*, pág. 89.

²⁵ Luis GARCÍA MONTERO, «La otra sentimentalidad», en Javier Egea, *Op. cit.*, 2002, pág. 15.

²⁶ Javier EGEEA, *Op. cit.*, 1999, pág. 89.

²⁷ *Ibid.*, pág. 90.

²⁸ *Ibid.*, pág. 36.

²⁹ *Ibid.*, pág. 59.

pensar que no pueden ser otros los pájaros que *parecieran locos sobre tantas ruinas*. Y aquí el que creo es el tercer matiz importante: las *tantas ruinas*: efectivamente, JE no dice nuestras ruinas, o estas ruinas, o las ruinas, etc. sino que escribe *tantas*, primero porque, evidentemente, es mucho lo que se ha destruido; pero creo que también porque nos insertan de nuevo en el bucle que borra la dicotomía entre lo público y lo privado: todo edificio derruido (irreconocibles los aleros y el patio) queda expuesto, en su ruina, a quien pasa por allí, junto a su solar escombrado, dejando así al descubierto no sólo la ruina propia para toda la ciudad, sino también el hecho de que se habita en una ciudad-amor-vida en ruinas: las ruinas son tantas, en fin, no sólo porque se he venido abajo el amor (esa derrota, como ya hemos visto) sino también porque son demasiados los amores, los edificios que ellos, los asesinos, han echado abajo.

El otro poema, con el que ya termino, me parece un resumen perfecto del libro y una de las mejores composiciones de JE. Lo leo también: «Tras el aprendizaje de la vida / ofrezco mis ruinas a tus ojos. // Te ofrezco algunas cifras amarillas / y el polvo de estos libros / como un reducto pobre con más debe que haber. // Te ofrezco lo que puede quererse tras la muerte, / lo que queda 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»³⁰.

Aunque de este poema puede hablarse muchísimo, hoy señalaré sólo algunos detalles que me interesan especialmente acerca de nuestro paseo por las ruinas de PT. Para empezar, como ha señalado JCR, aparece un vocabulario que «hace demasiado hincapié en el haber y el debe del amor, entendido como un libro de cuentas o de rentista pequeñoburgués o agrario. O quizá sea -mucho más profundamente- otra metáfora bifurcada entre el mercantilismo de cada día y el amor concebido como mercancía entre lo que se nos da y lo que damos»: para JE, la fuerza del capitalismo, de esa muerte que nos cala en los huesos («tanta muerte rondando entre nosotros», leemos en otro poema), de esa explotación cotidiana, de esa vida en suspenso, es tan potente que acaba por contaminar al amor (y, ojo, no se trata de concebir la relación amorosa como un ámbito puro y aislado de todo lo demás -ya sabemos que en JE no funciona así- sino de que esa lluvia radiactiva del *dolor histórico* acaba por hacer imposible cualquier relación: si todo está podrido, el amor también estará podrido; si puede atisbarse y trabajar por una nueva vida, se podrá alcanzar un nuevo amor): las cifras amarillas, los libros de cuentas, el debe y el haber, el mercadeo, llega incluso hasta la propia materialidad del cuerpo de la chica: «Tantos años contable de tu cuerpo». Y, evidentemente, las cuentas no salen, nunca salen: no pueden salir porque la cuenta *maldita no cuadra* y la página del amor, de la vida, se llena de borrones, del «lenguaje podrido que amarga el paladar» en el poema *Otro romanticismo*.

Comprender todo esto, darse cuenta de los borrones, es lo que le hace plantearse, al protagonista del poema, el amor en los términos de los demolidores versos iniciales: «Tras el aprendizaje de la vida / ofrezco mis ruinas a tus ojos». No podemos olvidar que JE fue un lector agudísimo de nuestra poesía clásica, y no podemos olvidar que, en la poesía del XVI, el amor siempre se establece a través de los ojos, de mirada a mirada (recordemos a Garcilaso, Herrera, tantos otros). Sólo

³⁰ *Ibid.*, pág. 46

que el personaje del poema no puede sino ofrecer, esto es, dar al amor, unas ruinas que, tras la toma de conciencia ya completada del todo (el aprendizaje de la vida) son las del propio sujeto, claro, pero también las de un mundo que hace imposible, como dijimos antes, el amor, que lo extermina, lo aniquila, lo somete; un amor que, en este poema, sólo puede construirse sobre unas ruinas. Es un amor tan precario, que da lugar a otros dos versos antológicos, decisivos, inolvidables: «Te ofrezco lo que puede quererse tras la muerte, / lo que queda de amor después de la oficina»: tras la muerte, tras la oficina (tras la explotación, absurda y cruel), tras el cansancio, en un mundo imposible, no queda prácticamente nada: sólo el frío, apenas un jirón, el amor hecho jirones, en fin, con el que yo cierro mis palabras y con el que JE empieza uno de sus más hermosos y tristes poemas, con cuya lectura voy a terminar hoy: «Ven a ver el amor hecho jirones. / Ven a ver el amor: / ese caballo muerto flotando por las venas / a la deriva, amor, a la deriva». Muchas gracias.

REFLEXIONES SOBRE *TROPPO MARE* DE JAVIER EGEA
Y *LA OPRESIÓN Y LA LIBERTAD* DE SIMONE WEIL

Luis Miguel Vicente
Universidad Autónoma de Madrid

Mi primer contacto con la poesía de Javier Egea fue su poemario *Troppe mare* editado por José Rienda en el 2000¹, un año después de la muerte del poeta. Me encargó su reseña la revista *Ficciones* y comencé a leerlo sin demasiada idea de lo que es poesía materialista, ni la tenía entonces ni la tengo ahora. Lo leí como poesía, porque creo que la esencia de la poesía es universal y no le cuadran bien los adjetivos restrictivos. No quería de todos modos ponerme a argumentar sobre una etiqueta “poesía materialista”, sino sólo entrar en los rastros que mi propio espíritu pudiera comprender entre los rastros de palabras que otro hombre había dejado.

Me di cuenta de que todo el poemario tiene un tono retrospectivo, una mirada desde el final del camino, aunque termine significativamente con un verso que borra en parte todas las heridas del pasado: «Hoy sólo sé que existo y amanece». Ese último verso contrasta con el dolor que mueve el resto de poemas. En ese último poema, «Coda», hay un intento de acallar la obsesión de las ideas, de dejarse ser sin necesidad de etiquetar o de identificarse con el peso muerto de las doctrinas:

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.
«Coda. Leer el capital»

El cansancio que siente el poeta sobre las palabras es profundo: «Para seguir viviendo he dejado mi nombre/ sobre papeles grises y palabras vacías» («El viajero» II).

Los poemas iban dedicados a algún amigo y precedidos por una cita-lema de otros escritores : «Troppe mare» por la cita de Pasolini: «No es de mayo este

¹ Javier EGEA, *Troppe mare*, ed. de José Rienda, Granada, Dauro, 2000.

aire impuro»; «Rosetta» por los versos de Miguel Hernández: «Besarse a la luna,/ mujer, es besarnos/ en toda la muerte»; «El viajero» por los versos de Garcilaso «... solo, desamparado,/ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa»; «Coram Pópulo» por unos versos de Lorca: «Entre los juncos y la baja tarde, / qué raro que me llame Federico». Los versos de Lorca me hicieron más patente que el poeta estaba quemando identidades, incluida la propia, buscando la resonancia más pura de su naturaleza original, hecha una con el universo, fatigada por un saber que le estorbaba y por palabras y doctrinas que sabía muertas y pesadas como losas para su propio espíritu.

Aunque el dolor domina en las miradas retrospectivas de casi todos sus poemas, («Lo que pueda contaros / es todo lo que sé desde el dolor/ y eso nunca se inventa», «Córam Pópulo» I), es un dolor que se expresa reflexiva y contenidamente (al modo ideal de Garcilaso), sin estridencias, con una poesía de versículos. Es en general una mirada de desencanto sobre lo vivido, incluido el amor: «Resuelto ya el amor en las vueltas del humo,/ fuimos haciendo nuestros, casi bellos,/ el brazo aquel colgado de una luz despojada,/ dos cuerpos sin amor bajo las mantas ásperas», «Córam Pópulo» III. El último poema, antes de la *coda*, culmina el tono elegíaco con que se mira el pasado al ofrecernos unos versos sobre la muerte de su madre. La tensión entre la necesidad de desapegos que ha aprendido del dolor de la vida y de sus leyes y el amor por la madre recién muerta se expresa como un domado grito:

Un campo de cenizas te reclama
Desde la plenitud de la semilla
Y tus ojos no están pero en mis ojos cantan,
pero en mi carne acodan su sonrisa
de luz recién cortada.
Por no saber tu vientre de madre detenido
yo no quise mirar bajo las sábanas.

Pero sobre las mesa, a través del cristal,
los anillos vacíos me miraban.

Las cosas, (anillos, cenizas, semillas...) miran y son miradas. Imponen el misterio de la transformación: son lo que queda de la madre y están de nuevo insinuando la magnitud del misterio de la vida frente a la pobreza de la percepción convencional. Pretender captar la existencia sólo con la inteligencia es harto superficial. Con la muerte de la madre se impone la profundidad del misterio de la vida y de la muerte: «No era posible tú, la de todos los días,/ de pronto entre algodones

acunada». Los recuerdos de los seres queridos idos vivifican algunas cosas que les pertenecieron, como los «anillos vacíos» ahora de su madre. Y ese duelo trae el recuerdo de otros: el amigo Miguel que se echó en los raíles de un tren y que inspira «El viajero» es recordado en el poema final «Leer El Capital». El llanto callado por la madre muerta le sirve al poeta para sentirse en un nuevo momento de su existencia: «Aventada la vida -sus pavesas-;/ es urgente romper hacia otro norte/ aun llevando en los pasos/ la certeza diaria de la muerte»; sorprendiéndose de la capacidad del ser para sobrevivir a las pérdidas y para volverse más contemplativo y menos inquisitivo ante la inexorable profundidad de la vida: «la ciudad adentrada en el estrago / y yo desnudo aquí y en público sangrando/ como si nunca nada me hubiera sucedido./ Hoy sólo sé que existo y amanece» («Coda, Leer *El Capital*»). Con esos versos se cierra el poemario. «La piedra Rosseta» (que sirve de portada al libro además de cómo título del segundo poema) y que representa la búsqueda de respuestas y conocimiento, es sustituida al final por el sentimiento de ser, ligado al de amanecer, es decir, ser en el universo, como parte de él, más allá de todas las preguntas, ser como le es dado al ser humano y a todo los seres, receptivamente, y sabiendo que hay límites para el conocimiento. El socrático final del poemario reconociendo que lo que se ignora es mucho más que lo que se sabe, contrasta con los desgarros del desamor, de la miseria social, de los traumas de la mala educación, de las búsquedas perdidas de las que se quejan el resto de poemas. «Troppo mare», demasiado mar, título que homenajea a Cesare Pavese, sugiere sobre el conjunto del poemario lo inconmensurable de los sentimientos –agua, mar- para ser asimilados por la conciencia («Ven dulce sopor, anhela demasiado el corazón», nos decía Hölderlin)

Cuando el conocimiento se rinde, la poesía renace como resonancia de lo que no muere, de lo que es, sin saber por qué, porque el origen y la profundidad de la existencia no puede reducirse a palabras, so pena de sentir entonces el encuentro con el vacío de las palabras muertas. No sé por ello qué es poesía materialista ni si lo es la de Javier Egea, ni me importa en realidad calificarla de ningún modo, comprendida la idea y el sentimiento sobran las palabras, y para lo esencial de un mensaje poético, como para el espíritu, la erudición y la disputa es un ahogo más que una iluminación.

Lo que entiendo es que muchos artistas en nuestras condiciones históricas, quisieron poner en su arte un ideal de transformación que sintonizó en parte con los ideales del materialismo filosófico y de la revolución comunista, en aras de conseguir un mundo más justo, más libre del egoísmo separador. Mas como es común que las doctrinas cambien de nombre pero el egoísmo no pierda sus raíces, pues éste no se desbarata con ideas, los poetas han dejado testimonio también de su decepción con las doctrinas y para este encuentro en el marco teórico del marxismo, quizás impelido por el dolor de las palabras muertas que evoca Egea y su resonancia en mí, he querido acudir a otra escritora, que profundizó extraordinariamente en los peligros que el materialismo filosófico debía superar para no quedarse sólo en cambio de nombre de doctrina. Me refiero a Simone Weil, comprometida sobre todo en actos con la izquierda.

Simone Weil optó por compartir las miserias de la clase obrera en la guerra civil española y en la guerra mundial que le afectaba aun más por su condición de

judía, renegando de sus privilegios de clase, con un sentido nada ortodoxo de la compasión:

La misericordia debe tener la misma dimensión que el acto creador. Ninguna criatura puede quedar excluida de ella. No amarse a sí mismo más que con un amor de compasión. Todas las cosas creadas son objetos de compasión, porque pasan. Todas las cosas creadas son objetos de compasión, porque son limitadas. La compasión dirigida hacia uno mismo es la humildad. La humildad es la única forma permitida de amor a sí mismo.

Y eso lo decía y lo practicaba “la dama roja”, llamada así por su compromiso con las reformas sociales y la aplicación de un marxismo que nada tenía para ella de veleidad teórica ni tampoco de ateísmo, pues aunque no profesó en religión ninguna, comprendió y vivió la esencia de todas, con una sensibilidad que estremece: «Dios está ausente del mundo, salvo en la existencia en este mundo de aquellos en quienes está vivo su amor. Por ello tienen que estar presentes en el mundo por la misericordia. Su misericordia es la presencia visible de Dios en este mundo».

Porque lo importante es que las aspiraciones nobles no sean sólo un asunto de palabras. Sólo en las obras alcanza sus metas la humanidad, las meras luchas ideológicas son aberrantes e inútiles y sólo sirven a menudo para que, como recuerda el buda Sakamuni, los hombres se revuelquen en las palabras como los elefantes en el barro. Atención a la seducción de la dialéctica y del culto por las frases, los siempre vivos sabios taoístas nos lo recuerdan: «El Tao que puede ser expresado con palabras no es el Tao eterno».

Pero hay una razón por la que el concepto “poesía materialista” resuena en mí como un descomunal oxímoron, una tremenda contradicción. Una razón que no quiero articular con palabras más, sino con un extracto de algunas reflexiones sobre el marxismo que dejó Simone Weil, y que siguen siendo para mí la reflexión más profunda sobre lo que significó el marxismo. Aunque extractado, es un texto largo para ser leído y suficiente para lo que yo quisiera hoy traer a este encuentro como reflexión, con el ánimo precisamente de lo que capto de *Troppo mare* de Javier Egea, de menos materialista. Son fragmentos del texto *La opresión y la libertad*, y desearía que Javier Egea los escuchara también:

La imagen de la contradicción en la materia es el choque de fuerzas opuestas. Ese movimiento hacia el bien, a través de las contradicciones, que Platón describió como el de la criatura pensante auxiliada por una gracia sobrenatural, Marx lo atribuyó pura y simplemente a la materia, pero a cierta materia: la materia social.

Le llamó la atención el hecho de que los grupos sociales se fabriquen morales para su propio uso, morales por medio de las cuales cada uno sustrae del alcance del mal su actividad específica. Hay así una moral del guerrero, una moral del mercader, y así sucesivamente, cuyo primer artículo es negar que se pueda cometer ningún mal cuando efectúa metódicamente la guerra, los negocios, etcétera. Además, todos los pensamientos que circulan en una sociedad, cualquiera sea, están influidos por la moral particular del grupo que la domina. Es un hecho que nunca ha sido ignorado. [...] Una vez reconocido esto, se puede reaccionar de muchas maneras, según la profundidad de la inquietud moral: Uno puede reconocerlo para los otros e ignorarlo para sí mismo. Esto significa sencillamente que se admite como absoluta la moral del grupo del que se forma parte. Entonces se está tranquilo. Pero desde el punto de vista moral, muerto. El caso es extremadamente frecuente.

O bien se puede tener conciencia de la miserable flaqueza de todo espíritu humano. Entonces sobreviene la angustia. Algunos, para escapar de la angustia, aceptan que las

palabras "Bien" y "Mal" pierdan todo significado. [...] Otros buscan [...] desesperadamente, un camino para salir del terreno de las morales relativas y conocer el bien absoluto. Entre ellos se pueden contar espíritus de valor desigual, tales como Platón, Pascal, y, por extraño que pueda parecer, Marx.

El verdadero camino existe. Platón y muchos otros lo han recorrido. Pero sólo está abierto para aquellos que, reconociéndose incapaces de encontrarlo, ya no lo buscan, y sin embargo no dejan de desearlo con exclusión de toda otra cosa. A ellos les está acordado nutrirse de un bien que, situado fuera de este mundo, no está sometido a ninguna influencia social. Es el pan trascendente a que se refiere el texto original del Padrenuestro.

Marx buscó otra cosa y creyó encontrarla. Como los engaños en materia moral emanan de grupos particulares, cada uno de los cuales intenta postular su propia existencia como un bien absoluto, se dijo que el día en que no hubieran más grupos particulares las mentiras desaparecerían. Admitió, en forma totalmente arbitraria, que el choque de las fuerzas sociales terminaría produciendo automáticamente esta destrucción. [...] admitió que la sociedad, por un proceso automático de crecimiento, eliminará su propio veneno. Lo admitió sin ninguna razón, porque no podía hacer otra cosa.

Así hay que comprender lo que a menudo aparece en él como la negación de las nociones mismas de verdad, de justicia, de valor moral. [...] Así Marx, exactamente como los hombres de negocios de su tiempo o los guerreros de la Edad Media, concluía en una moral que situaba por encima del pecado la categoría social de la que formaba parte, a saber la de los revolucionarios profesionales. Recaía en la misma debilidad que con tantos esfuerzos había tratado de evitar, como ocurre a todos los que buscan la fuerza moral donde no está.

En cuanto a la naturaleza de ese mecanismo productor de paraíso, la deduce de un razonamiento casi pueril. Cuando un grupo dominante deja de dominar, es reemplazado por un grupo que antes se encontraba naturalmente más abajo. A fuerza de repetirse ese proceso, el crecimiento social termina para llevar a lo alto al grupo que estaba más bajo. Entonces ya no hay más lo bajo, la opresión [...]

La fuerza, al cambiar de manos, sigue siendo una relación de más fuerte a más débil, una relación de dominación. Puede cambiar de manos indefinidamente sin que jamás se elimine un término de la relación. En el momento de una transformación política, los que se aprestan a tomar el poder poseen ya una fuerza, es decir una dominación sobre los más débiles. Si no poseen ninguna, el poder no caerá en sus manos, al menos que pueda intervenir un factor eficaz que no sea la fuerza, cosa que Marx no admitía. El materialismo revolucionario de Marx consiste en establecer, por una parte que la fuerza sola regula exclusivamente las relaciones sociales, por otra parte que un día los débiles, sin dejar de ser débiles, serán al mismo tiempo los más fuertes. Creía en el milagro sin creer en lo sobrenatural. Desde un punto de vista puramente racionalista, si se cree en el milagro es mejor creer también en Dios.

Lo que hay en el fondo del pensamiento de Marx es una contradicción. Lo que no quiere decir que la ausencia de contradicción sea un criterio de verdad. Por el contrario, la contradicción, como ya Platón lo sabía, es el único instrumento del pensamiento que se eleva. Pero hay un uso legítimo y un uso ilegítimo de la contradicción. El uso ilegítimo consiste en combinar afirmaciones incompatibles como si fueran compatibles. El uso legítimo consiste, cuando dos verdades incompatibles se imponen a la inteligencia humana, en reconocerlas como tales y convertirlas por así decirlo en [...] un instrumento para entrar directamente en contacto con el dominio de la verdad trascendente, inaccesible a nuestra inteligencia. [...]

Marx era un idólatra. Su idolatría tenía por objeto la sociedad futura. Pero como todo idólatra necesita un objeto presente, la dirigió sobre una fracción de la sociedad que él creía a punto de operar la transformación esperada, es decir el proletariado. Se consideraba como su jefe natural, a menos para la teoría y la estrategia general; [...]

Tenía razón en un sentido. Casi todos los socialistas de ese tiempo, inclusive él mismo, sin duda hubieran sido incapaces de ponerse de parte de los más débiles si, al lado de la compasión provocada por la debilidad, no hubiera existido el prestigio ligado a una apariencia de fuerza. Este prestigio venía no de un futuro presentido, sino de un pasado reciente, de algunas escenas brillantes y engañosas de la Revolución francesa.

Los hechos muestran que casi siempre los pensamientos de los hombres están formados, como pensaba Marx, por las mentiras de la moral social. Casi siempre; pero no siempre. Esto también es cierto. Hace veinticinco siglos, ciertos filósofos griegos, cuyos nombres mismos nos son desconocidos, afirmaban que la esclavitud es absolutamente contraria a la razón y a la naturaleza. Así como las fluctuaciones de la moral según los tiempos y los países son evidentes, también es evidente que la moral que procede directamente de la mística es una, idéntica, inalterable. Esto se puede verificar considerando Egipto, Grecia, India, China, el budismo, la tradición musulmana, el cristianismo y el folklore de todos los países. Esta moral es inalterable porque es un reflejo del bien absoluto que se sitúa fuera de este mundo. Es verdad que todas las religiones, sin excepción, han hecho mezclas impuras de esta moral y de la moral social, en dosis variables.

La obra verdaderamente capital de Marx es la aplicación de su método al estudio de la sociedad que le rodeaba. Definió con una precisión admirable las relaciones de fuerza en esta sociedad. Mostró que el trabajo a salario es una forma de opresión, que los trabajadores están evidentemente avasallados en un sistema de producción en el que, despojados de saber y habilidad, se ven reducidos casi a la nada [...] Mostró que el Estado, constituido por categorías de hombres separados de la población - burocracia, policía ejército - constituye él mismo una máquina que aplasta automáticamente a los que pretende representar. Percibió que la vida económica misma iba a hacerse cada vez más centralizada y burocrática....

Estas premisas debían conducirlo a prever el fenómeno moderno del Estado totalitario y la naturaleza de las doctrinas que surgirían alrededor de él. Pero Marx quería que ese sombrío mecanismo trajera la justicia. Por eso no quiso prever. Admitió los absurdos más evidentes, más contrarios a sus propios principios. [...] Había hecho ver con la evidencia más cruel que esta técnica, esta cultura, esta organización del trabajo y de la vida social constituyen las cadenas que tienen esclavizados a los trabajadores. Y al mismo tiempo quiso creer que, permaneciendo todo esto intacto, el proletariado rompería la servidumbre y asumirla el mando.

En cuanto a la interpretación marxista de la historia, no se puede decir nada porque no existe. No hubo ninguna tentativa para explicar la evolución de la civilización en función del desarrollo de los medios de producción. Además, estableciendo que la lucha de clases es la clave de la historia, Marx ni siquiera ha intentado demostrar que este es un principio de explicación materialista. Y de ninguna manera es evidente. La aspiración del alma humana hacia la libertad, la codicia del alma humana frente al poder, también pueden analizarse como hechos de orden espiritual.

Colocando sobre estos hechos el rótulo "lucha de clases", Marx sólo los ha simplificado en forma casi pueril. [...] quiso olvidar que las luchas de los oprimidos entre sí y de los opresores entre sí son tan importantes como las luchas entre opresores y oprimidos, y que muchas veces el mismo ser humano es lo uno y lo otro a la vez. Estableció la noción de opresión en el centro de su obra pero jamás trató de analizarla. Nunca se preguntó en qué consiste.

Lo que constituye la prodigiosa fortuna política del marxismo es ante todo esta yuxtaposición entre dos doctrinas pobres, sumarias e incompatibles entre sí. La humanidad siempre ha hecho reposar en Dios la esperanza de saciar su sed de justicia. Desde que Dios estaba ausente de las almas había que perder esta esperanza o basarla en la materia. Necesita un aliado todopoderoso. Si este aliado no es espíritu será materia. Se trata simplemente de dos expresiones distintas del mismo pensamiento fundamental. Sólo que la segunda expresión es defectuosa. Es una religión mal construida. Pero es una religión. No

es asombroso pues que el marxismo haya tenido siempre un carácter religioso. Tiene de común con las formas de vida religiosa más ásperamente combatidas por Marx un gran número de cosas y especialmente el haber sido con frecuencia utilizada, para citar la fórmula de Marx, como opio del pueblo. Pero es una religión sin mística en el verdadero sentido de esta palabra.

No sólo el materialismo en general, sino la especie de materialismo propia de Marx debía asegurarle una vasta influencia. El siglo XIX creyó que la producción industrial era la clave del progreso humano. Era la tesis de los economistas, el pensamiento que permitía a los industriales matar de cansancio a generaciones de niños sin el menor remordimiento. Marx simplemente tomó esta idea y la transportó al campo revolucionario, preparando así una especie muy particular de revolucionarios burgueses.

Pero estaba reservado a nuestra época el utilizar las obras de Marx al máximo. La doctrina idealista, utópica, que contiene es preciosa para levantar a las masas, para hacerles que lleven un partido al poder, para mantener a la juventud en el estado de entusiasmo permanente necesario a todo régimen totalitario. [...]

El vicio de tal pensamiento no es la combinación del materialismo y el idealismo pues deben estar combinados. Es situar esta combinación demasiado bajo. [...]

Dos cosas son sólidas, indestructibles en Marx. Una es el método que hace de la sociedad un objeto de estudio científico tratando de definir en ella las relaciones de fuerza; otra, es el análisis de la sociedad capitalista tal como existía en el siglo XIX. El resto no sólo no es verdadero sino que es aún demasiado inconsistente, demasiado vacío [...]

En el fondo el materialismo de Marx expresaba sólo la influencia de esta sociedad sobre él; tuvo la debilidad de convertirse él mismo en el mejor ejemplo de sus tesis respecto a la subordinación del pensamiento a las circunstancias económicas. Pero en sus mejores momentos se eleva por encima de esta debilidad. El materialismo entonces le horroriza [...] Encontró una fórmula insuperable cuando dijo que el capitalismo tiene por esencia la subordinación del sujeto al objeto, del hombre a la cosa. El análisis que hizo de este punto de vista es de un vigor y una profundidad incomparable; todavía hoy, sobre todo hoy, es infinitamente precioso meditarlo [...]

No hay nada en tal pensamiento que sea incompatible con la espiritualidad más pura. [Pero Marx] deja de lado lo sobrenatural.

[...] Los que niegan la realidad de lo sobrenatural se parecen realmente a los ciegos. Tampoco la luz es sólida, ni pesa. Pero por ella las plantas y los árboles suben hacia el cielo a pesar de la gravedad. No se la come, pero las semillas y frutos que comemos no madurarían sin ella.

Igualmente las virtudes puramente humanas no germinarían fuera de la naturaleza animal del hombre sin la luz sobrenatural de la gracia. Cuando el hombre se desvía de esta luz una descomposición lenta, progresiva, pero infalible, lo somete finalmente todo entero, hasta el fondo del alma, al poder de la fuerza. En la medida en que es posible para una criatura pensante, se convierte en materia. Lo mismo que una planta privada de luz se transforma poco a poco en algo inerte.

Los que creen que lo sobrenatural, por definición, actúa de manera arbitraria y que escapa a todo estudio, lo desconocen como aquellos que niegan su realidad. [...] La influencia de lo sobrenatural sobre las sociedades humanas, aunque quizá más misteriosa, sin duda puede ser estudiada.

Si se mira de cerca no sólo la Edad Media cristiana sino todas las civilizaciones realmente creadoras, se ve que, cada una, al menos durante un tiempo, tuvo en su centro un lugar vacío reservado para lo sobrenatural puro, para la realidad situada fuera de este mundo. Todo lo demás estaba orientado hacia ese vacío.

No hay dos métodos de arquitectura social. No hubo nunca más que uno. Es eterno. Pero siempre lo eterno exige al espíritu humano un verdadero esfuerzo de invención. Consiste en disponer las fuerzas ciegas de la mecánica social alrededor del punto que sirve también de centro a las fuerzas ciegas de la mecánica celeste, es decir, "el amor que mueve el sol y las otras estrellas".

No es ciertamente fácil concebirlo en forma precisa ni aplicarlo. Pero en todo caso para lograrlo la primera condición es pensarlo. No se trata de una cosa que se puede obtener por accidente. Quizá se lo puede recibir al final de un largo y perseverante deseo.

[...] Actualmente, embrutecidos como estamos desde hace varios siglos por el orgullo de la técnica, nos hemos olvidado que existe un orden divino del universo. Ignoramos que el trabajo, el arte, la ciencia, son solamente distintas maneras de entrar en contacto con él.

Si la humillación de la desdicha nos despertara, si pudiéramos reconquistar esa gran verdad, podríamos borrar el escándalo del pensamiento moderno, la hostilidad entre la religión y la ciencia.

Podríamos, creo, como Simone Weil, sanar nuestra luz herida, olvidar las palabras muertas, dejar a la poesía la terraza del espíritu, donde desde siempre ama los mundos sutiles. Para un poeta no hay mayor desolación que perder las alas, por ello es que me choca tanto el sintagma "Poesía materialista".

PALABRAS SOBRE JAVIER EGEA

Ángeles Mora

La figura de Javier Egea ocupa desde que lo conocí a principios de los años 80 un lugar importante en mi vida y mi historia poética. No sólo como un amigo sino como un poeta excepcional, una referencia siempre. Como, por desgracia, nos dejó muy pronto, seguirá siendo joven en la imagen íntima que sus amigos y allegados conservamos de él. Alguna vez compartí recitales con Javier cuando la Diputación de Granada nos mandaba a los poetas -de dos en dos- por los Institutos de la provincia. De aquellos viajes recuerdo momentos divertidos y entrañables. Por eso es triste pensar su ausencia definitiva. Pero, repito - y aunque parezca recurrir al tópico- no es verdad que el poeta Javier Egea se haya ido, está continuamente presente entre nosotros. Yo lo recuerdo vestido casi siempre de negro, con aquellos chalecos tan coquetos que llevaba a los recitales. Lo recuerdo y recuerdo su amistad, no tan cercana, desde luego, como la que disfrutaron sus más íntimos, pero sí fue siempre cálido conmigo. Lo traté con cierta asiduidad y respeto su obra como el que -o como la que- más. Particularmente me maravillan sus dos publicaciones fundamentales, que para mí son *Troppo mare* y *Paseo de los tristes*. Es difícil encontrar en la poesía española un mayor aliento poético que al mismo tiempo lleve por debajo un hilo más materialista, sobre todo en *Troppo mare*, un libro excepcional, único.

Sí, creo que, como alguna vez recordó Juan Carlos Rodríguez, fue la atmósfera granadina de la época (esa forma metafórica de hablar que al parecer tanto ha divertido a algún crítico), fue la atmósfera granadina de la época, digo - que tenía poco de granadina- con Juan Carlos Rodríguez, Althusser, Pasolini y *Las cenizas de Gramsci* al fondo, la que está por debajo de un libro tan fundamental como *Troppo mare*, de Javier Egea y también en *Paseo de los tristes* o bajo *El jardín extranjero*, de Luís García Montero.

Yo llegué un poco más tarde a aquel ambiente y a la Facultad de Filosofía y Letras de Granada. Primero conocí a los poetas, pero pronto entró en mi vida Juan Carlos Rodríguez, relación que -curiosamente- hizo que me alejara un tanto del grupo, ocupada como estaba en vivir mi historia personal.

Aunque no he venido aquí a hablar de mí, sino de Javier Egea. Creo que Javier Egea comienza a ser un clásico. A su poesía le ocurre lo que a la de los grandes poetas: que cada vez que se lee se saborea mejor, que nos abre un inmenso abanico de sugerencias y de conocimiento, de sutilezas y matices, destellos siempre de un valor distinto, que nos desasosiega al mismo tiempo que nos ilumina, que nos alumbraba para dejarnos desolados. Porque es una poesía empeñada en seguir otro camino, el de la reflexión materialista sobre los sentimientos. Su poesía es como una carga explosiva abriendo el corazón de nuestro mundo y el nuestro propio, no con pólvora sino con palabras. Un estallido controlado dentro de la conciencia, queriendo descubrirse y descubrirnos otro mundo posible.

Claro que no voy -ni pretendo- desvelar nada nuevo esta mañana sobre Javier Egea, sólo quiero evocar su amistad al paso de su poesía. Lo conocí una tarde

de primavera en un recital, creo recordar que en el pub llamado "El Avellano". Javier leía sus poemas, o mejor dicho, leía cuando llegué un poema concreto que me impresionó aquella tarde y me sigue impresionando ahora: «El viajero». No recuerdo si hablé con él aquella primera tarde en que lo vi. Sé que su voz y sus poemas dejaron huella en mí. Sí recuerdo que poco después se ofreció –estaba yo entonces preparando mi primer libro- a revisarlo conmigo. Por cierto, el título de este primer libro mío -*Pensando que el camino iba derecho*- fue sugerencia de Javier, que lo tomó de una cita de Garcilaso que yo había puesto al comienzo de la segunda parte. En principio mi libro se llamaba *Donde da la vuelta el corazón*, título que hoy casi prefiero, pero dejémoslo como está.

Fueron tiempos confusos. Tanto que la pregunta *¿Qué es materialismo?* pudo convertirse para Javier Egea en una pregunta poética. A comienzos de los 80, con el marxismo al fondo, hubo quien creyó que un nuevo horizonte se nos abría. Un nuevo horizonte de vida. Un grupo de jóvenes poetas granadinos creyó 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 sólo tanteos, pero lo importante era tratar de escribir otra poesía, hacerse otras preguntas.

¿Qué es materialismo? fue una pregunta tan fuerte para Javier Egea como para el romántico Gustavo Adolfo Bécquer aquel *¿Qué es poesía?* que escuchara sintiendo las pupilas azules de la amada clavándose en las suyas. Como Bécquer, Egea contestó: «Materialismo eres tú». Así se titula un poema de Javier que voy a leer a continuación:

MATERIALISMO ERES TÚ

¿Y tú me lo preguntas?

(Bécquer)

Si supiste decirme que no estamos en paz,
si venir a tus labios fue sentir el calor
de un hermoso equipaje para siempre en los hombros.

Si se abrió el horizonte con sus ojos brillantes,
con toda su extrañeza.

Si hay días, raros días
en que cruzas de pronto la calle y me sorprendes

con alguna denuncia inesperada.

Si hay tardes, raras tardes
que me atrevo a contarte
mi pequeña verdad de enamorado,
que me atrevo a tirar por la borda algún jirón
de esta memoria sucia de dominio,
turbia de soledad.

Si hay noches, raras noches
que cuando te descubro
por una de esas calles que llevan al mercado
parece que una estrella, de golpe, me alumbrara.

Quizá por lo simbólico del gesto de Javier Egea siempre me ha gustado detenerme en este poema, escrito en el año 81, y que pertenece a *Paseo de los tristes*. Sobre todo porque me parece un claro exponente de lo que fue aquella "*otra sentimentalidad*", aquél intento por construir en la poesía otra forma de ver y de pensar la vida, los sentimientos, la cotidianidad que nos conforma, idea que Javier Egea tan bien recogió, sobre todo en estos dos libros fundamentales suyos a los que me vengo refiriendo.

Por lo tanto creo que esta especie de "juego" bécqueriano al que J. Egea nos invita, no es, desde luego, ningún juego, aunque el artificio literario funcione perfectamente en el texto. Si la mujer para Gustavo Adolfo Bécquer se confunde con la poesía, con el ideal, para Javier Egea la mujer -y la poesía-, esa estrella que de golpe le alumbraba, no trae la luz difusa del ideal sino la luz más clara de la razón, del pensamiento, del diálogo, de la compañía.

Como en Bécquer, la relación yo/tú marca este poema. Como en la famosa Rima XXI hay una pregunta, no expresa en el poema, pero sugerida en el juego inicial (*¿Qué es materialismo?*) que el tú -ese personaje poético femenino que dialoga con un yo que no es otro que el propio poeta- formula a bocajarro, tal vez como la amada becqueriana, con fascinación e ingenuidad. Es una pregunta tan extrema que no tiene respuesta, al menos que no tiene respuesta clara, porque el poeta Javier Egea, como el poeta Gustavo Adolfo Bécquer, contesta de forma metafórica: «Materialismo eres tú».

Ahora bien, donde acaba el poema de Bécquer empieza el poema de Javier Egea. Si para Bécquer la mujer era, como decimos, el ideal, algo abstracto, inefable,

sublime, comparable a la poesía, para Javier la mujer, como la poesía, no sólo es material y concreta sino que trae una luz, una voz que le ha servido para tratar de explicarse la complejidad de nuestra vida, la soledad y la derrota y para plantearse un cambio, otra posibilidad de encarar un futuro distinto.

No se conforma, por tanto, Javier Egea con su respuesta metafórica. Como Bécquer, eso sí, se extraña de la pregunta: *¿Qué es materialismo?* Con Bécquer le contesta: *¿Y tú me lo preguntas?* Pero ¿por qué la extrañeza ahora? Parece que está claro: porque esta mujer, este tú del poema, ya no es el ideal, esta mujer sí que ha dialogado ya con el poeta, sí le ha propuesto un terreno dialéctico para entenderse («Si supiste decirme que no estamos en paz»), sí ha sabido darle también con su luz y su amor un hermoso equipaje que llevar en los hombros para *siempre* (la conciencia no puede dar marcha atrás), abriéndose 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 y con la vida. Se articula también con un gran rigor estructural: Desde la luminosa intuición primera («Materialismo eres tú»), que el texto se encargará de desarrollar y explicar, hasta llegar al verso final y encontrarnos, de nuevo, con ese "golpe de luz" que cierra la estructura remitiéndonos al principio.

Podemos decir que en cada verso de los que componen este poema nos encontramos con una palabra o idea clave, que tiene una significación muy específica. Ya hemos hablado de los primeros versos. Siguen ahora tres estrofas con un comienzo similar:

-«Si hay días, raros días»

-«Si hay tardes, raras tardes»

-«Si hay noches, raras noches»

Hay un adjetivo que se repite insistentemente "*raros-as*" que nos está indicando claramente la contradicción. Son todavía raros esos días en que la mujer (y como venimos diciendo, la poesía) «cruza la calle» (en el sentido de ir a la "otra" acera ideológica) con la denuncia inesperada. Raras las veces que llegan a ese diálogo necesario en el que él se atreve a *contar* y a tirar algo de ese pasado *sucio* de *dominio* y *soledad* que hay que desterrar, aunque esté presente aún, y esa es la contradicción en que ambos se mueven. También subyace otro sentido que funciona junto al anterior: *raro* como *extraño*, valioso y que engarzarán con el 5º verso («extrañeza»).

En la última estrofa aparece otra palabra clave: la palabra *mercado*. Es el espacio de lo público, frente al espacio de lo privado, y es también el lugar de la compraventa. La poesía de *la otra sentimentalidad* siempre quiso evitar ese enfrentamiento entre lo público y lo privado, siempre huyó de esa separación burguesa que en realidad no existe. El amor no pertenece sólo a la esfera de lo privado, el amor está en la calle, en medio de ese mercado sombrío donde se vende nuestra vida. Ese es el espacio de la lucha. Tal vez convenga sacar nuestro amor a la plaza pública (quizá por eso el libro que por entonces escribió Teresa Gómez y que desgraciadamente no se publicó se titulaba *Plaza de abastos*). Tal vez

convenga, como decía, sacar nuestro amor a la plaza pública. Tal vez nuestro amor se convierta así en el espacio de las preguntas, de la reflexión y el encuentro. Se trataría de construir otro tipo de relaciones que no se basen en la explotación.

Creo que este era el sentido de los versos de Javier Egea. Hoy, en medio de un mercado-mundo cada vez más salvaje, todo aquel esfuerzo puede resultar quizá baldío y lejano. Pero quiero pensar que precisamente en este mercado la lucha por la palabra y por una poesía materialista sigue siendo aún más fundamental.

«Las historias se cuentan con los ojos del frío», dice un verso de Javier. Javier Egea conoció bien el frío. Y el dolor. Sabía que tenía que contarnos una historia dolorosa y no escapó del frío. No quiso refugios. Acaso uno: el alcohol, pero eso era más bien una condena. Y en serio sólo escribía cuando estaba sereno.

«Para los que quedamos es más triste el camino», nos dijo también en «El viajero». Pero lo que verdaderamente importa, lo que nos ha dejado para todos es su inimitable potencia poética. Quisquete, el perseguido por todos los espejos del frío, tuvo espléndidos versos de esperanza. Por ejemplo: «Hoy sólo sé que existo y amanece». Me gustaría ver amanecer. Pero es tarde, Javier, y en tu espalda florecen los pañuelos.

Ahora robándole un verso al gran poeta catalán Gabriel Ferrater, y para terminar, levantaría una vez más la letra en armas de la poesía para brindar a la memoria de Javier Egea. Con este brindis: «Mitad es de sol tu piel, mitad de sombra».

Muchas gracias.

JAVIER EGEA, TROVADOR DE LA ESCARCHA

Rafael Morales
Universidad Autónoma de Madrid

Recuperar la poesía de Javier Egea parece un hecho de justicia al día de hoy, cuando apenas han pasado diez años de su muerte. Al menos remedar en parte cierto desaire de la crítica, que le ha obviado de manera casi sistemática y no le ha incorporado a las antologías de época. Lo cual constituye manifiesta injusticia pues es uno de los poetas sobre los que el realismo de los 80 construyó su canto, y para los que fue precursor desde su condición de renovadora y gran verosimilitud, remitida siempre a un abanico de obsesiones que delimitaremos, desde un planteamiento agonista y existencial (ajeno al esteticismo que llegaba de los novísimos), sin que por ello no fuera poseedor de una brillante tropología. Su voz canta implicada un momento de España cuando la democracia llegaba es en buena medida índice de aquella aventura y de su incierta suerte desde las perspectivas en que los más idealistas, los más comprometidos sin duda, creyeron.

Tal y como es sabido pertenece la poesía del granadino a las que generaron la línea clara desde una elaborada proximidad, accesibilidad, que fue complicando paulatinamente, y desde donde cuenta su aventura con una verosimilitud explícita y clara,alzada contra una circunstancia como la España tardo franquista con sus carcinomas. Los suyos fueron versos de la juventud desarraigada, seductores y burgueses en apariencia, pequeño burgueses para los clásicos, de unos jóvenes en plena incertidumbre desgarrada o desgarradora, entregada e inexacta, *apenas astuta*, como decía Claudio Rodríguez. Versos desde un saber contar las emociones desde las rutas nuevas de los 80 con inmediatez y frescura, *aventura*. Allí Javier Egea supo estar y entender, anticipar o vivir el interregno entre mundos con la prospección de una de las miradas más fecundas del nuevo cantar del fin de siglo español. Y adelantarse como hacen los precursores serios que se atreven a equivocarse y enseñan desde el extremo de la voz, más que desde las voces del extremo de su entonces lejanísima Granada lírica de la década del 70.

No olvidemos que su poesía llegó antes de la eclosión de la *nueva sentimentalidad*, creación suya en buena parte, previa a *la línea clara* con que Luis Alberto de Cuenca intentó responder a las posiciones de izquierda con algo más de diez años de retraso. Su magisterio y su poética próxima, intensa y directa en el desajuste de la sinceridad no impostada y en la calle (*confesional*), del poeta elaborado sin manera, culto y avisado sin embargo, pero fuera del cauce de lo mimético como pedía Antonio Machado cuando exigía *voz*, crearon un momento de la poesía española desde una intensa conjunción de aprendizajes. Fue el artista nuevo lector de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Jaime Gil de Biedma, o de poetas tan alejados de él como los novísimos, a los que arranca en *Troppo mare* algún recurso. Del Max Jacob que conoció seguramente sin leer estas máximas: *en el origen de toda carrera hay un milagro del trabajo*, tomó el esfuerzo de construirse como escritor. Lo hizo con la aventura de quien escribía y generaba una mirada nueva, próxima, atenta a la canción y al clímax vallejiano, con Álvaro Salvador y un vasco granadino, Juan Carlos Rodríguez, en la camaradería comprometida a la que muchos poetas del 80, más jóvenes se unirían más tarde en

la *otra sentimentalidad*. Y con la sensibilidad desesperada y vocación del artista bajo el albatros baudeleriano (el poeta o príncipe de los hombres al que sus alas de gigante le impiden caminar), para traer uno de los imaginarios más fecundos de la poesía española del último cuarto de siglo en su ajuste desajustado, propiciador. Quizá no haya una voz más importante y más verosímil en su orfandad aristócrata que este desconocido mártir lírico, espléndido y *fallido*.

Ha pasado tiempo desde su reciente muerte, diez años son nada (dicen), y su presencia dejó el perfume hondo, fuerte y sencillo de lo intenso sin voluptuosidad, de lo nuevo sin pacto entre las palmas desajustadas e imprescindibles, secas y sabias, inquietas y desesperadas, precursoras. Ese es uno de sus méritos compartido con cierto tipo de grandes artistas del fermento, ajenos a formularios cerrados, pero con la fortaleza carismática de ciertos innovadores y víctimas, portadores de un rastro inexacto de sugerencias: Aníbal Núñez y Javier Egea, pertenecen a esos precipicios duros del amor y el temblor, cantó Kierkegard, que caracterizó cierto espacio de una época desde la perspectiva inconclusa y brillante del verso español. Una circunstancia que no se arremete en dislocamientos expresivos, sino contraída en Aníbal (*sístole* llama a un poema también Egea) y en el granadino habla en claro, pero tan torturadas como el verso de Anne Sexton o el jazz de los quejidos serios o con la voz de caña en los cantaores *rotos*. Palabras atormentadas y catabáticas próximas, a las de Paul Celan o César Vallejo, frente al narcisismo desolado de John Ashbery. O cierta melancolía atormentada que crucifica al yo con imprecaciones dañadas desde un lecho común: la realidad y la *palabra impura* tormentosa que dirigió con expreso sentido hacia el otro en su caso, desde la solidaridad y el compromiso político

la misma explotación,

el mismo compromiso de seguir adelante

a pesar del dolor

En cualquier caso no está de más centrar la figura de Egea en el panorama español previo a la democracia, aunque sea a la carrera. Tal y como es sabido en 1983 Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, recogieron en unos manifiestos la base de un movimiento poético llamado la *otra sentimentalidad*. Una opción que junto a las *poéticas del silencio* ha generado lo mejor de la poesía española de fin del siglo XX, y perpetuado en el caso de la *otra sentimentalidad*, con el engarce de la poesía de Luis Muñoz, en los jóvenes del siglo XXI desde unas perspectivas intimistas desgajadas del compromiso político, de izquierda y marxista que pueden ir disociados (pero no sólo) que entonces existió. Han cambiado los tiempos y evolucionado las estéticas hacia un fragmentarismo intimista y minimalista, heredero en buena parte de aquel decir en claro o decir claro que construyó un tiempo. También se han desideologizado. Brevemente recordaré a los más jóvenes que *la nueva sentimentalidad* era un movimiento literario y político, próximo en lo literario a Antonio Machado y Jaime Gil de Biedma, pero no sólo, empezado a generar a en la década de los 70, pero eclosionado en los 80 a través del magisterio de Juan Carlos

Rodríguez, Javier Egea y Álvaro Salvador. Y en los versos de los más jóvenes que llegaban un poco después como Luis García Montero (1958). Poeta que confirió personalidad y presencia, a un movimiento percibido por todo el mundo con el mismo carisma de los novísimos o *las poéticas del silencio*, aunque antagónico. Allí hubo otros nombres: Inmaculada Mengíbar, Teresa Gómez, Ángeles Mora y Jiménez Millán y también, pero con personalidad diferenciada en el decir claro y otra perspectiva, algunos poetas que interpretaron la estética, más que el fondo del movimiento, como Benítez Reyes y Juan Lamillar entre otros muchos. En cualquier caso era aquella una poesía comprometida tanto con el yo en su circunstancia, como con los vencidos de la Guerra Civil, anunciada en *El jardín extranjero* y simbolizada por algún poema en concreto como «Para ponernos nombre (1941)», donde se reunió ternura y reivindicación. La *nueva /otra sentimentalidad* llegó de la mano del realismo, en efecto, pero acompañada de delicadeza y nostalgia, lenguaje *impuro* sabiamente teñido de metáforas suavemente deslizadas, y del rimado de ciudad, o lo que es lo mismo, de la ciudad como horizonte. Aparecieron poetas reivindicativos desde lo íntimo y una decidida vocación solidaria ante el dolor ajeno, sin que guarde desde los versos compromiso marcadamente político (en líneas generales), sino vivencial en lo fundamental, amen de la solidaridad con los desterrados. Bécquer y el último Luis Cernuda, Cesare Pavese, Pier Paolo Passolini, Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, W.H Auden y Carlos Barral, la poesía del XVIII como procedimiento brechtiano y objetivista que aquel colectivo granadino auspició desde la lectura prerromántica de Nicasio Álvarez de Cienfuegos (y el saber conjugar razón y sentimiento). Louis Althusser, la ficcionalidad de lo sincero desde Diderot y Gil de Biedma o la proximidad, en ocasiones, entre canción y poema terminaron de construir el discurso. Todo eso creó el marco inicial a un lenguaje comprometido tanto con Antonio Machado como con Pablo Neruda (o con discursos de la vanguardia, en sentido estricto, en algún momento). Con el lenguaje “impuro” obviamente. Tuvieron el mérito de recuperar para la poesía el lenguaje de la normalidad, “impuro” o una vuelta al decir desde una época que ya no eran los años 50, pues las circunstancias eran distintas. Evidentemente no todos los poetas participan de los mismos registros dentro de lo que seguramente los jóvenes han oído citar como poesía de la experiencia, vivencia y reflexión, *sinceridad* entre comillas, muy bien resumidas por Francisco Díaz de Castro.

Escribió bajo esos patrones seis poemarios Javier Egea entre 1972, año de *Serena luz del viento* y *Raro de luna*, ya de 1990, espléndido poema del desarraigo más inclemente y la desesperanza atada al *no era este el lugar*, desde esa perspectiva del *trapequista* (muy significativa), del que está a punto de saltar pues se considera *alguien de cualquier obra menos de paraíso...* Un poema fundamental donde el yo sangra como nunca, *gira contra las soledades* (pero sucumbe en ellas), expresa como nunca el desarraigo que le llevaba en un significativo momento a identificar su vida con la de César Vallejo. Un enorme poema oración que invoca a la Muerte desesperadamente para que le rescate *de todas las sentinas*. Era el broche desesperado de una poética que se cerraba con uno de los poemas más esclarecedores y magníficos del último cuarto de siglo de la poesía española y cuyo éxito no llegó a conocer.

En cualquier caso en su poesía vanguardia y tradición forman un inquietante mosaico clavado en el tridente del amor, el compromiso social y político junto a un atormentado sentido de la existencia que le proporcionó, malgre lui, ese poema último y cimero. Esa es su poética sin pacto. Pero es sobre todo la melancolía de los

indefensos quien inunda su verso por encima de temas concretos, salvo el del inconformismo político, que tienen otro cariz en la denuncia. Otro tema, porque aunque buena parte de su poesía esté imantada en el venero de la poesía erótica o amorosa, desde 1972, el sentido de la misma fluctúa enérgicamente desde la inocencia y entusiasmos juveniles, muy breves, hacia el desolado jirón de los magníficos finales existenciales de *Troppo mare* y del broche engarzado al dolor construido desde la herida, verosímil, auténtica como ficción literaria, que tuvo el clímax en el poema imprescindible del final de siglo que es *Raro de luna*, como hemos dicho. No hace falta rebuscar en Paul Celan el tormento del verbo fragmentado y roto o precipitado en sus formas, porque Javier Egea, más conservador en los desplazamientos, indaga tanto desde la tradición clara y trae estos sarmientos retorcidos o formidables versos finales desde el extremo de la voz, que constituyen un momento álgido, pero desconocido prácticamente de la mejor poesía en español de fin de siglo.

En efecto la poesía de Javier Egea reúne la melancolía y la desazón con las venus pandémicas y celestes que se mostraron dulces y tiernas en los antiguos sonetos amorosos anisométricos o alejandrinos de los inicios. Un aprendizaje que su verso dejaría rápidamente de lado. Con todo el gozo más o menos inexacto de los comienzos dejaba ya algún rastro de su escondida poética, «porque es hermoso, amor, cuando se llora en verso» (...), «cuando el tiempo es adverso», que no enturbiaban entonces el sentido del gozo juvenil. Sin embargo dejaba pistas, y en un poema gozoso, «Tu eres alta al dormir», se revuelve de pronto hacia un querer que lo hace «con el sueño pendiente de un hilo en el alero». Pequeños índices. Un anfibológico *sueño* tal vez o una inestabilidad, o una musa precaria dejaba el sedimento insatisfecho de lo inestable.

Ese trapecio final de tener la ilusión en precario o herida por las *agujas de oro* mientras se *desvanece* (lo grita) final, era la antítesis de los versos iniciales, llenos de aprendizaje en Rafael Alberti o Blas de Otero, y esos significativos *briza*, tanto como el de Puerto de Santa María aquellos «Ella no sabía nada». Inicios, pero por debajo el río de lo propio surgía ya apegado a la voz todavía irresuelta, plena de sugerencias magníficas, delicadas, como prueban esos versos donde sabe que *el aire no muere mientras existan pájaros o espigas*. Ciertamente en esta primera etapa hasta *A boca de parir* (1976) aparecen algunos poemas que podríamos considerar como plenamente nuevo sentimentales. Así en *19 de mayo* surgen los amores de extrarradio luego en boca de Felipe Benítez Reyes o en Luis García Montero. Pero aquí hay un fuerte sentido melancólico de la felicidad perdida y de los barrios duros que contrasta con el rápido *el mira como vive la gente* piadoso de Montero, conmovido o piadoso ante la pobreza. Una sutil diferencia. El poema precursor encuentra la ciudad, la pensión barata y el marco de la pobreza que le hace volver a esas casas apagadas, pegadas o arracimadas en su miseria, como cantó en sus primeros versos Salvatore Quasimodo sobre las casas de pescadores. Era un momento en que aparecían versos de Miguel Labordeta (*los teléfonos del aire*) entremezclados esos «Así la luz, la siembra, y así el fruto», próximos a Claudio Rodríguez, que muestran la avidez lectora de Egea llevada a su propio idiolecto. Época fértil de «Noche canalla», con ritmos modernistas, y próxima a los primeros Carlos Marzal y Felipe Benítez Reyes tiempo después. O a Luis García Montero, que remedó aquel «Tú me dueles, amor, pero te canto (...)». Javier Egea fue en este sentido un venero violento girado hacia el grito, tal y como hizo, en

cierta medida el Carlos Marzal de *Metales pesados*, más ácido y desazonado, pero conocedor o controlador de sus límites.

Lo cierto es que los poemas de amor dejaban filtrar algunas irisaciones tristes desde pronto. Si en «Noche canalla», se cantaba «esta noche no tengo ni esperanza ni amor», circunstancial o anímico (pudiera parecer), en *Paseo de los tristes* (1982) se incrementó notablemente el sentido del fatum. Lo circunstancial se hizo norma y sus versos amorosos, no sólo, se iban a llenar «del gusano que la carne horada», de un *bárbaro camino* o de un *abrazo lento* reemplazador del *torbellino* de la ilusión juvenil que impregnaría toda su poética indefectiblemente. La melancolía retratada como un tremendo mal por Albert Durer y Robert Burton en su *Anatomía de la melancolía* en 1621, el *malus genios* se apropió de su verso, hacia un sentido del *fatum*, con su admirado Charles Baudelaire, el primer poeta urbano. El fue quien le reclamó en su célebre poema «Lo irreparable» desde ese *gusano* interior convocante.

El recuento de heridas desde ese momento será sencillamente conmovedor. El amor roto como un *recibo viejo* con toda la novedad tropológica prendida del léxico urbano, corriente y moliente, es un espacio donde se emplea a fondo para renovar la palabra poética desde el extremo de la voz, cuando ya los asideros son escasos, incluidos los propiamente amorosos

¿A qué vienes amor, si ya no hay nadie
no quedamos ni un perro ni una espiga,
si se han desmoronado las banderas,
si todo sucumbió frente a tus ojos?

Todo se avecinaba o se iba a teñir de una muerte que *sabe a ginebra / y duele*. La desconfianza del ideal juvenil (*los pensamiento bellos*), dan paso sin pausa a la más ácida amargura atada a la precariedad donde *una mirada nueva me amenaza*. Nunca se deshará de ella su verso, aunque a veces temple los registros oscilantes entre la momentánea salvación por la contemplación desde la *isleta del moro* y la juvenil cualidad-calidad wordsworthiana de la misma hecha viaje de interiores. Pero eso será más tarde porque mientras su poética inmediata abre una serie de breves poemas reunidos por el imán del dolor, trocada la antigua conversación amorosa (feliz en el recuerdo) de la década anterior y la de *sentirme en el retorno/ de los ojos amantes y la sonrisa pura*. Los *trenes perdidos*, el hogar que no es casa, el amor roto, son un reto hecho *condena del amor*, no cárcel de amor, en el laberinto de las emociones irresueltas, hechas sangre aún *para tomar el té*, y donde crean un espacio de lo desolado real, sin narcisismo, pues son como hemos dicho el canto del extremo de la voz. No es que sea todo conversación con los difuntos, pero prácticamente su verso entabla con el amor o con la vida que le ha desairado un diálogo donde *hablamos de la vida y la muerte/ algo más de la muerte*. Metamorfosis de lo desesperanzado que gira trescientos sesenta grados para reencontrarse y a entablar los combates atroces de los fértiles poetas impotentes, de aquellos incapaces de solucionar las cosas de la tierra como el albatros baudeleriano sobre la cubierta del

barco. Quienes hayan leído esas ficciones tan serias y verosímiles de esa parte del libro y del desencanto, o *de la condena del amor*, como canta injusto, espléndido, *Sin apenas mirarnos*, entendemos que la voluntad o la imposibilidad de esquivar el precipicio forman desde ahí (y trazan) su poética desasistida. Nueva entonces, sin astucia, diría Claudio Rodríguez, directa y contenida, extrema en cierta rendición acongojada, canta el poeta, del más *debe que haber*, como les ocurre a los atormentados e impotentes que no saben que estaban construyendo una de las mejores miradas de los años 80. Me vuelven a la memoria unas palabras de Fernando Pessoa en el *Libro del desasosiego*, a través de Bernardo Soares, cuando habla de esos *apartes* de la vida, irreconocidos en su momento, secretos y únicos. Como le ocurrió al bueno de Egea desde su comunicabilidad *confesional*, comillas, del precipicio de ser o la impotencia en que se construye o sueña su dignidad erguida, percibida por el poeta como una soledad irremediable.

Quienes vuelvan sobre *Paseo de los tristes*, se paren un momento a releerlo y recuperen atentos una duda juvenil, la inclemencia de estar por la calle sin nadie, quienes tengan incertidumbre y se paren beneficiados por tener tiempo para dudar, dueños todavía del libro del entusiasmo por vivir y mirar a los lados sin calcular intereses, previos o no al sentimiento solidario y comprometido; quienes así inciertos o poco pragmáticos transiten sin pensar en últimos tipos de motores de coche, botas de sky, bancas, intereses, suelos urbanizables, medios de comunicación más o menos insuflados del exceso de un mercado que sabe de estilos por encima de conciencias muchas veces, quienes lo sepan en función del sentido común por encima de las cuotas representativas y guarden algo de la voz que gritó con Munch o Egea el dolor de transitar sin demasiada esperanza sobre la patera pobre de casi todos, tendrán aquí la musa funámbula del desconsuelo sin los patrones de las escuelas de negocios; de los estetas sin alma y gana premios desde la influencia o *pomada*, o a los venales viejísimos de siempre, que saben siempre, con la razón de cierta vida real donde está el norte y a veces, gracias a Dios no siempre, nacen pensando ya en ser miembros de la Real Academia de la Lengua Española. Otros poetas geniales, desasistidos y muertos con treinta libros vendidos o tres fotos, como el fotógrafo Manuel Díaz de Chanes, hablan desde la podredumbre de ser o desde la soledad y/o la solidaridad, con Juan Gelman o Claudio Rodríguez con diferentes voces libres. No tienen una empresa sino un texto, una foto, una *performance*. Esos *apartes* en la vida, con Bernardo Soares, difíciles de hallar, crean el arte moderno, cierto poema moderno, desde su no poder estar, querer estar o ser incómodos, por no saber estar donde hay que hacerlo como esos desasistidos *ángeles en bicicleta* de Juan Carlos Mestre, y con el descatalogado Marta Harnecker debajo del brazo o las odas de Ricardo Reis.

Egea marca una época desde la herida y el grito en «La casa», cuando *la palabra nueva*, dice explícitamente, es *grito*. Como el de Munch. Pero nadie escucha su insoportabilidad ácima sin riesgo de caer preso del imán poderoso del lúcido incapaz, capaz en el verso que no importa en la sociedad contemporánea, incómodo. Ese diciembre, con mayúscula, «Diciembre», como casa, es una poética, *una herida en la luz*, llena de marineros volátiles que *aparejan el aire*, lo inexistente casi, como algo que parece del Vicente Valero ibicenco, *la vieja inexplicada*, la mujer de luto, ante la cal con sus vestidos oscuros, como sitúa Valero ante el campo sus mujeres de negro, lo inexplicable eterno tal vez, que sólo salvará, atención, la memoria, el *primero de los besos* o refugio inasible con la emoción y *el jadeo de aquel diciembre enamorado*. Lo que ocurrió también en «19 de mayo»... en efecto, toda la poesía de Egea es una elegía

del yo nostálgico, expulsado del gozo lejano y la inocencia inicial de los amores iniciales desterrados. No hay presente más allá del dolor insoportable o desahuciado de no saber encarar la madurez salvo como nostalgia. Un ouróboros del tormento. Todo es desesperanza atada a la memoria donde *ya nunca la noche sorprendida...* los ejemplos son continuos, *los silencios sonoros...*, *los recodos de sombra* y el *dardo del recuerdo*, hasta tejer una red insoportable, atenta a lo mínimo, donde se hace imposible respirar fuera de ella. Porque la idealización, *el aire de entonces*, esa *casa* desesperada o sitiada de ánimo y verso, atada por un *dogal* inclemente, generan esta poética del extravío y del poeta absorto en el dolor, sin otra realidad distinta a la que se fermenta en el *palud*, el pantano, la ciénaga y el fango. En el charco donde la salvación sólo es posible por la solidaridad deseada, pues todo lo posee *el águila varada que corona la Banca*. Otro obstáculo más desde su poesía comprometida, insurgente que como los románticos o los aristócratas pone obstáculos que hacen imposible términos medios soportables.

Así fue esta poética *confesional*, perdónenme, espléndida. Sincera sin cursiva, sin duda, me parece. Los ejemplos son abundantes y conmovedores, tanto como una intransitada tropología que convive con las fuentes de origen vanguardista rotada hacia el decir claro y nuevo de los precursores que no tienen puntos geodésicos, y a las que habrá que dedicar un estudio minucioso, pues hay para ello. Son tantos ejemplos que da pudor acumular más datos desde los poemas cortos o los sostenidos poemarios del *extraviado*, desde los presupuestos emprendidos de una poética tan desolada, como comprometida, crítica, no adocenada, incómoda, propia, nueva en su momento y hoy, sin duda.

Paseo de los tristes o *Troppo mare* o el poema que da título a su último libro *Raro de luna*, tan diferente, tienen más en común de cuanto en apariencia parece. Esa es la gran verosimilitud del gran formulador o y autorreformulador granadino dueño por entonces de una poética a la que quiere dar mayor volumen. No voy a entrar en ellos a fondo hoy, ni en los fuertes principios de un compromiso no impostado, ni de salón, que habrá tratado Luis Miguel Vicente. Pero ya, y para terminar, habrá que relacionar todos estos presupuestos desde sus tres poemas mayores, excepción hecha de los asuntos apegados al marxismo que ha tratado mi compañero de aventura.

Me dijo cierta vez Claudio Rodríguez, siempre radical al respecto, que no consideraba poeta a quien fuera incapaz de sostener un poema largo. Javier Egea escribió tres con esta cualidad y calidad. Evidentemente el poema, en sentido estricto, *Paseo de los tristes*, es un poema extenso que atesora todos esos elementos que hemos venido describiendo, tanto como *Troppo mare*, donde se advierte un desencorsetamiento de la claridad del poemario anterior pero donde todavía mantiene un eje heredero de la misma. Y presagia *Raro de luna*.

En el primero estaba la poética de siempre unificada, la ciudad donde todo era sucio, el amor, la explotación y la soledad trágicamente sentidas, la falta de destino, ya con una mirada agónica que sentía nostalgia por aquellos hombros donde *aun persistía la vida* recuperada desde *el vicio del recuerdo*. Ese leit motiv del que hemos hablado. Pero es importante apuntar como Egea, creía con todo que *hay que seguir en pie*, aunque no siempre, pues a veces surge el *aquí también es tarde para la vida*. Esa dualidad ciclotímica se hacía unívoca y declarativa, autocrítica, *cuando uno ya es menos dogmático*, desde sus planteamientos contra el adocenamiento de un

reivindicador y agitador de conciencias. Sin embargo el girón existencial convivía brutal con la presencia constante de la muerte y el sentimiento agónico de la soledad. Una dama que visitará su corazón extraviado en el amor con los registros eliotanos del *río de la muerte*. *Paseo de los tristes* guardaba una claridad *dicendi* que *Troppo mare* supo enhebrar con un hilado más sutil, neorromántico y delicado. Pero no menos trágico, pues el libro comenzaba con «La Nube» africana abrasadora y tan destructora como la palometa que roe las hojas de esa zona del sur de España. Las cinco partes del libro lazadas por el desconsuelo incrementaban la cualidad tropológica de sus libros anteriores, y la capacidad de sugerencia de quien había leído bien a las vanguardias, ahora también a los novísimos, y sabía conjugarlas con la claridad narrativa para decir. Acumulaba virtudes desde quien no quiere hundirse en el verbalismo desvertebrado pero no renuncia al juego verbal y sus ambigüedades, con la personalidad de quien ha encontrado un mundo retórico propio y conciliado tonos sutilmente nuevos.

Egea estaba en su mejor momento con este libro evidentemente atado al fatum, pero donde un registro más volcado emocionalmente o menos contenido se adivinaba, aunque siguiera fiel a sus axis o ejes de siempre. Escalofriante en esa mezcla de procedimientos irracionales (*es tarde y en tu espalda florecen los pañuelos*) y sentido existencialismo. En este libro la soledad se apodera de su voz de forma definitiva, a pesar del amor y los cuchillos que desvelaron el frío de vivir. Pero en buena medida rompe el diálogo con la realidad. Todo se hace jeroglífico ilegible, pero sin embargo le miran o es leído, en su intento de *madrugar sobre el escombros*. Todo acumula hado y destino, *sólo sé que he de irme*, de quien se abraza a las estrellas, porque es *prisionero del cielo*. Hasta el espacio es cárcel mientras los ideales, esa bandera roja, algún día lleguen. En cualquier caso la obsesión ha cargado la mano y el escritor hace un vaciado expuesto al sol sin paradoja, *tanta pregunta sin sol*, *acumulándose*, desde los *ojos interiores*, y todo su derrumbe. Ese ensañamiento y fragor de una lucha interior, extrema, está escrita por el dolor, *y eso nunca se inventa*. Ahora, frente al *seguir en pie*, de *Paseo de los tristes*, canta

aquí

vencido

en pie

que choca con los antiguos

el mismo compromiso de seguir adelante

a pesar del dolor.

(Recordemos el *resistiremos* de las cartas de Paul Celan a Giselle). *Raro de luna* cerró el ciclo con una significativa cita de Louis Aragon muy explícita. El

poema se construye sobre una serie de recurrencias o reiterado retornado, que insiste desde diversas agrupaciones en la desubicación del yo en un espacio hostil (vivir), desde esa figura denominada repercusión, en sentido amplio. El *leixa-pren* de lo entrevisto es *un allí* o *isla negra* posible solución para un *aquí alquilado*, una aventura alquilada. O una *ropa olvidada en perchas ya sin luna*, como *alter ego*. Esa imagen construye ese yo último de *nadie* con esos ojos o con esa llave, porque *nadie* es yo. La cita de Louis Aragon, *hay personas que no soportan ya el silencio*, es clave. En definitiva añade su oración final, desesperada, en la evaporización del sueño, en el desvanecimiento, *algo se desvanece*, algo que es *alguien, alguien* que es el antiparaiso y sabe que en *las islas negras* se rescatará de todas las *sentinas* de vivir. Una oración desesperada, ahora sí, mucho sin retórica juvenil como la de Pablo Neruda, en un poeta que hemos presentado al lector dejando por estudiar demasiadas cosas: tropología, intertextualidades, relaciones con su época, filiaciones desde la angustia de las influencias, imaginarios etc, pero lleno de ese talento nuevo, precursor, que le hizo no ser reconocido en su momento. Que un poeta tan poco logofágico y logolálico, tan claro y obsesivo, escribiera sus mejores poemarios que son grandes poemarios en su tramo final, en editoriales desconocidas no hace sino traerme a la memoria unas palabras de Eliot: «La circunstancia de que un poeta adquiera un público muy vasto muy rápidamente es bastante sospechosa: pues nos lleva a temer que no esté haciendo algo realmente nuevo, que sólo esté dando a la gente algo a lo que ya está acostumbrada». Eso dijo el maestro inglés y temo que yo que con razón en el caso de Javier Egea, el trovador de la escarcha, la soledad, el amor y el compromiso, cuya obra está empezando a ser reconocida, aunque todo nos parezca hoy poco a la luz de sus méritos y de su dura existencia. Muchas gracias.

ACERCA DE CÓMO CONOCÍA A JAVIER EGEA, COSAS QUE ÉL ME CONTÓ SOBRE BRIBONERÍAS Y OTRAS CONFIDENCIAS

Susana Oviedo

Conocí a Javier Egea por su libro *Argentina 78*. Era el año 1984. Entonces yo estaba en mi Córdoba natal. Una delegación de artistas granadinos que estuvieron en Buenos Aires con el lema «Un brindis por la democracia», habían entregado la mayor parte de los 750 ejemplares editados a las Madres de Plaza de Mayo. A ellas, heroica memoria viva, Javier había dedicado el libro.

Después aprendí por Cele (una amiga que viajaba en la delegación) otros versos y su tango «Noche canalla». ¡Qué tiempos aquellos! Todavía teníamos el sueño de la democracia, de la justicia. Estaba Alfonsín en la presidencia; se juzgaría a los genocidas, no dejaríamos que la deuda externa, otro nombre del capitalismo más crudo, ahogara, como siempre, como hoy sucede, a los más pobres.

Argentina 78 llevaba dibujos del argentino Ricardo Carpani. Él vivía su exilio madrileño, visitando con alguna frecuencia a sus amigos de Granada. Javier Egea transitaba sus días, a veces atormentado, pero siempre comprometido con una estética que era, a su vez, un discurso ideológico implacable. Así se amasó un libro solidario y conmovedor.

Cinco años más tarde, en 1989, yo llegué a Granada. Conocí en persona a Javier en el bar “La Tertulia”, e inmediatamente le canté «Noche canalla». Y así empezó una historia de amor, trabajo, a veces dolor, complicidades, y, como es propio de los rojos: ternura y lealtad.

1.- Acerca de “la otra sentimentalidad”. Los alumnos de Juan Carlos Rodríguez metidos a poetas: Álvaro Salvador y Luis García Montero.

Javier recibe el Premio “Juan Ramón Jiménez” 1982 por *Paseo de los tristes* (se llama Paseo de los tristes un camino hacia cementerio que pasa junto al Darro, al pie de la Alhambra). En la primera edición, ese premio se declaró desierto y en la segunda gana Javier, cobrando el importe acumulado de ambas ediciones. Aurora de Albornoz presidía el jurado. Ojalá viviera hoy para contar algunas verdades que arrojasen un poco de luz sobre todo lo que está sucediendo en torno a Javier y su poesía. Carlos del Árbol le prestó la chaqueta para la ceremonia de entrega de premios. Luego, bailando, Javier perdió el talón. Un millón de pesetas de entonces en 1982. Lo encontró. Un día, Javier me contó que había prestado ese dinero a Álvaro Salvador, poeta y profesor de la universidad de Granada, que decidió aventurarse en teatro. En el año 1995, exactamente el 24 de junio, habíamos dado un recital de *Memorias de la melancolía* en la colegiata de San Salvador, en el Albaicín de Granada. Me consta tu malestar cuando hablaste con Álvaro e intentaste cobrarle sin éxito. Repito que estábamos en el año 1994. De la única persona que Javier Egea me dijo «Es un bribón», fue de Álvaro Salvador.

Otra historia sobre Álvaro, Cuando era director del Seminario de Estudios Hispanoamericanos, en relación con el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de Granada. Javier y yo debíamos viajar a La Habana invitados por Aitana Alberti en enero de 1999. Los gastos de desplazamiento y estancia, corrían por nuestra cuenta, así que solicité una entrevista con Álvaro para proponer a la Universidad un recital de Javier Egea, iniciador de la “otra sentimentalidad”, corriente poética a la que él mismo se decía entonces integrado, que sirviera para sufragar parte del billete de Javier. Me dijo «no». En cambio, me pidió que llevara una carta a la Universidad de La Habana para que le invitaran a él, profesor titular, de tal modo que entonces, de institución a institución, la Universidad de Granada le cubriera sus gastos de desplazamiento. Yo lo hice. Tendría que haberme negado. Demasiada ingenuidad la mía.

Esto lo cuento porque desde que Javier se suicidara ese mismo año, 1999, Álvaro no ha dejado de citarle, mencionarle, utilizar su memoria en artículos de prensa, que es lo que he podido comprobar, ya que no llego a otros espacios: en un aniversario de su muerte dice «querido amigo», en otros «amigo perdido», dirimiendo con el profesor Fortes, afirma: «nosotros que éramos sus amigos». Pues no. No era su amigo. Ni como persona ni como poeta gozó del aprecio de Javier. Conferencias, artículos, jornadas sobre Javier Egea, intentos de antologías, al abrigo de los derechos que confiere una «amistad» y haber sido compañeros de viaje. No existe mayor desvergüenza. Otra: cuando el disidente cubano Raúl Rivero es liberado, acude invitado a Granada al II Festival de Poesía a recibir un premio; se le declara «ciudadano honorífico» o algo así y a que opte a recibir un salario o subvención. Enseguida fue contratado por el diario *El Mundo*. Hay inmigrantes que son bienvenidos. Jóvenes comprometidos y comunistas se plantaron con pancartas. Una de ellas ponía: «Disidente por un puñado de dólares». Ese año 2005 se evocaba al poeta Luis Rosales en el marco del Festival. Algunos participantes recordaron la figura ausente de Javier. Al hilo de esa mención, Álvaro escribe una columna en la prensa local reflexionando sobre esa ausencia y diciendo que Javier, de haber estado vivo, en lugar de acudir al homenaje, habría estado saciando «su sed interminable» en algún bar. Eso se llama manipular, arrogarse el derecho de hablar en nombre de alguien que ya no puede desmentirlo. Álvaro sabía perfectamente que Javier rechazó participar en el homenaje a Luis Rosales en el primer aniversario de su muerte: no le interesaba como personaje poético ni su historia como falangista.

Y la última, tras el suicidio de Javier, Álvaro Salvador deseaba hacer una antología de su poesía. Él sería el glosador de “la otra sentimentalidad”. Pero Javier Egea había realizado sus propias antologías. Yo contacté con Lumen en 2003; en 2004 los herederos firmaron con esta editorial contrato de edición para una de las antologías realizada por Javier llamada *Soledades* que comprendía su poesía desde 1970 a 1990 y en la que no consignaba prólogo, con una estructura diferenciada de la que había previsto editar con Hiperión e iba a prologar Ángel González. Este prólogo nunca llegó a manos de Javier, a pesar de que en una carta, Ángel aceptaba el encargo. Tras el suicidio, me entrevisté con González en dos ocasiones y en ambas me reiteró el no a la escritura del prólogo acordado con Javier. De todos es sabido que esta antología “otra” nunca llegó a la imprenta, quedando sólo en conversaciones con los responsables de Hiperión. Pues bien: el compromiso con Lumen era de que *Soledades* estaría en las librerías dieciocho meses después de la

firma del contrato y en setiembre de 2006 se publica en la prensa granadina que la editorial no tenía previsto editar a Egea antes de 2008... y parece ser que tampoco en 2009, a fecha de hoy.

Otra más y última: sobre el Premio de poesía "Javier Egea" entregado a Gracia Morales. Un miembro del jurado, me relató con tristeza y decepción, que en la concesión del premio había ocurrido algo que hubiera indignado a Javier: el prejurado apartó la obra de Gracia por no considerarla entre las que reunían las condiciones para optar al premio. Llegó Álvaro y al no encontrarla, la reclamó. Fue premiada.

Es una falta de respeto a la memoria de Javier Egea. Tampoco lo respetó en vida. Ojalá pudiéramos evitar que mencione su nombre.

En cuanto a su relación con Luis García Montero, puedo afirmar que Javier lo quería mucho y lo respetaba como poeta «el mirlo blanco», «una de la cabezas más lúcidas», «lo crié de mis pechos». Una tarde de enero de 1999, Javi que tenía un flamante carnet de conducir, me llevó a un pueblo del Poniente granadino a una dramatización que yo debía dar a un grupo de mujeres. La tarde era dorada. Él estaba delgado y vestido de negro, con un jersey de cuello alto que yo le había regalado y que le daba la apariencia de un personaje de El Greco. Me esperó en un bar escribiendo y tomando descafeinados. Había salido del hospital y me dijo que no volvería a ir nunca a ponerse inyecciones y que tampoco se las pondría a Tula, su perra. Yo, con mi mirada mágica, recurso de supervivencia, le dije que no importaba, que nos íbamos a Cuba, que cruzaría el océano por primera vez, que sacara el pasaporte ya que nunca había hecho viajes al extranjero, que íbamos a recitar, a actuar, a cantar, a trabajar, en la tierra donde se está caminando por el difícil y al vez único camino de la revolución. También le dije que esa noche, en la Madraza, recitaba Luis, y Javier, con dolor, juro que con dolor, me dijo «no voy. Ya sé que Luis es uno de los que me niegan». Que otro Luis, Luis Antonio de Villena no citara a Javier en su antología de jóvenes poetas españoles, ya era un claro indicador de la maniobra de ocultamiento. En un encuentro poético en la ciudad de Almagro, algunos estudiantes de literatura, me refirieron cómo en jornadas pasadas, Villena no había querido responder a sus preguntas sobre la poesía de Javier. De todos modos, como dije, su mayor dolor, fue que Luisito García Montero que había sido primero el escudero y luego el primer adelantado le ocultase.

La copia de algunos folios de una tesis sobre Rafael Alberti que Luis preparaba, estaba en casa de Javier y curiosamente, apareció en un chamarilero en la carretera entre Málaga y Granada, en una caja junto a otros libros de la biblioteca. Luis escribió una columna en *El País*, con ese título «Chamarilero». La bendita caja y otra más, aparecieron como los manuscritos del Quijote, en un mercadillo. Helena, la heredera, lee la columna y va a comisaría a presentar la denuncia por robo, pero al llegar allí la detienen porque la empresa de mudanzas había ido antes afirmando que ella les había regalado las cajas. Historia digna de Agatha Christie.

No dudo en afirmar a la luz de lo que continúa sucediendo que a Javier y a su poesía se le ninguneó en vida y ahora, además, se le utiliza, tras el humo de artículos, homenajes y jornadas.

Pero no quiero terminar esta exposición sin dejar de señalar un detalle básico acerca de la supervivencia de Javier: sus exiguos ingresos, dependían casi en su totalidad, de recitales y lecturas. El tiempo que estuvo como guía en la Huerta de San Vicente, cobró poco y mal, y en varias ocasiones tenía dificultades para pagar los servicios básicos.

Voy a cerrar esta disertación, contándoos recuerdos hermosos de nuestro viaje a Cuba. El encuentro con Fernández Retamar, los recitales con músicos cubanos, sus conferencias, las interminables charlas con Guillermo, con Aries, Lourdes, Aitana y tanta gente cálida. El constatar que ese pueblo vive y respira desde otros valores. Y una anécdota: yo desesperaba por la ausencia del trompetista, imprescindible para representar «Aquellos ojos míos», nuestro espectáculo poético musical sobre textos de Federico García Lorca. Al trompetista en cuestión lo llamaban “el Lobo de Camagüey”. Yo le telefoneaba insistentemente sin encontrarlo. Javier, riéndose de mis afanes, dijo: «Susi, aquí voy a escribir un libro y te lo voy a dedicar. Ya tengo el título: *El Lobo de Camagüey*».

Muchas gracias.

**NO CABÍAN EN MIS OJOS SUS OJOS Y LA TORMENTA:
LA SOLEDAD Y EL AMOR EN LA POESÍA DE JAVIER EGEEA**

Paula Dvorakova
Universidad de Granada

Javier Egea, en marzo de 1985, apunta en uno de sus «cuadernos de trabajo» una cita de Louis Aragon: «Il y a des gens quelque part qui n'en peuvent plus de silence»¹. Cuando escribía un libro, lo concebía como un todo: una idea unitaria, una estructura muy elaborada, un fondo musical y en general también un paisaje. Nunca escribía poemas sueltos para luego recogerlos en un libro. Cada vez que se ponía a escribir sabía de dónde partía y hasta dónde quería llegar, y con un rigor casi científico documentaba en un cuaderno no sólo la evolución de cada uno de los poemas, sino también las ideas que surgían de sus lecturas y de la música que escuchaba. Si lo consideraba preciso hasta buscaba la biografía del compositor y apuntaba los datos que le parecían relevantes. Nosotros como lectores tenemos la suerte de poder consultar estos cuadernos por ahora en la última edición de *Raro de luna*, y por supuesto en *Sonetos del diente de oro*. En ellos podemos observar, por ejemplo, cómo una idea, como la cita de Louis Aragon, se puede integrar en el proceso de escritura:

Hay noches que no ofrecen
sino palomas ciegas en sus escaparates
Hay en algún lugar personas que no soportan ya el silencio

Soledades al filo de la pólvora
soledades que tienen chaquetas en su respaldo
soledades con banqueros al fondo
soledades de las torres
 las desmoronadas torres
soledades canallas bogando las venas y los albañales

No No era este el lugar ningún lugar nunca más un lugar².

¹ Podemos encontrar la cita en Javier EGEEA, *Raro de luna*, Granada, I&CILE, 2007, pág.170. El término «cuaderno de trabajo» se utiliza en los libros de Javier Egea editados por I&CILE. Dice José A. Fortes en las notas a la edición de *Sonetos del diente de oro*: «A este cuaderno manuscrito lo llamo cuaderno de trabajo, porque no se limita a copiar los sonetos en su versión definitiva».

² Javier EGEEA, *Raro de luna*, Granada, I&CILE, 2007, pág. 59.

Procuraremos analizar más detenidamente el tema del silencio y la soledad, y su configuración en la poesía de Javier Egea, sobre todo en relación con el propio lenguaje y la temática amorosa. Pero antes que nada deberíamos aclarar un detalle, aunque pueda parecer innecesario: últimamente demasiadas veces se ha utilizado a Javier Egea para hablar de otras cosas que poco tienen que ver con la poesía, olvidando que sobre todo era un gran poeta. Y un poeta nunca debería convertirse en una especie de símbolo, sino que deberíamos darle la oportunidad de hablar por sí solo mediante sus versos. Tanto a los lectores como a los estudiosos de la literatura muchas veces sólo nos corresponde el papel de escuchar e intentar comprender lo que se nos dice, en todos los niveles, en vez de aplicar nuestras ideas al texto para fortalecer nuestro propio discurso. Javier Egea era un buen poeta desde sus primeros textos hasta *Sonetos del diente de oro*, que muchas veces, sin embargo, han llegado a considerarse como un proyecto imposible e inacabado, como un agotamiento y un fracaso³. Hay tres obras maestras en la obra de Javier Egea que marcan claramente las sucesivas rupturas en su manera de escribir y de entender la poesía. Si algo caracteriza su trayectoria poética es un deseo continuo de huir, de romper con lo establecido, de buscar otros horizontes. Nunca se conformaba con lo que había conseguido. Es verdad que al final de esta huida infinita se quedó sin palabras, pero no vamos a empezar por el final de la historia.

Cuando Juan Carlos Rodríguez habla del mito de la palabra poética, distingue entre los «poetas conformistas» y los «poetas de la palabra maldita»⁴. Por esa palabra maldita, por la poesía de los márgenes, de la rebeldía, empezó Javier Egea. Quizá no fuera una poesía extraordinaria, pero sin lugar a dudas era buena. Sin embargo, se dio cuenta, como tantos otros poetas granadinos de ese momento, que esa palabra poética, ese lenguaje que utilizamos, es el lenguaje de los «otros». Pero es el único que tenemos. No existe un lenguaje puro por recuperar, sólo tenemos éste, contaminado, manchado por la explotación, un lenguaje que, sin embargo, podemos transformar. Si comprendemos que la palabra nunca es inocente, que siempre es ideológica, podemos concebir la poesía como una práctica ideológica, como un instrumento para interpretar la realidad y escribir desde el materialismo histórico⁵.

Y éste es, por supuesto, el gran cambio que se produjo en un determinado momento en la trayectoria poética de Javier Egea, con *Troppo mare*, cuando consigue convertirse en un poeta diferente, un poeta «otro». Es evidente que *Troppo mare* es la primera obra maestra de Javier Egea. No vamos a detenernos mucho en este tema, para no volvernos repetitivos, puesto que todo eso está muy

³ Con respecto a sus primeros textos, lo único que tal vez podamos reprocharle es que no se le diera muy bien escoger títulos para sus libros, como le ocurre en el caso de *A boca de parir*, cuyo título parece gustarle sólo al propio autor, a juzgar por los comentarios que han hecho al respecto sus críticos y sus amigos.

⁴ Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, págs. 151-156.

⁵ El propio término «mito de la palabra poética» tal vez necesite una aclaración. Nada mejor como las palabras de Barthes, que insiste en que una de las características fundamentales del mito es su capacidad de convertir lo concreto e histórico en eterno y ahistórico: «El mito tiene a su cargo fundamentar como naturaleza lo que es intención histórica, como eternidad lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa. [...] El mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción». Roland BARTHES, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1991, págs. 237-238.

bien estudiado. Recordemos sólo que se trata de un libro en el que Javier Egea consigue una profunda ruptura con el pasado, tanto con la poesía que él mismo había escrito como con la propia idea de la palabra poética como algo transparente y directo.

Con el *Paseo de los tristes*, que suele considerarse como una especie de punto de llegada en la poesía de Javier Egea, consigue sin duda alguna dar un paso más allá. Según Aurora de Albornoz de trata de una «lírica amorosa con un tiempo histórico»⁶. Y es allí, efectivamente, donde todo lo que había aprendido con esa gran ruptura poética lo utiliza de una manera muy eficaz, bastante más madura, para escribir otra poesía, una especie de «otro romanticismo», una escritura amorosa desde la conciencia de la realidad histórica. Es un libro que se suele considerar como la cumbre de la poesía de Javier Egea, sobre todo el poema «Paseo de los tristes» que le da título a la propia obra. Y es probablemente el libro que más suele gustar. Lo que nos interesa ahora especialmente es cómo se configura en este otro romanticismo el tema del amor y la soledad, que se convierte también en la dialéctica amor/muerte, en el conflicto entre el amor y la imposibilidad del amor. Juan Carlos Rodríguez, en un artículo que se cita casi siempre a la hora de hablar de *Paseo de los tristes*, destaca que la metáfora básica con la que se construye el libro es que «el amor es imposible en un mundo imposible». Y que, además, el amor es imposible en sí mismo⁷. O como dice el propio Javier Egea: «Sé que la soledad/ no se agota en tus labios ni en los míos»⁸. O también: «Yo no he podido conocerte nunca/ y tú nunca has llegado a conocerme»⁹.

Que el amor sea imposible en un mundo imposible posiblemente sea la parte más fácil de entender. Vivimos en un mundo en que todo se ha convertido en mercancía, en que nuestra propia intimidad tiene un valor mercantil. A lo largo de todo el libro se insiste en eso continuamente, con tristeza y con mucha ironía, utilizando palabras como *saldar, renta, cobrador, mercado, diezmo, cuenta, factura*. Es un mundo en que el amor se puede romper «como un recibo viejo»¹⁰. Existe un poema muy significativo en este sentido:

Quisimos amarnos
tras los muros altos
de un viejo mercado.

No fueron posibles
sino manos grises

⁶ Aurora de ALBORNOZ, «Relectura del Paseo de los tristes», en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*, Granada, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 2004, pág. 51.

⁷ Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Favorable. Informe. *Paseo de los tristes*. Poemas», *El fingidor* (Granada), nº 6 (noviembre-diciembre, 1999), pág. 14.

⁸ Javier Egea, *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 1999, pág. 70.

⁹ *Ibid.*, pág. 52.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 25.

sino labios tristes.

En nombre del fuego
desde el día primero
vendidos y muertos.

Entre las cenizas
la mercadería:
los brazos, la vida.

Pagando el futuro,
la renta del humo:
tú mía, yo tuyo¹¹.

El viejo mercado, tras cuyos muros es imposible el amor, tiene también un significado literal: parece que la casa de Javier Egea en este momento quedaba relativamente cerca de un viejo mercado. Sin embargo, es sobre todo la metáfora básica del mundo en que vivimos, en que el amor no es posible porque todo lo que nos rodea no es más que mercancía, en que la vida no aparece sino como la muerte, en que el futuro es la renta del humo. Nuestra realidad histórica, de acuerdo con la cita inicial de Bécquer¹², no permite otra cosa. El amor pierde en confrontación con la explotación que nos acompaña incluso en nuestra propia intimidad y en nuestra propia conciencia: «Te llaman luz, amor./ Hoy te llamo derrota»¹³.

Que aparezca la ciudad como paisaje de fondo de este libro es un hecho significativo, porque ese mundo imposible en que vivimos es urbano, es un mundo de oficinas, de bares, y de vida nocturna en las calles, pero desde luego esto no es exclusivo ni de Javier Egea ni de la otra sentimentalidad, ni de la poesía de la experiencia. Existe una imagen bastante generalizada y un poco simplificadora de este tipo de poesía de los años ochenta como la poesía de la ciudad, con la que no podemos estar de acuerdo. Y no es que la geografía urbana no juegue un papel especialmente importante para estos poetas, pero es que para el poeta moderno utilizar la ciudad como paisaje de fondo es un recurso necesario para establecer un diálogo con el lector desde Baudelaire. Y por otra parte, la ciudad no es

¹¹ *Ibid.*, pág. 33.

¹² La primera parte del libro se inicia con la siguiente cita: «Voy contra mi interés al confesarlo/ no obstante, amada mía/ pienso cual tú que una oda sólo es buena/ de un billete del Banco al dorso escrita».

¹³ *Ibid.*, pág. 31.

indispensable para escribir desde el materialismo histórico. Sólo con pensar en *Troppo mare* o en el bosque de *Raro de luna* queda claro que no se puede caer en este tipo de simplificaciones.

La tristeza y la continua presencia de la muerte es inevitable en la propia estructura del libro, ya que el análisis detallado de la realidad histórica, de los sentimientos y de la intimidad, no ofrece soluciones claras. No las hay porque estamos invadidos por el mundo que nos rodea y porque la muerte invade la propia vida. No solamente porque «ellos» son muchos y «nosotros» pocos, sino porque ellos son también nosotros, y la realidad que nos imponen forma parte de nuestras propias contradicciones, que podemos revelar y analizar, pero de las que probablemente nunca nos podremos desprender. En ese nuevo romanticismo que se propone construir Javier Egea, las manchas del mercado no se pueden quitar para reconstruir una hipotética pureza del sentimiento, ya que no existe tal cosa. Sólo podemos hacer evidentes las contradicciones y hacer un esfuerzo por transformarlas en otra cosa, pero nunca podremos desprendernos de ellas totalmente. El amor puede significar la esperanza y la única posible salvación, pero a la vez es imposible: es imposible salvarnos de la realidad, de la historia, y es imposible el propio amor. Por eso tanta tristeza y tanto dolor, por eso la continua pérdida, por eso la música del *Réquiem* de Fauré y el propio Paseo de los tristes granadino, que entre otras cosas era el paso obligado de los entierros.

Estamos condenados a «vivir una historia perdida/ de explotación y soledad, de muerte enamorada»¹⁴. Ni siquiera el amor puede salvarnos de la soledad. De hecho, si hay algo característico del mundo en que vivimos es precisamente la soledad; y estamos cada vez más solos, basta con recordar la continua imagen de la casa deshabitada. No podemos desprendernos de la muerte que nos invade en el mundo de los otros, de «ellos, los asesinos» (que por cierto ya aparecen, aunque todavía no de una forma tan elaborada, en *A boca de parir*), que «vigilan la caza del amor en silencio»¹⁵.

Pero por otra parte, dentro de esta infinita tristeza que en el libro no llega a desaparecer nunca del todo, el amor es lo único a lo que todavía podemos aferrarnos y sigue siendo nuestra única esperanza, porque «hay cosas en la vida/ que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama»¹⁶. Pero la dialéctica amor/soledad no tiene solución posible. Y por lo tanto:

Lo terrible no es la calle sola,
el andén como un reto,
los trenes que perdimos.

Lo terrible no es ni siquiera el dolor.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 83.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 20.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 79.

Lo que duele terrible y zarandea
es que ya sólo queda
recurrir a la vida por tus ojos
que son una distancia casi absurda,
que son un túnel negro de esperanza¹⁷.

Como ya hemos dicho, la parte final de este libro se ha considerado muchas veces como un punto de llegada. Pero ¿cómo se puede seguir escribiendo después de haber conseguido nuestros propósitos? En una entrevista que se le hace en 1991 a propósito de *Raro de luna*, dice: «Ahora trato de encontrar otro territorio poético que no haya explorado aún. Me da la impresión de que la gente se está repitiendo. Creo que hay que buscar en otros lugares»¹⁸. Esto es muy significativo para toda la trayectoria poética del autor. Hemos dicho antes que Javier Egea nunca se conformaba con lo que había conseguido y que cada vez que acababa un proyecto se proponía a empezar uno nuevo y diferente. Cuando terminó *Paseo de los tristes* habría podido seguir escribiendo en esa misma línea que le había traído éxito, pero él dio ese proyecto por concluido y empezó a buscar otro. *Raro de luna* fue sin duda alguna una sorpresa para sus lectores y probablemente muchas veces no se ha entendido bien. A veces se ha considerado como un paso hacia atrás, como una especie de vuelta hacia los márgenes, más evidente todavía en *Sonetos del diente de oro*, aunque, claro está, a este libro nunca se le ha negado el ser la obra más ambiciosa de Javier Egea. Creo que más que cualquier otra cosa, *Raro de luna* significa otro gran paso hacia adelante, y -como dice Antonio Jiménez Millán- «una nueva vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente»¹⁹.

Javier Egea con respecto a este nuevo proyecto poético suyo habla de una especie de surrealismo muy controlado, «concebido como un viaje de despedida por el mundo de las dependencias personales»²⁰. Este concepto de «surrealismo controlado» es sumamente interesante. En esa época, Egea se somete a varias sesiones de psicoanálisis y se propone explorar el territorio del inconsciente de una manera de la que no lo había hecho aún. El tema de las oscuras profundidades de la conciencia y los sueños empieza a obsesionarle; y nosotros conservamos incluso unas cuantas descripciones detalladas de sus propios sueños, que nos recuerdan ese ámbito surrealista que nos encontraremos en su poesía.

Sin embargo, cuando hablamos de surrealismo en la poesía de Javier Egea no podemos entenderlo en el sentido de la escritura automática de Breton, sino

¹⁷ *Ibid.*, pág. 32.

¹⁸ Juan VELLIDO, «Javier Egea, versos en un pentagrama (Entrevista)», *Ideal. Suplemento Artes y Letras* (Granada), 8 de marzo de 1991, pág. 33.

¹⁹ Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, «Cruzar la soledad para escapar de casa», en Javier Egea, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990, págs. 7-12.

²⁰ Esta idea de Javier Egea aparece en la «Memoria explicativa del proyecto para un libro de poesía titulado *Raro de luna*», recogida en *Raro de luna*, Granada, I&CILE, 2007, Apéndice documental.

que más bien deberíamos acordarnos del ejemplo de Aragon o Eluard, que utilizan el lenguaje surrealista, aparentemente automático, para explorar las posibilidades de la escritura, pero sin dejar que el inconsciente predomine claramente sobre el consciente. Todo el sistema de oposiciones en los que se basa nuestro pensamiento y, por consiguiente, la escritura, como por ejemplo luz/oscuridad, orden/caos, interior/exterior, en ese nuevo proyecto poético se analizan, se rompen y se descomponen. Se convierten en un infinito juego de espejos en que todos esos elementos se convierten uno en el otro, en el que la propia existencia de estas categorías se diluye. Esto sólo se consigue si el escritor se propone explorar las posibilidades límite del propio lenguaje, no solamente revelar y analizar sus contradicciones, como había hecho Javier Egea hasta ahora, sino escribir desde ellas, convertirlas en otra cosa, en una nueva práctica poética mediante la cual es posible indagar en lo más profundo, en el propio inconsciente. En una escritura en la que el *Claro de luna* de la sonata de Beethoven puede convertirse en *Raro de luna*, resulta evidente desde el mismo título que la propia oposición luz/sombra no es más que un engaño, que nunca ha existido una de las categorías sin la otra en estado puro, que los dos elementos, que en nuestro pensamiento se definen siempre por oposición a lo otro, no son más que dos caras de la misma moneda y que dentro de ellas y por debajo de ellas hay otra cosa.

En general, el hablar del surrealismo, los sueños o la exploración en las profundidades, suele sugerir una cierta imagen de descontrol, de algo que se nos escapa. Sin embargo, nada más elaborado y nada tan bajo control como la estructura de *Raro de luna*. Vuelven a aparecer los elementos característicos de la poesía de Javier Egea: la temática amorosa, la soledad y el silencio. La primera parte del libro, llamada «Sombra del agua», formada por cuatro sonetos que tal vez nos recuerden un poco sus comienzos, nos introduce en un ambiente de tonalidades míticas, románticas. Hay un protagonista, un solitario, que emprende un viaje por un paisaje cuyo elemento dominante es el agua. Pero no es el mar, ese «demasiado mar» que habíamos visto antes, es otra cosa, se trata de un agua llena de sombra, contaminada por la historia, imposible de penetrar con la mirada:

Tras la sed, el escombros, el mediodía,

me tumbaré sin luna en tu cintura.

Aquí, donde la vida se aventura

y en jardines brillantes se extravía.

Abrazaré la curva compañía

donde acaso razones y locura.

Desde un sueño sin ley que madura

en las cenizas de la mercancía.

Aquí, donde otro día yo supiera
en un vientre con ondas y sentido
sombras al menos de la madrugada.

Agua de los naranjos extranjera,
agua del caminante sorprendido,
agua sin luna, sí, deshabitada²¹.

Ese caminante sorprendido, un naufrago entre el dolor, el olvido y el sueño, abandona la luz y el mediodía y se adentra en un paisaje oscuro, sin luz, (incluso sin la luz de la luna, que es la inversión de la luz del sol), en un paisaje de «soledad herida». Y no sólo eso, sino que es aquí donde se empiezan a borrar los límites entre la luz y la oscuridad, y donde la sombra «reclama su brillo». Entre la razón y la locura, en medio del agua muerta, todo se convierte en un profundo sueño que no es más que el comienzo de un largo camino hacia dentro del inconsciente, durante el que todo es posible porque la frontera entre el exterior y el interior se borra, y la realidad nos habla por medio del lenguaje de los sueños.

La segunda parte, «Príncipe de la noche» la constituyen quince canciones de tema amoroso. ¿Qué tipo de amor es posible en ese ambiente oscuro donde fallan las leyes de la lógica y la razón, en que la vida se convierte en la muerte y el día en la noche? ¿Qué caminante solitario necesita la noche para despertar y la muerte para sobrevivir? El negro conde, el príncipe de la noche, el vampiro. Esta parte del libro va introducida por una cita de Bram Stoker: «...porque nuestro enemigo está en el mar, con la niebla a sus órdenes...»

No deberíamos cometer el error de identificar directamente el vampiro de *Raro de luna* con el mito romántico del vampiro, tal y como nos ha llegado en todas sus posibles variantes, desde la más conocida, la de Stoker (que no es la primera) hasta las películas de Hollywood. Sin embargo, a la hora de elaborar el personaje, Javier Egea se sirve de toda esa mitología. El vampiro no tiene casa, no tiene hogar, su ámbito privado no existe sino convertido en la inmensidad del bosque. La frontera entre el interior y el exterior, entre la casa y el bosque se borra. Su día es la noche, su vida es la muerte, y se esconde de la luz en un ataúd. Su mediodía, el momento cumbre de la vida y la luz, es la medianoche, la hora misteriosa a la que todo es posible y a la que las leyes de la razón dejan paso a algo más profundo que no podemos entender, sino sólo intuir, como en los versos siguientes: «Va tocado de ala el negro conde/ Pero sobre los sueños al filo de las doce/ se oye un batir de alas príncipe de la noche»²². El vampiro ha alcanzado la vida eterna, sí, pero sólo

²¹ Javier EGEEA, *Raro de luna*, Granada, I&CILE, 2007, pág. 11.

²² *Ibid.*, pág. 21.

como la muerte eterna: para disfrutar de la vida tiene que aceptar que la propia vida para él no existe²³.

Para sobrevivir necesita de lo más material, el cuerpo; literalmente tiene que beber la sangre de sus víctimas, tiene que cazarlas, morderlas, para llegar hasta su interior: su carne y su sangre. Sin embargo, su propio cuerpo no es más que sombra y no está limitado por la forma: puede convertirse en un murciélago y asimismo no se refleja en el espejo, y su único verdadero retrato posible es el vacío, lo que no se ve. Esto es curioso, en este viaje misterioso que emprendemos hacia nuestro interior, en el que todo no es más que un juego de espejos sin sentido, el protagonista es el que no tiene forma, no tiene esencia, no es más que un vacío que se puede transformar en cualquier cosa y que no tiene imagen en el espejo, y a la vez no es más que cuerpo que necesita otro cuerpo para sobrevivir.

En cuanto a los espejos, recordemos a Borges, que dice en uno de sus cuentos más conocidos que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres²⁴. En un texto de Juan Carlos Rodríguez podemos encontrar una variante de esta cita: lo monstruoso en este caso no son el espejo y la cópula, sino el espejo y la mujer (las únicas dos cosas capaces de reproducir lo peor que existe sobre la tierra), que son, según él, la auténtica Forma de la encarnación de Drácula²⁵.

Cuando se dice «Drácula», normalmente nos acordamos de *Drácula* de Bram Stoker, o bien de *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola. La película es interesante porque nos ofrece la imagen de un vampiro enamorado. Sin embargo, ese amor romántico de la película es lo que lo mata al vampiro porque lo humaniza, le da un poco más de vida y por tanto se rompe el equilibrio perfecto de su muerte eterna. Asimismo, un vampiro con el que podemos simpatizar, por el que en cierto sentido podemos sentir compasión, que podemos comprender, viene desde luego de una mala interpretación de la lógica de la mitología del vampiro.

Sin embargo, en *Raro de luna* aparece un vampiro como un solitario protagonista de una lírica amorosa. Y debemos hacer hincapié en la palabra «solitario», porque una vez más aparece el amor estrechamente vinculado a la soledad. Antes, con el *Paseo de los tristes*, vimos que ni siquiera el amor podía salvarnos de la soledad, porque este mundo en que vivimos es imposible, porque «ellos, los asesinos», no nos dejan. Pero debajo de las contradicciones y de los conflictos de ese mundo imposible están las contradicciones de nuestro propio inconsciente. Y resulta que a nuestro enemigo lo llevamos dentro de nosotros, y en el mar (que al fin y al cabo es agua) y con la niebla a sus órdenes.

²³ Con respecto al tema de la figura del vampiro, véase el artículo «La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges» de Juan Carlos Rodríguez, recogido en *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001, págs. 377-411.

²⁴ Jorge Luis BORGES, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pág. 14.

²⁵ Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 2001, págs. 407-409. Dice, por ejemplo, en la página 409: «Y son la forma concreta del vampiro, precisamente porque no lo localizan en ninguna imagen concreta, no lo reflejan, sino que a la vez –como la Hostia– lo condensan y lo extienden por toda su lámina: *toda* la piel de la mujer es sexo (frente a la casi exclusiva concentración masculina en el pene); *toda* la lámina del espejo es vampírica (es *el* vampiro) frente a la concreción terrosa del cuerpo humano, de la imagen que lo *(de)limita*».

Ese lenguaje de los otros, que como hemos dicho es el único que tenemos, y que hay que aprender a utilizarlo para transformarlo en otra cosa, puede ser el lenguaje de amor, de un amor que puede parecer romántico, de un vampiro enamorado, de un ser que no se refleja en los espejos de nuestros propios conflictos, que no tiene forma, que muerde y bebe nuestra sangre para llegar hasta lo más íntimo de nosotros, hasta la muerte en la que se ha convertido nuestra vida, y la transforma en otra cosa. Y recordemos que aunque nuestro mundo sea imposible, el amor al fin y al cabo es el único refugio posible contra la soledad.

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 cazador²⁶.

La tercera parte del libro, «Las islas negras», va introducida por una cita de Juan Ramón Jiménez: «por debajo, como un sueño, pasa el agua». Otra vez el agua, el agua ensombrecida de nuestro inconsciente, en la que no se refleja la luna ni la imagen del príncipe de la noche. A estas alturas, el libro va asemejando cada vez más su estructura a la de una sonata. La puntuación había desaparecido hace

²⁶ Javier EGEA, *Op. cit.*, 2007, pág. 25.

mucho, sin que nos hubiéramos dado cuenta, y cada vez tenemos más claro que lo que estamos leyendo está más allá de las leyes de la lógica, y que, como en un sueño, nos vamos encontrando con imágenes e ideas aparentemente sin lógica, con infinitas ambigüedades provocadas precisamente por la falta de puntuación, que nos confunde continuamente y no nos permite someter los versos al análisis de la consciencia. La poesía ha adoptado el propio funcionamiento de nuestro inconsciente, y sin darnos cuenta nos estamos preparando para aceptar el poema final sin cuestionarlo; ese último poema que da nombre al propio libro (igual que ya habíamos visto en otras obras de Javier Egea) y que recoge todos los elementos sueltos que habían aparecido a lo largo del libro y los une con hilos casi invisibles, dando forma definitiva a esa interiorización de los conflictos exteriores en la que se basa el libro.

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 rescate²⁷.

¿Estará Javier Egea invocando la muerte, al estilo romántico? Las islas negras en este sentido parecen ser la salida definitiva. ¿O la está desafiando? ¿La está aceptando simplemente? ¿O nos vuelve a decir que nuestra vida no es más que muerte?

El largo poema final, en tres estancias, que incluso visualmente son muy interesantes, recogen todos los elementos de los que hemos hablado y los vuelve a ordenar, por supuesto, no según las leyes de la lógica sino con un orden diferente, ese orden del caos de nuestro inconsciente. Vuelven a aparecer todas las contradicciones y todos los espejismos, vuelve la obsesión continua por la muerte y la insalvable soledad. Esas mismas soledades al filo de la pólvora con las que empezamos. Recordemos que «hay en algún lugar personas que no soportan ya el silencio», y que «No No era este el lugar ningún lugar nunca más un lugar». Cuando decidimos sumergirnos en las profundidades del inconsciente, comprendimos que no era este lugar, que no había respuestas, porque nuestro propio lenguaje no permite más que preguntas. Pero hay que seguir preguntando, hay que seguir buscando, y por eso dice Javier Egea:

Pero búscame allí
pequeña perla negra anticipada perla
por las gavias de las naves secretas sueñame allí
allí mientras destiñen los tatuajes últimos
ven con las águilas mensajeras en tromba
ven a las islas ven a mis ojos ven esperada
en este allí rescátame de todas las sentinas²⁸.

¿Se puede seguir escribiendo después de llegar a esta conclusión? Javier Egea lo intentó. Y escribió diez sonetos, ambientados en un hotel misterioso, de oscuros pasillos que se parecen a un laberinto, donde no hay sombra en el espejo, donde a lo lejos ladran los perros del amor, donde escuchando el sonido de la campana y mirando el reloj Sherezade olvida sus cuentos.

²⁷ *Ibid.*, pág. 51.

²⁸ *Ibid.*, pág. 64.

Y después sí, se quedó sin palabras. Porque en esa huida infinita que había sido siempre su trayectoria poética ya no quedaban caminos por donde ir y no había con qué romper. Javier Egea siempre quiso ser poeta de la calle y ni siquiera la poesía, ese pequeño pueblo en armas, pudo salvarlo de la soledad, la misma soledad presente en su poesía desde el principio hasta el final, la misma soledad de la que no se puede desprender ninguno de nosotros, porque este mundo es imposible, y porque «ya sólo queda/ recurrir a la vida por tus ojos/ que son una distancia casi absurda/ que son un túnel negro de esperanza».

BIBLIOGRAFÍA

ALBORNOZ, Aurora de, «Relectura del Paseo de los tristes», en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 2004, págs. 51-55.

ALTHUSSER, Louis, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1968.

----, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974, págs. 105-170.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1991.

BORTES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manel Lara, 2003.

DVORAKOVA, Paula, «El silencio, las sombras y Javier Egea», *El fingidor* (Granada), nº 29-30 (julio-diciembre de 2006), págs. 41-42.

EGEA, Javier, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990.

----, *Paseo de los tristes*, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 1999.

----, *Troppo mare*, Granada, Dauro, 2000.

----, *Un día feliz. Álbum*, La Isleta del Moro, Asociación Cultural del Diente de Oro, 2004.

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

----, *Raro de luna*, Granada, I&CILE, 2007.

GARCÍA MONTERO, Luis, «Troppo mare», *El fingidor* (Granada), nº 6 (noviembre-diciembre de 1999), pág. 15.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, «Cruzar la soledad para escapar de casa», en Javier Egea, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, 1990, págs. 7-12.

----, «Existe una razón para volver», *El fingidor* (Granada), nº 6 (noviembre-diciembre de 1999), pág. 12.

----, «Homenaje a Javier Egea», en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*, Granada, Diputación de Granada (Col. Maillot Amarillo), 2004, págs. 132-169.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.

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

----, «Favorable. Informe. Paseo de los tristes. Poemas», *El fingidor* (Granada), nº 6 (noviembre-diciembre de 1999), pág. 14.

----, *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001.

----, «Retorno para volver a empezar: Discurso e ideología», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, págs. 639-656.

----, *Althusser: Blow-Up*, Granada, I&CILE, 2003.

RUIZ PÉREZ, Pedro (ed.), *Contra la soledad*, Barcelona, DVD, 2002.

VELLIDO, Juan (1991), «Javier Egea, versos en un pentagrama (Entrevista)», *Ideal. Suplemento Artes y Letras* (Granada), 8 de marzo de 1991, pág. 33.

JAVIER EGEA Y EL DESPRESTIGIO DE LA REALIDAD

Felipe Alcaraz

*Los solitarios
son esos que le dicen a su amada:
me quedo solo, pero no me vendo.*

Javier Egea

Valga la de arriba como cita de referencia para este texto; cita que habla de soledad y de venta. ¿Por qué hace esta reflexión casi final? ¿Quién lo ha dejado solo? ¿Por qué? ¿Qué es lo que no se vende?

Se suele decir que los poetas no tienen biografía. En este caso su biografía está escrita y perfectamente formalizada: no es otra cosa que su poesía (tal vez esa “amada” con la que habla). Quizás nunca se podría decir de manera más exacta: la biografía de “Quisquete” (o antes de que cambiara de nombre y de problemática: Francisco Javier Egea) es exactamente su poesía, es decir, su proceso de producción, desde el salto inicial a partir de un margen con diseño clásico (Góngora siempre), pero de contenido romántico y maldito, hasta el cierre final y su desemboque en la inescritura, pasando por la producción de la única o, en todo caso, mejor poesía de clase de toda la historia de la literatura española.

“El salto inicial” hemos dicho, y aquí una cita de Pablo Palacio, aquel “locoide”, aristócrata y marxista, perdido en las calles de Quito, esa ciudad sin aire, colgada del alero de un cielo calcinado; ese lunático cuya literatura rompedora y a contramano estuvo políticamente prohibida por su partido y por los críticos, ya que un socialista no puede dedicarse a “desprestigiar la realidad”; aquella realidad desde la que saltó, cayendo al final en el vacío de la soledad y de una muerte precipitada.

He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas, que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estás aquí, pero tienes un gran miedo de confesarlo, porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si lo vas a hacer de éste o del otro lado del remolino. Mas aquí mismo estás enseñando las orejas, amigo mío, tú, enemigo del burgués, que ignoras en dónde caerás después del salto.

La cita me la dictó por teléfono, en 1975, Juan Carlos Rodríguez, para que sirviera de avanzadilla a mi primera novela, *Sobre la autodestrucción y otros efectos*. Y se trata de una cita suficientemente clara y completa. Ése era el remolino originario: la necesidad de dar un salto para cambiar de problemática, venciendo a los fantasmas, a esa costra de siglos, y produciendo una nueva posición, un nuevo inconsciente y, más allá, una nueva literatura.

El sitio de este salto: Granada, en el entorno de la Facultad de Filosofía y Letras (al final de la calle Puentezuelas), en aquel archipiélago de cafeterías, bares y tugurios. Y algo más: ¿Cómo es posible teorizar ese salto y empezar el camino (la producción, el calvario de la producción) de una poesía materialista? ¿Cuál es el listado de elementos a la hora de hablar de por qué pudo ocurrir aquello? Sin duda

habría que empezar por Marx, Althusser, Brecht, Freud... El trabajo de Juan Carlos Rodríguez... La célula- agrupación Antonio Gramsci... El dibujo a lápiz que de ciertas cosas, en su vida y en su obra, hizo Pablo de Águila... Los encuentros en La Tertulia... Y un dolor propio permanente en forma de derrotas históricas concatenadas: La Comuna, 1917, el estalinismo, mayo del 68... y quizás la penúltima: la llamada Transición y la posición de su partido. ¿Para qué seguir? Quizás faltaba una última derrota: la que puede contenerse en la cita del principio.

En 1980, sacudido por una crisis integral, situado ya en el primer movimiento del salto, Javier Egea se va a la Isleta del Moro durante un tiempo, a una fonda situada en aquel caserío diminuto, donde ni siquiera había teléfono por entonces, frente a un mar brutal e imposible.

Escribe la mayor parte de *Troppo mare*, que se publicará en 1984, aunque se organizaría una lectura en el palacio de La Madraza, presentada por Juan Carlos Rodríguez, a finales de 1980. El profesor Rodríguez había recibido el texto, perfectamente pulido, trabajado hasta la obsesión, y se quedó perplejo: “estupefacto”.

¿Qué dijo el profesor en aquella presentación?

1) Egea había superado su prehistoria (*Serena luz del viento y A boca de parir*), es decir, la expresión experiencial de su margen romántico y maldito.

2) Egea se situaba en un horizonte materialista. Era ya un poeta “otro” que, al menos, era sabedor de ese inconsciente heredado que no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte.

3) La poesía “otra” aparecía como una nueva práctica, como una práctica ideológica, desde la constatación de que la ideología era siempre inconsciente y, por tanto, era preciso seguir produciendo el inconsciente correspondiente al discurso consciente de clase, frente a la ideología dominante y su teoría ahistórica de la literatura.

¿Qué dijo entonces y nos sigue diciendo *Troppo mare*?

1) «Tanto mar y de golpe, / tanta historia y vencida» (Juan Carlos Rodríguez: «No hay más historia que la que nos derrota»). En principio la constatación de la derrota.

2) La Nube y el agua de las presas abiertas de Benínar arrasan espartales, trincheras de azufaifos, grupos de pitas con sus estandartes desflecados, triglifos, metopas y capiteles... Son parte también de la derrota, pero a la vez desbrozan dramáticamente el antiguo dominio, lo que podría ser el estrago definitivo de los viejos fantasmas, junto a los cuales puede irse uno mismo si no está suficientemente avisado.

3) A pesar de todo el contenido esencial es el descubrimiento de lo nuevo, de lo “otro”, por encima de la nómina de derrotas: «Hoy es preciso un alto en la derrota».

4) Un descubrimiento sobre el cual es posible caminar; hay suelo debajo de los pies a pesar de todo: «Hoy sólo sé que existo y amanece»... «es que voy derivando nuevo y solo».

5) Y un proyecto histórico al fondo, en el sentido más fuerte posible: «Quizás alguna tarde, / en altamar tu sueño y las primeras algas, / como un octubre nuevo, / florecerá en las gavias / una bandera roja, Miguel, que nos reclama».

La Nube ya se ha llevado por delante a Pablito, a Miguel, a otros... Desde luego el salto conlleva a veces un proceso de autodestrucción. Y lo que queda claro, en todo caso, es que tan importante es producir un nuevo inconsciente como desembarazarse del antiguo, tan arraigado. Y queda claro también que se trata de un cruce de contradicciones, de un proceso de transición, donde se cruzan el dolor y una cierta alegría constituyente, y otras encrucijadas históricas: idealismo/marxismo, poesía lírica/ poesía materialista, dictadura /democracia, etc.

Empiezan a funcionar con impulso inaugural los encuentros en La Tertulia, esa olla donde se cuecen las contradicciones y fermenta todo lo que va a significar la denominada “Otra sentimentalidad” (O.S.), por lo menos hasta 1984.

Javier Egea escribe *Paseo de los tristes*, donde transparece no pocas veces el discurso explícito contra la explotación y la sombra de aquel fantasma que había recorrido Europa. Un libro soberbio.

Por tanto, en 1982 están ya escritos los dos grandes libros de Javier Egea y, más allá, de la O.S. En 1983 se publica *El jardín extranjero*, de Luis García Montero, que es también uno de los poemarios que constituyen el núcleo duro de esta problemática. Pero ojo, ya en este año, en los escritos fundacionales, que esencialmente suscriben García Montero y Álvaro Salvador, se baja un escalón hacia la denominada poesía de la experiencia, esto es, como si desde el principio funcionaran dos discursos a la vez: el de la poesía materialista y el de la normalización poética a través de la poesía de la experiencia.

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. (Luis García Montero, *El País*, 1983).

Se empieza a teorizar, por tanto, la poesía de la experiencia y, consecuentemente, a producir versos de esta experiencial manera. ¿Ha iniciado su camino un nuevo afluente? ¿Se trata de un desarrollo menos cerrado, menos radical de la O.S.?

En 1987, en Vanguardia Obrera, se publica *1917 versos*, el libro que, según se ha dicho, es el testamento de la O.S. Egea había opinado que el libro debería llamarse *1917 versos para los socialdemócratas*. No lo consigue. Y de hecho no se recogen en el libro los poemas que Egea quería publicar. Pero esto apenas llega a la categoría de anécdota, aunque el título rechazado se recoge, de forma equivocada, en algunas publicaciones y referencias.

Lo que no supone una anécdota es la constatación de que está ya en marcha, con velocidad de crucero poco tiempo después, un proceso de “normalización”

poética, liderado en lo esencial por Álvaro Salvador y Luis García Montero. En abril de 1992 García Montero da una conferencia en Granada, después publicada por Hiperión, de no poca importancia a la hora de señalar este camino: *¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)*. La tesis esencial de este texto incluso aparece condensada en un titular: «Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales». Y aclara la estrategia de normalización reproduciendo un poema de *Las flores del frío* (1991): ...«regresa hasta el lugar donde las huellas / forman parte de ti»... «¿A qué memoria perteneces? Vuelve» («Día de calma»).

Se trata, a través de la poesía de la experiencia, de conseguir un territorio de moralidad propia, donde la normalidad comienza a tener una cierta música de aceptación y de prudencia, que en no pocas ocasiones se entiende como realismo. En este sentido, abatido ante la hegemonía de la realidad dominante, llega a hacerse una pregunta retórica que quizás enfoca el fondo de la cuestión: «¿No parece hoy ridícula la idea de que el mundo puede ser transformado?». Y a partir de aquí, en el camino de regreso hasta sus huellas, abandonadas durante un periodo, García Montero desarrolla y concreta su propuesta:

Ahora que buena parte del pensamiento burgués, presionado por las contradicciones que está generando en la realidad el desarrollo de su sistema de vida, se dedica a devorar sus propios mitos y desacredita sus banderas más llamativas, bueno será tomarse en serio toda una parte de este pensamiento burgués.

Desde esta base Luis García Montero se dedica a consolidar su nuevo continente: la modernidad, y el lugar del poeta en ella como una persona que ha recuperado su propia potestad, su potestad laica, al margen de banderas y heroicidades, como individuo socialmente vinculado desde su espacio de moralidad propia. La modernidad, pues, como territorio propio de la poesía de la experiencia, una vez han fracasado las sociedades del este y el capitalismo radical devora su mejor historia.

En el año 2004, en un artículo emblemático («La poesía de la experiencia»), que reproducirá después en una serie de declaraciones y escritos, García Montero perfila su edificio teórico. Se trata, en suma, de volver a las tradiciones de la reflexión moral y del realismo estético, al margen del lenguaje como número de circo de las vanguardias y del sufrimiento de los hechiceros del malditismo. Plantea recuperar el origen renacentista e ilustrado de la modernidad, superando así el romanticismo: esos héroes prisioneros de una cierta dignidad individual que los hace chocar con la vida diaria. La matriz histórica y teórica es la Ilustración: «Frente a los poetas acostumbrados a examinar la Ilustración con ojos románticos, toman la palabra algunos poetas dispuestos a examinar el Romanticismo con ojos ilustrados».

En definitiva, la “normalización” consiste en recuperar el concepto de arte que duerme en la raíz de la modernidad, traspasando con esta idea la vida cotidiana. Frente al pensamiento negativo de los románticos, la poesía de la experiencia se constituye en una de las salidas equilibradas y progresistas de la modernidad.

Pero la “normalización” también parece significar otra cosa: se diluye el proyecto de una poesía de clase, histórica (la historia como historia de la lucha de

clases), materialista en suma. En todo caso aparece otra historia, más amalgamada, deslumbrada de nuevo con las luces de la Ilustración, que convierte la historia diaria en vida, en realidad, detrás de la cual se esconde de nuevo el expolio.

Quizás quien logró resumir las cosas (este asunto complejo de normalidad, vida y realismo) en una sola frase, con su desparpajo sin complejos, fue Álvaro Salvador. En 1996 se refirió a la corriente de la experiencia como «la poesía de la socialdemocracia». Un cierto escándalo electrizó de inmediato el ambiente, pero lo más que se consiguió, para atenuar aquel campanazo, fue cambiar la preposición: *en* la socialdemocracia. Pero ya era tarde, y lo dicho, dicho está.

Álvaro Salvador hizo la aseveración en 1996 en el terreno de la seriedad premeditada, e incluso la apoyó con teorizaciones sociológicas.

Poesía de 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, asimismo, “media”, digerible («La experiencia de la poesía»).

Desde luego el párrafo no tiene desperdicio, pero no vamos a entrar hoy en ciertas perlas sociológicas. En todo caso un detalle, casi de tipo cronológico: si habla de los últimos quince años, incluye la O.S. ¿Quiérese decir que también incluye a Egea, como parte de esa norma, al fin hegemónica? (Desde luego parece imponerse un deslinde, que después señalaremos).

Y aquí una consideración que parece pertinente: lo que podía haber sido un debate de fondo (por ejemplo: transformación/reforma, o poesía materialista/poesía de la experiencia...) , se solía convertir en una especie de problema de táctica, sobre todo en García Montero, como se puede ver en *Oficio como ética* (2000) y en muchos de sus escritos y artículos, que a veces contienen una llamada a la prudencia, ya que el sol de la realidad calienta mucho y no se puede luchar con alas de cera, que al acercarse al sol se derriten y se puede pagar una factura mortal, etc. La táctica que se comunica parece más útil, incluso más eficaz, y desde luego más “democrática”, ya que se habla de un ciudadano dispuesto a involucrarse en el diseño de pactos de convivencia, aunque no se trata en ningún caso de acomodarse a los valores establecidos, sino de rescatar el derecho a la disidencia como patrimonio de las personas normales; es decir, instalarse en la norma, lejos de sancionarla, permite asaltarla, participar en una redefinición de los espacios públicos. Por tanto, reivindicar los márgenes es, en el fondo, una trampa del sistema para anular nuestra fuerza en los centros de decisión. Se quiere así que renunciemos a la historia, marcando los límites de lo establecido a través del espectáculo de los márgenes.

Javier Egea entre 1987, en que solicita una ayuda oficial (denegada por el Gobierno) y 1990 (en que le devuelve firmado el contrato al editor), está inmerso en la producción de *Raro de luna*.

Está descolocado, tras la voladura de los encuentros en La Tertulia, pero no acepta refugiarse en lo que hubiese sido una especie de prolongación de sus dos grandes libros, y a la vez quiere demostrar que es posible algo nuevo, distinto a la

norma de la poesía de la experiencia, que cobra día a día cuerpo hegemónico. Intenta dialogar con su inconsciente, a través del código de circulación que le proporciona un psiquiatra amigo; convierte la escritura automática en un surrealismo “muy controlado”, y se juega de nuevo entero en el terreno del lado oscuro.

Se ha dicho que en este libro Egea hace profesión de la soledad, de una soledad profunda, en la que se afirma, porque la vida le produce a diario un rechazo insoportable, casi una urticaria; y que aparece la sombra de un cierto romanticismo, “malgré lui” (de nuevo el sambenito que ha arrastrado desde sus libros prehistóricos); que pretende un rechazo de la norma literaria; y, finalmente, que se trata de un diálogo cara a cara con la muerte.

Pero las cosas no son tan abstractas. Si realmente está solo, no se trata de que esté obedeciendo ningún instinto romántico; en todo caso se le ha dejado sólo o él ha elegido no “normalizarse” (ojo que no se trata de culpables: también su partido, en un trance peculiar de “normalización”, lo ha dejado solo). Y la vida no es que le produzca urticaria, porque no se trata de la vida, ¿no había quedado esto ya claro? («Pensé que nada estaba, / que se perdió contigo la llave de la vida. / Después miré a la calle / y era la misma puerta para todos: / la vida no existía. / Desde el mismo cerrojo / la herrumbre del expolio nos miraba». *Paseo de los tristes*). Y es verdad que, en general, intenta superar toda norma literaria, iniciando el camino de una alternativa o de una destrucción final, pero no es menos verdad que la norma que tenía más cerca, a la que había decidido no incorporarse, era la norma hegemónica de la poesía de la experiencia, y él decide buscar otra salida, apagando de nuevo la luz de la Ilustración y situándose al menos en la luz cero del nuevo inconsciente. Y ahí se queda, colgando del alero, oyendo en la oscuridad a los fantasmas de siempre, que parecen subir las escaleras hacia donde él está. Y efectivamente, al final se trata de un diálogo con la muerte, casi una provocación.

Raro de luna, que no tiene una gran repercusión y confirma su aislamiento, parece suponer el cierre de su escritura, el desemboque en ese espacio de la inescritura que es el que después se “escribe a sí mismo” en los *Sonetos del diente de oro*, con el *Sheherazade* de música de fondo.

Algunas conclusiones:

1) Crece y se deslinda cada día más la poesía de Javier Egea: la poesía de sus dos grandes libros y otros poemas materialistas, ubicados de forma usual en la “Otra sentimentalidad”, entendida como poesía de clase, histórica, materialista, producida (por) y productora de un nuevo inconsciente. Es, desde un cierto punto de vista, una presencia que se agiganta, aunque resulte incómoda para algunos, ya que su lectura no permite (no debemos permitir) que se digiera o reinterpreté, a pesar de la hegemonía dominante.

2) La poesía de la experiencia no es un afluente de la O.S. Son otras aguas. La poesía de la experiencia es el reflejo más exacto de la “normalización” de los años posteriores. No es siquiera una “táctica” de lo que sería una estrategia, la O.S., para

conseguir ser más útiles, más eficaces en la lucha a favor de una modernidad progresista.

3) Por tanto, si la O.S. se define desde una óptica materialista, el poeta de la O.S. es exactamente Javier Egea. Y ésta es también una parte de su fama de solitario. Falsa fama, en todo caso, porque un comunista nunca está solo, como estamos demostrando. Es más: toda la poesía, a partir del intento materialista de Javier Egea, tiene que definirse, en rigor, en relación con sus dos grandes libros, aunque no supongan una “norma”.

4) No es aceptable un cierto apagón teórico a la hora de ver las diferencias (estructurales, sin duda) entre la O.S. de Javier Egea y la poesía de la experiencia, máxime cuando, en el fondo, el debate está planteado entre marxismo y socialdemocracia.

5) La poesía de Javier Egea es ahora más “útil” (perdón por el término) que nunca, en un momento en que empiezan a confundirse capitalismo y democracia. La poesía de Javier Egea nos lleva al terreno de la diferencia irreconciliable entre la realidad y la verdad material, que es siempre de clase y que, por tanto, siempre tiene que dedicarse a “desprestigiar la realidad”. Lo que quiere decir que es preciso seguir desprestigiando la realidad aunque corramos el riesgo del aislamiento.

Final: En 1990 “Quisquete” había echado el cierre a su literatura, y había oído ya todas sus músicas: «La Creación», de Haydn; «Requiem», de Fauré; y la «Sonata del claro de luna», de Beethoven. En 1998, cuando nos encontramos en el Guadalquivir, en un barco, debajo del cielo protector de una gran bandera roja que trepidaba con la brisa, celebrando el 150 aniversario del Manifiesto Comunista, su voz deshabitada y su mirada lejana anunciaban que también le había echado el cierre a su vida. Pero su poesía, afortunadamente, no descansa en la paz de la normalidad.

CON ESPERANZA Y CONVENCIMIENTO

Juan Antonio Hernández García

Investigación & crítica de la ideología literaria en España

Estamos en una época muy extraña. Vivimos conmemorando grandes acontecimientos, grandes hombres, grandes pensamientos [...] No se habla de otra cosa que no sea de derecho de inventario o de evaluación, como si la distancia necesaria para cualquier actividad erudita se resumiera en una vasta contabilidad de cosas y de hombres, o, mejor dicho, de hombres convertidos en cosas¹.

Elisabeth. Roudinesco

... nada hay tan difícil de analizar como aquello que no se desea analizar.

Jenaro Talens

... pero el inconsciente rechaza siempre lo que no quiere aceptar.

Juan Carlos Rodríguez

0. Javier Egea fue siempre, y aún continúa siéndolo, un poeta inclasificable y *anómalo*² para la historiografía poética de los últimos treinta años; su presencia *fantasmal* en el espacio/campo literario hace estallar las costuras clasificatorias en grupos, promociones, generaciones, etc., costumbre nacional que confunde lo escolar con la crítica (lo empírico con lo analítico); y, de ahí, su expulsión casi total (incluso con el tiempo, en los años 90 y posteriores, brillará su ausencia en las diversas antologías regionalistas andaluzas de poesía) de los espacios publicísticos que justifican su existencia desde parámetros estancos de selección y clasificación dedicados a *normalizar la norma*. La crítica poética *al uso* se debate, con sus limitadas herramientas y, en muchos casos, con sus sectarias, dogmáticas y excluyentes opiniones, entre la acumulación, por aluvión, de lugares comunes y datos erróneos, e interpretaciones confusas basadas en vagas metáforas o formulaciones teóricamente incoherentes, hasta alcanzar una hojarasca criticista que todo lo recubre³.

¹ Elisabeth ROUDINESCO, *Filósofos en la tormenta*, Buenos Aires, FCE, 2007, pág. 9. Un *síntoma* más de que el “aura”, el reconocimiento, etc., se ha desplazado desde el aparato escolar a otros aparatos del Estado, o que la centralidad se ha desplazado de la *obra* al *nombre*, en relación con la necesidad de adecuarse a la *sociedad del espectáculo*, o a la industria cultural productora del espectáculo literario, proporcionando nuevos circuitos de autoconsagración para valorizar el “nombre” en el mercado o bolsa de los valores ideológico literarios al servicio de la producción y reproducción de una norma hegemónica como condensación de un bloque de poder.

² Y lo califico de *anomalía* en función de dos aspectos básicos: A) Por su presencia fantasmal, que señalo, que no se refleja en los espejos y reverberos de la crítica que impone una supuesta *normalidad normativa*; y B) Por «la posibilidad de la brecha y la subversión: estar en minoría, en aislamiento [...] la minoridad de una literatura que es subversiva porque rompe todos los códigos», en Juan Carlos Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, pág. 411.

³ Cfr. Paul A. BOVE, *En la estela de la teoría*, Madrid, Cátedra/Universitat de València, 1996; Juan Carlos RODRÍGUEZ, *La norma literaria*, Madrid, Debate 2001 y Jenaro TALENS, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Cátedra/Universitat de València, 2000.

Su posición en el interior del mercado poético nunca se ajustó al orden y a la norma dominante en cada una de las coyunturas que la crítica fue construyendo desde 1970 hasta nuestros días. Situación permanentemente *extraña* (y extrañada) que ha producido una serie de *desajustes* en torno a la recepción de su escritura poética y de su imagen pública que, brevemente y de un modo un tanto intempestivo, intento analizar en las siguientes páginas⁴.

Dentro de este marco se producirán una serie de *desajustes* y/o paradojas que *categorizo* en los siguientes puntos:

1. Un primer desajuste, y no el menos importante, se produce al confrontar los escritos teóricos de “La otra sentimentalidad” (años 1982-1983) y la práctica real y escritural de Javier Egea, junto con sus declaraciones en diversas entrevistas periodísticas.

2. Otro desajuste se establece entre la alta valoración de su obra poética y, por otra parte, la casi inexistente atención prestada a ésta por la crítica poética e historiográfica durante estos últimos treinta años;

3. y, por último, la expulsión hacia los *márgenes*⁵ de la propuesta poético-ideológica de Egea que ocasiona el desplazamiento e invisibilidad de su obra durante la década de los años 90.

En consonancia con estos desajustes, a su vez, se han producido a lo largo de estos años una serie de *lecturas*, y aproximaciones, a la obra y figura pública de Javier Egea que, en esquema, resumo en los siguientes puntos:

1. Una lectura *biografista*, que propugna un anecdotario que recrea una división y doble imagen de Egea basada en principios moralistas y eticistas que le permite establecer una división *epocal* o espiritualista según una distinción maniquea entre el bien/el mal, y al que se pretende *recuperar* en base a un novedoso principio historiográfico, cada vez más en boga, que se autoproclama como el de “los íntimos amigos”⁶, sumado a una recurrencia de parámetros patologizantes;

⁴ Lo que a continuación expongo es un breve resumen de un ensayo más extenso que acompaña, como introducción, a la recopilación bibliográfica de más de quinientas referencias de/sobre Javier Egea, trabajo de investigación complementario a la preparación en estos últimos años de la Obra Completa de Javier Egea (proyecto realizado conjuntamente con José Luís Alcántara y que permanece inédito), que se publicará próximamente con el título *Para leer a Javier Egea. Ensayo bibliográfico (1969-2009)*, en I&CILE (Granada). Trabajo guiado por el recuerdo de A. Gramsci y la necesidad de repetir, por excesivamente olvidado, desde la vigencia de su proyecto: «la filosofía de la praxis no puede ser concebida mas que en forma polémica, de perpetua lucha», en *Cuadernos de la cárcel/4*, México DF, Era, 1986, pág. 262.

⁵ Vid. Antonio CRESPO MASSIEU, «La poesía y los márgenes», *Viento Sur*, 91 (abril 2007), págs. 67-77. Cfr. también Juan José LANZ, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, 2007.

⁶ Así, en noticia de prensa sobre una mesa redonda, celebrada en fechas recientes en Almería, se establecía un *ranking* de los protagonistas en función de “los tres mejores amigos” y, con posterioridad, Juan Vida, en la prensa granadina, hablaba de «Hay que terminar con este campeonato del mundo de ver quién era más amigo de Javier Egea». Vid. *infra*, nota 57.

2. Otra lectura *culturalista*, en tanto intento de *normalizar* la poética de Egea adscribiéndola, mediante un evolucionismo de matiz humanista y pequeñoburgués, a una poética hegemónica basada en principios *iluministas* que ahistoriza y despolitiza sus propuestas poéticas, en último término mediante la aplicación de clichés o una terminología utilizada como arquetipos incrustados en un mecanicismo vulgarizador y dogmatizante.

3. Y, por último, una lectura *materialista* que se presenta como un análisis de éste en función de la objetividad histórica de los textos, del inconsciente ideológico que los produce y de los desequilibrios/rupturas que articulan su lógica interna en la materialidad del campo literario y que supone una *tachadura* respecto a las anteriores lecturas.

Para adentrarme en la especificidad de estos puntos procederé, a continuación, a una aproximación cronológica, subdividida en apartados, en base a las prácticas escriturales de Javier Egea, la recepción crítica de su obra y las coyunturas ideológico-políticas que se suceden.

1. La “prehistoria” poética de Javier Egea, así calificada por él mismo, que se desarrolla desde su primera publicación en 1969, en la revista *Tragaluz*, hasta finales de los años 70, y que podríamos calificar de diez años de aprendizaje poético, permanece *en hueco*, en un punto ciego⁷ sobre el que, de modo reiterado, se aplican términos (marginalidad, bohemia, rebeldía, etc.) que, más allá de su posible utilización para establecer parámetros de conocimiento, han sido utilizados, en general, con un matiz despectivo desde un moralismo de base confundiendo y efectuando una sorpresiva mezcla y suma de las falacias biografista y contenidista, obviando que, en parte, ese *malditismo* y *rebeldía*, se produce por su anclaje en la *mala conciencia*, permanente, por su extracción de clase y pertenencia al bando de los vencedores.

De esta etapa apenas disponemos de esbozos, pinceladas, entre ellas los retratos que Enrique Morón y Juan J. León han realizado, en sendos libros de memorias (*El bronce de los días* y *Memorial de artimañas y secuencias sin cuento*), y que nos permiten ir adentrándonos en ese confuso tiempo, olvidado y aún peor analizado, en la mayoría de los casos. Pues, si sus publicaciones se iniciaron en el ámbito universitario, también colaboraría en la “otra” revista fundamental granadina de aquellos años, *Poesía 70*, dirigida y obra personal de Juan de Loxa⁸, en un programa radiofónico que sufrió un fuerte encontronazo con la censura franquista⁹. En medio¹⁰ un accésit al premio de poesía para estudiantes de la Universidad de Granada en 1972, con *Serena luz del viento*, libro que no se

⁷ Sin embargo, *cfr.* Jairo GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, Asociación I&CILE, 2005, págs. 15-25 [Capítulo: «2. Una marginalidad rebelde»] que ofrece el panorama más completo de estos años y en evidente ruptura con lo que aquí señalo.

⁸ *Cfr.* VV.AA., «Especial Poesía 70», *EntreRíos*, III.6 (otoño-invierno 2007), págs. 105-161.

⁹ Suceso que relataba, en una entrevista para *Diario de Granada*, Juan de Loxa, y que podemos reconstruir en su totalidad gracias a una extensa carta enviada a José Luis Alcántara, recogida en Javier EGEEA, *Obra Completa/3* (Inédita).

¹⁰ La transformación poética que sufre, en los años 1973 y 1974, podemos estudiarla a través de un conjunto de poemas inéditos recogidos, ahora, en Javier EGEEA, *Obra Completa/2* (Inédita).

publicaría hasta el año 1974, y algunas apariciones en la prensa local (*Ideal y Patria*).

Pero ya, en 1974, dedicado a la escritura de su siguiente libro, *A boca de parir*, publicado en 1976 también en la Universidad de Granada, se iniciará la transformación de su poética a través de la conciencia política y un cambio en las formas, imágenes y símbolos básicos en su poesía.

Situado en una encrucijada vital, una especie de *laberinto* de contradicciones que podemos rastrear en: sus intervenciones públicas en la práctica totalidad de los aparatos publicísticos del momento: antología poética *Jondos 6* y el “jondismo”¹¹ ahí practicado, revista *El despeñaperros andaluz*, revista *Letras del Sur*, etc.; la pertenencia a determinados círculos de reflexión política (Célula Antonio Gramsci y, después, Club Larra); las apariciones en numerosos actos políticos y culturales¹², y sumergido en la escritura de un nuevo libro, determinado por el *humus* político de las luchas izquierdistas granadinas de entonces, *Argentina 78*, asume una búsqueda, en muchos aspectos inconsciente y dubitativa, que irá desembocando, durante el eje temporal 1976/1979, en su potencia poética conocida (y reconocida) y en una conciencia política, de matiz comunista, que le acompañará durante la mayor parte de su vida¹³:

No, yo no soy un poeta comunista, sino un comunista poeta, que me parece distinto. Y hay que tener en cuenta que un comunista se hace con muchos comunistas a su alrededor.

Y así, a través de un encargo editorial, finalizando la década de los 70, fue como Juan Carlos Rodríguez conoció a Javier Egea: «Cuando me encargaron hacer una historia de la poesía granadina de posguerra descubrí a un poeta asombroso»¹⁴. Y continuó la ruptura vital, ideológica y escritural de la que tanto se

¹¹ Cfr. el «Prólogo» de F. GUZMÁN SIMÓN a Juan de LOXA, *Juegos reunidos (Memoria 1967-2007 y pico)*, Granada, Alhulia, 2009; y, también, José Antonio FORTES (ed.), *Los andaluces cuentan*, Granada, Aljibe, 1981, y José Antonio FORTES, *La nueva narrativa andaluza. Una lectura de sus textos*, Barcelona, Anthropos, 1990. Vid, también, numerosos poemas inéditos, inmersos en el andalucismo/jondismo de mediados de los años 70, ahora recogidos en Javier EGEA, *Obra Completa/2* (inédita).

¹² Vid., por ejemplo, un extenso poema, «Audiencia popular de Granada», leído en numerosos actos políticos y culturales, que ha permanecido inédito. Se publica en Javier EGEA, *Obra Completa/2* (Inédita).

¹³ Vid. Eduardo castro, «Javier Egea: “El amor es de carne y hueso, no llueve de las nubes (Entrevista)», *Diario de Granada. Domingo*, 10 octubre 1982, págs. 11-12. O, como afirma Vicente L. Mora de Javier Egea, en un libro tremendamente desequilibrado —con apreciaciones valiosísimas y caídas teóricas tremendas—, «no sólo el *miglior fabbro* de ellos [“la otra sentimentalidad”], sino el más ortodoxo izquierdista», vid. *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby, 2006, pág. 81. Cfr. Juan Antonio HERNÁNDEZ GARCÍA, *Javier Egea. ¿Es fácil ser marxista en poesía?* [Inédito]

¹⁴ Juan Carlos RODRÍGUEZ, «El hombre que no quiso ser jueves», *Ideal*, 31 julio 1999 (reeditado en: Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación Provincial, 2004, pág. 17. Esa “historia de la poesía granadina” a la que hace referencia Juan Carlos Rodríguez consistía en un prólogo para la antología *Nueva Poesía. Granada* que iba a formar parte de una serie de entregas, tituladas así: *Nueva Poesía*, que dirigía Andrés Sorel para la editorial Zero. Llegaron a publicarse las correspondientes a Cádiz (1976, con prólogo de Carlos Edmundo de Ory) y a Sevilla (1977, con prólogo de Rafael de Cózar) antes de la desaparición de esta editorial. Posteriormente el proyecto pasó a la editorial granadina Aljibe (una editorial injusta y excesivamente olvidada) tal como nos informa José Antonio Fortes en *Los andaluces cuentan*, Granada, Aljibe, 1981, pág. 18: Para Granada, cfr. Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Historia de la poesía*

ha escrito, aunque no siempre del modo más certero posible pues, en numerosos casos, se ha decaído en un anecdotario falto del mínimo análisis ideológico y en un biografismo excesivamente superficial.

2. En el año 1980, con la escritura del poemario *Troppo mare*, se materializa la ruptura vital y poética de Javier Egea, una situación que M. Maresca calificaría como «la poesía al borde de sí misma»; y una ruptura que toma forma definitiva en el poemario *Paseo de los tristes*¹⁵:

Troppo mare sería el punto de quiebra de mi trayectoria como poeta. Después de todo un proceso que en absoluto fue casual ni brusco, aparecería *Paseo de los tristes*, un libro en el que me propongo analizar el amor y los sentimientos desde un punto de vista netamente marxista, algo que ya había realizado en *Troppo mare*, con la sola diferencia de que allí los sentimientos y el amor nunca se desarrollaron en un contexto urbano, como ocurre en *Paseo de los tristes*. En este punto sé que tendrían que pasar cosas muy raras para que cambie mi concepción de la poesía.

Las aproximaciones críticas, reseñas, y estudios, para ambos libros, en su momento de publicación, serían muy dispares y centradas, básicamente, en el último de estos poemarios; aunque, en los últimos años, esta tendencia se ha invertido y las investigaciones publicadas se han ajustado básicamente a *Troppo mare*, dando un nuevo espacio y una mayor importancia a éste dentro del conjunto de los libros de Egea. Pero prácticamente todas estas publicaciones efectúan su lectura, y análisis, en función de la identificación entre Javier Egea y “la otra sentimentalidad”, de ahí que, en este apartado, lo que pretendo es establecer una serie de líneas de demarcación, desde un análisis radicalmente histórico, de las propuestas ideológico-políticas que dieron lugar a este movimiento, el único al que Egea se sintió unido.

Una historia, la de “La otra sentimentalidad”¹⁶, la de Javier Egea, cada vez más enrevesada y falta de rigor en las aproximaciones críticas que se vienen sucediendo y que suponen un asalto y tergiversación de la objetividad histórica¹⁷, y que ha afectado negativamente al conocimiento real y radical de la poética de Egea, con una serie de errores básicos: A) El confusionismo, acrecentado con el paso del tiempo, en la descripción de la antología titulada *La otra*

granadina de postguerra (introducción crítica de la *Nueva poesía de Granada*, en prensa para Aljibe). Tampoco este segundo proyecto lograría editarse.

¹⁵ Vid. Juan VELLIDO, «Javier Egea, poeta de “Un pequeño pueblo en armas contra la soledad” (Entrevista)», *Diario de Granada*, 10 diciembre 1985, pág. 11. Esta entrevista, junto con las que cito a continuación y otras muchas, se encuentra recogida en Javier EGEA, *Obra Completa/3* (edición de José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García. Inédita).

¹⁶ Cfr. Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, para los “modelos básicos”, págs. 35-36; para las “claves básicas”, págs. 39-41; pues, en general: «se ha tergiversado hasta el máximo lo que fue la otra sentimentalidad: su significado y su auténtico sentido de fondo. Quizás las mentiras no hayan sido todas a propósito, pero el inconsciente rechaza siempre lo que no quiere aceptar», en pág. 25. Cfr. también Miguel Ángel GARCÍA, «Literatura e historia en *la otra sentimentalidad* (O cómo poner a la poesía en un compromiso)», *Insula*, 671-672 (noviembre-diciembre 2002), págs. 16-18.

¹⁷ Un resumen de todos estos torpes tópicos se encuentra en Juan Cano BALLESTA (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 47-49. Cfr. Túa BLESA, «Un balance que no cuadra», *ABC Cultural*, 498 (11 agosto 2001), pág. 11, y F. LEÓN, «La traicionada poesía española reciente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 616 (octubre 2001), págs. 137-141.

*sentimentalidad*¹⁸ y su tratamiento erróneo como si se tratase de un “manifiesto” que inicia esta propuesta, cuando su realidad histórica fue todo lo contrario, tal como informa Juan Carlos Rodríguez: «en el 83 la “otra sentimentalidad” se había empezado a desvanecer en el sentido originario, precisamente cuando Álvaro, Luis y Javier publicaron el libro sobre la otra sentimentalidad»¹⁹. Este error, tan repetido, lo ha llevado hasta su punto más alto Francisco Díaz de Castro al construir un objeto irreal y fantasioso, en el prólogo a su antología con intención *canonizante*: “la otra sentimentalidad” como un movimiento poético que iría desde 1983 hasta 2001/2003, claro intento justificativo de una división interna (otra separación grupal más) dentro de la poesía experiencial que sirva de argumento para una continuidad evolucionista entre ambas; B) La mantenida confusión, en los estudios de “la otra sentimentalidad” entre el experiencialismo sensorial empirista y el materialismo histórico²⁰, que ha dado lugar a dos efectos: 1. La sustitución del término “otra” por “nueva” en las aproximaciones críticas a esta poética, y 2. Una continuada modificación, y ampliación, en la nómina, selección y alineación de poetas adscritos a “la otra”; y C) La errónea identificación e igualación de escrituras entre los diversos miembros de este núcleo²¹. Algo que el propio Javier Egea aclaró con suficiente contundencia, entre otros²²: «nosotros no somos un grupo poético al modo de los surrealistas, pongamos por caso. Nuestro nexo de

¹⁸ Javier EGEA, Álvaro SALVADOR, Luis GARCÍA MONTERO, *La otra sentimentalidad*, Granada, Ed. Don Quijote, 1983. 68 págs. (Col. Los pliegos de Barataria, nº 5). Los “prólogos” teóricos ocupan las págs. 11-15 (Luis García Montero, «La otra sentimentalidad») y págs. 19-23 (Álvaro Salvador, «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad»). Para la consulta de estos textos, y otros en la misma línea publicados en el espacio temporal 1983-1987, Cfr. Luis GARCÍA MONTERO, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial, 1993, y Álvaro SALVADOR, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003. Publicaciones sobre las que hay que volver y releer de nuevo, tal como señala en su artículo M. URRUTIA-ZARZO, *vid. infra*.

¹⁹ Vid. J. Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, pág. 41. O, también, en pág. 26: “Al menos en sus orígenes: lo que vino después ya es otra historia”.

²⁰ Cfr. Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, págs. 41-42/117-122, y Juan Antonio HERNÁNDEZ GARCÍA, *¿Veinte años de crítica marxista en Granada (1975-2000)? Crónica de una desolación*, Granada, Asociación I&CILE [de próxima publicación].

²¹ Para una aproximación a lo que expongo en este punto recomiendo una lectura *enfrentada* de las reseñas, de L. Jiménez Martos, a *El jardín extranjero*, de L. García Montero («García Montero, un Adonais con propuesta», *Nueva Estafeta*, 52 (marzo 1983), págs. 82-85, y a *Paseo de los tristes*, de Javier Egea («A través del amor y la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 418 (abril 1985), págs. 191-194. También resulta imprescindible la consulta de la crítica, desde la izquierda granadina, de las limitaciones ideológicas de alguna de estas *propuestas* (Alfonso H. Pérez Padilla, «A propósito de la entrega del último premio *A dónde vais*», *Diario de Granada. Cuadernos del Mediodía*, II.23 (18 marzo 1983), pág. VII.

²² Vid. Jesús CANO HENARES, «Javier Egea: Poesía y psicoanálisis (Entrevista) », *Campus*, 54 (junio 1991), págs. 46-47. Y también, Luis García Montero, en una entrevista de 1988 (Salvador Alonso, «Luis García Montero: “Granada es un páramo cultural”», *El Semanero*, 20 septiembre 1988, págs. 42-43) declaraba: «La otra sentimentalidad nunca fue un manifiesto de grupo cerrado: fue una reflexión que sobre la entidad de la poesía hicimos una serie de jóvenes de Granada, coincidiendo en lo más importante. [...] Lo que no hay es ningún deseo de hacer una escuela cerrada, que parezca un grupillo, porque eso estaría reñido con la propia reflexión que nosotros *hacíamos* de la poesía... [la cursiva es mía]». A esta respuesta se añade, en otra posterior, una constatación absoluta del final de “La otra sentimentalidad”. O también Álvaro SALVADOR, «Un lugar para la literatura española» en *Ínsula*, 745-746 (enero-febrero 2009), pág. 46: «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*». Etcétera.

unión es ideológico, *pero nuestras respectivas prácticas literarias son diferentes* [la cursiva es mía]».

De ahí que los diversos intentos de demarcación, entre la otra sentimentalidad/ poesía de la experiencia se hayan varado en una serie de metaforizaciones de todo tipo (biologicistas, geográficas, geológicas, etc.) y un discurso mitologizante de matiz nostálgico, desde una posición autojustificativa, ética y política, del experiencialismo en tanto intento de fundamentar la identificación práctica y teórica entre ambas, lo que ha dado lugar a la imposibilidad de adentrarse con cierta solvencia en el conocimiento real de “la otra sentimentalidad”.

Año 1983, en el que, junto a la publicación de la pequeña antología titulada *La otra sentimentalidad*, colofón y fin de esta aventura, también sucedían otras muchas cosas, en el proceso de modernización capitalista de la ciudad, que resultan ineludibles, en su estudio, para aproximarnos al conocimiento del desenlace de esta propuesta: la eclosión victoriosa de la socialdemocracia española; la ruptura interna de ésta en el ámbito granadino (y la toma del poder provincial por los conocidos como “catetos”); el desgaste de la hegemonía, en la izquierda, del PCE con una pérdida de la mitad de su militancia en la provincia de Granada; la configuración, desde diversas instituciones (Diputación Provincial, Ayuntamiento, Universidad) de un aparato cultural novedoso²³ y acomodado a los nuevos tiempos políticos que se avecinaban.

Al fin, ante la *imposibilidad* del proyecto poético e ideológico-político de “la otra sentimentalidad” se producirán dos salidas divergentes y muy desiguales, durante el periodo 1983-1986²⁴: por un lado, Javier Egea, a través de la radicalización de su mirada poética mediante la escritura de *Raro de luna* y su continuación en *Sonetos del diente de oro*, unas posiciones tomadas y ocupadas que

²³ Vid. Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, «La cultura, ese invento del Gobierno», *El País*, 22 noviembre 1984; Manuel SACRISTÁN LUZÓN, «La viga en el ojo propio», *Mientras tanto*, 20 (octubre 1984), págs. 22-24; Hans Magnus ENZENSBERGER, «La tribu de los charlatanes», *El País. Temas de nuestra época*, VII.278 (17 junio 1993), págs. 2-3, entre otros muchos.

²⁴ El intento más serio para el estudio de esta coyuntura de cambio ¿paradigmático? lo encontramos en el artículo de Sultana WAHNON, «Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia», en VV.AA., *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*, Universidad de Granada, 2003, págs. 494-510. Si bien no comparto, en su totalidad, las conclusiones a las que llega, ya que tras asumir que los componentes centrales de “la otra sentimentalidad” eran: 1. la ficcionalidad del personaje poético y 2. la “historicidad ideológica de los sentimientos”, establece como el menos problemático el segundo de éstos; pero, para ello, asume la filiación de este componente en los principios machadianos del empirismo burgués —error en el que han incurrido otros muchos al adentrarse en esta cuestión— y no en los parámetros marxistas de la radical historicidad; o, quizás, como ha señalado M. URRUTIA-ZARZO esos *ideologismos* empiristas ya anidaban en el interior de “la otra sentimentalidad”. Pero, indudablemente, esa ficcionalización de la lírica, del personaje poético, no era el más problemático de esos componentes, como afirma; sino que, más que una ruptura con las *lógicas ideológicas* del llamémosle postmodernismo, capitalismo tardío, etc. en relación con su concepción del sujeto/subjetivismo, se presenta como una adecuación, asunción y reconfiguración dentro de los parámetros internos de esta situación histórica e ideológica, de ahí su centralidad básica en la poesía de la *experiencia*. Vid. Toni NEGRI, *Fin de siglo*, Barcelona, Paidós, 1992. Cfr. además, mis comentarios, en *infra*, a los artículos de M. Urrutia-Zarzo y de J. Luis Bellón Aguilera.

jamás abandonaría; y, por otro lado, Luis García Montero²⁵, o Álvaro Salvador²⁶, a través de una clara apuesta por el discurso *experiencial* (o como quiera llamársele, tanto da la *etiqueta*) estableciendo las directrices teóricas y líneas ideológicas de esta *nueva* (y diferente) propuesta en múltiples textos autojustificativos²⁷ que, en bastantes momentos, instituyen una lógica excesivamente excluyente y dogmática con una relectura de la historia literaria que ha devenido, en sus últimos tiempos, hacia un torpe anclaje en el peor de los *elitismos* orteguianos mediante una *resacralización laicista*, por paradójico que parezca, del espacio literario²⁸.

De este modo, la máxima expresión escritural de “la otra sentimentalidad”, y su apuesta más arriesgada, se encontrará en la práctica poética de Javier Egea, cuya no presencia en ninguna de las publicaciones o actos que han configurado, entre 1986 y 1995 al menos, la poesía de la *experiencia* muestra, como una evidencia más²⁹, la diferencia radical entre ambas proposiciones en los espacios publicísticos, ideológicos y políticos de la formación literaria española de aquel tiempo. Junto con la firmeza de sus reflexiones teóricas³⁰:

Todo discurso literario es un discurso ideológico. Esa ideología sólo puede ser de dos clases: bien la que reproduce las categorías dominantes, manteniéndolas, bien la que produce otras nuevas, penetrando mediante un análisis materialista por las fisuras del sistema normativo. Es evidente que según sea el inconsciente ideológico del poeta así será su compromiso inevitable con la sociedad.

3. *Raro de luna*, aunque escrito mucho antes, se publicaría en 1990 (Madrid, Hiperión), y a su publicación se sucederían algunas entrevistas en la prensa local y reseñas en diversos medios de comunicación (*Ideal*, *El País*, *El Independiente*, *Hora de Poesía*, etc.) pero con una mínima repercusión pública si consultamos los diversos estudios panorámicos que se publicaron en aquellos años (1990-1992).

Este libro, una ruptura *radicalizadora* en el interior de la lógica interna de “la otra sentimentalidad”, aparecía en el momento menos oportuno: en pleno proceso de lucha por el poder poético³¹ y en la carrera por la consolidación de los

²⁵ Vid. Miguel Ángel GARCÍA, «De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luis García Montero», *Paraíso. Revista de poesía*, 2 (2007), págs. 49-59.

²⁶ Vid. Álvaro SALVADOR, *Op. cit.*, pág. 206, en donde, en un texto de 1990 y de forma un tanto abrupta, expone los nuevos modelos: «Nuestra poesía se parece mucho más a las letras de Joaquín Sabina que a los premios nacionales de poesía, *esto es evidente* [la cursiva es mía]».

²⁷ Para un análisis de las contradicciones y confusiones teóricas (entre realismo/representación y distanciamiento/ficcionalidad) de la “poesía de la experiencia” vid. Jenaro TALENS, «Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)», en Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA y Jordi DOCE (eds.) *Poesía Hispánica Contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005, págs. 129-159.

²⁸ O, como escribe José María RIDAO, en «La efeméride permanente», *El País*, 2 mayo 2008, pág. 31: «Los aniversarios, centenarios, bicentenarios y tantas otras fechas consagradas a la exaltación del pasado están consagrando, no ya un nuevo almanaque patriótico, sino un nuevo santoral».

²⁹ Algo que se puede comprobar, a golpe de vista, en el reportaje fotográfico *familiarista* incluido en Francisco DÍAZ DE CASTRO, *Op. cit.*, mediante la constatación cronológica de la presencia/ausencia de Javier Egea en esta *selección*.

³⁰ Vid. Manuel PEÑALVER CASTILLO, *Epígrafe para poetas (La palabra y el poema)*, Utrera, Excmo. Ayuntamiento de Utrera, 1987, págs. 81-83.

³¹ *Cfr.*, entre otros, el monográfico «Guerra de poetas», *Leer*, XV.100 (marzo 1999), págs. 134-151, y Miguel CASADO, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva,

experienciales como norma escritural dominante, como propuesta ideológica hegemónica, en completa ajeneidad a los postulados mantenidos por Javier Egea³².

Situación que no sólo arrastraría hacia los “márgenes” la recepción de este libro, sino también a la totalidad de su escritura y a la propia figura de Javier Egea, refugiado, en unas mínimas publicaciones, en revistas con una minúscula difusión, desplazado totalmente de cualquier antología canonizadora a lo largo de esta década sobre la poesía publicada en los años 80 y alejado de los circuitos de consagración. Ahí, en esa situación, retornará, ajeno a su voluntad, a una situación de *marginalidad* y silencio.

Años 90. Una historia de soledad y olvido.

Una coyuntura ideológica e intelectual³³, tras los sucesos de 1989, que dejó sin los mínimos asideros³⁴ a una propuesta que mantenía la radicalidad desde hacía diez años y que, en su contextualización política o en su práctica poética, han destacado tanto Álvaro Salvador como Juan Carlos Rodríguez:

¿Poesía en 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. [...] 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 clase medias consolidadas al amparo de la política socialista, que han demandado la producción y el consumo de una cultura, así mismo, “media”, digerible...³⁵

No es que no tuviera nada que decir [Javier Egea]. 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. [...] ¿Cómo iba a volver al principio si todo lo que había escrito después lo había escrito rompiendo con el principio. / Javier no era un poeta al uso posmoderno hispánico. Ha

2005. Batalla, por lo demás, a la que se mantuvo *extrañado* el propio Egea, tal como declaraba, en entrevista periodística, en el año 1994: «No me interesa el mundo canalla de la sociedad literaria que al fin y al cabo reproduce los vicios de la sociedad civil. La escritura es para mí una parcela de libertad personal».

³² Situación que el propio Javier Egea expondrá, en una entrevista del año 1991, con total claridad: «... veo un pequeño vacío, me da la impresión de que la gente se está repitiendo. Creo que hay que buscar en otros lugares. Últimamente la poesía me aburre bastante. Hecho de menos, como cualquier lector, un libro que me sorprenda. Y hace mucho tiempo que no lo encuentro». Cfr. Olga PUEYO DOLADER, «La crítica de la recepción: la poesía de la experiencia», *Riff-Raff*, 30 (invierno 2006), págs. 7-21.

³³ Cfr. James PETRAS, «Los intelectuales en retirada», *Nueva sociedad*, 107 (mayo-junio 1990), págs. 92-120; Gustavo BUENO, «Los intelectuales, los nuevos impostores», *Cuadernos del norte*, 48 (marzo-abril 1988), págs. 2-21 y Carlos FERNÁNDEZ LIRIA, Santiago ALBA RICO, *Volver a pensar. Una propuesta socrática a los intelectuales españoles*, Madrid, Akal, 1989.

³⁴ Vid. Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Art. cit.*, pág. 18: «Luego la Otra sentimentalidad y la izquierda que soñábamos se vinieron abajo. También se vino abajo poco a poco a la realidad vital de Javier Egea, cuyo modo de decir estaba muy unido a esos planteamientos colectivos y cotidianos».

³⁵ Vid. Álvaro SALVADOR, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003, págs. 227-228. El artículo en que se encuentra esta cita, «La experiencia de la poesía», ocupa las páginas 227-236 y está fechado en «Verano, 1996» cuando ya este crítico, entre otros muchos incluyendo a algunos de los protagonistas de esta historia, constataba que «la llamada “poesía de la experiencia” española comienza a presentar signos evidentes de agotamiento», pág. 223.

habido una posmodernidad incluso progresista, pero en nuestro territorio mental era absoluta banalidad de superficies. Javier comprendió que esa banalidad posmoderna obligaba a todo el mundo a ser *jueves*³⁶.

Pues lo *terrible* no han sido los diez años tras su muerte, como algunos erróneamente sostienen y repiten, sino que lo terrible, lo duro y difícil fueron los diez largos años de la década de los 90 en los que Javier Egea hubo de desafiar el olvido crítico³⁷, las tremendas dificultades para reeditar cualquiera de sus libros³⁸ y la imposibilidad para publicar el proyecto último de su vida (la antología *Soledades. 1970-1990*); proyecto que ahora, al igual que entonces, está afrontando diversos impedimentos editoriales y la falta de cualquier apoyo institucional.

4. Sólo tras su muerte (julio 1999), y tras las consiguientes noticias y artículos en prensa³⁹, se producirán una serie de publicaciones, unas más acertadas que otras, de manera constante, hasta la actualidad: ya, en 2000, se reeditarán dos de sus libros más importantes, *Paseo de los tristes* (Granada, Diputación Provincial)⁴⁰ y *Tropo mare* (Granada, Dauro), este último en edición de José Rienda.

En el año 2001 se editará, en una pequeña *plaquette* (*Me desperté de nuevo*, Granada, La Tertulia), el considerado como último poema de Javier Egea con diversos textos críticos que lo acompañan.

En 2002 verá la luz la, por ahora, más amplia antología realizada de la obra poética de Javier Egea: *Contra la soledad* (Barcelona, DVD) en edición de P. Ruíz Pérez⁴¹, que agrupa los poemas según unos focos temáticos (el amor / la historia / la poesía / la noche) que, incomprensiblemente, rompe con uno de los criterios básicos de la escritura de Javier Egea: la unidad estructural y tonal de cada uno de sus libros finalizados. A la antología de poemas le acompañan numerosos textos

³⁶ Vid. Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Art. cit.*, pág. 19.

³⁷ Olvido producido, en gran parte, por la ceguera que produce en los críticos la socorrida y simplista urgencia en ordenar y repartir a los poetas en grupos y etiquetas. Bastará con consultar unos mínimos artículos con pretensión de establecer una cierta panorámica: Antonio ORTEGA, «Entre el hilo y la madeja: Apuntes sobre poesía española actual», *Zurgai*, julio 1997, págs. 42-50 [Monográfico: Poetas de ahora]; Ignacio ELGUERO, «El desencuentro de estéticas», *Mercurio*, 104 (octubre 2008), págs. 14-15; y un largo etcétera.

³⁸ En sus *Diarios (Obra Completa/4. Inédita)* se puede seguir una crónica clarificadora y dolorosa de estas dificultades para la reedición de sus libros y, muy en especial, diversos apuntes sobre el único libro que logró reeditar, en el año 1996, como fue *Paseo de los tristes* (Granada, Diputación Provincial, 1996) con la aportación de un nuevo prólogo, escrito por Ramiro Fonte, para esta edición a petición expresa del propio Javier Egea tal como se reconoce en el prólogo: «Supone una satisfacción para mí atender la petición de mi amigo». Un texto cariñosísimo (“deuda de amor”) hacia Javier Egea y su poemario, pero que, en las lógicas analíticas que establece, muestra su compromiso con el espesor teórico del experiencialismo, ya “dominante”, a través de la *tematización* de la poética de Javier Egea mediante la acumulación de tópicos y errores que anteriormente he señalado: “normalidad”, “grupo”, “nueva sentimentalidad”, “círculos concéntricos”, “Ya se hablaba de poesía de la experiencia”, “romanticismo del corazón”, etc.

³⁹ Para un estudio detallado de lo publicado en torno a este suceso remito, de nuevo, a mi estudio de próxima publicación del que informo en nota 4.

⁴⁰ Sorprendentemente esta reedición reproduce y mantiene las numerosas erratas contenidas en la edición que es su origen, la realizada en el año 1996 por esta misma institución.

⁴¹ Vid. la reseña, a esta antología, de Manuel RICO, «Realidad inhóspita y lucidez», *El País. Babelia*, 538 (16 marzo 2002), pág. 11.

críticos con un muy desigual acierto y conocimiento de la obra y figura de este poeta.

Posteriormente, en 2003, se vuelve a publicar el libro *Argentina 78* (Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas), que incluye prólogos de H. Rébora, Susana Oviedo y Carlos Enríquez del Árbol. En este mismo año, también, en una editorial granadina, se reeditará *El manifiesto albertista* (Los cuadernos del vigía), que contiene textos de Javier Egea, Luis García Montero, Álvaro Salvador y Antonio Sánchez Trigueros.

Ya en 2004 se editará *Un día feliz. Álbum* (Granada, Asociación del Diente de Oro), que consiste en una breve antología de poemas, con reproducciones en facsímil, su transcripción, comentarios anecdóticos sobre éstos y algunas fotografías de Egea.

Estas ediciones convergerán, en el año 2004, en la publicación de un compendio de artículos críticos sobre Javier Egea (junto con unos textos en prosa, que cierran el libro, publicados por Egea anteriormente) titulada *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)* con la pretensión, señalada en las «Palabras previas» firmadas por Álvaro Salvador, de: «dejar escrita la memoria de la recepción de Javier Egea [...] este texto sea el punto de referencia necesario para la mejor comprensión y valoración de toda su obra»⁴². Un libro benemérito; pero que presenta enormes carencias por la irregular, y a veces sectaria, recopilación y articulación de los textos (como ya señalara Juan J. León); por la falta de ensayos críticos sobre Egea, de gran valía, que no se encuentran en este conjunto; por la falta de criterio a la hora de informar de la procedencia de los textos, al igual que ocurre con las prosas incluidas del propio Egea, pues no se informa de su procedencia ni de si han sido editadas con anterioridad. También, para alcanzar las pretensiones de las que se hace gala, hubiese sido imprescindible un mínimo ensayo bibliográfico que ampliara la recopilación de textos aquí efectuada.

En 2006, al fin, se publicará, en edición artesanal, su libro inédito: *Sonetos del diente de oro* (Granada, Asociación I&CILE) con unas «Palabras previas» del profesor José Antonio Fortes, en general mal leídas y peor comprendidas, que incluye la reproducción facsímil del cuaderno de escritura de los sonetos, su transcripción efectuada por José Luis Alcántara y unas breves notas al texto. También se añade un CD-Rom con diversos materiales que completan el contenido del libro.

En esta misma línea de publicación, también de modo artesanal, en 2007 se reeditará su libro *Raro de luna* (Granada, Asociación I&CILE) en donde se incluye el, por ahora, más completo estudio de este libro [«Prólogo. Juego de espejos transparentes. (Propuesta de materiales para una lectura)»] por F. Villar Ribot; el cuaderno, en facsímil, de escritura del poema «Raro de luna» y su transcripción por José Luis Alcántara, junto con otros materiales (cartas, notas al texto, etc.) que

⁴² Elena PEREGRINA (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación Provincial, 2004, pág. 11. Así, en una reseña de este libro, publicada en el periódico *Granada Hoy*, el 12 de junio de 2004, se informa incorrectamente de que éste: «recoge por primera vez *todos* los artículos y semblanzas» [la cursiva es mía].

permiten un análisis más completo de este libro. También se incluye un CD-Rom con otros numerosos documentos.

Al igual, durante estos años, su poesía ha aparecido en, al menos, cinco antologías: en el año 2000 Andrés Soria Olmedo, en *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía* (Granada, Diputación Provincial, págs. 433-443), presentaba una muestra de su poética; en 2003 era Francisco Díaz de Castro, en *La otra sentimentalidad. Estudio y Antología* (Sevilla, Fund. J. Manuel Lara, págs. 123-159) quien incluía una amplia muestra de sus etapas; en 2007, Marta Sanz, en *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española. 50 poetas hacia el nuevo siglo (1966-2000)* (Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 437-444) presentaba, por primera vez, a Javier Egea en una antología poética de ámbito nacional; en 2008, en una reciente muestra de poesía granadina, *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos* (Caracas, Bid&co, págs. 91-103), Á. Esteban mostraba, con multitud de erratas, otra selección de su obra poética; y, en 2009, Olalla Castro, en una antología de poesía andaluza, *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)* (Granada, Dauro, págs. 129-145) incluye, en su selección, algunos poemas inéditos de Javier Egea.

Y, por último, durante los años 2007 a 2009 se recopiló, por José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García, la *Obra Completa* de Javier Egea⁴³, proyecto que se presentó en Granada el pasado 18 de junio y que permanece *inédita*. Se ha estructurado en cuatro volúmenes, dos para la poesía (el primero para el conjunto de libros poéticos y, el segundo, recoge los poemas sueltos junto con un gran número de inéditos) y otros dos para la prosa (el primero se ha dividido en diversos apartados: Artículos / Prosa narrativa / Anotaciones / Entrevistas y Declaraciones y Epistolario; y, el segundo, contiene la totalidad de *Diarios* escritos por Egea y que se encuentran, en su totalidad, inéditos)⁴⁴.

5. Pero una serie de hechos *extraliterarios* determinarán la apertura de una nueva fase, con giros *prodigiosos*, en la aproximación crítica a Javier Egea: A) El robo/pérdida de unos 120 libros (“dos cajas”) de su biblioteca durante el traslado de ésta a otro domicilio (septiembre 2005) y B) La entrega, en depósito, de la biblioteca de Javier Egea a la Fundación Rafael Alberti (diciembre 2006).

A raíz de estos hechos se producirá la plena expansión de lo que he calificado como lectura *biografista* que se ha constituido en una crítica, pretendidamente dominante, ensimismada en el anecdotario (utilizando constantemente datos erróneos, aumentando la confusión y utilizando erráticas

⁴³ Proyecto que ha sido recibido, de modo *incomprensible*, con una tremenda virulencia y violencia por parte de ciertos intelectuales granadinos. *Vid.*, por ejemplo, D. RODRÍGUEZ MOYA, «Entre dos sombras», *La Opinión de Granada*, 19 junio 2009, y Álvaro SALVADOR, «El legado», *La Opinión de Granada*, 28 julio 2009. En ambos casos, con una total falta de rigor informativo, se tergiversaban las palabras que se dijeron en el acto de presentación del proyecto de *Obra Completa*, junto con ásperos insultos a los editores de ésta, aprovechando que ninguno de ellos, estos *intelectuales*, había asistido al mismo. Además se confunde la fecha y el lugar en el que se produjo la citada presentación.

⁴⁴ Remito, para una descripción más amplia de este proyecto, de nuevo, a mi ensayo informado en nota 4. También pueden consultarse las informaciones publicadas en la prensa granadina (*Ideal y Granada Hoy*) durante los días 17 a 19 de junio de 2009.

interpretaciones) y enrocada en un sistemático intento de deslegitimación de los herederos designados por Javier Egea que ha dado lugar a una real *historia local de la infamia*⁴⁵ como proyecto de apropiación del pasado y su memoria y, como efecto secundario, a un arrinconamiento y olvido del estudio *materialista* de la producción poética de Javier Egea.

Esta lectura ha pasado, desde el año 2005, por diversas fases en función de los acontecimientos señalados:

A) A raíz de la sustracción/pérdida de dos cajas de libros de la biblioteca de Javier Egea, durante una mudanza de ésta, se producirá un torrente de artículos en prensa con el objetivo, en la gran mayoría de éstos, de aumentar su gravedad y dramatizar la confusión en torno a este suceso. El proceso se iniciaría con la publicación de tres artículos, en los días 17 y 18 de septiembre de 2005, firmados por Luis García Montero, José Carlos Rosales y Álvaro Salvador⁴⁶, y que se identifican en virtud de su retórica beligerante y el mecanismo típico, que los articula, fundado en enmascarar la respuesta, ya dada en los textos, mediante el monopolio retórico de preguntas y establecer, así, la ocultación del planteamiento falso que los fundamenta. El marco interpretativo, de este modo, quedará establecido para el resto de artículos y noticias que se publicarán a continuación, y que no escribirán otra cosa que el retorcimiento de los *apriorismos* establecidos mediante una acumulación de especulaciones y confusión creciente.

B) En diciembre del año 2006, los herederos de Javier Egea deciden, tal como hemos indicado, entregar en depósito la biblioteca de Javier Egea a la Fundación Rafael Alberti. Este hecho, fundado en la camaradería que Egea mantuvo con Rafael Alberti⁴⁷, se convertiría en un paso más de este *proceso* aumentando la gravedad de las mentiras y de la desinformación publicada hasta entonces, pues: se intenta introducir a Javier Egea en una batalla en la cual, durante su vida, no se vio inmerso por voluntad propia (en sus *Diarios* es bien explícito sobre este asunto); se miente sobre el contenido de las memorias de Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, sin ningún comedimiento y con total desfachatez⁴⁸, tal como puede

⁴⁵ Para un análisis pormenorizado de los artículos periodísticos que se publicaron en la prensa granadina, con una actuación destacada del periódico *La Opinión de Granada*, y en la edición andaluza de *El País* vid. mi ensayo, en su apartado «5. Los papeles de Egea», de próxima publicación, informado en nota 4.

⁴⁶ Vid. Luis GARCÍA MONTERO, «Chamarilero», *El País. Andalucía*, 17 septiembre 2005, pág. 2; José Carlos ROSALES, «Libros en la carretera», *Granada Hoy*, 18 septiembre 2005, pág. 8 y Álvaro SALVADOR, «¡Maldición eterna a quien lea estas páginas!», *La Opinión de Granada*, 18 septiembre 2005, pág. 24. La recolección de especulaciones, sin la menor objetividad informativa, se extendió entre los meses de septiembre y noviembre de 2005 y, durante todo este tiempo, sólo un artículo, en el que se aclaraban bastantes puntos sobre esta situación, logró romper la uniformidad y monolitismo *acrítico* de las informaciones: José RIENDA, «El legado de Javier Egea. Puntualizaciones», *Ideal*, 20 septiembre 2005, pág. 28. Pero, sin duda, el *síntoma* que connota esta *anomalía* informativa se encuentra en el desinterés que la práctica totalidad de los opinadores mostraría ante la resolución judicial del caso, pues sólo el periódico *Granada Hoy* se hizo eco de ésta en su edición del 20 diciembre 2006, pág. 3, y ninguno de los que tanto habían escrito sobre el suceso haría la menor alusión a ésta.

⁴⁷ En los diarios de Javier Egea se encuentran reflexiones muy agudas y esclarecedoras sobre su relación con Rafael Alberti y los sucesos en torno a su Fundación. Vid. JAVIER EGEE, *Obra completa /4. Diarios* (edición de José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García. Inédita).

⁴⁸ Vid., por ejemplo, F. VALVERDE, «Los libros de la marginalidad», *El País. Andalucía*, 14 diciembre 2006, pág. 40, artículo, con una redacción y contenido melodramáticos, en el que Álvaro Salvador

comprobar cualquier lector, al afirmar que en éstas ha *desaparecido* Javier Egea de su contenido; y, de paso, se aprovecha para continuar con las insidias e insultos contra los herederos elegidos por Javier Egea inventando una *leyenda* de prohibiciones y censuras.

Esta acumulación de desatinos, despropósitos, maniobras *desinformativas* e invenciones desembocará, con el tiempo, en una serie de consecuencias graves, y *dolorosas*, para el conocimiento, valoración y difusión de la obra poética de Javier Egea⁴⁹: por una parte, el proyecto de edición de la antología de Javier Egea, *Soledades (1970-1990)*⁵⁰, firmado por los herederos con la editorial Lumen (para su colección de poesía El Bardo) quedaría encallado desde el año 2004 hasta hoy sin ningún tipo de explicación, a finales de 2009, por parte de la editorial; y, por otra parte, la organización de unas jornadas de estudio sobre Javier Egea, que se estaban organizando en la Universidad de Granada, para el mes de mayo de 2009, se verían *suspendidas* (o mejor dicho: prohibidas) sin ninguna argumentación lógica y como ejemplo burdo (“otro”) de la falta de *calidad* democrática en este país.

Tras la suspensión/prohibición de estas jornadas, por la Universidad de Granada⁵¹, el día 18 de junio de 2009, se realizó uno de los actos, que estaba programado en el seno de éstas, gracias a la colaboración del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, que consistió en la presentación, por parte de sus editores (José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García) del proyecto de *Obra Completa* de Javier Egea, con las características que ya he detallado con anterioridad.

Frente a este ensimismamiento, organizado en principios *conspiranoicos* y algo fantasmales que, en algunos momentos, roza un incierto delirio, se han producido una serie de aproximaciones críticas que, en su diversidad, pueden adscribirse a lo que he calificado como lectura *materialista* y que, con su presencia, deslegitiman y dejan *fuera de lugar*, mediante su potencia, los nuevos *horizontes* de investigación que plantean y las líneas de demarcación que establecen, a las otras dos tipologías de lectura, por su debilidad teórica y la vulgaridad de sus planteamientos.

declara: «borró nuestros nombres de *La arboleda perdida*»; o J. ARIAS, «Granada, el cruce de legados», *Granada Hoy*, 31 diciembre 2006, págs. 2-3, en donde M. MARESCA afirma: «tachó de las memorias de Alberti los nombres de todos sus amigos poetas de Granada, Javier Egea incluido». Algo, como digo, absolutamente falso pues, circunscribiéndonos a los poetas granadinos, esta circunstancia sólo afecta a dos de ellos: L. García Montero y L. Muñoz Montero que, junto a Benjamín Prado, tal como nos informa éste (en *A la sombra del ángel. 13 años con Alberti*, Madrid, Ed. Aguilar, 2002, pág. 61), Rafael Alberti calificaba como los “niñitos puñeteros”.

⁴⁹ Vid. el imprescindible artículo de Gregorio MORÁN, «El poeta doblemente muerto», *La Vanguardia*, 27 junio 2009, pág. 26.

⁵⁰ Para una exposición completa de este proyecto, su estructura y contenido, vid. el artículo de José Luis ALCÁNTARA, «Homenaje a Javier Egea (Historia de una Antología)», en esta misma revista. Ante esta completa información sobre la antología *Soledades* resultan sorprendentes las continuas alusiones, en especial por parte de Álvaro Salvador, a un proyecto inexistente, en base a unas opiniones ausentes de cualquier lógica verosímil.

⁵¹ Los artículos en la prensa granadina sobre este nuevo suceso, con un contenido falto de toda veracidad y con un desconocimiento absoluto de la programación de las jornadas “suspendidas”, se efectuaron entre los días 30 de abril y 3 de mayo de 2009, pues las jornadas programadas iban a desarrollarse entre los días 18 y 20 de mayo de 2009.

En 2004 Manuel Urrutia-Zarzo⁵² bosqueja el establecimiento de *otras* problemáticas para el análisis de “la otra sentimentalidad” y, en especial, de la práctica poética de Javier Egea. En esquema sus propuestas, que abren un nuevo espacio de investigación, se centran en: 1) Un intento de enfrentar las reflexiones poéticas de Egea, y las teóricas de Juan Carlos Rodríguez, sobre una “subjetividad otra”, con la línea teórica de Negri/Guattari en tanto resistencia a las nuevas formas de explotación capitalista en la vida cotidiana; y 2) Un análisis crítico y radical de la canonización y periodización que establece Francisco Díaz de Castro, a través de su antología de “la otra sentimentalidad”, mediante el dislinde de una serie de síntomas, al confrontar este texto con otro de Carlos Enríquez del Árbol: 1. La “narrativa burguesa” que impone en su relato mediante la “presentación de los personajes” y la “periodización” de esta práctica poética; 2. La exclusión, en su prólogo, de “el debate teórico desde los presupuestos mismos del grupo granadino” y 3. La mirada nostálgica y eufórica que domina, en su conjunto, el estudio de Francisco Díaz de Castro, pues lo que propone éste, desde sus premisas culturalistas, es “otra historia”, y no “una historia otra”. Pero algo desafina en la propuesta de Urrutia-Zarzo ya que, en última instancia, su investigación se encuentra lastrada por la aceptación acrítica de los elementos básicos de la fábula construida para “la otra sentimentalidad” y de ahí que una de las conclusiones de su análisis sea:

Quizás, lo único que queda por hacer es volver a los textos de “la otra sentimentalidad”, volver a leerlos en su radical historicidad, intentando explicar si en realidad fue un proyecto tan revolucionario u otro requiebro del capitalismo en una nueva era en la que el internacionalismo parece más una cuestión del mercado, si es que acaso alguna vez intentó ser de otra manera, que de proyectos marxistas.

Jairo García Jaramillo, en 2005⁵³, publicó el primer estudio de conjunto sobre Javier Egea en el que, a través de una aproximación cronológica, se distinguen las diferentes etapas en su escritura, se aportan la mayoría de interpretaciones que se han publicado sobre éstas y se utiliza una amplia información bibliográfica, por ello se ha constituido en el estudio de referencia para adentrarse en la espesura vital y en la complejidad escritural de Javier Egea.

Con posterioridad, en 2007, José Luis Bellón Aguilera⁵⁴ vuelve a plantear la problemática de la bisagra entre la otra sentimentalidad/poesía de la experiencia ensamblando las teorizaciones de J. Carlos Rodríguez y de P. Bourdieu; análisis, en parte, desequilibrado por su deuda con las lecturas establecidas desde el experiencialismo sobre “la otra sentimentalidad”, pero que, en última instancia, no rechaza el planteamiento radical de la cuestión:

El grupo [la otra sentimentalidad] no duró demasiado: alrededor de 1984 fue rebasado por otro movimiento que, de alguna manera, estaba sobrelapado y que reclamó sus derechos

⁵² Vid. Manuel URRUTIA-ZARZO, «“Ciego en Granada”: la ciudad y su reciente historia poética», *Colorado Review of Hispanic Studies*, 2 (2004), págs. 173-186. Los escritos utilizados de T. Negri y F. Guattari, en edición española, pueden consultarse en *Las verdades nómadas. Por nuevos espacios de libertad*, Donostia, Gakoa, 1996, en especial págs. 37-145.

⁵³ Vid. Jairo GARCÍA JARAMILLO, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, Asociación I&CILE, 2005. 97 págs. Cfr. Miguel Ángel GARCÍA, «La historia vencida», *Quimera*, 269-270 (abril 2006), págs. 110-112.

⁵⁴ Vid. José Luis BELLÓN AGUILERA, «*Todo modo*: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84.6 (2007), págs. 797-819.

en el mercado literario: 'La poesía de la experiencia'. El principal poeta de los *experienciales* fue Luis García Montero. De "La otra sentimentalidad" sólo quedaba una vaga alusión a la *cotidianidad* y a la *experiencia*.

Y efectúa el, por ahora, más importante estudio del libro *Troppo mare* de Javier Egea bajo la premisa: «Egea fue el poeta con más fuerza del grupo y probablemente el único que fue capaz de acercarse en sus poemas a un lenguaje-otro».

Olalla Castro⁵⁵, en un amplio prólogo a una antología poética, dedicará un capítulo, en línea con las exploraciones que Juan Carlos Rodríguez ha publicado sobre Javier Egea, al análisis de la práctica escritural de Egea, para lo cual se centra en los debates teóricos internos de "la otra sentimentalidad"; tacha, por errónea, la adscripción, a un "romanticismo" difuso, que tanto se utiliza para encasillar y simplificar las posiciones ideológicas conquistadas, y expone, con la utilización de la imagen "lenguaje del robo", los límites, potencia y radicalidad alcanzados por éste:

Y este descubrimiento, el de la continuidad de lo privado y lo público, del amor y la ideología, del deseo y la política, de las trincheras de la intimidad y las del poder, es lo que caracteriza la poesía de Egea.

Y por último, en un pequeño libro, *Revoluciones diminutas*⁵⁶, Marcela Romano efectúa, desde las proposiciones teóricas de Pierre Bourdieu, una serie de *lecturas*, valiosas, de algunos poemas de Javier Egea; pero encuadradas en un debate interno que tensiona a éstas: por un lado, la aceptación, de modo acrítico, de los relatos *normalizadores* dominantes, que han diluido la realidad de los hechos en una leyenda mitologizante, junto a la utilización borrosa de términos, como "marginación", "rareza" o "romanticismo", que establecen un perfil excesivamente culturalista; y, por otro, en conflicto con ese marco, situará a Javier Egea en: «una posición de *corredor de fondo* frente al avance de la 'poesía de la experiencia', que llevó a Egea, como bien ha visto Soria Olmedo, a la *soledad de los últimos años*».

Y, sin embargo... tras este largo *paseo*, aún se mantiene firme, de manera arrebatada y permanente, la pregunta: ¿De qué hablamos cuando hablamos de Javier Egea?⁵⁷

⁵⁵ Vid. Olalla CASTRO, «Javier Egea: el dolor como albacea o habitar el desencanto», en *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009, págs. 41-49.

⁵⁶ Vid. Marcela Romano, *Revoluciones diminutas, La "otra sentimentalidad" en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar del Plata, Eudem, 2009. 130 págs.

⁵⁷ Finalizando la redacción de este texto compruebo el desarrollo de unas Jornadas, en Granada (tituladas "Soledades eternas", del 18 al 21 de noviembre de 2009), alrededor de la figura de Javier Egea. Unas jornadas que ya nos anunciaba Álvaro Salvador, tras la *prohibición* de las que se estaban organizando en la Universidad de Granada, en los siguientes términos: « [homenaje] serio y con las personas que verdaderamente deben estar» [SIC, en *La Opinión de Granada*, 30 abril 2009, pág. 39]. En efecto, no sólo estas jornadas han cumplido con el aviso sectario y excluyente, sino que han ido mucho más allá —e, inexplicablemente, hasta cuatro instituciones públicas se han sumado a este *teatro*— al desarrollarse en torno a lo siguientes *síntomas* básicos, como puede comprobarse mediante la lectura de las noticias publicadas, en la prensa granadina, durante los días 18 a 21 de noviembre de 2009 : 1) Instituye, como eje básico de su dialéctica, un "campeonato del mundo" en torno a la "amistad" con Javier Egea; tema recurrente en las declaraciones de Juan Vida y Álvaro

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, José, «Vida y muerte de un poeta», *Granada Hoy*, 21 noviembre 2009.
- ALONSO, Salvador, «Luis García Montero: “Granada es un páramo cultural” (Entrevista)», *El Semanero*, 20 septiembre 1988, págs. 42-43.
- ALTHUSSER, Louis, *Louis Althusser*, Pantin, Le Temps des Cerises, 2006.
- ARIAS, J., «Granada, el cruce de legados», *Granada Hoy. Actual*, 31 diciembre 2006, págs. 2-3
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, «Le champ littéraire», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89 (septiembre 1991), págs. 3-46.
- BOVÉ, Paul A., *En la estela de la teoría*, Madrid, Cátedra/Universitat de València, 1996.
- BELLÓN AGUILERA, José Luis, «*Todo modo*: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia», *Bulletin of Hispanic Studies*, 84.6 (2007), págs. 797-819.
- BLESA, Túa, «Un balance que no cuadra», *ABC Cultural*, 498 (11 agosto 2001), pág. 11.
- BUENO, Gustavo, «Los intelectuales, los nuevos impostores», *Cuadernos del norte*, 48 (marzo-abril 1988), págs. 2-21.
- CANO BALLESTA, Juan (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CANO HENARES, J., «Javier Egea: Poesía y psicoanálisis (Entrevista)», *Campus*, 54 (junio 1991), págs. 46-47.
- CASADO, Miguel, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- CASTRO, Olalla, *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009.
- CRESPO MASSIEU, Antonio, «La poesía y los márgenes», *Viento Sur*, 91 (abril 2007), págs. 67-77.

Salvador; como puede comprobarse en estas noticias; 2) Lastimosamente, y de modo incomprensible, se convierte a Javier Egea en un *fantoche* ridículo y estafalario y no se muestra el menor atisbo de *piedad* en el recuerdo del supuesto amigo (*Vid.*, en especial, Juan Luis TAPIA, «Egea de Vida», *Ideal*, 20 noviembre 2009, y José ABAD, «Vida y muerte de un poeta», *Granada Hoy*, 21 noviembre 2009 (ambas noticias se encuentran disponibles en las páginas electrónicas de estos periódicos) y 3) Se recurre, de nuevo, a la falsa *leyenda* de prohibiciones y censuras, desde los mismo folletos publicitarios del evento [SIC], con infundios tan graves, en declaraciones de Álvaro Salvador (*Ideal*, 18 noviembre 2009), del tipo: “su obra ha quedado secuestrada” o “sus herederos se niegan a editar”, etc. Pero, como ya nos advertía Juan Carlos Rodríguez, en *La norma literaria*, *Op. cit.*, pág. 35: «lo excesivamente evidente es el síntoma mismo de lo engañoso».

- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- EAGLETON, Terry, *Walter Benjamín o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- EGEA, Javier, *Obra Completa / 4 volúmenes* [Edición de: José Luis Alcántara / Juan Antonio Hernández García. INÉDITA]
- , *Serena luz del viento*, Universidad de Granada, 1974.
- , *A boca de parir*, Universidad de Granada, 1976.
- , *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación Provincial, 1986 (2ª edición)
- , *Troppo mare*, ed. de José Rienda, Granada, Dauro, 2000
- , *Contra la soledad*, ed. de P. Ruiz Pérez, Barcelona, DVD, 2002.
- , *Sonetos del diente de oro*, Granada, Asociación I&CILE, 2006.
- , *Raro de luna*, Granada, Asociación I&CILE, 2008.
- , GARCÍA MONTERO, Luis, SALVADOR, Álvaro, *La otra sentimentalidad*, Granada, Ed. Don Quijote, 1983.
- ELGUERO, Ignacio, «El desencuentro de estéticas», *Mercurio*, 104 (octubre 2008), págs. 14-15.
- ENZENSBERGER, Hans M., «La tribu de los charlatanes», *El País. Temas de nuestra época*, VII.278 (17 junio 1993), págs. 2-3.
- FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos, ALBA RICO, Santiago, *Volver a pensar. Una propuesta socrática a los intelectuales españoles*, Madrid, Akal, 1989.
- FORTES, José Antonio (ed.), *Los andaluces cuentan*, Granada, Aljibe, 1981.
- , *La nueva narrativa andaluza. Una lectura de sus textos*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- , *Escritos intempestivos (Contra el pensamiento literario establecido)*, Granada, Asociación I&CILE, 2004.
- GADET, F.; PÊCHEUX, M., *La lengua de nunca acabar*, México DF, FCE, 1984.
- GARCÍA, Miguel Ángel, «Literatura e historia en *la otra sentimentalidad* (O cómo poner a la poesía en un compromiso)», *Insula*, 671-672 (noviembre-diciembre 2002), págs. 16-18.
- , «La historia vencida», *Quimera*, 269-270 (abril 2006), págs. 110-112.
- , «De Lorca a Don Quijote. Historia, historia de la literatura y poesía en Luís García Montero», *Paraíso. Revista de poesía*, 2 (2007), págs. 49-59.
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo, *Javier Egea: la búsqueda una poesía materialista*, Granada, Asociación I&CILE, 2005.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial, 1993.

- , «Chamarilero», *El País. Andalucía*, 17 septiembre 2005, pág. 2.
- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel / 4*, ed. de Valentino Gerratana, México DF, Era, 1986.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio, *Para leer a Javier Egea. Ensayo bibliográfico (1969-2009)*, Granada, Asociación Investigación & Crítica de la Ideología Literaria en España [de próxima publicación]
- , *¿Veinticinco años de crítica marxista en Granada (1975-2000)? Crónica de una desolación*, Granada, Asociación Investigación & Crítica de la Ideología Literaria en España [de próxima publicación]
- , *Javier Egea. ¿Es fácil ser marxista en poesía?* [Inédito]
- JIMÉNEZ MARTOS, L., «García Montero, un Adonais con propuesta», *Nueva Estafeta*, 52 (marzo 1983), págs. 82-85.
- , «A través del amor y la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, II.23 (418 (abril 1985), págs. 191-194.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, *Poesía Hispánica Peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- LANZ, Juan José, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, 2007.
- LEÓN, F., «La traicionada poesía española reciente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 616 (octubre 2001), págs. 137-141.
- LOXA, Juan de, *Juegos reunidos (Memoria 1967-2007 y pico)*, Granada, Alhulia, 2007.
- LUIS MORA, Vicente, *Singularidades. Ética y poética en la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Eds., 2006.
- MACHEREY, Pierre, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1974.
- , *¿En qué piensa la literatura?*, Bogotá, Siglo del Hombre/Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio, *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993-2003*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004.
- MORÁN, Gregorio, «El poeta doblemente muerto», *La Vanguardia*, 27 junio 2009, pág. 26.
- NEGRI, Toni, *Fin de siglo*, Barcelona, Paidós, 1992.
- , GUATTARI, Félix., *Las verdades nómadas. Por nuevos espacios de libertad*, Donostia, Gakoa, 1996.
- ORTEGA, Antonio, «Entre el hilo y la madeja: Apuntes sobre poesía española actual», *Zurgai* (julio 1997), págs. 42-50.
- PEÑALVER CASTILLO, M., *Epígrafe para poetas (La palabra y el poema)*, Utrera, Excmo. Ayuntamiento de Utrera, 1987.

- PEREGRINA, Elena (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación Provincial, 2004.
- PÉREZ PADILLA, Alfonso H., «A propósito de la entrega del último premio *A dónde vais*», *Diario de Granada. Cuadernos del Mediodía*, II.23 (18 marzo 1983), pág. VII.
- PETRAS, James, «Los intelectuales en retirada», *Nueva sociedad*, 107 (mayo-junio 1990), págs. 92-120.
- PRADO, Benjamín, *A la sombra del ángel. 13 años con Rafael Alberti*, Madrid, Aguilar, 2002.
- PUEYO DOLADER, Olga, «La crítica de la recepción: la poesía de la experiencia», *Riff-Raff*, 30 (invierno 2006), págs. 7-21.
- RICO, Manuel, «Realidad inhóspita y lucidez», *El País. Babelia*, 538 (16 marzo 2002), pág. 11.
- RIDAO, José María, «La efeméride permanente», *El País*, 2 mayo 2008, pág. 31.
- RIENDA, José, «El legado de Javier Egea. Puntualizaciones», *Ideal*, 20 septiembre 2005, pág. 28.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994 [Reedición: Madrid, Ed. Debate, 2001].
- , *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Ed. Hiperión, 1999.
- , *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.
- RODRÍGUEZ MOYA, D., «Entre dos sombras», *La Opinión de Granada*, 19 junio 2009.
- ROMANO, Marcela, *Revoluciones diminutas. La "otra sentimentalidad" en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar del Plata, Eudem, 2009.
- ROSALES, José Carlos, «Libros en la carretera», *Granada Hoy*, 18 septiembre 2005, pág. 8.
- ROUDINESCO, E., *Filósofos en la tormenta*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- SACRISTÁN LUZÓN, Manuel, «La viga en el ojo propio», *Mientras tanto*, 20 (octubre 1984), págs. 22-24.
- SAID, Edgard W., *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid, Ed. Debate, 2004.
- SALVADOR, Álvaro, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2003.
- , «¡Maldición eterna a quien lea estas páginas!», *La Opinión de Granada*, 18 septiembre 2005, pág. 24.
- , «Un lugar para la literatura española», *Ínsula*, 745-746 (enero-febrero 2009), pág. 46.
- , «El legado», *La Opinión de Granada*, 29 julio 2009, pág. 24 [Puede consultarse en la página electrónica: <http://www.laopiniondegranada.es/opinion/2009/07/29/legado/142951.html>]
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R., «La cultura, ese invento del Gobierno», *El País*, 22 noviembre 1984.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A.; DOCE, Jordi (Eds.), *Poesía Hispánica Contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.

- SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamín*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- SCARANO, Laura (ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Granada, Diputación Provincial, 2008.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Literatura en Granada (1898-1998) II. Poesía*, Granada, Diputación Provincial, 2000.
- TALENS, Jenaro, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra/ Universitat de València, 2000.
- , «Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)», en Andrés Sánchez Robayna, Jordi Doce (eds.), *Poesía Hispánica Contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005, págs. 129-159.
- TAPIA, Juan Luís, «Egea de Vida». *Ideal*, 20 noviembre 2009, pág. 50.
- URRUTIA-ZARZO, Manuel, «"Ciego en Granada": la ciudad y su reciente historia poética», *Colorado Review of Hispanic Studies*, 2 (2004), págs. 173-186.
- VALVERDE, Fdo., «Los libros de la marginalidad», *El País. Andalucía*, 14 diciembre 2006, pág. 40.
- VELLIDO, Juan, «Javier Egea, poeta de "Un pequeño pueblo en armas contra la soledad" (Entrevista)», *Diario de Granada*, 10 diciembre 2005, pág. 11.
- VILLA RIBOT, Fidel, «Juego de espejos transparentes (Propuesta de materiales para una lectura)», en EGEA, Javier, *Raro de luna*, Granada, Asociación I&CILE, 2008, págs. XXIII-XXXVIII.
- VERNIER, France, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal, 1975.
- VV. AA., «Guerra de poetas», *Leer*, XV.100 (marzo 1999), págs. 134-151.
- VV. AA., "Especial Poesía 70", *EntreRíos*, III.6 (otoño-invierno 2007), págs. 105-161.
- WAHNON, Sultana, «Lírica y ficción: de la otra sentimentalidad a la poesía de la experiencia», en VV.AA., *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*, Universidad de Granada, 2003, págs. 494-510.

HOMENAJE A JAVIER EGEE (HISTORIA DE UNA ANTOLOGÍA)¹

José Luis Alcántara

*Quien estudia la verdad y no la conoce es un imbécil.
Pero quien la conoce y la oculta es un canalla.*
Bertolt Brecht

Buenas tardes: gracias al Centro Artístico, Científico y Literario de Granada y a su presidente Sr. José María Rosales de Angulo por acoger este acto y a Antonio Carvajal por la organización de las “Jornadas Javier Egea” que se iban a celebrar el pasado mes de mayo desde la Cátedra García Lorca y que el Rector de la Universidad decidió “suspender” sin aportar argumento alguno, que yo sepa. La causa de la convocatoria de estas jornadas era que el próximo mes de julio se cumplen diez años de la muerte de Javier.

También quiero tener un recuerdo emocionado para el poeta Juan Jesús León y para el cantautor Esteban Valdivieso, fallecidos hace unos meses y con quienes Javier tanto quiso.

Entre la vida y la muerte: la poesía crítica.

Mis dos primeros libros *Serena luz del viento* y *A boca de parir* son un fiel reflejo de eso. Lo terrible, lo trágico, apuntarse a vivir es para toda la vida y que entre la realidad y el deseo, entre la vida y la muerte hay un solo camino sinuoso, larguísimo, duro, violento.

Sirvan estas palabras, anotadas en uno de los cuadernos de Javier y reproducidas en una entrevista que se publicó en el Diario *Patria* [Granada] en diciembre de 1980, para encabezar estas líneas que pretenden dar un poco de luz a una decisión que tuvieron que afrontar sus herederos al acometer la edición de la antología de sus versos preparada por el mismo poeta y sirvan también para la presentación de estas “*obras en construcción*”, pues mientras no se encuentre en las librerías este último proyecto editorial de Javier, y primero de sus herederos (la Antología), estos no considerarán cerrada su obra.

Recuerdo a Javier Egea, a comienzos de 1995, muy ilusionado con la publicación de una antología de sus versos que iba a prologar el poeta Ángel González. Lo recuerdo también, en distintas ocasiones, llamando a la casa del mismo, Albuquerque (Nuevo México), desde su casa en Granada y desde la nuestra en Barcelona, siempre infructuosamente, pues no lograba contactar con él para interesarle por la cuestión. «Está enormemente ocupado», disculpaba Javier las ausencias del poeta. Esta antología no se publicó y, en julio de 1999, Javier

¹ Este texto, aunque no fue presentado a las “II Jornadas de Literatura y marxismo. Homenaje a Javier Egea”, se recoge en estas *Actas* por voluntad expresa de su autor y por la relevancia de su contenido. Como se dice en el cuerpo del texto, el artículo fue escrito para las *suspendidas* “Jornadas sobre Javier Egea” que se iban a celebrar en la Cátedra Federico García Lorca de la Universidad de Granada, y fue presentado posteriormente en un acto organizado celebrado en el Centro Artístico, Científico y Literario de Granada (*Nota del editor*).

muere y en una carpeta, junto a otros documentos, quedan el manuscrito de esta antología y el de su último libro, los *Sonetos del Diente de Oro*.

El contenido de esta carpeta, llamémosle ROSA, sugiere que en ella están depositados los últimos proyectos editoriales de Javier junto a algunas anotaciones y unos pocos poemas, entre ellos «Me desperté de nuevo», considerados sus “últimos versos”, y un dossier que contenía casi un centenar de poemas varios. También contiene un cuaderno con poemas y prosa varia y siete poemas, alguno inédito, bajo el título «Versos de la trastienda», entendiendo como trastienda el Pabellón Psiquiátrico del Hospital Clínico de Granada, del que, en alguna ocasión, Javier fue huésped consciente y voluntario.

Los herederos se plantearon desde el primer momento la necesidad de la publicación de la antología, entre otras razones, aparte las de índole sentimental, por tratarse de una selección hecha por el autor: el “definitivo recital” de Javier. Reforzaban esta decisión algunas anotaciones al respecto leídas en sus “diarios”.

Al abrir la carpeta “ANTOLOGÍA” los herederos se encontraron con el borrador de los índices de dos antologías.

La primera se abre con una anotación: «Prólogo de:» e indica nombre y apellido del poeta comprometido: Ángel González. Introduce la selección la POÉTICA y a continuación y estructurado en seis apartados prosigue de la siguiente forma: Del apartado uno al cuatro recoge íntegramente *Troppo mare*, *Paseo de los tristes*, *Raro de luna* y los *Sonetos del Diente de Oro*, estos últimos inéditos en gran parte, pues sólo se habían publicado tres en revistas especializadas/poéticas.

El apartado 5, de «Poemas varios», está integrado por 10 poemas: sonetos, canciones, romances y algún epigrama.

Por último, en el apartado 6, «Poemas satíricos y festivos», se encuentran ocho sonetos, dos romances y una canción.

A simple vista se trata de unas incompletas «Obras Completas» de Javier Egea: de su obra publicada en libro, inédita en el caso de los *Sonetos del Diente de Oro*, y un escueto repaso a su obra dispersa, difusamente estructurada, y una práctica ausencia de la obra primera de Francisco Javier Egea que, relacionando su contenido con las anotaciones de su diario, nos dirigen a la frustrada edición de la “antología” tratada con Hiperión a mediados de los años 90.

La segunda antología tiene título, *Soledades*, espacio temporal, 1970-1990, y carece de prólogo. Estructurada en 10 partes, las seis primeras recogen una selección de los libros *Serena luz del viento*, *A boca de parir*, *Argentina 78*, *Troppo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*. La parada en los primeros libros es breve, salvo en *Argentina 78*, haciéndose muy amplia en los tres últimos libros.

Los siguientes apartados incluyen algún inédito y están estructurados de la siguiente forma:

- Apartado 7, «Sonetos»: lo constituyen dieciocho sonetos al modo clásico y satírico;
- Apartado 8, «Romances»: ocho romances;
- Apartado 9, «Canciones»: son nueve;
- Apartado 10: lo conforman cuatro epigramas;
- Por último, el apartado 11, “Suelos”: lo forman ocho poemas, de los cuales el último está estructurado en tríptico.

Cada poema antologado de los publicados en libro tiene anotado entre paréntesis el número de página en la edición correspondiente. Sujetos con clip están los originales del resto de apartados perfectamente diferenciados. Faltaban dos de éstos, pero se localizaron ambos, uno en *Gris perla* y otro en la carpeta de MB. En cuanto al poema en tríptico final se halló en un cuadernillo con su título en el interior de otra carpeta, la de *Raro de luna*.

Analizada la situación, los herederos tuvieron claro su interés dirigido a la publicación del segundo manuscrito, *Soledades. Antología 1970-1990*. El cuidado con que se trataba la disposición y orden de esta segunda antología así lo aconsejaban, pues daba a entender que esta era la definitiva selección del autor. No se puede entrar, por razones obvias, en si había decidido la inclusión o no de prólogo y, en caso afirmativo, si lo realizaría Ángel González u otra persona. Los herederos pensaron en dar a la imprenta el manuscrito como estaba, sin prólogo, y presentaron el manuscrito a Lumen, editorial con la que se firmó contrato de edición en el año 2004, previéndose la publicación en el otoño del año siguiente, tal como se establecía en una de sus cláusulas; pero esto no fue así y aún permanece inédita.

Se presentó y publicó, en mayo de 2006, los *Sonetos del diente de oro*, pues los herederos consideraron que con ello se cumplía el calendario establecido por Javier, dado que los *Sonetos* se escribieron entre 1992 y 1994 y, por lo tanto, están situados fuera del ámbito temporal de la antología que comprende su obra entre 1970 y 1990, y se tenía presente su deseo de publicarlos como libro.

En vida Javier se preguntó si existía crítica sobre su obra (¿la hay?) ante la petición de algún artículo sobre el tema por parte de Ángel González para la realización del prólogo prometido para *Soledades*. Hoy, en 2009, Javier Egea no se preguntaría si existe crítica sobre su obra, pues “la hay”. Pero, ¿se lee a Javier Egea? Y ¿cómo se le lee? Una vez desmontada “la otra sentimentalidad”, e integrados en “la poesía de la experiencia”, casi todos sus componentes, excluso consciente y voluntariamente de ésta última Javier —aunque ha habido quien ha intentado integrarlo en ella y de forma sesgada en alguna ocasión—: ¿De qué forma se lee a Javier Egea?: ¿Es un raro poeta, como dice Marcela Romano? ¿O un poeta raro? ¿Es un poeta comunista?

No. Es un comunista *que es poeta* (tal como el se definió a sí mismo en más de una ocasión). Y lo más necesario es *leer* a Javier Egea, «el único poeta de clase», que dice Felipe Alcaraz. Y ante la paradoja eterna del éxito y su contrario, el malditismo, no seguimos este último camino pues, si así lo hiciéramos, nos llevaría a erróneas interpretaciones dado que un poeta que en vida quiere publicar, ver sus libros en librerías y estanterías amigas, difícilmente se le puede considerar *un maldito* y a Javier es necesario que se le vea y lea definitivamente desde una perspectiva marxista.

Y de publicar a Javier Egea se trata, *para leer a Javier Egea* y alejar su figura de un erróneo malditismo cada vez más en boca de todos.

La inmersión profunda en las soledades de Javier Egea con la lectura del material disponible en sus carpetas, en sus cuadernos y anotaciones, en los tachones y comienzos de poemas y poemas una y otra vez reiniciados, interrumpidos y reiniciados de nuevo que, cual ensayo musical hiere profundamente el acto lector, hacía imprescindible un distanciamiento para abordar la importante tarea de organizar la cantidad de obra inédita y proyectos de libros que quedaron truncados. Para ello he contado con la ayuda y consejo de Juan Antonio Hernández y con su inestimable y paciente trabajo para ordenar y anotar los papeles de Javier. Creemos que el primer paso está dado.

No obstante sepan que Javier Egea estaba «convencido de la ridiculez de vivir. Del carácter grotesco de todo lo humano».

... Y ridículo y grotescamente humano es lo que continuó sucediendo a partir del 29 de julio de 1999.

Muchas gracias.

**MESA REDONDA:
LAS POSIBILIDADES DE UNA LITERATURA MATERIALISTA
EN LA SOCIEDAD DEL CAPITALISMO AVANZADO**

NOTAS SOBRE LITERATURA Y MATERIALISMO: SABER LA VERDAD NO BASTA

Matías Escalera Cordero

«Todo pasa en nuestro estado de civilización industrial como si, habiendo inventado una sustancia, se inventase, según sus propiedades, una enfermedad que ella cura... Se nos inoculan, pues, para fines de enriquecimiento, gustos y deseos que no tienen origen en nuestra vida fisiológica profunda, sino que resultan de excitaciones psíquicas o sensoriales deliberadamente infligidas... Nuestro sistema orgánico, sometido cada vez más a experiencias mecánicas, físicas y químicas siempre nuevas, se comporta como ante una intoxicación insidiosa, se acomoda a su veneno e inmediatamente lo exige; cada día halla la dosis más insuficiente...» Así es, en efecto, tal como lo expresaba Paul Valery, en el umbral de los años veinte, tras la primera Gran Guerra, el moderno Capitalismo *pulsional* del que habla, hoy día, Bernard Stiegler; al que cita Manuel Fernández Blanco en un muy interesante y agudo artículo en *LaVozdeGalicia.es*, titulado precisamente «Capitalismo pulsional»; en el que, tratando de la supuesta crisis del sistema capitalista, afirma lo siguiente:

El capitalismo está enfermo de sí mismo, de su empuje a la autodevoración. El capitalismo de producción admitía la posibilidad de sostenerse en ideales como el progreso material y social, el espíritu emprendedor o la creación de empleo y bienestar. Pero el capitalismo ha mutado y el sistema actual ha roto de modo alarmante el equilibrio entre producción y conservación... En este recorrido se ha perdido el saber hacer y el saber vivir... porque el sujeto actual se sostiene en la necesidad del consumo compulsivo, en las conductas adictivas... El empuje al consumo y al éxito material ha destruido el deseo... por el exceso... [o] por la privación...

En resumidas cuentas, tal como lo expresa Bertolt Brecht en «Cinco obstáculos para decir la verdad»¹:

La gran verdad de nuestro tiempo (con cuyo conocimiento no basta, pero sin, cuyo conocimiento no puede encontrarse ninguna otra verdad de importancia) es que nuestro continente se sume en la barbarie porque la propiedad se vincula forzosamente, a los medios de producción. ¿De qué sirve escribir algo valeroso del que se desprenda que el estado en el que nos sumimos es bárbaro (lo cual es cierto), si no está claro por qué hemos llegado a este estado?

O como lo formula Iris M Zavala, en términos lacanianos, en «El cuerpo de la escritura: collage a tres voces con interrupciones»²:

...los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales, el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, la enfermedad, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro... Las formas grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos –la injuria, la risa, las palizas, los despedazamientos, las maldiciones– es el cuerpo fecundante-fecundado, que da a luz al mundo comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo...

¹ Bertolt BRECHT, «Cinco obstáculos para decir la verdad», en *Manifiestos por la revolución*, Debate, 2002.

² Iris M. ZAVALA, «El cuerpo de la escritura: collage a tres voces con interrupciones», en *Action Art. La fragmentación como modo de acción* [03: www.geifco.org/actionart/index.htm](http://www.geifco.org/actionart/index.htm)

Dicho de otro modo. En última instancia:

...el orden público simbólico (que se materializa en leyes, reglas y normas no escritas), pone de relieve la vulnerabilidad del sistema y su transgresión, denuncia el carácter de “no-todo” de lo social, y desmonta desde dentro la consistencia de la ideología dominante. O, más evidente aún: que el antagonismo social (la lucha de clases) es un Real que impide que la realidad social objetiva se constituya como un todo autosuficiente... /... Sé que todo ello conlleva el fin de la inocencia –concluye, Iris M Zavala–, pero no de la esperanza...

¿Es posible, pues, una literatura materialista; esto es, política? Un arte, una novela, una poesía o un teatro materialistas –*politizados*–, que den cuenta del antagonismo, de las fisuras existentes en esa impostura de totalidad objetiva incontestable que se nos impone como absoluta subjetividad; que indaguen y visibilicen en términos artísticos y poéticos las causas materiales, esto es, históricas, de ese aniquilamiento del deseo, de la postración, del sufrimiento y de la pasividad, así como de la rabia, de la ira, del odio de clase, pero también del amor, de la solidaridad entre los sufrientes o de la compasión... Una poesía, un arte, una literatura que alcancen un nivel explicativo –que superen los niveles meramente descriptivos o taxonómicos– de los fenómenos y de sus causas, como exige François Perus para una auténtica crítica literaria materialista, que impida esa general sustracción o, dicho con sus palabras, esa «evacuación de toda referencia a la historia concreta, a las circunstancias de la enunciación como las condiciones de producción de los enunciados» literarios; ese auténtico «vaciamiento referencial» tan característico de las tradiciones críticas formalistas...³

¿Es posible una tal literatura? Claro que sí. Los intentos que, a lo largo del siglo veinte, se hicieron, incluido el de Javier Egea, del que se ha tratado en este foro; o, sin ir más lejos, el de Belén Gopegui, el de Isaac Rosa, aquí presentes; o los de Jorge Riechmann, Antonio Orihuela, Quique Falcón; o el mío, si se me permite, ahí están.

Pero, ahora, quisiera leer, como brevísimo botón de muestra un poema, del libro titulado *Parte de paz*, de Patricio Rascón, trabajador y poeta, para que veamos una de las múltiples posibilidades en que se puede concretar una práctica *política* y materialista de la poesía, en la que una buena parte de lo dicho hasta ahora, especialmente la dilucidación de las causas materiales –esto es, sociales y concretas– de la desesperanza y la desolación personales –de la «muerte del deseo», en suma–, está funcionando como poema.

ME LLAMO PATRICIO

tengo 39 años

he olvidado los lirismos delgados

los que evocan pájaros

verdores

³ Cfr. François PERUS, «Estructura social y producción intelectual», Capítulo I de *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, Casa de las Américas, 1976.

agua
labios...
yacen bajo la escoba
con la que barro el taller
donde trabajo
han muerto
entre el ruido de las máquinas
si acaso asoman
alguna vez
lo hacen revueltos entre
ayes de dolor autobiográfico
y parecen gatos despanzurrados
en mitad de la calzada

Pero volvamos a Bertolt Brecht; y releamos algunas de las afirmaciones citadas más arriba... «La gran verdad de nuestro tiempo (con cuyo conocimiento no basta, pero sin, cuyo conocimiento no puede encontrarse ninguna otra verdad de importancia) es que nuestro continente se sume en la barbarie porque la propiedad se vincula forzosamente, a los medios de producción...» Es decir, estar en posesión de la verdad, conocer las causas materiales de los fenómenos es necesario, pero *no basta*, en efecto; pues la literatura, en general, y la poesía, en particular, en tanto que enunciados especializados, tienen sus *condiciones técnicas* específicas –como la manipulación del barro para el alfarero–; y a ellas nos debemos los que hemos elegido esta vía de confrontación, de expresión y de avance hacia lo Otro (contando con la evidencia –que, muy a menudo, tendemos a olvidar– de que hay otras decenas de formas y de vías de confrontación a nuestra disposición: desde una pistola a un panfleto o a un ensayo); por lo que despreñar los conocimientos técnicos acumulados, las estrategias y las prácticas artísticas de las tradiciones culta y/o popular, indiscriminadamente, sin un estudio y un análisis crítico pormenorizado de los mismos, de sus valores expresivos y de sus alcances prácticos, o de sus posibilidades de “uso desplazado”, es un acto *suicida* para aquel arte de “intención crítica” que pretenda constituirse como tal enunciado literario o artístico *politizado*... Del mismo modo que resulta estéril empeñarse en una sola vía o práctica artística y literaria hegemónica, se llame realismo, expresionismo o abstracción.

Veamos sucintamente dos casos que pueden ilustrarnos; en primer lugar, algunas consideraciones sobre *La Venus mecánica*, “novela política”, de José Díaz Fernández, a partir de la lectura que de la misma hace Joan Oleza Simo. Y, luego,

sobre las obras de Mijaíl Sholójov y Louis-Ferdinand Céline, respecto a la efectiva *literaturización* de la sociedad y el tiempo histórico en que se producen.

En «La puesta a prueba de la ideología», de Joan Oleza Simo⁴, al analizar la «presuposición de información» como una de las estrategias centrales de la construcción novelística, el autor escribe lo siguiente:

Presuponer es, en parte.../... ocultar la zona más polémica, menos consensuable, del propio razonamiento para conseguir una mayor capacidad de persuasión.../... la literatura tiene una tradición de ocultaciones tan rica como el periodismo: la mayor parte de los argumentos narrativos presuponen una demostración lógica que nunca llegan a pronunciar, puesto que podría ser no compartida o incluso agriamente contestada.../... Tomemos una novela de finales de los años 20 como *La Venus mecánica* (1929), de José Díaz Fernández: el argumento conduce a una muchacha alienada como objeto de libre mercado sexual (*Venus mecánica*, desde el desvalimiento a la opulencia, pero siempre alienada) hasta transformarla en una muchacha moralmente emancipada, que asume su destino por la triple vía del amor, del engendramiento de un hijo y de la adhesión a la lucha de clases, momento en que se convierte en *Venus roja*. La novela no nos dice nunca que ése es el único camino para la emancipación de la mujer de condición proletaria en la España de los años 20, pero en la medida en que la transformación de *Venus mecánica* en *Venus roja* es ofrecida al lector como el acontecimiento narrable capaz de llevar a un desenlace digno, la novela postula que el camino seguido por la protagonista es el camino humanamente correcto. Bastaría cambiar el ángulo de recepción para poner a flote la condición ideológica, y por tanto polemizable, de estas presuposiciones sumergidas...

Este «triple programa de amor, maternidad y lucha de clases» ¿bastaba a todas las mujeres de 1929? Concluye Juan Oleza Simo:

... ¿Por qué la solución ha de pasar necesariamente por el amor a un compañero o por la maternidad?, ¿quién apostaría hoy en pleno dominio de la posmodernidad por la fe en la lucha de clases como fuerza capaz de superar la alienación personal? En la medida que las presuposiciones son sacadas a flote cualquiera puede discutir las...

Y podríamos añadir, además, otra consideración fundamental al caso; si José Díaz Fernández hubiese utilizado una vía argumentativa, ensayística, o periodística (como lo hizo, de hecho, también), ¿habría sostenido idéntica lógica discursiva? No. Su recorrido argumentativo fue, en realidad, otro muy diferente (en su ensayo *El nuevo romanticismo*, por ejemplo); pues el ensayo, el pasquín o el artículo periodístico exigen y obedecen a otras condiciones técnicas, que, por lo general, no son de naturaleza artística, ni literaria.

Y, para finalizar, una pregunta, creo que pertinente, y con respuestas necesariamente cargadas de matices: ¿Qué producto artístico estaría más cerca de una estética materialista: *El Don apacible*, del escritor soviético Mijaíl Sholójov, encuadrado tradicionalmente de modo casi indiscutido en el denominado “realismo socialista”, premio Nobel de Literatura en 1965, y premio Stalin en 1941, o *Viaje al fin de la noche*, de Louis-Ferdinand Céline, antisemita y colaboracionista? Obras y autores estrictamente “coetáneos”. ¿Cuál de ellas nos ayuda a comprender más efectivamente las condiciones de construcción de los mundos que *literaturizan* (por decirlo de alguna manera); o la posición y función de los seres que los habitan en sus respectivos entramados?

⁴ Joan OLEZA SIMO, «La puesta a prueba de la ideología», en A. Ruiz de la Peña, ed., *Páginas de viva voz*, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 279-292.

Sea cual sea la respuesta que demos a estas preguntas, lo cierto es que, tal como dice Brecht, cuando trata de la búsqueda y la expresión de la verdad por parte de los escritores materialistas, en «Cinco obstáculos para decir la verdad»⁵, por lo general, esta empresa requiere –literalmente– de “esfuerzo y estudio”; vale decir, de un objetivo pensado, y de un método y un “plan de construcción” acordes con el mismo. Y todo ello no tiene que ver necesariamente con la razón –o la verdad– que nos asista; pues recordando, de nuevo, a Bertolt Brecht: «¿De qué sirve escribir algo valeroso del que se desprenda que el estado en el que nos sumimos es bárbaro (lo cual es cierto), si no está claro por qué hemos llegado a este estado?...» Y esa es precisamente la clave para determinar el valor de una obra literaria, en términos materialistas e históricos, si nos lleva –y no importa tanto el camino escogido– a las causas históricas y materiales del “estado de realidad” que habitamos y que somos; si nos las hace visibles, o si, por el contrario, nos aleja de las mismas; o nos las oculta, naturalizándolas. Si es capaz, o no, de poner en relación material lo que sucede dentro de nosotros con lo que sucede fuera de nosotros, como creo que hace Patricio Rascón en su poema. O como lo hacen, de maneras paradójicamente diversas, pero igualmente efectivas, Louis-Ferdinand Céline, en su *Viaje al fin de la noche*, y José Díaz Fernández, con su *Venus mecánica*. En definitiva, si, como establecimos, más arriba, las obras literarias alcanzan un nivel suficientemente explicativo de los fenómenos; señalándonos, además, las fisuras del “no-todo” social constituido; o si nos remiten a un estadio meramente descriptivo –e *inoperante*: sensu estricto– de los mismos.

Cada coyuntura histórica requiere de lenguajes y respuestas artísticas adecuados a sus condiciones particulares; y eso, necesariamente, conlleva el uso flexible, libre y perito del lenguaje y de las herramientas y de las técnicas propias de la literatura, para aplicarlas adecuada y eficazmente a la expresión parcial o total de esa coyuntura (y no de otra, ya pasada); por lo que sin el *estudio* previo y un *esfuerzo* coherente al fin perseguido, como quiere Brecht, no hay literatura materialista, ni arte crítico posible; pues “saber la verdad” es condición necesaria, pero no suficiente para que haya una tal literatura materialista y crítica.

Coda final (a posteriori)

Unos meses después de haberse celebrado la mesa redonda, en el seno de las jornadas dedicadas a la obra y la figura de Javier Egea, en la que fueron pergeñadas estas ideas, apareció la versión definitiva de *La marcha de los 150.000.000*, de Enrique Falcón: plasmación exacta y precisa, creo, de lo antedicho, y lo sostenido, en esta breve comunicación. No sólo por la verdad que sostiene, irreprochable, en sí misma; sino también –y sobre todo– por el *esfuerzo* en la búsqueda de un lenguaje adecuado, y el *estudio* tan exigente que conlleva una respuesta tan precisa y eficaz, en términos poéticos, a la coyuntura histórica que vivimos. Inapelable respuesta y demostración práctica de cómo puede haber hoy una auténtica literatura –poesía, en este caso– materialista.

⁵ Bertolt BRECHT, *Art. cit.*, 2002.

LAS POSIBILIDADES DE UNA LITERATURA MATERIALISTA EN LA SOCIEDAD DEL CAPITALISMO AVANZADO

Isaac Rosa

De entrada aclararé, para evitar malentendidos y decepciones, que no soy ni de lejos un experto en marxismo como lo son otros participantes en estas jornadas. Tampoco soy un teórico en literatura, y por tanto intervengo aquí con todas las cautelas, y lo hago en mi condición de autor, de escritor de novelas.

De hecho, yo debería venir a estas jornadas a escuchar antes que a hablar, a recibir antes que a ofrecer nada; no a dar fórmulas sino a buscarlas; y si algo puedo compartir con vosotros son mis dudas, mis preguntas antes que mis respuestas, mis limitaciones y mis tropiezos antes que capacidades o soluciones para hacer una literatura materialista.

Porque la pregunta que da título y contenido a esta mesa, las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado, no es para mí un motivo de reflexión teórica sino de aplicación práctica en mi propia escritura, es una duda que está sobre mi mesa de trabajo, que me acompaña desde hace tiempo, sobre todo en la escritura de la que pretendo sea mi próxima novela.

Así que convertiré esta intervención, más que en una reflexión teórica, en la exposición de un caso práctico, del que tal vez podamos extraer algunas conclusiones en cuanto a la manera en que los autores, incluso los autores que creemos en las posibilidades de una literatura materialista, nos enfrentamos a limitaciones, condicionantes, apriorismos, mediaciones, prejuicios, que tienen que ver con la aceptación, más o menos crítica, de un determinado tipo de literatura, de una determinada historia de la literatura, de un canon, de una manera de leer y una manera de escribir, de unos aspectos formales, de unas elecciones lingüísticas y temáticas, todo aquello que ha sido naturalizado por la literatura, por el sistema cultural y por tanto el sistema productivo, hasta hacernos perder la perspectiva y olvidar la vieja máxima: que todas esas ideas dominantes que nos condicionan son, como siempre han sido, las ideas de la clase dominante.

Esto es algo ya sabido, pero no tan evidente, y los aparatos de producción ideológica, la literatura entre ellos, funcionan con tal grado de sofisticación, de eficacia, que con frecuencia nos hacen creer que las ideas dominantes lo son no por ser las de la clase dominante, sino acaso por ser las más válidas, las más razonables, fruto de una evolución natural que ha desembocado en ellas. Al escritor le corresponde, como quería Brecht, «desenmascarar los puntos de vista dominantes como puntos de vista de quienes dominan».

Una aceptación de esos puntos de vista dominante que como digo se manifiesta en toda una serie de condicionantes a la hora de escribir, que no nos son ajenos, no son externos, están en nosotros mismos, somos nosotros, los novelistas, los que les damos cuerpo y voz, por la educación que hemos recibido, por la relación de pertenencia, de dependencia y de solidaridad mutua que, conscientemente o no, tenemos con esa clase dominante.

Imaginemos que un novelista quiere escribir una novela materialista. O mejor, no imaginemos: pongamos, como decía, un caso práctico: yo mismo, un novelista como yo, que tengo varios libros publicados, que no soy en modo alguno un marginal (ni tengo vocación de ello, aclaro), que además publico en una editorial comercial perteneciente al primer grupo de la industria cultural, y que además de tener el respaldo de críticos de todo color, acabo de ser premiado por esa misma industria cultural. Es decir, en principio y en apariencia, lo más alejado de un escritor antisistema, o externo al sistema.

Pues ese novelista, es decir yo, me propongo escribir una novela que podríamos considerar, como dice el título de esta mesa, literatura materialista. Una novela sobre la clase trabajadora hoy, que quiere ser una novela sobre la explotación, sobre las formas de dominación, sobre la contradicción tan vieja como renovada entre capital y trabajo, sobre la aceptación natural de que haya quien posea los medios de producción y los trabajadores dependamos de que ese propietario nos dé trabajo.

A partir de ese propósito inicial, y teniendo en cuenta el tipo de escritor que soy, y el lugar que ocupo en el sistema cultural, el que he conseguido y el que me han dado; teniendo todo eso en cuenta, tras ese propósito inicial empiezan a aparecer condicionantes, dudas, limitaciones.

El novelista se enfrenta a lo que podríamos llamar voces disuasorias, que le invitan a desistir o a reconsiderar su propósito, que le ofrecen otros caminos, que le ponen obstáculos y le cargan de lastres para desviarle de su propósito. Voces disuasorias, condicionantes, que tienen que ver en primer lugar con la posición del escritor, con su pertenencia a una clase determinada, su origen, su formación, pues ya sabemos que la primera mediación de todo creador es la clase social, y siguiendo a Benjamin, su lugar en la lucha de clases sólo puede fijarse o elegirse sobre la base de su posición en el proceso de producción («El autor como productor»).

Y por lo general el creador, el artista, el intelectual, el novelista, pertenece a una clase social con la que mantiene fuertes vínculos que actúan como mediación. Es la idea de Benjamin de la fallida proletarización del intelectual, que casi nunca crea un proletario, puesto que al intelectual, al creador, al artista, «la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, le hace solidario de ella, y más aún a ella solidaria de él».

De esta forma, el escritor revolucionario sólo lo puede ser en tanto que traidor a su origen, a su clase, y esa traición no es fácil, no es sencillo romper esos lazos de solidaridad con su clase, incluso cuando creer haberlos roto siguen actuando en muchas ocasiones, y sus ficciones que se pretenden revolucionarias tal vez están también legitimando y naturalizando el sistema.

En relación con esto, con la educación recibida y con la posición del autor en el proceso de producción, la mayor parte de esos condicionantes de que hablaba, de esas limitaciones, están en el propio autor, y pasan por su idea de lo que es literatura, que suele coincidir con la idea dominante en ese sentido, incluso cuando uno cree estar pensando a la contra, pues el contradiscurso también puede formar

parte de ese pensamiento dominante, que todo lo contiene, incluso su propia impugnación.

Así, uno tiende a aceptar un tipo de literatura dominante como el único posible, o el más posible, el más viable. Y cuando digo literatura dominante no hablo de la literatura de consumo más masivo, no hablo de *best-sellers*, sino de la literatura socialmente aceptada, la admitida y prestigiada por los dueños del canon, por quienes fijan el gusto literario de cada época, de manera que al hablar de la literatura que parece la única posible lo hago no en términos de viabilidad editorial, o de aceptación crítica, sino de legibilidad, de conexión con el lector; de las posibilidades de que una obra sea leída, sea eficaz o sea comprendida, en la manera en que participe de esa literatura dominante.

Partimos del malentendido, tan extendido, de creer que esa literatura que parece la única posible, no lo es en tanto que aparato de producción ideológica que legitima, naturaliza y sostiene el modo de producción, el sistema económico, sino que lo es como resultado de una evolución natural, de un progreso que en la historia de la literatura nos habría conducido a ella, dejando por el camino otras formas de escritura que se habrían demostrado inviables.

El autor interioriza una idea de lo que es literatura, de lo que cabe y lo que no cabe dentro de la expresión literaria, y la hace propia, pues entiende que de esa misma idea participan los lectores, que fuera de ella no hay contacto posible con los lectores, que todo lo que no participe de esa idea de literatura está condenado al fracaso.

Una idea de literatura, claro, que no es monolítica en apariencia, que se muestra diversa, que contiene su discurso pero también su contradiscurso, que contiene en sí misma sus posibilidades de transgresión, que ofrece límites pero también las formas preestablecidas de desbordar en ocasiones esos límites.

Así uno, yo mismo, cuando me planteo escribir una novela sobre la explotación, sobre los modos de producción, sobre la lucha de clases, me encuentro con esas voces disuasorias que si no consiguen que abandone la idea, al menos intentan desvirtuarla, convertirla en otra cosa, domesticarla.

Uno teme, por ejemplo, a las grandes palabras, a las mayúsculas, a la grandilocuencia, pues hemos aprendido, nos han dicho y hemos aceptado, que hoy no cabe escribir de grandes asuntos, que murieron los grandes relatos, y que hoy hay que escribir de temas pequeños, de lo minúsculo, de lo íntimo incluso, eso sí, una idea de lo íntimo bastante limitada; que esos temas pequeños ya bastan para proyectar grandes ideas, y que si uno decide escribir sobre grandes temas lo puede hacer pero aceptando limitaciones, espaciales, temporales y conceptuales. Uno puede por ejemplo escribir sobre el mal, el Mal con mayúsculas, y para ello nada mejor que el género novela sobre el nazismo, o novela de *psicokiller*, o novelas de guerra –de nuestra guerra civil, sin ir más lejos- donde el mal aparece en versión tranquilizadora, un mal espiritual, que nada tiene que ver con aspectos materiales.

Junto a ese miedo a las grandes palabras y los grandes temas, el miedo a hablar claro, a hablar en línea recta, pues eso es dogmatismo, nos han dicho y hemos aceptado que determinadas formulaciones son dogmáticas, totalitarias, así

que preferiremos hablar con rodeos, decir sin que parezca que decimos, usando la ironía, pero una ironía, que como advertía Constantino Bértolo en un texto muy interesante («La ironía, el gato, la liebre, el perro y el prisionero»⁶), acaba siendo no una forma de hablar a los débiles frente al fuerte, sino una forma de exhibicionismo que consigue el aplauso del fuerte y la humillación de los débiles.

La ironía es una tentación y un peligro; creemos evitar el dogmatismo con ella y tal vez acabemos por decir menos, o por no decir nada. Otra tentación al escribir de grandes temas, en línea con esa ironía y con la aceptación de ciertas formas posmodernas que se dan por naturales y resultado de ese progreso histórico, sería la literatura autorreferencial, y por supuesto la metaficción, tan al uso, y lo dice alguien que, como yo, ha usado de ella, y tal vez abusado.

A la hora de escribir una novela sobre la explotación la tentación que esas voces disuasorias nos ponen sobre la mesa es la de escribir, no ya una novela sobre la explotación, sino una novela sobre un novelista que quiere escribir una novela sobre la explotación, de manera que ya estamos marcando distancia, poniendo tierra de por medio, apartándonos del objetivo inicial en un proceso que nada tiene que ver con el distanciamiento brechtiano.

Siguiendo con los aspectos formales, la aceptación de la literatura dominante como la única posible, la única viable, nos hará tal vez descartar otras formas de literatura que habrían quedado de lado en esa engañosa evolución histórica; formas de literatura que, nos dicen, hoy son viejas, están caducadas, pertenecen al pasado, son una antigualla estética, una curiosidad arqueológica, de museo.

Y el problema no es que lo creamos nosotros, sino que lo creen los lectores, pues así han sido instruidos, aprender a leer es aprender a leer de una manera determinada, y todos hemos aprendido a leer con instrucciones, nos han enseñado a preferir, a descartar, a valorar, y en esa preferencia queda fuera toda una tradición de literatura política que hoy se quiere considerar derrotada, fracasada, y que como tal carecería hoy de actualidad, y por tanto carecería de posibilidades de conexión con esos lectores, a los que, nos dicen, hay que hablarles con el lenguaje de hoy, con el triunfante, no con palabras viejas.

A partir de ahí, el escritor opera toda una gama de selecciones y elecciones, desde el lenguaje hasta el asunto tratado, y que se apoyan en lo que uno considera expectativas lectoras, que tienen que ver con esa forma en que leemos porque nos han enseñado a leer así, de manera que nuestras elecciones estarán ya condicionadas por esas expectativas: desde la elección de unas determinadas palabras (descartando tal vez las que pertenecen a un lenguaje que, nos dicen, ya fue derrotado y nada dice hoy), hasta la construcción de personajes, situaciones, tramas, planteamientos, desenlaces, que tienen que respetar la verosimilitud, y esta es una de las grandes trampas, y tal vez la mayor de esas voces disuasorias a que se enfrenta el autor.

⁶ Constantino Bértolo, «La ironía, el gato, la liebre, el perro y el prisionero», *Revista de crítica literaria marxista*, nº 2 (2009), Fundación de Investigaciones Marxistas, págs. 4-6.

La verosimilitud, que hemos aceptado como una necesidad literaria, se presenta como algo natural, que no tuviera nada que ver con esa ideología dominante, y hace que creamos que hay cosas que no se pueden decir, o que no se pueden decir de esa manera, porque resultarán inverosímiles al lector educado en una verosimilitud determinada, de la misma manera que un niño establece extrañas verosimilitudes a partir de los cuentos infantiles y puede llegar a creer que en un cuento no caben lobitos buenos, brujas hermosas, príncipes malos y piratas honrados.

Una verosimilitud que hoy se apoya en todo tipo de lugares comunes y clichés, y que hace que si uno quiere escribir sobre los explotados, se encuentre de partida con una imagen previa de la clase explotada, y todo lo que se aparte de ella romperá ese principio de verosimilitud. Los explotados protagonizan pocas ficciones, pero cuando lo hacen es para fijar una imagen de ellos que acaba siendo aceptada no como verosímil, sino como verdadera. En este sentido, a título anecdótico o tal vez no, es curiosa la atención que la clase obrera recibe últimamente por parte de la ficción televisiva, en forma de series que fijan un imaginario del obrero, de su aspecto, de su barrio, de sus relaciones, de su familia, que probablemente también pese sobre el lector a la hora de recibir imágenes que no se ajusten a ese patrón.

Junto a esos condicionantes, esas voces disuasorias, hay también otros riesgos que corre el escritor que pretende hacer una literatura materialista. Riesgos que conozco, una vez más, desde el punto de vista práctico, en mi caso concreto, en mi proyecto de escribir esa novela de la que hablaba.

Riesgos que tienen que ver tal vez con una mala asimilación de la propia literatura revolucionaria, por haber hecho una lectura de esa tradición materialista desde la lectura que de ella hace la ideología dominante, de forma que nuestra lectura de aquella literatura es la que hemos aprendido a hacer, y puede llevarnos a planteamientos erróneos.

Está, por ejemplo, el riesgo del paternalismo, y el riesgo de la apropiación de la ajeno: el riesgo de pensar que el escritor revolucionario puede dar voz a los que no tienen voz, según el viejo tópico, y de esa manera quizás no damos sino que quitamos, nos apropiamos de otras voces, o más bien nos apropiamos del espacio que podrían ocupar esas voces, las hacemos callar para que suene la nuestra en su nombre, las sustituimos y les invitamos al silencio ofreciéndoles la ilusión de que con nosotros sí tendrán voz, sí serán escuchados, cuando en realidad lo primero que deberíamos hacer es escuchar, atender a esas voces que no por carecer de un espacio en el capitalismo significa que no existan.

En relación con esa mala digestión de la tradición revolucionaria, el escritor se arriesga también a caer en el redentorismo, que desemboca no en una novela materialista sino en una novela moralista. Lo ha dicho referido a la política de izquierda Manuel Delgado, pero puede valer también para una cierta literatura de izquierda: «La izquierda está llena de puritanos y ascetas, gente que formula una crítica meramente ética al capitalismo, olvidando que hay que hacer sobre todo una crítica materialista de la realidad, basada en los intereses de clase. Lo otro, esa crítica simplemente moralista y sentimental al sistema es un fracaso del marxismo, pura postpolítica».

De la misma forma, hay literatura bienintencionada que se queda en esa crítica ética y olvida hacer esa crítica materialista de la realidad.

Dicho todo lo cual, y volviendo a la pregunta inicial, sí creo que una literatura materialista es hoy posible; creo que es necesaria y que es posible, y que es viable. Lo creo porque creo en las posibilidades transformadoras de la literatura, desde la creencia, vosotros me diréis si ingenua, en que la misma fuerza que la literatura ha demostrado para invisibilizar realidades, puede ser empleada en visibilizarlas.

Creo que es posible también porque no parte de cero, no surge de la nada, sino que tiene precedentes, tiene toda una tradición a la que vincularse, y tiene un presente en el que, aunque sea de forma minoritaria, no ha desaparecido esa literatura transformadora.

Creo que es posible y que es necesaria, en momentos como estos en que el capitalismo está en crisis, y ya sabemos que eso no quiere decir que se tambalee, sino que se está reinventando, actualizando, pasando a una nueva fase en la que renueva las formas de explotación, de dominación, como siempre mediante el terror, asustándonos para que aceptemos y hagamos propias esas formas de dominación, vaticinándonos catástrofes, que podemos quedarnos sin trabajo y sin ahorros si se hunde el sistema bancario, y no sólo eso, anunciando como hacía el otro día el director del FMI convulsiones sociales y hasta guerras, un mensaje atemorizador que da resultado, y si no ahí tenemos a los sindicatos proponiendo ellos mismos congelaciones salariales y aceptando recortes de derechos.

Creo que necesitamos una literatura que explore el conflicto social, que lo explore y lo provoque, en tiempos como estos de conflictofobia, usando la expresión del citado Manuel Delgado, y termino citándole: «Vivimos en una época de conflictofobia. La lucha es una palabra obscena y la izquierda está llena de gente que lo que cree es en una reforma moral del capitalismo. La sociedad, la vida, la pareja incluso, no puede concebirse más que como una lucha permanente. El conflicto es la base de la vida. La gente de izquierdas vamos mal si en vez de ir a sembrar el odio vamos a sembrar la cooperación. En vez de tanto master de resolución de conflictos, yo inventaría masters de creación de conflictos». Parafraseándole, hacen falta novelas de creación de conflictos.

NORMAS DE EDICIÓN

La Fundación de Investigaciones Marxistas invita a enviar artículos inéditos para su publicación en *Revista de crítica literaria marxista*. Las aportaciones deberán ser escritas en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

a) Texto en el formato Microsoft Word para Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.

b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.

c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman, en cuerpo 10.

d) La referencia bibliográfica de las citas se introducirá al pie de página en cuerpo 10, según el siguiente formato: Nombre y apellido del autor, Título, Ciudad, Editorial, Año y número de página(s). Ejemplo:

Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1991, págs. 65-66.

En el caso de que se cite un artículo o el capítulo de un libro, éste deberá introducirse entre comillas y, a continuación, se citará el libro o revista donde se incluye. Ejemplo:

Belén Gopegui, «A la espera de los grandes temporales», en Matías Escalera Cordero (coord.), *La (re)conquista de la realidad*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2008, págs. 53-68.

e) Se utilizarán los convencionalismos *Op.cit.*, *Ibid.*, *Cfr.* y *Vid.* cuando se cite por segunda vez una obra o para remitir al lector a otros textos cuando se considere oportuno.

f) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas al pie de página.

g) Número de páginas del artículo: máximo de veinte.

2. Envíe su artículo por correo electrónico a david.becerra@uam.es

3. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

4. Las colaboraciones en *Revista de crítica literaria marxista* no son remuneradas.

INSCRIPCIÓN DE SOCIOS

F I M



Fundación de
Investigaciones
Marxistas

SOCIOS INDIVIDUALES

Haciéndote socia o socio individual de la FIM contribuyes a sus actividades y favoreces la difusión del pensamiento marxista y su diálogo e intercambio con otras corrientes críticas. Si eres socia o socio individual, recibes información de toda nuestra programación, disfrutas de un descuento del 30% en publicaciones y seminarios y te enviamos nuestra revista "Papeles de la FIM".

La cuota anual es de 72 euros. Por cierto, que desgrava en la declaración de la Renta. Para realizar la inscripción rellena el documento de la página siguiente y envíanoslo a:
FUNDACIÓN DE INVESTIGACIONES MARXISTAS
calle Alameda, 5 2º izda
28014 Madrid

SOCIOS COLECTIVOS

Si sois una Asociación, una Agrupación, un Colectivo o simplemente un grupo de estudios y estáis interesados en que trabajemos juntos, podéis haceros socios colectivos. Los socios colectivos reciben un ejemplar de cada una de nuestras publicaciones - incluido un fondo de publicaciones anteriores que no se encuentren agotadas. Las personas que pertenezcan a vuestro grupo gozan de los mismos descuentos que los socios individuales. Los socios colectivos participan con sus propuestas en la elaboración de nuestro programa anual. Y, por supuesto, haremos cuanto podamos para ayudaros a montar vuestras propias actividades (charlas, debates, cursos, ...).

La cuota anual de los socios colectivos es de 150 euros. Para realizar la inscripción rellena el documento de la página siguiente y envíanoslo a:
FUNDACIÓN DE INVESTIGACIONES MARXISTAS
calle Alameda, 5 2º izda
28014 Madrid

También puedes ponerte en contacto con nosotros, por teléfono al 91 420 13 88, por correo electrónico a info@fim.org.es

Boletín de inscripción en la FIM

Nombre.....

Apellidos.....

Domicilio.....

Localidad.....

NIF.....

CP.....Tel.....

Se inscribe como socio en la FIM.

Forma de pago: **cuota de 6 Euros mensuales**,
que se cobrarán trimestralmente mediante domiciliación bancaria.

.....,de del 200...

Firma

Domiciliación bancaria

Titular

Banco/Caja.....

Agencia.....

Domicilio.....

Localidad.....

C.P.....

Provincia.....

Núm.Cta.....

Señor director: les agradecería tomen nota de atender hasta nuevo aviso,
con cargo a mi
cuenta, los recibos que a mi nombre sean presentados para su cobro por
la Fundación de
Investigaciones Marxistas.

.....,de.....de 200....

Firma