

# Sentimientos fechados, amores escritos. Apuntes sobre la poesía de Álvaro Salvador y Javier Egea

---

Marcela Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

## Resumen

El presente trabajo se centra en la indagación de las poéticas amorosas de Álvaro Salvador y Javier Egea, ambos escritores de la “otra sentimentalidad” que en Granada se gesta por los años 80. La lectura de dos de sus libros, *La condición del personaje* (Salvador) y *Tropo Mare* (Egea), nos permite dar cuenta de unos modos de *escribir el amor* que reponen la voluntad política de representación de los sentimientos, voluntad que enlaza tanto con los recursos distanciadores de la tradición y las imposturas poéticas como con una vocación colectiva e históricamente situada.

## Palabras clave

Álvaro Salvador – Javier Egea – “otra sentimentalidad” – poesía amorosa

## Summary

The present work focuses on love poems of Álvaro Salvador and Javier Egea, both writers of the “otra sentimentalidad” that is developed by years 80 in Granada. The exam of two of their books, *La condición del personaje* (Salvador) and *Tropo Mare* (Egea), allows us to understand the ways *to write the love*, which replace the political goals of feelings versions and also connect with the traditional uses, the poetic “personae”, and a collective and his-

torical vocation.

Keywords

Álvaro Salvador – Javier Egea – “otra sentimentalidad” – love  
poetry

Elegir la poética de Álvaro Salvador y Javier Egea para escribir sobre la intimidad nos excusa de una introducción acerca de la comprobada porosidad de este concepto, sus relaciones de intersección y apelación a las esferas de la vida privada y de la vida pública. En estas escrituras, como en la de muchos poetas de la “otra sentimentalidad” granadina de los 80 (Luis García Montero, Ángeles Mora, José Carlos Rosales, Antonio Jiménez Millán, por ejemplo), los problemas teóricos que desde la crítica literaria, la historia, el psicoanálisis y la sociología han propiciado un sostenido debate en las últimas décadas,<sup>1</sup> fueron asediados ya a fines de los setenta y más, contundentemente, en los primeros cinco años de la década siguiente, hasta la disolución o absorción del grupo en la corriente más vasta, también menos radicalizada, llamada “poesía de la experiencia”: el valor histórico de la intimidad, los “sentimientos fechados” (Salvador), la “rebeldía de la ternura” (García Montero), la escritura como “pequeño pueblo en armas contra la soledad” (Egea),<sup>2</sup> en fin, la legitimidad de una poesía otra vez “social”, pero, esta vez, diversa respecto de las expectativas ante lo “social” a secas como un vasto y homogéneo escenario colectivo. Consciente de las fisuras históricas que rasgan los cuerpos en singular, y los expanden hacia interrogaciones de distinto signo, la “otra sentimentalidad” reformula y lleva a la práctica aquellas reflexiones luminosas sobre la “nueva sentimentalidad” que bien aconsejó Mairena, y que el propio Machado puso en marcha a lo largo de su multiforme producción.<sup>3</sup>

Voy a detenerme en esta oportunidad en dos libros, uno de 1992, *La condición del personaje*, de Álvaro Salvador (Granada, 1950) y *Troppo Mare*, de Javier Egea (Granada, 1952-1999), editado en 1984, con la intención de examinar el desenvolvimiento de las postulaciones anteriores y sus particulares variaciones en estos poemarios que, a mi

juicio, intervienen modélica y visiblemente en la afirmación de esta “otra” poesía íntima.

### **Álvaro Salvador: las imposturas de la intimidad**

El recurso a la intimidad amorosa singulariza la poesía “lírica” desde el Romanticismo como un jirón de “experiencia” individual e intransferible, a la que una lectura equívoca de esta poética fundacional ha leído, como se sabe, dentro los estrechos límites de una confesionalidad especular entre texto y vida. La palpabilidad del sujeto de esta “experiencia”, sin embargo, es, como bien asegura Robert Langbaum, un artilugio tan prodigiosamente construido “que la existencia de tal ilusión asegura el éxito de la retórica romántica [y] por lo tanto, la clave [...] está en averiguar cómo se produce el efecto de sinceridad y espontaneidad” (92-3).

En este sentido Álvaro Salvador, conciente poeta moderno que además de escribir *piensa* (teórica y críticamente) el hecho poético, nos entrega una poética amorosa en la que coexisten, frente al lector, la mano tendida de una complicidad y un llamado de alerta: de un lado, la apuesta por el “reconocimiento”, un pacto de lectura trazado al calor de una convicción moral, de intervención en lo social, espejo de “unos cuantos” que, amando y desamando, habitan las ciudades, el trajín laboral, las injusticias; de otro, la conciencia de “falsificación” que se encuentra en la raíz misma de esa paradójica “complicidad”, atada al uso (político) de unas formas (diversas tradiciones, sus metros, sus motivos, su léxico)<sup>4</sup> y a la invención del “impostor” poético, quien empieza a encontrar en *La condición del personaje* su articulación más perceptible. Esta duplicada racionalización de la intimidad amorosa de un “personaje” medido y en-

tonado, a su vez, por los ritmos de variadas tradiciones, en una suerte de (auto)voyeurismo sentimental, exhibe, merced a la doble distancia impuesta por esas mediaciones (la del precedente textual autorizado o lúdico, la del “impostor”), su carácter concientemente artificioso y habilita, por lo mismo, una lectura reticente y vigilante frente a todo efecto de identificación biográfica.

La presencia de la tradición en la poética de Salvador es notable ya en los primeros libros de juventud que, en palabras del autor, configuran su “prehistoria poética”: *Y*, de 1971, *La mala crianza*, de 1974, *Poemas y otras alucinaciones*, del mismo año, y los *Cantos de Illiberis*, de 1976. Pero será su libro *Las cortezas del fruto* de 1980 el lugar del desnudamiento de la “corteza” (el fuego fatuo donde las voces apenas brillan como *ecos*) para encontrar la “desnuda pulpa” de una poética en la que la tradición comienza a pensarse como una verdadera teoría política de las formas y adquiere, por lo mismo, el desafío de escribir los cuerpos sociales y eróticos en sintonía con su meditación autorreferencial, ejes que asomarán también en *El agua de noviembre* (1982) y en *Tristia* (1985, escrito junto a García Montero). *La condición del personaje* prosigue con esta travesía pero introduce más contundentemente el protagonismo de un personaje exhibido como ficción y asediado por el tiempo, una presencia que de aquí en más transitará continuamente por la poética salvadoriana, y que inclusive será el protagonista de una *plaque* posterior, incluida luego en su último poemario, *Ahora, todavía*, de 2001.<sup>5</sup>

Dividido en tres secciones: “Reina de corazones” (que tuvo su primera edición independiente en 1989), “Enseñanzas de la edad” y “Malas artes para ser maduro” (con la evocación ineludible de Gil de Biedma), el libro se encabeza con un epígrafe de Rafael Alberti (“Perdida edad que ya mi edad no espera”), que hace del tiempo (con su incle-

mente paso por los cuerpos, los vínculos, las utopías) el núcleo problemático sobre el cual descansan los otros motivos presentes en el texto.

La apuesta por los cuerpos –una erótica a contrape-  
lo del dogma nacionalcatólico, que ya distingue al joven  
Salvador de principios de los setenta<sup>6</sup> se extiende también  
aquí en clave autorreferencial (“Cuando transpira el aire”,  
13) en un poema prohemial que define como una brújula  
la complejidad del norte con que debe leerse esta poética.  
Junto a aquél, los epígrafes se activan en su rol de indica-  
dores paratextuales, en un polifónico sistema de “señales”  
que auxilian al viajero para recomponer el imaginario sen-  
timental en el que se involucra toda una generación. Los  
Beatles, Lorca, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Joaquín  
Sabina, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Aleixandre  
y el “compañero de viaje” Rafael Juárez recomponen con  
sus voces la intención autoral de una pulsión rítmica, de  
una apuesta social y de aquella fecunda paradoja ya fragua-  
da por el maestro catalán y reformulada por García Montero  
en su manifiesto de 1983: la verdad de la poesía en su men-  
tira.<sup>7</sup> Por lo mismo, como siguiente indicador de la ruta por  
seguir, el poema “La condición del personaje”, antepone la  
propia autoficción en una imagen de poeta que, construida  
en el espacio estrecho del “aviso clasificado” –retrato de  
la “oferta”, de existencia tan provisional como las noticias  
del periódico–, escenifica un sujeto vuelto mercancía y ace-  
chado por el tiempo, conciente, en palabras de García de  
la Concha “de la precariedad del discurso amoroso y, en  
consecuencia, del propio discurso poético”:

*Más, a pesar de todo, te dedico estos versos  
no sólo porque hacerlo es un vicio querido  
sino porque con ellos quizás pueda mostrarte  
la condición que exhiben algunos personajes:  
“hombre cansado ya de muchas cosas,*

*con papeles en regla de anteriores afectos,  
no demasiado joven y sin ningún dinero,  
llama a tu corazón. No tiene fecha”.*

(15-6)

Desde esta apuesta reticente (y, sin embargo, convencida, como querría González), el poema no elude el acento lírico característico de una poética “neorromántica” y eminentemente elegíaca, resituada, sin embargo, en el ajetreo cotidiano de las ciudades:<sup>8</sup> distanciamiento e intimismo son entonces los acordes complementarios con los que *suena esta música*<sup>9</sup> salvadoriana. Así, el motivo amoroso es en este texto protagonista de una “experiencia” vuelta sobre sí como primer “fingimiento”, ese otro primer actor verbal. En consonancia con lo anterior, una serie de recursos y significantes fácticos remiten a los meandros meditativos –siempre habilitados por versos largos, endecasílabos y alejandrinos– que advierte sobre la construcción, la “cocina” del poema, un efecto muy bien logrado también en “Siesta”: “Si escribo estas palabras temo dar una imagen/ de escritor que conoce su oficio y sus recursos,/ temo no dar la talla, carnal, enamorada,/ de un hombre que ha pisado el umbral de sus sueños” (19). El dilema planteado –literatura o vida, nuevamente tensados por una tonalidad mixta, lírica y metapoética– descubre una vacilación que pone en escena aquella inquisidora reflexión de Langbaum antes citada, y que el título mismo del libro, *La condición del personaje*, parece resolver en favor del simulacro. En relación con esto, con brillantez afirma Pere Rovira que “la condición del personaje depende [...] de su reconstrucción, porque, hay que insistir, la ‘poesía de la experiencia’ [...] depende, ante todo del poema”. Sutana Wahnón, recordando a Barthes, extrema esta apuesta al afirmar que en el libro “las máscaras ocupan toda la escena [y es] imposible conocer la *historia real* del personaje, sí, como se dice [...] las historias

reales también se imaginan”. Aquí, agrega, se habla de la *historia* “desde el vértigo de lo irreal, el precio que, como también decía Barthes, debe pagar toda empresa de desmitificación llevada hasta el final”. Sin embargo, en las preguntas a la vida escapadas del poema “Recuento” (balance de la historia de un personaje cuya vida pareciera cerrarse con esta última peripecia), la fragua de la autoficción aparece decididamente insuficiente, y la pulsión existencial desborda, con su inquietud e inclusive su miedo, el territorio de la máscara: —“Esa docena larga de trenes que perdí.../¿serán asunto al fin de la novela/ donde oculta su historia el corazón viajero?/¿O quedarán así, como retazos/ de lo que pudo ser y nunca fuimos?” (52).

Volviendo ahora sobre el uso de la tradición —en tanto mediación cultural y contención modélica del *desborde*, según el consejo de los maestros anglosajones y con resonancias del “concepto” propugnado por Machado—, son los géneros musicales los que tienden la mesa de una complicidad previsible a partir de una banda sonora compartida, mientras que el artificio del precedente textual culto se naturaliza de tal modo que también puede integrarse a la lectura sin opacar ese pacto inicial, muy lejos ya de la vidriera culturalista.

“All that jazz” (17) explota, en este sentido, la suma de referentes a los que hemos aludido: el género musical de base, su actualización en otro género mixto como la comedia musical, muy popularizada a su vez en su versión filmica, y, junto con estas transacciones, el propio “personaje poético” devenido espectáculo y la amada, por su parte, convertida en espectadora, a partir de una ingeniosa variación (contemporánea) de la *mise en abyme* barroca, presente también en “Servicio informativo” (23). En el citado “Siesta” (19-20), como hemos visto, el trabajado lirismo que da espesor a la plenitud de un amor donde “los sueños toman cuerpo”

(tono que repetirá “Otra carta de amor”, 21-2) autorizará aquí el tono “alto” y definitivo, también, del absoluto erótico del bolero, en el verso “si digo que te quiero como a nadie he querido”. Sin embargo, será un poema de la última sección, llamado “Tu forma de amar (bolero)” (43-4), en el cual explícitamente se acude a este registro, que repone a un tiempo una valoración (respecto de un género “subliterario”, popular y de comprobada eficacia en nuestra educación sentimental) y, consecuentemente, el ademán lúdico, desautomatizador, con el que ya *jugaba a hacer versos* Gil de Biedma.<sup>10</sup> En este “melodrama” reaparece la retórica de la contienda amorosa propia del bolero, rebosante de apóstrofes, paradojas y tópicos que, como el del “combate”, repone con sus ecos modernistas y su apelación inmediata a lo sentimental el largo y sinuoso trayecto del torneo erótico cortesano (Zavala: 6). En este sentido, el tópico clásico de la *milita amoris*, muy concurrido por Salvador ya desde sus primeros libros, es resignificado en clave urbana y guerrillera en el irónico “Un destino tal vez poco elegante”, poema en el que también los epígrafes de Cardenal y Benedetti determinan una “otra sentimentalidad”: “amantes combatientes:/ roja tú, como el pañuelo de Sandino, / alto yo de mirar a las banderas,/ los dos tendidos/ entre la libertad y el mundo”(26). La predilección por las referencias musicales —que en el poeta no es sólo una elección temática o un mero título, sino un coro perfectamente audible en el ritmo y distribución de sus versos, desde aquel tanguero “Uno” de *La mala crianza*— resulta asimismo la materia del “Blues para seducir a una chica USA” (41), donde la severa advertencia manriqueana del “*tempus fugit*” y las “memorias del bien perdido” (dominante, como sabemos, en la sentimentalidad blusera) se anuncian provocativamente desde una historia de amores previsibles, funámbula entre la realidad y la ficción que la escribe y el deseo primordial de los cuerpos:

“te acordarás de mí./ Y crecerá, de pronto, un gato entre tus ojos,/ una lengua en tu lengua, un olor por la piel,/ un agua escurridiza haciéndote traición”. Otro abordaje, esta vez positivo, en torno de las temidas “rutinas”, lo trae la “Canción que se acostumbra” (31). Desde la estructura de la “tornada” cancioneril con aires populares, la repetición pareada rítmica habla, con la economía propia del género, de otra repetición, la de los hábitos del amor y la compañía conquistada: “Costumbre de tus ojos, mil telarañas,/ un centenar de imanes en mi ventana.// Costumbre de tus labios, la sal y el agua,/ noria que sube al cielo del cielo baja”.

Esta musicalidad es también el ademán lúdico con que se rescribe el imaginario finisecular del XIX, poblado de “París y de Mendés” y rosas “de una tarde bordada en el *spleen*/ aciago de Madrid” (“El hombre de moda”, 44-5), y especialmente, al “maestro de las sonoridades”, Rubén Darío. Así en “La chica ideal” (35) de la segunda sección vuelve la marquesa Eulalia, centro de la fiesta, embriagada y altiva en “su divino encanto”, aunque ese mundo “ideal” se desbarate hacia el final del texto en un contrapunto entre poéticas e ideologías. El mismo referente en alejandrinos de tonos contrastados (tras los cuales se adivina la insuficiencia de la literatura para “curar” las heridas de la vida) es el motivo, ya más explícito, de “Naranja amarga” (46) que convoca también a Hernández y a Neruda: “Puedo escribir, en suma, los versos más dispares, / escribir, por ejemplo, que tu risa era triste/ [...] decirte, nueva Eulalia, que tu risa dejaba/ un cierto gusto amargo de fruta envenenada”.

**Javier Egea: *ese brutal deslumbramiento por todo lo perdido***

Javier Egea publica *Troppo Mare* en 1984 pero, en rigor de verdad, el libro ya había sido compuesto en su

mayor parte en el pueblo almeriense de La Isleta del Moro y obtenido en 1982 el premio leonés “Antonio González de Lamas”. Es entonces anterior a *Paseo de los tristes*, libro que lo precede en su publicación, en ese mismo año de 1982. Muchos críticos coinciden en señalar a *Troppo Mare* como el libro de madurez<sup>11</sup> de Javier Egea, que abandona ya definitivamente en su firma de autor su primer nombre de pila –Francisco– y se aventura en un viaje (literal y poético) en todo personal, hacia una nueva “conciencia” poética superadora de los engaños del “inconsciente ideológico” heredado de su imaginario burgués de clase: en estos términos, más o menos, suele definirse su travesía poética durante los 80 dentro de las líneas programáticas de la “otra sentimentalidad”. Sin embargo, me parece, hay en Egea una resistencia y un voluntarismo: la resistencia de una poesía interrogante y extranjera a toda codificación, y el voluntarismo –trabado empecinadamente en sus textos– de alinearse dentro de una formación discursiva en la que la apertura a los ideales colectivos compensen, *con esperanza* o *con convencimiento*, la ominosa contundencia de la soledad.<sup>12</sup> Es, por todo lo dicho, un “otro” entre los “otros”, camaradas de mitines, de lecturas y de copas, a los que se acerca también en un primer libro de inocencia plagiaria aunque impecable –*Serena luz del viento*, de 1974–<sup>13</sup> que homenajea, en sonetos amorosos escritos entre los 16 y 21 años, a Garcilaso, Bécquer y Herrera. Después, *A boca de parir* (1976), libro de tránsito, en el que ensaya una escritura del amor más allá del autismo sentimental de su primer poemario, un amor ahora implicado en las luchas colectivas, “un nuevo lenin-grado de palabras” (“Hacia otro mar”, 10). Una “otra sentimentalidad” que muchos ven concretada en *Troppo Mare* y *Paseo de los tristes*, libros ambos tensados sin embargo entre la voluntad de *leer y escribir El Capital* y sus propias y personalísimas búsquedas poéticas, que estallan, dijimos,

contra toda cristalización y dejan ver, por detrás del consuelo del poeta “normalizado” y militante, la queja, o mejor, el “quejío” –Lorca, el cante, los vaivenes del “canzoniere”– de un desasosiego amoroso y luego, existencial. Desasosiego sin retorno (a pesar de muchos “amaneceres”), que, en su último libro, *Raro de luna* (1990), sumerge la escritura de Javier Egea en un alucinado vértigo romántico y surrealista, con Drácula de fondo, ese insomne *flâneur* de la noche, cansado de la vida inmortal y sediento de la sangre de los amores imposibles.

El libro se abre desde su título y epígrafe con citas de *Lavorare Stanca* (1934) de Pavese, y *Le cenere di Gramsci* (1957) de Pasolini, ambos volúmenes de una biblioteca generacional, esta vez, dibujando la alegoría marítima, las alternativas iniciáticas (cinco secciones y una “Coda”) de un sujeto en búsqueda de otra escritura y de sí mismo.

El enajenamiento es el puerto del que se parte hacia la incertidumbre a través de un mar “extraño” (“Troppo mare”, I), a partir del cual reaparece aquel motivo romántico (“ossiánico”), de una naturaleza indiferente ante el dolor de los hombres. Los realemas (Isleta del Moro, Bahía de los Genoveses, Cabo de Gata) son lábiles anclas donde arraigar “tanta historia y vencida”,<sup>14</sup> porque lo que se impone al final es la ausencia del amor, como en la primera y desgarrada sección de *Paseo de los tristes*. Tras la presencia amenazante de La Nube (alegoría del desastre, según el editor Rienda), el poema se cierra con una moraleja que anticipa la derrota del amor desarrollada en los tres poemas de “Rosetta”, la siguiente sección del libro: “Inútiles las manos que desde las palmeras/ pretenden el abrazo de un horizonte roto/ adonde tu recuerdo se avecina” (34), recuerdo escrito en signos vitalistas (“viento”, “luz”, “bandadas”, “rojas banderas de la fruta”) ya sin embargo muertos por la inminente derrota (II, 35-6). En este paisaje de desasimiento,

reaparece la lorquiana imagen del “agua negra” y “el amor a lo que siempre estuvo con la muerte,/ codo a codo,. viviendo inevitable”, desde donde se naufraga hasta “el camino de la piel abajo” para derivar “nuevo y sólo” hacia la salvación por mediación de la mujer amada (III, 37). En el cuarto poema que da cierre a esta primera sección (39-40) la mirada luminosa sobre los pescadores del Cabo es contrastada con un *locus* personal donde “es tarde en la orilla”: “La Nube permanece” y, sin embargo, un pequeño amor “tan viejo, tan torpe, tan cansado”, pese a la inutilidad para salvar o salvarse, “mira hacia el mar, entorna los postigos/ y se tiende y reposa”, con reticente pero indelegable terquedad.

Alcanzado este precario puerto, el viajero ingresa ahora en los jeroglíficos imposibles del amor y del mundo –desventuras de la comunicación y del conocimiento–, en “Rosetta”, la sección más opaca del poemario, en la que, según José Rienda, la alusión a la mítica piedra alegoriza “la mujer y el amor... como enigmas universales” (41, nota a pie). El epígrafe de Hernández (que trae a su vez las lunas terribles de García Lorca), extraído del poema 13 del libro póstumo *Cancionero y romancero de ausencias*, adelanta la *lamentatio* elegíaca de la sección.<sup>15</sup> En “(I)” (45) el “agosto” pleno del amor y el cuerpo luminosos aparece cercenado, como en Lorca y en Hernández, por los “cuchillos del miedo”, las “cenizas”, imágenes del daño o del incendio que, mitología revolucionaria fraguada en *A boca de parir*, ahora deviene llaga romántica, o, mejor, “ejecución” barroca. El “único argumento de la obra” es en este texto, como en Gil de Biedma, la caída del telón, la amenaza de la muerte que, lejos del gesto lacónico del catalán, aquí remeda la *amplificatio* gongorina de la catástrofe ante los “cuidados” terribles del amor.<sup>16</sup> “Tempestades que alzaron,/ borrascas que nublaron,/ huracanes que vimos/ llevarse nuestra casa como un copo de nieve”(45).

En medio de los escombros del mundo, el segundo poema de la sección escenifica la perplejidad sincopada de un sujeto –el viajero ahora en tercera persona– ante un lenguaje cifrado, el del amor: ella y por lo tanto el mundo se convierten en una huella opacada –el gran signo indescifrable del cosmos terrible de los románticos– que lo escudriña, como una esfinge, como la piedra de Rosetta convocada en el título, indiferente y *esquiva* a toda traducción:

*...si era enorme el silencio  
y unos ojos de mármol vigilaban sus ojos,  
testigos de la sombra,  
centinelas de nieve.  
No se atrevió, no supo  
y desnudo quedó  
palideciendo.  
Allí, desde los cofres milenarios,  
la soledad miraba  
y era un tesoro frío*

(47-8)

Finalmente, el tercer texto de cierre (49) constata la soledad de los otros, dirá en otros lugares Egea, ante los “expolios” del “capitalismo”: frente a ellos, también, la “imposibilidad del amor” y la “imposibilidad del amor” dentro de la explotación, como ha reflexionado Juan Carlos Rodríguez esta duplicada disposición de la poética egeana. Quien habla recupera a tientas la teoría platónica de la mirada (la “Luz” con mayúsculas de Herrera) pero inmediatamente la invierte desde el desencanto letal de Quevedo: “Mira la calle, amor, oye los pasos/ de los que van y son mientras caminan/ y viven, palidecen, desesperan./ No es posible la luz porque tus ojos/ han de morir” (49). El fracaso del amor como salvación y absoluto lleva entonces la mirada hacia otro escenario a medias compensador, donde el viajero habitará los últimos repliegues del texto, y elegirá

en un proceso de purificación último: “Como si fuese tarde/  
habrá que madrugar sobre el escombros.// Sin ti, polvo, ceniza.  
Sin vosotros, la nada” (50).

Por lo mismo, las restantes secciones escenificarán la concreción de este impulso hacia un amor “otro”, con el empeño de una solidaridad sin embargo amenazada. Como preanuncia el epígrafe garcilasiano de “El viajero” (desolado Nemoroso hundido en las tinieblas tras la muerte de Elisa), el viaje es ahora un descenso hacia el *viaje definitivo* del camarada muerto Miguel del Pino, cuya elegía (también amorosa) empuja hacia otras respuestas y otros desafíos: “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” (III, 62). Este reclamo lleva al viajero hacia los rincones del “estrago” (siguiente sección), los laberintos del “mercado” (68), en medio de un paisaje de destrucción absoluta (que, por supuesto, no habla solamente de la ominosa presencia del capitalismo), tras cuya “sentina” –“los riesgos de atreverse a viajar y a vivir en el frío”, dirá García Montero<sup>17</sup> revive, luminoso, el cuerpo del futuro: “¿Quién hubiese pensado que en medio del desierto/  
florejera la curva desnuda, lujuriosa, el pregón ascendido,/ la cadera y la voz del horizonte?” (II, 69). En función de este amor distinto el primero, el derrotado, es meditado ahora sin la llaga ni el goce sino como una vieja compañía de “fronteras” y “retos” cuya fotografía se estudia con la distancia del que ha, efectivamente, partido: “Luego supe que el agua era un grito alargado,/ que no hay dolor ni luz sino pasos heridos/ y una tierra madura, desconocida y fértil,/ donde reposa el sol” (III, 71). El penúltimo poema de “El estrago” impondrá la mirada solidaria de la siguiente sección “Coram populo”, porque, en medio de las cenizas –siempre, las cenizas–, la voz voluntariamente “despierta”, como pensaba Machado, advierte con gesto

crítico los engaños de la ideología: “Es cierto que la historia/ nos condenó a las calles ateridas/ y no el azar que llega maldito restallando” (74).

Por lo mismo, la intimidad del sujeto, su identidad legible y monolítica, terminan fundiéndose en una suerte de razón colectiva (“...qué raro que me llame Federico”, reflexiona García Lorca desde el epígrafe de la última sección), donde se lee ahora, “desmadejadamente por los labios” (79), el destartalado y fatigoso cuaderno de bitácora, hecho de “andrajos de la luz” y “farolas con frío” (74), en torno a un viaje cuyo último puerto parece ser ese otro y ¿definitivo? amor: “Aventada la vida –sus pavesas–/ es urgente romper hacia otro norte,/ aún llevando en los pasos/ la certeza diaria de la muerte” (“Coda”, 89).

Someter a interrogación el material canónico de la poesía “lírica”, esto es, los sentimientos, constituye una empresa que no puede pensarse novedosa, porque comienza desde el propio romanticismo en la exploración del pensamiento analógico, la ironía, la germinal reflexión sobre la máscara poética, todo lo que reformulará, luminosamente y de manera definitiva, Antonio Machado. Pero hacerlo en Granada, en la España apenas posfranquista, cuando todavía se escuchan los ecos epigonales de la poesía social y los actores “novísimos” ocupan las marquesinas con su oferta lujuriosa, implica una ardua apuesta teórica de la que, con sus aciertos y limitaciones, los poetas de la “otra sentimentalidad” han salido, en mi opinión, airosos. Los autores a los que hemos intentado aproximarnos dan cuenta suficientemente, con modulaciones encontradas, de una poesía que va más allá del hecho de escribirse, y que interroga, desde los sentimientos, su lugar y su función dentro del campo social y cultural. Tradición e impostura, itinerarios urbanos de una subjetividad individual y colectiva a la intemperie, convicciones precarias que se hacen y deshacen (como bien

aconsejaba desde su escepticismo radical el maestro Mairena) pero convicciones al fin, muestran que los sentimientos abrevan del caudal de la historia, *cantan* y *cuentan* y, también, pueden ser leídos en el revés de sus tramas, como prodigiosos artificios que dialogan productivamente con otros artificios, e interpelan, también productivamente, al lector. Lo demás, está claro, no es literatura.

### Notas

<sup>1</sup> Remito para un minucioso estado de la cuestión al respecto a Castilla del Pino (1989) y a Scarano (2008).

<sup>2</sup> Estas citas corresponden a las “poéticas” que en prosa (García Montero y Salvador) o en verso (Egea) sirven de pórtico al libro fundacional del grupo, *La otra sentimentalidad*, publicado en Granada en 1983.

<sup>3</sup> En rigor de verdad, el tratamiento de la intimidad desde una “nueva sentimentalidad” tal como ésta es concebida por Machado aparece ya en autores del 50 como Jaime Gil y Angel González, pero son los poetas granadinos quienes le dan una formulación programática definitiva, que acompañan, además, con la lectura de pensadores como Althusser y sus discípulos, entre ellos el propio Juan Carlos Rodríguez, quien pugnará por subrayar, incansablemente, las falsedad de las antinomias del “inconciente ideológico” burgués, entre ellas, la de lo público y lo privado.

<sup>4</sup> Sobre esta cuestión nos hemos detenido en “Amores líquidos: imágenes de la tradición en Álvaro Salvador”, ponencia en prensa leída recientemente en el III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura y en un capítulo específico de un libro en preparación.

<sup>5</sup> Diversas reseñas dan cuenta de la novedad de este poemario, tanto por el uso de la tradición cuanto por la construcción de esa alteridad ficticia. En su agudo comentario Juan Barja señala la necesidad de superación del cuño “nueva [otra] sentimentalidad” para “ir al encuentro de un nuevo tipo de poesía clásica” donde el artificio aparece naturalizado y pervive “una idea y vocación de forma”. Todo ello a su vez nos remite a lo “antiguo” donde “la obra se configura como acción, lejos de toda confrontación entre conocimiento y experiencia”. Del mismo modo, García de la Concha advierte sobre la novedosa productividad “formal” de este poemario: “Una vez más el ritmo –quiero decir el tono y su capacidad de integrar elementos dispares– ha convertido en arte la experiencia”.

<sup>6</sup> A propósito de esta cuestión, nos dice Salvador en la entrevista realizada por Pablo Alcázar: “Pienso que mis poemas amorosos hablan de cosas

que normalmente no están en los poemas amorosos, entendidos al modo tradicional. Es decir, procuro quebrar el género, si quieres, por encima o por abajo: intentando llegar hasta el fondo de la exaltación carnal, de piel, que supone un encuentro amoroso satisfactorio y por otra parte, problematizar, cuestionar, dinamitar desde dentro los elementos castradores (en relación con la familia, matrimonio, sentimientos eternos, etc.) que la concepción ‘tradicional’ de amor lleva consigo”.

<sup>7</sup> Para Pere Rovira, “el reconocimiento de esta *mentira vitalista*” es justamente, y de acuerdo con lo que venimos diciendo, la postulación que “dibuja los dos grandes gestos de la poesía salvadoriana: el gesto irónico, el gesto “cultural”. Ironía, en primer término, que deviene en un estilo de ‘rara elegancia’, ajena a todo patetismo y autoconciente de ser una máquina de palabras, por la cual el desdoblamiento que toda ironía implica no sólo convoca el procedimiento (sutil) de la parodia o el homenaje de los géneros cultos y populares, sino, también, la partición del sujeto en actor y, al mismo tiempo, espectador de esta vida mentirosa”.

<sup>8</sup> Lo urbano como escenario explícito de esta “otra sentimentalidad” es el fondo inexcusable de una teoría histórica de los sentimientos. Muchos de los poemas de este libro y de otros transitan las calles pobladas de rituales y decorados, al tiempo que se mueven en los no-lugares (literales y metafóricos) de las estaciones (“La rosa de los vientos”, 27) y los hoteles (“Cinco estrellas”, 29, con epígrafe de Sabina, extraído de “Hotel dulce hotel”, de 1987). Entre ellas, la propia y entrañable Granada, aquí iluminada desde “Amistad en dos tiempos”, dedicado a García Montero, a la manera de un cómplice contrapunto amebeco en respuesta a su “Sonata triste para la luna de Granada”, de *El jardín extranjero*, de 1983. El final convoca una hermosa variación de la “Oda a Walt Whitman”, de aquel otro paseante inolvidable de las calles granadinas, aquí en clave más íntima, y contemporánea, también más desencantada: “a pesar de la vida/ esa vida que amamos con extraña locura/ y no es buena, ni noble,/ ni fuerte, ni sagrada” (50).

<sup>9</sup> De modo parecido Álvaro Salvador denominó a su antología, *Suena una música*, publicada en Pretextos en 1996 y reeditada recientemente.

<sup>10</sup> Me refiero, por ejemplo, a la traducción-versión de la “Canción de verbena”, del cantautor catalán Jaume Sisa, incluida en su último libro, *Poemas póstumos*, de 1968. Sobre esta cuestión cfr. Romano, 149-50.

<sup>11</sup> Juan Carlos Rodríguez se refiere, con mayor radicalidad, a una “ruptura”. (Cfr. “Como si os contara una historia”, en *Peregrina*: 72-8).

<sup>12</sup> En este sentido, Pere Rovira retrata con audacia estas “fugas” de Egea: “Su única manera de escribir sobre poesía era escribir poesía. No obstante, había en su actitud algo paradójico, porque a veces daba la sensación de que una teoría, una opinión, podían marcarle decisivamente” (120),

lo que explica que, “en esa función terapéutica y liberadora de la poesía [aludiendo a la “Coda” de *Tropo Mare*], haya un voluntarismo que puede distraer al poeta de sus propios logros”, “magníficos poemas en los que el lector quiere demorarse” (124), más allá de su virtual intervención en lo social. (Cfr. Rovira, Pere, “Cazar la poesía”, en *Peregrina*: 119-131)

<sup>13</sup> Pedro Ruiz Pérez ha leído este libro como “la recuperación desde un pensamiento crítico de modelos, como Garcilaso o Juan Ramón, desdénados por la tradición ideológica ‘revolucionaria’” (Cfr. Ruiz Pérez: 11-2).

<sup>14</sup> Más allá del imperativo de singularizarse, y tal vez precisamente por ello, toda la escritura está atravesada por la tradición de la poesía áurea española. En este ejemplo, la posposición clásica del adjetivo (hipébaton por disyunción), cultismo sintáctico que bien puede advertirse en Fernando de Herrera. Un uso similar reaparece en un poema de “El viajero” (61): “amaneciendo están y sorprendidos”. Un excelente recorrido sobre este diálogo con los moldes tradicionales en Egea puede verse en el artículo de Ruiz Pérez arriba citado.

<sup>15</sup> Habría que preguntarse, sin embargo, si puede hablarse en puridad de “elegía” en una poética que, en libros como *Paseo de los tristes*, en la primera y decisiva sección, “Renta y diario de amor”, éste es concebido desde el inicio como “derrota”. La elegía es el género de la “ausencia” que lamenta lo perdido, lo que alguna vez se poseyó, y en ese gesto, de algún modo, evoca y restituye el cuerpo del ausente. Aquí se parte siempre del discurso de la imposibilidad, por lo cual la meditación de la ausencia se vuelve radicalmente existencialista, obturando toda virtual restitución.

<sup>16</sup> Me refiero, naturalmente, al soneto “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”, escrito por Góngora en 1596, el cual, tras la descripción apocalíptica, cierra con brevedad conceptista: “y nada temí más que mis cuidados”.

<sup>17</sup> Cfr. García Montero, Luis, “*Tropo Mare*”, en *Peregrina*: 100-1.

## Bibliografía

- Alcázar, Pablo (1989). “La chica más bella del baile” (entrevista), en *Granada 2000*. 5 de noviembre: 35.
- Barja, Juan (1993). “El arte y las promesas. *La condición del personaje*, de Álvaro Salvador”, *Cultura. Diario 16*. Miércoles 24 de marzo.
- Castilla del Pino, Carlos (ed.) (1989). *De la intimidad*. Barcelona:

Cátedra: 77-96

- García de la Concha, Víctor (1992). “La condición del personaje, de Álvaro Salvador”, *ABC literario*, 28 de agosto.
- Egea, Javier (1984, 2000). *Troppo mare*. Edición de José Rienda: Granada: Dauro.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*. Edición, traducción e introducción a cargo de Julián Jiménez Hefferman, con prólogo de Álvaro Salvador. Granada: Comares, Colección de Guante Blanco.
- Peregrina, Elena (ed.) (2004). *Por eso fui cazador. A la memoria de Javier Egea*. Granada: Diputación de Granada, Colección Maillot Amarillo.
- Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Rovira, Pere (1993). “Las condiciones de un poeta”, en *Quadern de Lectura de Segre*, Lérida, 28 de febrero.
- Ruiz Pérez, Pedro, “La ternura de Javier Egea”, en Egea, Javier (2002). *Contra la soledad*. Edición de Pedro Ruiz Pérez. Barcelona: DVD.
- Salvador, Álvaro (1992). *La condición del personaje*. Granada: Caja General de Ahorros, Colección Literaria.
- Scarano, Laura (2008). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Bs. As.: Biblos
- Wahnon, Sutana (1993). “La condición de ser personaje”, en *Ideal*, Granada, sábado 26 de junio.
- Zavala, Iris (1989). “El discurso amoroso del bolero”, en *Cuadernos del Norte*, 55, septiembre: 2-7.