



HAL
open science

Poesía e historia en el último tercio del siglo XX español: el caso de Javier Egea (1952-1999)

Ana Belén Cánovas Vidal

► **To cite this version:**

Ana Belén Cánovas Vidal. Poesía e historia en el último tercio del siglo XX español: el caso de Javier Egea (1952-1999). Literature. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Español. NNT : 2017BOR30014 . tel-01628219

HAL Id: tel-01628219

<https://theses.hal.science/tel-01628219>

Submitted on 3 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES IBÉRIQUES ET
IBÉROAMÉRICAINES »

Poesía e historia en el último tercio del siglo XX español.

El caso de Javier Egea (1952-1999)

Présentée et soutenue publiquement le 06 juillet 2017 par

Ana Belén CÁNOVAS VIDAL

Sous la direction de Nuria Rodríguez Lázaro

Membres du jury

Jesús ALONSO CARBALLÉS, Maître de conférences-HDR, Université Bordeaux Montaigne.

Emmanuel LE VAGUERESSE, Professeur des universités, Université de Reims Champagne-Ardenne.

Rafael MORALES BARBA, Professeur des universités, Université Autonome de Madrid.

Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO, Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne.

Marie-Claire ZIMMERMANN, Professeure des universités émérite, Université Paris-Sorbonne.

Ilustración : Iván Izquierdo

www.ivanizquierdo.es

Cette thèse a été préparée au sein du Laboratoire
AMERIBER
(Poétiques et politiques : Pays ibériques et Amérique latine) (EA 3656)
Université Bordeaux Montaigne

Adresse :
Maison de la recherche
Domaine universitaire, Esplanade des Antilles
33607 Pessac Cedex

Esta tesis ha sido preparada en el seno del laboratorio de investigación
AMERIBER
(Poéticas y políticas: Países ibéricos y América latina) (EA 3656)
Universidad Bordeaux Montaigne

Dirección:
Maison de la recherche
Domaine universitaire, Esplanade des Antilles
33607 Pessac Cedex

*A mis padres,
por darme una conciencia.*

*Padre obrero: de tu trabajo vengo,
de tu ascensión a mano dura y dura
por la vida. Mi grito de poeta,
mi vida de hombre claro y enfrentado,
vienen de ti, de tu sudor de oro¹*

¹ Jesús López Pacheco, "A mi padre", en Leopoldo de Luis, *Poesía Social. Antología (1939- 1968)* (2ª ed.), Madrid, Alfaguara, 1969, p. 357 (Trabajo original publicado en 1965). [De *Canciones del amor prohibido* (1961)].

ÍNDICE

❖	AGRADECIMIENTOS	10
❖	INTRODUCCIÓN	12
❖	PRIMERA PARTE. “POESÍA E HISTORIA: DIVERGENCIAS Y CONVERGENCIAS”	37
	CAPÍTULO I. UN PACTO HACIA EL CONOCIMIENTO	38
	a) ¿Cómo se apropia la literatura de la realidad?	38
	b) Aspectos comunes: discursos complementarios.....	46
	c) Manifestaciones narrativas: la novela histórica y la novela realista.....	60
	CAPÍTULO II. LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN EL IMAGINARIO LÍRICO	74
	a) Posibilidades de la lírica como canal de expresión para la historiografía: de la épica medieval a nuestros días.....	74
	b) La eclosión del compromiso en la poesía española	84
	c) La inmediata posguerra: hacia una poesía social.....	106
	CAPÍTULO III. LA RENOVACIÓN ESTÉTICA DEL COMPROMISO HACIA EL FINAL DE LA DICTADURA FRANQUISTA	126
	a) Poesía como conocimiento: la “Promoción de los cincuenta”	126
	b) La ruptura de los años setenta: nuevas formas de plasmar de la realidad	158
	c) La “poesía dialéctica” del “Equipo Claraboya”	170
❖	SEGUNDA PARTE: LA POESÍA DE JAVIER EGEA, DE LA DICTADURA A LA TRANSICIÓN	190

CAPÍTULO I. LA OTRA SENTIMENTALIDAD Y LA RADICAL HISTORICIDAD DE LA LITERATURA.....	191
a) La concepción de la historia según los preceptos marxistas.....	191
b) “Marchar afuera, a otra frontera, a otro terreno”: las aspiraciones teóricas de <i>La otra sentimentalidad</i>	196
c) Poesía materialista <i>versus</i> poesía política.....	213
CAPÍTULO II. “CON EL GRITO EN LAS ALAS”: LA EXPERIENCIA DE LA DICTADURA ...	224
a) “1952”: nacer en pleno franquismo	224
b) Primeros pasos poéticos: <i>Serena luz del viento</i> (1974) y <i>A boca de parir</i> (1976) ...	233
c) “¡Y que sea pronto!”: la decadencia del régimen	252
CAPÍTULO III. ¿“UNA TIERRA QUE FLORECE”? LUCES Y SOMBRAS DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.....	262
a) Voces que piden cambio: “A qué le canto yo sino a la lucha/ el único camino para la libertad”	262
b) “El pueblo es soberano/ pero no debe opinar”: huellas de un pasado que permanece	274
c) Las cuestiones andaluzas	282
❖ TERCERA PARTE: EL PERIODO DEMOCRÁTICO EN LA OBRA EGENIANA	290
CAPÍTULO I. HACIA LA MADUREZ POÉTICA	291
a) La dictadura argentina: <i>Argentina 78</i> (1983) y <i>Réquiem</i> (1981)	291
b) <i>Troppo Mare</i> (1984): un punto de inflexión en el camino hacia el materialismo	304
c) El amor en un mundo subversivo: <i>Paseo de los tristes</i> (1982).....	312
CAPÍTULO II. UN INTERÉS HISTÓRICO VIGENTE	330
a) Elecciones municipales de 1983: poesía para el Partido comunista.....	330
b) Un juglar... ¿“ciego”? la revista <i>Granada en mano</i> (1984).....	334

CAPÍTULO III. LAS ÚLTIMAS PRODUCCIONES	358
a) El cambio de itinerario hacia el surrealismo: <i>Raro de Luna</i> (1990).....	358
b) Años finales: la forja de un poeta al margen	374
❖ CONCLUSIÓN.....	385
❖ BIBLIOGRAFÍA.....	395

❖ AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el fruto de varios años de trabajo enriquecedores al lado de grandes personas que han hecho posible que mi trayectoria investigadora sea más grata y digna.

Quiero empezar por mencionar la labor encomiable de mi directora de tesis, Nuria Rodríguez Lázaro, a la que admiro tanto por su calidad científica como humana. Gracias por creer en mí y haber contribuido a convertirme en lo que soy.

A los miembros del jurado, por su lectura atenta e indulgente.

A José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández, por llevar a cabo una labor editorial admirable y obtener resultados imprescindibles. A todos aquellos que trabajan por mantener viva la memoria de un poeta necesario.

A Iván, por su preciosa portada y su disposición.

Este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo sin el sustento de la Universidad Bordeaux Montaigne, y concretamente del *Departamento de Estudios ibéricos, ibero-americanos y mediterráneos*, que me han dado la oportunidad de trabajar en su seno a lo largo de estos cinco años, haciendo posible el desarrollo paralelo de una edificante carrera como docente. Gracias también en este sentido a mis *collègues* –muchos de ellos grandes amigos hoy–, por sus consejos bibliográficos, metodológicos y/o vitales; y en concreto, a todos los compañeros que han pasado por el magnífico C103, muy particularmente a los lectores, alma del departamento, por hacer más agradables los días grises.

Al equipo de investigación *Ameriber* y a la *École Doctorale Montaigne Humanités* de la Universidad Bordeaux Montaigne, por acogerme en su seno y proporcionarme varias ayudas para llevar a cabo las diferentes misiones que han ocupado mi tarea investigadora.

A mis alumnos, por hacerme aprender cada día y darme continuas pistas de reflexión a todos los niveles. Vaya mi más sincero reconocimiento a aquellos que dan vida a mi querida asociación “La Peña” –y sobre todo a las chicas de su coral–, por haberme regalado tantas satisfacciones y no dejarme envejecer.

A *Sonneto* y a *Eias*, junto a los cuales “la música me araña los huesos de la edad”, por ayudarme a evadirme con esa pasión necesaria y compartida, y por dejarme adentrarme asimismo en su ritmo existencial.

A mis compañeros doctorandos y hermanos mayores de investigación, por sufrir a mi lado las desavenencias y dichas de una tesis, por ofrecerme vuestro ejemplo inestimable, vuestra

ilusión constante y vuestro apoyo afectuoso. Y sobre todo, a mis queridísimos Ikram y Pablo, por ser mis compañeros incansables de fatigas desde el principio.

A mis innumerables amigos de aquí, los que están y los que han ido abandonando la ciudad, por ser como la familia que no he podido tener conmigo en estas coordenadas temporo-espaciales.

A mis amigos de allá, especialmente a mis amigas de la infancia, por estar desde tiempos inmemoriales; así como a los del periodo universitario en Murcia y en Granada, por compartir conmigo aquellos años maravillosos. La vuestra es una amistad incondicional imposible de reemplazar. Mi más cariñoso recuerdo para dos pilares de mi formación universitaria y vital: a Jesús Sánchez, por transmitirme su pasión por la poesía y por darme a conocer mi objeto de estudio; a Ana Costa, por haberse convertido en una verdadera “hermana ilegítima”.

A mi preciosa e insustituible familia, la del sur y la del noroeste murcianos, y sobre todo a mis padres y a mi hermano, porque esta tesis es el producto de varios años de forzada separación. En ellos he aprendido que no hay un amor tan sincero e infinito como el vuestro.

A mi abuela Juana Ortega, que se vio obligada a abandonarme en la andadura, pero que me esperó para despedirse y cuyo aliento me acompaña siempre. Ella es para mí el mayor ejemplo de valentía que existe.

A Jose, por hacer más fácil y bello este tramo del camino. Por acompañarme incondicionalmente en ésta y en todas las aventuras. La importancia de su presencia en este proyecto y en mi vida es inmensurable y no hay páginas suficientes para agradecerse.

A la memoria de Javier Egea, por ser un poeta apasionante y auténtico que no ha dejado de sorprenderme hasta hoy. Y de Juan Carlos Rodríguez, profesor inolvidable.

A todos los que sufrieron la Guerra Civil española y la dictadura franquista y sus consecuencias, porque toda mención es insuficiente para saldar una deuda impagada.

❖ INTRODUCCIÓN

“Quizá me confundí de calle y de aventura/ pero ya me conocen sus farolas y el alba,/ ya conocen mi sombra, mi canción, mi tristeza/ y esta costumbre vieja de andar erguido y solo”,

Javier Egea²

Exposición del tema y problemática

Parece claro que la existencia de todo hombre está condicionada por la realidad del momento y el lugar en que le ha tocado vivir. Y que en ese sentido, el arte, concebido en unas coordenadas espaciotemporales concretas, no es sino un producto que emana de las condiciones de vida en las que se inserta su creador.

En el campo de la literatura, aunque considerada parcela de la ficción, encontramos a lo largo de la tradición formas de apropiación de esa realidad que en muchos casos nos acercan a una mejor comprensión del mundo. Qué duda cabe de que numerosas obras dejan constancia de su paso por una sociedad determinada, y que una vez fuera de ella, nos sirven como testimonio de un tiempo pasado al que nos podemos aproximar –y a través del cual podemos llegar a asimilar más adecuadamente nuestra propia realidad– gracias a la fidelidad con que ha sido retratado, incluso como complemento de cualquier manual de historia sobre el fenómeno en cuestión. Ése es el realismo que Engels describe en una carta dirigida en 1888 a Margaret Harkness a propósito de su novela *City girl* como “la reproducción fiel de los caracteres típicos en unas circunstancias típicas”³.

¿Cómo no aludir a *Tiempos difíciles* de Charles Dickens (1854) si hablamos de la I Revolución Industrial en Inglaterra? ¿Quién no ha asimilado los efectos de la Gran Depresión americana a través de la lectura de *Las uvas de la ira* (1939), de John Steinbeck? ¿Cómo desprendernos del acercamiento a la políticamente agitada Rusia de Pasternak retratada en su *Doctor Zhivago* (1957)?

² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011, p. 285. [De *Paseo de los tristes* (1982)].

³ Friedrich Engels; Karl Marx; *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue, 2003, p. 233.

Pero aunque esta constatación nos parezca hoy evidente y sea un tema que ha dado mucho que hablar en las últimas décadas, la tendencia a analizar una obra literaria en función del contexto de su época parece ser una práctica bastante reciente entre la crítica.

Los ejemplos mencionados aluden a obras narrativas, entre las que parece establecerse una asociación más directa con la historia; pero lo que intentamos desvelar en este trabajo es precisamente cómo se da esta relación en el género lírico, y muy concretamente en el contexto de la España del siglo XX y en el acontecimiento que nos parece el punto de inflexión de la entrada directa de la realidad en los versos: la Guerra Civil española.

Si mucho se ha hablado de los dos grandes conflictos mundiales y su inclusión en el ámbito literario internacional, nos damos cuenta de que en el caso de España, la principal causa de inclinación hacia el tratamiento de los acontecimientos históricos viene del suceso bélico que azotó su geografía entre 1936 y 1939.

Muchos son los estudios y las antologías sobre esta predominante poesía de tipo realista que proliferaron sobre todo a partir de los años sesenta. Una de las que nos parecen reseñables como estudio y muestra del conjunto de la poesía que surge en el siglo pasado a partir de la Guerra Civil es *Veinte años de poesía española (1939- 1959)* de José María Castellet, de 1960. El crítico catalán afirmaba además en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939- 1964)*⁴ –una suerte de ampliación de la precedente–:

Hoy, no es posible ya intentar seriamente un estudio crítico filosófico, literario o artístico, si no es partiendo de una base histórica, construyendo la interpretación de los fenómenos culturales sobre un análisis de los hechos sociales, económicos y políticos que han rodeado, determinándola, la gestación de la obra⁵.

Su estudio preliminar venía a presentar esa constatación de la evolución de la poesía desde los postulados simbolistas a los realistas, predominantes entonces según el crítico, cuyos autores más distintivos presentaba en la antología. J. Lechner, entre otros, vino también a saldar esa deuda un poco más tarde con su obra *El compromiso en la poesía española del siglo XX* –con un primer tomo aparecido en 1968 que abarca desde la generación de 1898 al

⁴ En el prólogo, Castellet asume que a partir de los años treinta se empieza a evolucionar de la poesía simbolista a la poesía realista en Europa, expandiéndose particularmente como consecuencia de la Segunda Guerra mundial. En España, alejada como estaba la literatura del simbolismo dominante –al que según el autor solo Juan Ramón Jiménez se acercó en un primer momento a través del modernismo, introducido por Rubén Darío–, sería la generación del 27 la que empezara a interesarse por los movimientos europeos y las vanguardias de manera significativa para luego incorporarse también a la tendencia realista que surgiría en España a raíz de la Guerra Civil española y cuyo punto de partida serían los postulados teóricos de Antonio Machado.

⁵ José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939- 1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 22.

final de la Guerra Civil y un segundo tomo de 1975 que va desde 1939 a 1974⁶; sin olvidar las aportaciones de Leopoldo de Luis y su antología *Poesía social* (1965)⁷, que comprende por su parte el periodo entre 1939 y 1964⁸ (ampliado hasta 1968 en su segunda edición de 1969).

Uno de los problemas mayores que hemos constatado acerca de esta cuestión es el de su terminología. ¿Cómo denominar este tipo de poesía que da cuenta de la realidad histórica?

Existen muchas nomenclaturas que quieren referirse a este mismo aspecto y que han sido utilizadas de muy diversas maneras por la crítica. Nos sirve para ilustrarlo la reflexión que hace precisamente J. Lechner en *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*:

La terminología que se ha ido aplicando al fenómeno de la poesía que quiere dar testimonio de los tiempos en que fue escrita, es otro terreno que llama la atención por la diversidad de opiniones que se hacen patentes en él. De costumbre, los términos que se utilizan se dilucidan apenas, si es que se dilucidan, y a menudo se encuentran diferentes términos aplicados indistintamente a un mismo fenómeno dentro de un solo estudio. Para la poesía de ‘estas voces de descontento’, que decía Cernuda, se han empleado las etiquetas de: desarraigada (Dámaso Alonso), cívica (Max Aub), civil (Max Aub, Leopoldo de Luis), existencial (Vivanco, Aub, Mantero), social (Guillermo de Torre, Castellet, Cano, Torrente Ballester, Mantero), inconformista, crítica (Olivio, Jiménez), política (Mantero), mediatizada (Olivio Jiménez) y comprometida (Castellet, Caballero Bonald, Manuel Durán) [...] Por lo que se refiere a los movimientos en que se integraba este tipo de poesía, se ha hablado de: neorromanticismo, neorrealismo, realismo social, social- realismo, realismo histórico, realismo crítico⁹.

De cualquier modo, y aunque se intentarán aclarar los términos y justificar nuestras elecciones a medida que proceda –lo mismo que en el caso de las nomenclaturas referidas a los distintos grupos poéticos–¹⁰, lo que resulta patente es que con la llegada de los eventos

⁶ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968.

J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1975.

⁷ Leopoldo de Luis, *Poesía Social. Antología (1939- 1968)* (2ª ed.), Madrid, Alfaguara, 1969. (Trabajo original publicado en 1965).

⁸ Hay que destacar asimismo la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes (Valencia, Marés, 1952). Esta antología se considera la primera en recopilar una poesía de tipo social, que recoge poemas de nueve autores, precedida de una reflexión de cada uno de ellos sobre la poesía, si bien no se acompaña de un estudio previo extenso, razón por la cual nos limitamos a mencionarla.

⁹ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰ Estamos en este caso de acuerdo con las afirmaciones de Emmanuel Le Vaguerresse en su estudio sobre José Hierro: “[...] on sait bien que les étiquettes ne sont, la plupart du temps, que des facilités et que, derrière une taxonomie rigide, se cachent des oeuvres et des écrivains spécifiques et originaux, tout autant que divers, irréductibles à une mise en ordre générationnelle ou catégorielle”, Emmanuel Le Vaguerresse, *José Hierro, entre cendre et flamme*, París, L’Harmattan, 2007, p. 8.

históricos más dramáticos que golpearon los comienzos del siglo XX, los poetas se expresaron para clamar por las injusticias, dar testimonio de los acontecimientos, dirimir su angustia o incluso alentar a la lucha. Pero si bien esta tendencia realista conoce un significativo auge desde el conflicto que continuará en los sucesivos grupos poéticos que nacen bajo la posguerra, parece ir perdiendo intensidad e incluso apagándose, principalmente a partir de los años setenta, con esa incursión de los *novísimos* y su nueva estética, que precisamente pretendía una ruptura con esa predominancia realista –con la que sin embargo no romperá tan tajantemente, como explicaremos más tarde. No obstante, veremos que su impulso será continuado o retomado por otros autores coetáneos quizá más ignorados, y sobre todo en la década de los ochenta con *La otra sentimentalidad*.

De este modo, la exploración superficial del contexto poético de la Guerra Civil española en adelante nos servirá sencillamente para sentar las bases de lo que se engendra al final del siglo, así como para darnos cuenta de que prácticamente se establece una continuidad en esta incidencia de lo histórico en la producción lírica, tan solo interrumpida en apariencia como decimos por el surgimiento de las tendencias *novísimas*.

Así, la presente investigación se basará en un método deductivo-analítico que partirá del estudio de la situación general de la poesía española desde 1936 respecto al tratamiento de lo histórico hasta llegar al caso concreto del poeta Javier Egea, en cuya figura se condensa una amalgama de rasgos comunes que como veremos se han venido dando a lo largo de todo este periodo. Pero esta manera de proceder estará asimismo ligada al método comparativo, pues constantemente se contrastarán precisamente las tendencias generales apreciadas en el panorama precedente y coetáneo con las de su propia producción, así como las distintas facetas que el autor mismo concentra en su trayectoria.

En definitiva, aspiramos a demostrar la estrecha relación que existe entre el arte y la vida, entre la ficción y la realidad; y más concretamente entre la poesía y la historia, principalmente a través de este fascinante poeta granadino.

Si tenemos en cuenta el contexto que comprende su producción, es necesario precisar que Javier Egea vive un momento bastante delicado de la historia de España que también lo impulsará, como lo hiciera la Guerra Civil con los poetas de posguerra –aunque el carácter de los acontecimientos posteriores sea menos trágico, por supuesto–, a ocuparse de su tratamiento poético. En efecto, su obra se extiende desde los últimos años de la dictadura franquista –cuyo mandato había reducido considerablemente los derechos más elementales y reprimido en lo posible toda libertad de expresión cultural–, pasando por el tumultuoso

Traducción: “[...] sabemos perfectamente que la mayoría de veces las etiquetas no son sino facilidades, y que, detrás de una taxonomía rígida, se esconden obras y escritores tan específicos y originales como diversos, irreductibles a una organización generacional o categorial”. La traducción es nuestra.

periodo de la Transición después de la muerte del dictador hasta insertarse ya plenamente en los primeros años de la democracia. Fue sin duda un periodo de cambios importantes para una sociedad que iba dejando atrás varias décadas marcadas por el obscurantismo y el sufrimiento, principalmente para aquellos que nadaban en contra de aquel régimen opresivo. Se trataba asimismo de una sociedad en plena reconstrucción, precipitándose con entusiasmo en la órbita del capitalismo que dominaba ya el llamado *Mundo libre*, y que conocerá su apogeo en el país a partir de los años sesenta. Por consiguiente, su poesía se inserta en un momento de inevitable ruptura, de sentimientos encontrados, y de confrontación ideológica, lo que condujo en cualquier caso a la consolidación de un fuerte posicionamiento crítico en nuestro poeta. Afirma sobre esta idea Françoise Perus en *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*:

Hay fisuras que se producen a nivel de toda la cultura en los momentos de transición, cuando la irrupción o extensión acelerada de un nuevo modo de producción trastorna todas las formas tradicionales de vida, abriendo con ello la posibilidad de que desde la perspectiva general de éstas se generen puntos de vista críticos sobre las nuevas condiciones de existencia social¹¹.

En el poeta granadino, que según Manuel Rico en el prólogo al primer tomo de su *Poesía Completa* “hizo de la visión crítica de la realidad uno de los *leitmotiv* de su escritura”¹², la producción poética coincide reiteradamente con la experiencia vital y con el posicionamiento ideológico mismo. Aunando estas nociones inseparables, Javier Egea se sirvió en gran parte de su creación del materialismo del que había bebido a través del magisterio del teórico marxista Juan Carlos Rodríguez, que guio tanto las inquietudes del joven poeta como las de sus compañeros de grupo. Los dos principios básicos de su fundamental *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974)¹³ que condicionan la nueva forma de enfrentarse a la poesía, serían la asunción de la literatura como discurso ideológico y su radical historicidad –tal y como recoge Jairo García Jaramillo a partir de los postulados de Miguel Ángel García en *La poesía de Javier Egea*–¹⁴. Es decir, encauzar la poesía sabiendo que ésta responde tradicionalmente a lo que el propio autor llama el “inconsciente ideológico”¹⁵, marcado por

¹¹ Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 17.

¹² Manuel Rico, “Realidad, lucidez y poesía: una lectura de la obra de Javier Egea”, en Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011, p. 7- 57, p. 11.

¹³ Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica* (2ª ed.), Madrid, Akal, 1990. (Trabajo original publicado en 1974).

¹⁴ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011, p. 78.

¹⁵ Es la expresión utilizada para determinar “las relaciones ideológicas invisibles que rigen el texto”, Juan Carlos Rodríguez, “La teoría del valor en la práctica poética (a propósito de Maiakovski y “150. 000. 000”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 75-84, p. 77- 78.

una dominancia del pensamiento burgués¹⁶; y aceptar que la poesía no tiene un valor eterno, sino que es producto de un tiempo determinado por unas circunstancias históricas concretas.

Javier Egea se dedica con empeño a transformar la poesía desde los nuevos parámetros marxistas. Intensamente marcado por las novedosas posibilidades que se le ofrecen a raíz del conocimiento de esas teorías reveladoras, cuya asimilación tiene lugar en los años de efervescencia cultural en que se insertan los comienzos del grupo, llega a producir obras con una dimensión poética radicalmente diferente. Hasta tal punto que, como afirma de nuevo Manuel Rico, “para Javier Egea, el materialismo tiene que ver con una concepción de la vida y de la realidad en movimiento, como territorios a transformar”¹⁷. En el mismo sentido establece:

Egea ha sido, quizá, uno de los pocos poetas (tal vez el único) de su generación que asumieron sin complejos, incluso hasta trasladarla al poema y darle una dimensión nueva, la terminología del marxismo¹⁸.

En el análisis de su obra que haremos en la segunda y la tercera parte, veremos cómo muchos de los poemarios publicados por Egea se insertan plenamente en ese intento de alcanzar una poesía materialista, esencialmente desde un tratamiento nuevo de los sentimientos. Pero si bien se ha incidido en múltiples ocasiones en esos ejercicios materialistas que se hallan en la obra de Javier Egea, con el fin de posicionarse justamente fuera de esa lógica asumida –objetivo difícil y quizá imposible en la práctica–¹⁹, lo que pretendemos aquí es sobrepasar esa limitación que reduce su trabajo a un aspecto que sin duda no es el único que destaca en su producción.

Lo que hemos deducido, tras el estudio de su obra, es que el poeta, a pesar de impregnar su producción con esta visión materialista, tampoco dejó nunca –y quizá lo hizo con más empeño que sus colegas de grupo– de cultivar una poesía de tipo comprometido con estrechos vínculos directos con la historia y la política del momento. Y se trata en este caso de la poesía que escribe de algún modo por necesidad, cuando surge la urgencia de evocar un aliento de solidaridad civil, en una línea que coincide en muchos aspectos con el Alberti de *El poeta en*

¹⁶ De este modo, el escritor mexicano Octavio Paz, que indagó en la relación entre poesía e historia desde muy joven, establece que, a partir de la Edad Moderna, tras la Revolución Francesa, la primera se focaliza en el hombre como centro de la creación, se vuelve transgresora y expresión de la clase burguesa. Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 130- 132.

¹⁷ Manuel Rico, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011, p. 20.

¹⁹ Varios autores están de acuerdo sobre la imposibilidad del ejercicio poético materialista, aunque consideren que Javier Egea fue el que más se acercó en su práctica creativa; si bien también coinciden en que no se puede reducir su obra a esa única vertiente. Se recomienda consultar Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, *op. cit.*, p. 16; y el prólogo de Manuel Rico, *op. cit.*, p. 31 y p. 53.

la calle (que recoge su poesía elaborada entre 1931 y 1935) o de las *Coplas de Juan Panadero* (escritas entre 1949 y 1953). Y cuando se produce esta circunstancia, según constatamos, es prácticamente siempre al margen de los poemarios unitarios: en el marco de sus numerosos recitales, cuando colabora con revistas o como propaganda para el partido comunista, por ejemplo. Nuestro acercamiento a los poemas dispersos e inéditos, magistralmente editados por *Bartleby*, constituirá por ello, el meollo de este estudio.

La trayectoria vital de Javier Egea no se concibe sin su faceta como poeta, ejercicio al que se dedica intensamente por encima de todo; y a su vez su poesía, extremadamente trabajada en detalle, no se entiende sin su experiencia personal, una experiencia poderosamente marcada por una conciencia ideológica firme, que es producto, al igual que su obra, del agitado contexto histórico que le tocó vivir y de las circunstancias que lo conformaron en tanto que ciudadano y ser de su tiempo. Y esto no se manifiesta tanto en esas tentativas materialistas en las que precisamente aspira a apartarse como decimos del sustrato ideológico heredado –pues aunque fuera contrario al pensamiento burgués, partía también del mismo–, como en aquellas composiciones que manifiestan una relación explícita con la historia.

Entonces, si Jairo García Jaramillo analizaba en la obra citada –el primer estudio de conjunto de la obra egeiana– la escritura de nuestro poeta como un intento, entre otras cosas, de separarse del concepto burgués de poesía –o de lo que él llama el “mito Poesía”²⁰– para escribir desde el materialismo, aquí nos dedicaremos a poner de realce esa poesía de tipo político o histórico que no ha sido estudiada todavía en detalle, que constituye otra de sus facetas poéticas imprescindibles, y que sigue siendo derivada de un tipo de compromiso engendrado en la tradición –más cercana a la llamada poesía social– de la que pretendía huir en cierto modo en su vertiente materialista²¹.

Si tenemos en cuenta que también el concepto de “poesía comprometida” es, pues, una herencia burguesa, otro “mito” –siguiendo la idea Jairo García Jaramillo–, este planteamiento resulta, cuanto menos, contradictorio. Al adentrarnos en el estudio de los preceptos marxistas que mueven la formación del grupo poético granadino, inevitablemente surge el problema de cómo interpretar este tipo de poemas dentro de una lógica materialista, lo que adquiere una especial importancia en el caso de la poesía de Egea, por la frecuencia con que encontramos en su obra este tipo de composiciones. Por ello es necesario preguntarse, ¿cómo situar esa poesía inédita o dispersa de Javier Egea en el contexto de su obra?

²⁰ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 57.

²¹ No es que Javier Egea y los autores de *La otra sentimentalidad* aspiraran a alejarse de la tradición, de la que sin duda beben, sino a instaurar “una nueva *práctica poética*, un desplazamiento *en el interior* de tal discurso” –de nuevo recogiendo las palabras de Jairo García Jaramillo en su lectura de Miguel Ángel García–, hablando de las mismas cosas pero de *otra* manera, desde el conocimiento de su postura ideológica ante el discurso poético y desde la consciencia de que todo lo anterior es producto de esa ideología dominante, *ibid.*, p. 75.

Quizá la clave esté, como intentaremos demostrar, en el hecho de que el poeta por un lado busque fervientemente el materialismo en sus poemarios, como un hallazgo conjunto e intensamente trabajado que necesita tiempo de maduración para no caer en el sustrato burgués –de ahí que sea conocida su minuciosidad a la hora de dar por concluido un poemario y que llegara a decir: “nunca escribo poemas sueltos y luego los convierto en libro²²”; y por otro lado, haciendo patente la dificultad de desprenderse de ese “inconsciente ideológico”, desarrolle paralelamente una faceta de poeta “público”, el que participa, como decimos, en actos o soportes de un alcance más extendido.

Serían las dos caras de la misma moneda: la del poeta que lucha contra la herencia ideológica para crear una poesía nueva, histórica y ya no ahistórica –en el sentido de que corresponde a los impulsos de un momento específico y no es sempiterna; y la del poeta cargado de compromiso manifiesto, civil, que elabora una poesía en estrecha y explícita relación con el contexto político: un poeta responsable y solidario con su tiempo. Jairo García Jaramillo, que habla en el prólogo “Para leer a Javier Egea” de la antología egeiana *A pesar de sus ojos* de “la vigencia de su lúcido compromiso vital y literario contra el poder y contra la explotación”²³, afirma asimismo en su estudio:

A pesar de que Javier Egea llegó a conocer las trampas que escondía esa “sacralización de lo público”, esa práctica del “compromiso”, él siguió practicando ese tipo de poesía toda su vida, lo cual genera evidentes contradicciones²⁴.

Pero para aceptar esta dualidad compositiva, habría que identificar estas dos maneras de hacer poesía con dos nociones que es necesario diferenciar, pues tienden a la confusión: ideología y política. La poesía de corte materialista aspira a ser una poesía ideológica, pero en un sentido que va más allá de la intención del poeta, puesto que, como se ha dicho en varias ocasiones, todo ejercicio poético encierra ese matiz ideológico desde el que se crea. En este caso, buscar además la manera de posicionarse ideológicamente al margen de lo aprehendido es ya una forma de sublevación. Si hablamos de una poesía de corte político, la intención de su creador es claramente voluntaria, resultando una poesía de contenido explícito, que no necesariamente conlleve una búsqueda ideológica más profunda y que parte de un concepto inmerso en esa tradición poética burguesa. Para entenderlo mejor, quizá sirvan aquí estas

²² Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea, op. cit.*, p. 151.

²³ Jairo García Jaramillo, “Para leer a Javier Egea”, en Javier Egea, *A pesar de sus ojos. Antología poética - (1969-1999)*, Granada, Esdrújula, 2016, p. 7- 14, p. 7.

²⁴ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea, op. cit.*, p. 60.

líneas del artículo “El realismo singular”, en las que Luis García Montero achaca a esta asociación errónea entre política e ideología el fracaso de la poesía de posguerra:

Confundiendo política con ideología, se olvidaba que las relaciones del texto con la historia están inevitablemente más allá de la voluntad individual, porque toda construcción parte de unos materiales concretos y de una concepción ideológica de la realidad de la que ningún individuo puede desprenderse. No sólo al hablar de política se reproduce una determinada concepción del mundo; ocurre lo mismo cuando se habla del erotismo, de los misterios del alma o de la pretendida pureza de la palabra poética esencial²⁵.

Abiertamente comunista desde su participación en movimientos políticos como la granadina célula *Gramsci* ya en la oposición al franquismo, muchas composiciones son efectivamente ejemplos de una poesía directa que se origina a partir una conciencia política totalmente identificable y desde una estrechísima y explícita relación con el periodo histórico en el que nace. En numerosas ocasiones, la historia, no solo como base de la que surge su producción cultural –como sucede en todas las obras artísticas, por otra parte, como hemos señalado–, sino como materia temática, se convierte en Javier Egea en el punto de partida de la creación literaria, ligando el contexto tangible a las estructuras poéticas. Se trata en su caso de “la *historia* como lugar de vida, de la memoria y de todos los imaginarios posibles (incluso el de la utopía); la poesía como hecho de lenguaje y hecho moral”²⁶, como afirma de nuevo Manuel Rico.

Sin embargo, lo que pretendemos no es destacar el ejercicio de una poesía de tono comprometido o crítico –independientemente de que también lo acabe siendo– que refleje sus convicciones políticas; sino de una poesía cuyo hilo conductor son los acontecimientos históricos, una poesía que se resuelve en sí misma como un testimonio más de aquel momento y que bien pudiera incluirse en un manual de historia para ilustrarlo con mayor precisión si cabe, confirmando de algún modo lo que el poeta madrileño José Hierro afirmaba en “Algo sobre poesía, poética y poetas” en la *Antología consultada* de 1952: “Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental”²⁷.

²⁵ Luis García Montero, “El realismo singular” [prólogo a *El realismo singular*, Bilbao, Instituto vasco de las artes y las letras, 1993], en Araceli Iravedra (ed.), *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980- 2005)*, Madrid, Ed. Uned, 2010, p. 294- 297, p. 296.

²⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 19.

²⁷ José Hierro, “Algo sobre poesía, poética y poetas”, en Francisco Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*, Marés, Valencia, 1952, p. 99- 107, p. 105.

En 1969, con casi diecisiete años, y reconociéndose ya como poeta (“durante el corto tiempo que me vengo llamando poeta”²⁸), Javier Egea es invitado a su primer recital en la Escuela de Comercio de Granada. En su presentación confiesa haber escrito mucho, pese a que solo tienen valor para él los poemas seleccionados para el recital porque “intentan decir y conseguir algo”. Esos poemas son además presentados por él mismo como “producto de una esperanza y una lucha interminables”²⁹. Estas palabras contenidas en el discurso que da comienzo a ese primer recital, demuestran claramente la precoz implicación del poeta y la total identificación de la poesía con el compromiso desde el principio. No concibe Egea la poesía como una fuente de reconocimiento, no aspira a impresionar a nadie con ella, sino a darle voz a los que no pueden hablar. Confiesa así:

[...] solo quiero que mi poesía ayude a alguien, que mis poemas levanten algo roto, que mis poemas sirvan de alegría, de pena, de aliento, aunque todo acabe en soledad, en pensamiento, en realidad absurda [...] cumpliré con mi destino: VIVIR, LUCRAR, PROPAGAR UN ALIENTO, AYUDAR AL QUE NUNCA ABRIÓ LA BOCA³⁰.

Los recitales poéticos se sucedieron y se intensificaron significativamente en los años 90, en muchos casos dedicados a otros autores. El acercamiento a ellos nos brinda muchas pistas sobre su propia obra. Gracias al trabajo de recopilación de los editores de sus obras completas, el tercer tomo de las mismas nos descubre los textos que el propio autor elaboró para presentar dichos recitales. En estas páginas se reconoce la influencia de muchos autores significativos cuyas lecturas le inspiraron: Albert Camus, Federico García Lorca, Bertolt Brecht, María Teresa León, Miguel Hernández, César Vallejo, Antonio Machado,... Y es precisamente uno de esos textos en prosa el que nos va a dar una pista clave para la interpretación del tipo de poesía que mencionamos. En un homenaje a su admirado camarada Rafael Alberti, el poeta nos habla de la intención de sus *Coplas de Juan Panadero*. Para Javier Egea, estas composiciones conformarían “un alentador ejemplo de *poesía como servicio público*”. Nos dice en este fragmento:

Estamos ante una poética de la necesidad, de la urgencia, de la militancia cotidiana frente a la dominación capitalista en una de sus manifestaciones peculiares: el fascismo. Y sobre todo estamos ante una *poética de la eficacia*³¹.

²⁸ Javier Egea, *Taller del autor (1969- 1999). Volumen I*, Madrid, Bartleby, 2015, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹ *Ibid.*, p. 62.

La impronta de esta faceta albertiana en este tipo de poesía egeiana es más que evidente. Además de muestras significativas de acercamiento como el *Manifiesto albertista*³² o el recital “Memoria de la melancolía”³³, destacan una serie de poemas que Egea cantó a modo de juglar con el pseudónimo “Garcitajo del Pollero”, igual que Alberti lo haría bajo el de Juan Panadero; así como las inéditas “Coplas sin mala intención con rumor de escagarruce en el Estado Mayor”; o muchos de los poemas publicados en la sección “Ciego en Granada” de la revista *Granada en mano*, como las “Coplas de Carmen Romero”; ejemplos en los que el tono jocoso y denunciatorio impregna sus versos, como veremos más adelante.

Siguiendo la conclusión a la que llega J. Lechner al final del segundo volumen de su estudio, parece que la poesía carece, en todo el periodo considerado (1939-1974), de la presencia de la “anécdota”:

En vano se buscarían repercusiones en esta poesía de las huelgas, de las protestas estudiantiles, de la ejecución de Grimau y de acontecimientos parecidos. Los poetas no censuran casos aislados, sino más bien un estado general y permanente que hace posible que tales incidentes se produzcan³⁴.

Aunque algunos ejemplos aislados hacen su aparición en ese sentido de recreación de la anécdota, como veremos en la primera parte, en general esta premisa parece cumplirse. Sin embargo, su constatación nos sirve para poner de relieve la singularidad de Javier Egea, pues precisamente vamos a encontrar muestras constantes de esa poesía que Jairo García Jaramillo llama “de circunstancia” en su prólogo al segundo tomo de la *Poesía Completa* de Egea³⁵; o Emmanuel Le Vagueresse “de témoignage” (“de testimonio”) en su estudio sobre José Hierro³⁶, *Entre cendre et flamme*, aspecto que se quiere poner de relevancia en este trabajo.

³² Javier Egea; Luis García Montero; *El manifiesto albertista*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982. Aquí remitiremos a la reedición siguiente: Javier Egea; Luis García Montero; *El manifiesto albertista*, Granada, Cuadernos del vigía, 2003.

La publicación incluía una introducción (“Marineros en tierra”) de Álvaro Salvador sobre la llegada a Granada del poeta gaditano en 1980 –que había retornado de su exilio en 1977; y una conclusión de Antonio Sánchez Trigueros (“Despedida picassiana”).

³³ Se trata de un recital poético- musical realizado junto a Susana Oviedo y el quinteto Amati, en el que se leían principalmente textos en prosa de María Teresa de León –de la obra que da título al recital– y poemas de su marido, Rafael Alberti. Aunque el primero de ellos tuvo lugar en el Palacio de La Madraza en Granada en abril de 1994 –al que se sucedieron otros muchos hasta 1999–, se conserva un documento audiovisual de otro recital realizado en junio de 1995, también en Granada, y que se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=60D7sSVI8KA>

Para una información más detallada, ver las completas anotaciones del tercer tomo de las obras completas al respecto: Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 226- 228.

³⁴ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, op. cit., p. 114.

³⁵ Jairo García Jaramillo, “El poeta recobrado (presentación de la obra poética dispersa e inédita de Javier Egea)”, en Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II). Obra dispersa e inédita*, Madrid, Bartleby, 2012, p. 7-43, p. 15.

³⁶ Emmanuel Le Vagueresse, op. cit., p. 337.

Así pues, en la obra egeniana hallamos tanto una primera poesía que emana de su experiencia íntima, todavía ligada a los postulados tradicionales; como una poesía posterior que intenta posicionarse en una orilla ideológica nueva y construir una sentimentalidad “otra”; pero también la anécdota precisa, sobre todo a raíz de la muerte de Franco, lo que nos lleva a deducir que es a partir de ese momento cuando el poeta se permite un relato explícito que hasta entonces parece un ejercicio inimaginable.

Como afirma en “Contra el olvido” su compañero de grupo Álvaro Salvador, “una de las temáticas más queridas por Javier Egea fue sin duda la social”³⁷. Y aunque tanto el autor como sus camaradas intentaron en un momento dado superar la poética social más elemental, “Javier, como en tantas otras cosas, también aquí fue más “clásico” que ninguno”³⁸, y acabó cultivando también con ahínco esta vertiente tradicional, esa poesía comprometida casi de urgencia, necesaria e inevitable³⁹. A este respecto sostiene J. Lechner: “para muchos militantes de ideologías inconformistas, o de oposición, de este siglo, lo literario era lo que menos importaba dentro del movimiento general que aspiraba a transformar la sociedad”⁴⁰.

Años más tarde, en el caso de Javier Egea, vemos un extremo cuidado por la forma y una ponderante precisión en la elección de las palabras, como muestra una vez más la depuración a la que sometía sus poemas –“ríete Laurencio, de poeta que no borra”⁴¹, decía Juan de Mairena. Sin embargo, encontramos también ejemplos en los que el autor cae en una poesía simplista y panfletaria. Pero en ese caso es precisamente cuando sus poemas tienen una difusión propagandística (como sucede durante las elecciones municipales de 1983), como tendremos ocasión de comprobar.

En efecto, puede que uno de los aciertos de Egea sea el haber ido con frecuencia más allá del lenguaje panfletario o partidista para estilizar este tipo de poesía con un lenguaje depurado, poniendo en relación un estilo refinado y agudo con un mensaje público que se hace reconocible gracias a la inclusión recurrente de referencias totalmente contextuales. El

³⁷ Álvaro Salvador, “Contra el olvido”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 94- 96, p. 94.

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

³⁹ Continúa Álvaro Salvador refiriéndose a *Argentina 78*: “Poesía social, de denuncia, solidaria con las víctimas de una de las mayores atrocidades cometidas en el siglo presente. ¿Poesía de salvación personal y colectiva? Seguramente no, seguramente la poesía sola no sea suficiente para salvar a los hombres y a los pueblos, al menos en este fin de siglo. Pero lo cierto es que su carácter de denuncia, de grito desgarrado, de invocación solidaria, sigue gozando por desgracia de una actualidad estremecedora [...] Y, sin duda, eso fue lo que Javier debió intuir como memorable, como necesario”, *ibid.*, p. 96.

⁴⁰ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, op. cit., p. 18.

⁴¹ Antonio Machado, *Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, Madrid, Alianza, 2016, 1971, p. 109.

propio poeta afirmaba en una entrevista de 1994: “un poeta debe saber transformar en belleza la miseria de cada día⁴².

De lo que se trata aquí, en resumidas cuentas, es de desentrañar los entresijos de una poesía apasionante en clave de lectura histórica, considerando la historia como una parcela de la realidad inmanente al devenir de todo hombre, e indispensable en este caso para comprender la obra de Javier Egea en su contexto. Una poesía que supone el contrapunto en un panorama poético que en los primeros pasos de nuestro autor estaba dominado como dijimos por el culturalismo de la estética *novísima*, marcada por la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de Castellet (1970)⁴³, que impregnaría toda la década.

Partimos de la convicción de que no se puede desligar la literatura de la historia; y consideramos, además, que a través de su ficcionalización podemos acceder a una mejor y más completa concepción del mundo, permitiendo la colaboración entre ambas un acceso más depurado a la realidad histórica o social que refleja. La literatura es en sí misma un producto histórico, resultado de la asimilación de los acontecimientos coetáneos en los que se inserta la trayectoria vital de un autor, cuya recepción puede llegar a producir una serie de consecuencias en las esferas ideológicas a las que se dirige.

El objetivo de esta tesis no es otro que el de ver cómo se reproducen estas pautas evocadas mediante el ejemplo concreto de un escritor en el que la historia y la poesía se entremezclan continuamente. El caso de Javier Egea nos permite acceder con detalle a la realidad histórica de la España del final de la dictadura hasta los primeros años de democracia, que se desprende continuamente de sus versos. Sin pensar obviamente que este tipo de poesía, muy localizada, lograra transformar en algo el panorama del momento, lo cierto es que su obra ha trascendido las barreras temporales y nos llega hoy todavía palpitante y repleta de cosas que decirnos.

Estado de la cuestión

Javier Egea, que en los últimos años de su producción se había alejado del grupo *La otra sentimentalidad* y del mundo editorial en general, pone fin a su vida el jueves 29 de julio de 1999, a la edad de cuarenta y siete años, dejando parte de su biblioteca personal, manuscritos de sus obras e indicaciones pertinentes para la elaboración de una antología que tendría por título *Soledades* —y que nunca ha visto la luz a día de hoy aunque se supone que se está preparando— a su compañera Elena Capetillo, que en un principio confió los derechos de edición a José Luis Alcántara, viejo amigo del poeta y responsable, junto a Juan Antonio

⁴² Según recoge Paula Dvorakova en su tesis doctoral, *Sobre silencios y soledades: la influencia de Jaime Gil de Biedma y Cesare Pavese en la poesía de Javier Egea*, Granada, Universidad de Granada, 2013, p. 23; así como Jairo García Jaramillo en *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 108.

⁴³ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

Hernández, de los volúmenes de sus obras completas aparecidos en la editorial *Bartleby*. El primero, que recoge las obras poéticas publicadas en vida del autor, fue editado en la primavera de 2011, más de diez años después de la muerte del escritor. A este volumen le sucedería un ejemplar con su obra poética dispersa e inédita que apareció en 2012; y un tercer volumen (2015), el primero de su prosa, al que hubiera debido seguirle un segundo que finalmente no podrá ver la luz.

Varios homenajes al autor tuvieron lugar poco después de su muerte y fueron publicados asimismo numerosos artículos de prensa o ciertas antologías y libros en su memoria como *Contra la soledad* (2002), *Un día feliz* (2004), o *Por eso fui cazador* (2004). Pero a pesar de ser ampliamente conocido por la comunidad poética española en el momento de su fallecimiento, la obra de este gran poeta había quedado en el olvido desde su muerte, ya que hasta la aparición de ese primer volumen de las obras completas en 2011, no hubo ninguna monografía, ningún trabajo en profundidad sobre la escritura egeniana salvo el estudio de Jairo García Jaramillo (2005); y tampoco fue prácticamente nombrado en ninguna antología ni manual de la época (excepto en el libro dedicado a *La otra sentimentalidad* de Francisco Díaz de Castro, de 2003)⁴⁴. ¿Cuál podría ser la razón de este largo silencio?

Manuel Rico, autor del prólogo del primer volumen de las obras completas, propone en ese espacio teórico una reflexión sobre este controvertido asunto. El crítico establece que Javier Egea ha sido prácticamente excluido de todas las antologías (unas treinta) y manuales aparecidos sobre la época que le concierne. Por ejemplo, en el noveno volumen de la *Historia y crítica de la literatura española* (1992), titulado *Los nuevos nombres: 1975- 1990*⁴⁵, aparecen breves referencias sobre el poeta, mientras que se habla ampliamente de sus compañeros de grupo, Álvaro Salvador, Luis García Montero y Antonio Jiménez Millán. También fue excluido de la antología *Poesía española reciente (1980- 2000)*⁴⁶ de Juan Cano Ballesta, editada en 2001, donde sí se incluía asimismo a Luis García Montero. Manuel Rico no encuentra una explicación lógica a este olvido, porque en la fecha de aparición de estas obras, todas las de Egea habían sido ya publicadas. No confirma la existencia de un consenso que tendría por objetivo reducirlo al silencio, pero sí afirma que es incomprensible que este poeta no haya sido tenido en cuenta durante todo este tiempo y que su figura se haya vuelto todavía más oscura y más extraña a causa de esta ausencia. Como señala Rico, no sería hasta 2007, ocho años después de su desaparición, cuando aparece una antología global que incluye

⁴⁴ Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia maior, 2003.

⁴⁵ VV. AA, *Los nuevos nombres: 1975- 1990*, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial crítica, 1992.

⁴⁶ Juan Cano Ballesta, *Poesía española reciente (1980- 2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.

finalmente al autor: *Metalingüísticos y sentimentales. 50 poetas hacia el nuevo siglo (1966-2000)*⁴⁷.

Compartimos aquí la extrañeza de que Javier Egea, un poeta de la envergadura de cualquiera de sus célebres compañeros, haya sido extremadamente silenciado en el transcurso de los años y que apenas comience muy tímidamente a ser ubicado en el lugar que le corresponde, de ahí que la intención de este trabajo sea contribuir al estudio de su obra. De hecho, más allá de las polémicas y controversias sobre su persona y su herencia, –y en gran medida gracias a la difusión de sus poemarios–, los estudios sobre su poesía han proliferado en los últimos tiempos y la obra de Javier Egea vive hoy un momento expansivo jamás visto antes.

Además de los tres volúmenes que reúnen su obra, que constituyen un análisis profundo de las características de su producción, nos gustaría recalcar otros ejemplos a los que nos hemos acercado particularmente para la elaboración de este trabajo.

En este momento se han defendido tres tesis acerca de su obra. Por una parte, encontramos la de Elisa Sartor, que titulada *Mírame aquí, viajero sin espera. Javier Egea en el contexto de la poesía española contemporánea*⁴⁸, fue defendida en 2012 en la Universidad de Granada bajo la dirección de Álvaro Salvador y en cotutela con la profesora Paola Ambrosi de la Universidad de Verona (Italia). Esta tesis, la primera en aportar una mirada general sobre la poesía egeiana, traza un recorrido global que nos ha permitido tener una visión de conjunto bastante amplia sobre su obra. Paula Dvorakova elabora una segunda tesis sobre el poeta en 2013 titulada *Sobre silencios y soledades: la influencia de Jaime Gil de Biedma y Cesare Pavese en la poesía de Javier Egea*⁴⁹. Más específica que la primera, como su título indica, Dvorakova realiza en ella un análisis de su obra en relación a dos de sus referencias irrevocables, si bien se inserta principalmente en el campo de la teoría literaria. Tiene como directores al propio Juan Carlos Rodríguez y a Miguel Ángel García. La tercera tesis, también defendida en 2013 por Manuel Urrutia Zarzo en la Stony Brook University de Nueva York – autor que ya había realizado su tesina en 2002 sobre *Paseo de los tristes*– y que lleva por título *El poeta empeñado: una aproximación a la poesía de Javier Egea*, analiza los libros centrales del poeta (*Troppo Mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*) principalmente desde los tres niveles de la teoría lacaniana (el simbólico, el imaginario y el real respectivamente).

Además de estas tres tesis, debemos destacar el mencionado precedente estudio de Jairo García Jaramillo, con un análisis desde la óptica materialista, que apareció primero en 2005

⁴⁷ Marta Sanz Pastor, *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966- 2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 437- 444.

⁴⁸ Elisa Sartor, *Mírame aquí, viajero sin espera. Javier Egea en el contexto de la poesía española contemporánea*, Granada, Universidad de Granada, 2012. [Tesis doctoral].

⁴⁹ Paula Dvorakova, *Sobre silencios y soledades*, op. cit.

bajo el título *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*⁵⁰; y que sería luego ampliado en 2011 en *La poesía de Javier Egea*⁵¹. Es necesario aludir asimismo el número tres de la *Revista de crítica literaria marxista*, que en 2010 se dedicaba por entero a la figura de Javier Egea, recogiendo las actas de las “II Jornadas de Literatura y marxismo”, celebradas en su memoria.

Y habría que subrayar que en los últimos años el autor ha sido incluido en antologías como *Ocho paisajes, nueve poetas*⁵², de Olalla Castro; han aparecido otros trabajos inspirados en el poeta como la *Elegía a Javier Egea*⁵³ de Felipe Alcaraz (2014) –que también se había basado en su figura en su libro *La conjura de los poetas* (2010); el documental grabado en 2013 y estrenado en 2014 en torno a su vida y su obra titulado *Javier Egea, la soledad de un poeta*⁵⁴; o la labor de la editorial granadina “Esdrújula”, que además de publicar la antología *A pesar de sus ojos* (2016)⁵⁵, ha reeditado ya varias obras de nuestro autor en versión digital: *Serena luz del viento* (2015), *A boca de parir* (2015) y *Argentina 78* (2016); así como la antología *Todo es Poesía en Granada* (2015)⁵⁶, que también incluye, de entre los 150 poetas antologados, una muestra de la poesía egeniana.

Por otra parte, ha sido creada una página web (con perfil Facebook y Twitter)⁵⁷ que contiene material didáctico para trabajar sobre su poesía en clase; y en 2011 *Troppo mare* se reeditó en Cuba⁵⁸. Su poesía ha inspirado también numerosas muestras musicales, como uno de sus últimos poemas⁵⁹ interpretado por el propio Enrique Morente; poemas musicalizados como “Un día feliz”, por Pedro Soriano⁶⁰; la pieza musical “Paseo de los tristes”, interpretada al piano por Juan Carlos Garvayo y compuesta por Jesús Torres⁶¹; o distintas versiones

⁵⁰ Jairo García Jaramillo, *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CILE, 2005.

⁵¹ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit.

⁵² Olalla Castro, “Javier Egea: el dolor como albeacea o habitar el desencanto”, en *Ocho paisajes, nueve poetas* (Antología), Granada, Dauro, 2009, p. 41- 49.

⁵³ Felipe Alcaraz, *Elegía a Javier Egea*, Sevilla, Atrapasueños, 2014.

⁵⁴ Luis Álvarez Aparicio, *Javier Egea, la soledad de un poeta*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6D93hu39R_I

⁵⁵ Javier Egea, *A pesar de sus ojos. Antología poética (1969-1999)*, Granada, Esdrújula, 2016.

⁵⁶ VV. AA, *Todo es Poesía en Granada*, Granada, Esdrújula, 2015.

⁵⁷ Disponible en: <http://javieregea.com>

⁵⁸ Javier Egea, *Troppo mare*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 2011.

⁵⁹ Se trata del poema “Me desperté de nuevo”, escrito en abril de 1999 pero editado de manera póstuma, en el mes de su muerte, en el número cuatro la revista *Tiempos Modernos* (Granada, 1999). Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II). Obra dispersa e inédita*, Madrid, Bartleby, 2012, p. 120. La canción se puede escuchar a través de este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Rsd6Cf17GCA>

⁶⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 116. La canción se puede escuchar a través de este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=leR_TNpf-JQ

⁶¹ De esta composición tenemos constancia gracias a las informaciones aportadas por los editores de las obras completas, concretamente en el prólogo del primer tomo de su prosa, pero no hemos podido acceder al archivo sonoro. José Luis Alcántara; Juan Antonio Hernández; “Presentación”, en Javier Egea, *Taller del autor (1969-1999). Volumen I*, Madrid, Bartleby, 2015, p. 7- 25, p. 24.

musicalizadas de su “Noche canalla”, poema ganador del concurso de tangos organizado por el bar “La Tertulia” en 1981, como la de Raúl Alcover⁶².

Estructura

Tres partes nos permiten analizar el tema que nos disponemos a tratar a lo largo de este estudio. La primera, que lleva por título “Poesía e historia: divergencias y convergencias”, intentará constituirse como un acercamiento teórico a la cuestión que nos permita situarnos de manera pertinente ante la relación entre ambos elementos. Para ello, resulta imprescindible ocuparse en un primer momento de las nociones de realidad y ficción, por lo que veremos someramente la evolución del pensamiento aristotélico de la *mimesis* como principio artístico hasta llegar a una formulación propia sobre cómo la literatura se adecúa hoy a la realidad.

Seguidamente intentaremos resolver cuál ha sido tradicionalmente el vínculo entre estas dos disciplinas y sus puntos en común en el ámbito de lo narrativo, que parece *a priori* ser el género más cercano a la historiografía. Así, ahondaremos en las relaciones formales entre literatura e historia, sobre todo a partir de los postulados teóricos de Hayden White, su obra *Metahistoria* y su correspondencia con otros estudiosos, para finalmente acabar apropiándonos de estas posturas y proponer una visión personal de la cuestión que nos lleve a establecer la necesaria comunión que debe existir entre ambas en aras de una calidad idónea de la lectura de la vida social de un momento determinado.

Si bien la poesía se posicionó como el cauce elegido para cantar las hazañas históricas en la antigüedad, en el segundo capítulo nos planteamos por qué la prosa ha sido asumida finalmente como el mejor vehículo de expresión para la historiografía. Para ello, haremos hincapié en la cuestión de las deudas de la poesía con la historia, y concretamente en el caso de España y el que nos parece ese punto de partida de una lírica profundamente marcada por las circunstancias como es la Guerra Civil. Este acontecimiento será el germen de una poesía que no dejará ya de estar relacionada con los sucesos históricos que también tratarán prácticamente todas las corrientes venideras, tradición lírica que además sentará las bases de las tendencias poéticas de los años ochenta.

En efecto, si bien los críticos suelen situar más precisamente la Segunda Guerra mundial como el punto de arranque de este auge del compromiso histórico en el ámbito de la lírica, en España la precedente circunstancia de la Guerra Civil es el verdadero detonante de una relación que no ha dejado de perpetuarse después. Así, la intensidad de estas vivencias sigue dando frutos poéticos en la inminente posguerra, en la que, desde esa primera corriente

⁶² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 76.

La canción se puede escuchar a través de este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Pj2rdlJamHk>

llamada “desarraigada”, que quiere ser la expresión inmediata del desamparo más absoluto, vamos a llegar a la calificada como poesía social, vertiente que se erige como el vehículo por excelencia para canalizar una constante preocupación por el ser humano y las circunstancias del medio en que vive. Pero debemos dejar claro que cuando hablamos de poesía social, estamos de acuerdo también con la definición de Víctor García de la Concha en *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, al que cita a su vez Luis García Jambrina en *La promoción poética de los 50*:

Entiendo aquí por *poesía social*, como hipótesis de trabajo, aquella que se ocupa del hombre en cuanto personalidad inserta en un contexto histórico concreto y en cualquiera o en todas las dimensiones de interrelación con otros hombres: laborales, económicas, culturales, de clase... Dicha poesía se cualifica de revolucionaria, a mi juicio, cuando se pone al servicio de una ideología concreta⁶³.

Si en la primera etapa de posguerra el relato nace de una gran mayoría de escritores que son testigos plenos de la reciente contienda, en la llamada “Promoción de los cincuenta”, compuesta de poetas que eran tan solo niños en el momento en que se produce, este acontecimiento tendrá una incidencia especial en su poesía y en su posición frente a la realidad. Con una señalada influencia en *La otra sentimentalidad* –la impronta de Jaime Gil de Biedma es omnipresente; así como el juego irónico de Ángel González, entre otras cosas–, supone el paso de una poesía entendida como comunicación a aquella que se identifica con el conocimiento –tanto del mundo como de uno mismo, pasando del “nosotros” al “yo”. De acuerdo con Luis García Jambrina en la obra mencionada “será la consideración de la palabra como elemento de revelación de lo oculto, independientemente de su posible efecto comunicativo, lo que mejor distinga a estos poetas de sus inmediatos predecesores”⁶⁴, aunque no puedan negar la herencia realista de la generación anterior. Ahora en palabras de Ángel L. Prieto de Paula en *Poetas españoles de los cincuenta*, esta promoción habría hecho sus aportaciones a la poesía social “intensificando el rigor lingüístico y rebajando la credulidad respecto a las posibilidades de la poesía para modificar la realidad”⁶⁵, rasgos que quizá fueron los responsables de la decadencia de esta última.

⁶³ Víctor García de la Concha, *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa española, 1973, p. 37. Citado por Luis García Jambrina en *La promoción poética de los 50* (3ª ed.), Madrid, Austral, 2007, p. 38- 39. (Trabajo original publicado en 2000).

⁶⁴ Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁵ Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, p. 34.

De cualquier manera, e independientemente de los calificativos, lo que a nosotros nos interesa es el lado realista de esta poesía, del que sin duda también participa. De acuerdo con Fanny Rubio y José Luis Falcó:

[...] el rechazo que la nueva generación hace del concepto de la poesía “como comunicación” no va contra el realismo, ya que la adscripción a tal corriente estética resulta mayoritaria en todos ellos, sino contra ciertos poetas realistas que limitaron el acto creador a la mera formulación de contenidos intencionalmente elaborados por el autor. Jaime Gil de Biedma (1955) afirma que “la comunicación es un elemento de la poesía, pero no la define...⁶⁶.

Para cerrar la primera parte, en lo que concierne a la poesía que surge en los años setenta, nos referiremos por un lado a los *novísimos* y a su ampliación en la llamada “Generación del 68”, con un ejercicio mayoritario del culturalismo, entre otros rasgos; y por otro, a la “poesía dialéctica” cultivada por el “Equipo Claraboya”; corrientes todas que nos llevarán hasta el horizonte de los años ochenta con la aparición de *La otra sentimentalidad* y su vuelta a un realismo marcado por las teorías marxistas, abordando ya en la segunda parte, titulada “La poesía de Javier Egea, de la dictadura a la Transición”, el análisis concreto de la obra del poeta granadino, en concordancia con una primera etapa histórica que comprende los últimos años del franquismo y los años de la llamada Transición a la democracia.

Para ello, nos acercaremos en un primer momento a los postulados marxistas seguidos por el grupo poético del que Javier Egea es fundador. Estableciendo un breve marco teórico sobre los propios supuestos filosóficos acerca de la historia desarrollados por Karl Marx y Friedrich Engels y su relación con el arte, veremos cómo estos autores los han asumido en la práctica, base teórica que nos permitirá esclarecer las diferencias entre el ejercicio de una poesía materialista y los paralelos ejemplos de compromiso directo con la historia que también se desgajan de sus obras. Y es que tanto en el grupo como en Javier Egea se observa esta dicotomía ya mencionada: por un lado se pretende hacer una poesía que se sitúe fuera de la lógica burguesa y rompa con el concepto habitual de poesía, pensada ésta en sí misma desde un inconsciente heredado, para proponer una poesía nueva con un posicionamiento ideológico que no esté condicionado por las relaciones de dominación; y por otro aparece una inevitable relación con lo inmediatamente histórico, desde una faceta de poetas comprometidos que prácticamente viene exigida por las circunstancias y que enlaza indiscutiblemente con esa tradición realista precedente, insertada en una lógica creativa tradicional.

⁶⁶ José Luis Falcó; Fanny Rubio; *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939- 1980)*, Madrid, Alhambra, 1991, p. 66.

Aunque son muchos los artículos y estudios sobre el grupo, para el análisis concreto de este movimiento, nos centraremos principalmente en tres obras: la de Francisco Díaz de Castro, titulada *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*⁶⁷; la recopilación de textos *Dichos y escritos. Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética*⁶⁸, de Juan Carlos Rodríguez; y *Poesía de la experiencia*⁶⁹ de Araceli Iravedra. Haremos evidentemente alusión a las obras propias de algunos de los miembros del grupo para establecer desde seleccionados ejemplos poéticos, posibles paralelismos entre ellos en el momento de su actividad como grupo.

Pero será “Quisque”⁷⁰ quien nos ofrezca con más firmeza esta doble vertiente poética en su obra, como iremos viendo a través del análisis de sus poemas, que engloban, en lo que concierne a esta segunda parte, el testimonio en evolución de alguien que ha nacido y crecido en el franquismo (“1952”); el surgimiento de una joven poesía surtida en la más clásica vertiente poética (*Serena luz del viento*, 1974); una obra que ya anuncia tímidamente el compromiso y las ganas de ruptura (*A boca de parir*, 1976); diversos poemas que suponen un testimonio de la turbulenta recta final del franquismo así como su resistente continuidad en el debut de la Transición; o la preocupación extendida por los asuntos políticos que afectaron a su región natal en este periodo.

Ya en estos primeros años de su obra, Javier Egea se mostraba como un poeta atrevido que volvía a las líneas clásicas y a la temática amorosa en *Serena luz del viento*, acto osado en un contexto donde lo que predominaba era como decimos el culturalismo por un lado; y el realismo por otro. Esa irrupción rebelde de la que también habla Jairo García Jaramillo en su estudio⁷¹ no es más que el primer síntoma de la forja de un poeta consecuente consigo mismo, aislado de modas, genuino, que no cesará de indagar en las posibilidades poéticas que se le ofrecen a partir de entonces.

Insistiendo en el hecho de que no se concibe en el caso de Javier Egea –y en general en ningún artista– que su obra pueda ser estudiada separadamente de la existencia de su generador; y considerando que a su vez dicha existencia no puede entenderse sin las circunstancias históricas en que se desarrolla –y como resultado, se deduce que el arte es producto de la historia–, en la segunda parte se pretende demostrar, en definitiva, cómo se

⁶⁷ Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad*, op. cit.

⁶⁸ De aquí en adelante no incluiremos el subtítulo y nos referiremos a este libro simplemente como *Dichos y escritos*. Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.

⁶⁹ Araceli Iravedra, *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.

⁷⁰ Así llamaban cariñosamente al poeta porque según parece cuando era pequeño pronunciaba de esta manera el diminutivo de su primer nombre: “Francisque”.

⁷¹ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 52.

inserta la trayectoria vital del poeta en su contexto histórico para entender mejor las claves de la poesía que iremos analizando paralelamente desde esa perspectiva.

Por último, la tercera parte, titulada “El periodo democrático en la obra egeiana”, abordará desde ese mismo enfoque la poesía que se inserta en los primeros años de la democracia, empezando por algunos poemarios centrales de la obra del autor: *Argentina 78* (1983), un alegato totalmente político sobre la dictadura del país latinoamericano, que se entronca además con el poemario inédito del mismo tema titulado *Réquiem* (1981); para pasar a analizar *Troppo mare* (1984), primer libro que fija el camino hacia la poesía materialista tras la lectura de la *Teoría e historia de la producción ideológica*, con lo que la relación con la historia se entronca ya con esos postulados marxistas; lo mismo que sucede en *Paseo de los tristes* (1982), que supone una continuación de esa búsqueda incesante con el marco espacial de la ciudad de fondo.

Pero esta inclusión en la vía materialista no supone sin embargo un neto abandono de la poesía de tipo comprometido, que se va a seguir cultivando paralelamente, sobre todo con motivo de las elecciones municipales de 1983 y su candidatura dentro del Partido Comunista –poesía ésta totalmente panfletaria; o su columna en la revista *Granada en mano* durante el primer semestre de 1984. En esta última se va a intensificar la mirada crítica, en muchos casos como respuesta a la actitud del gobierno socialista, vencedor electoral absoluto tanto en el plano nacional como municipal, cuya actitud suscitó sin embargo reacciones iracundas en la voz juglaresca que utiliza aquí Javier Egea.

Finalmente, se analiza en esta parte concluyente el acercamiento del autor a la corriente surrealista en su libro *Raro de luna* (1990), último reducto de la exploración materialista mediante nuevos procedimientos que supondrá no obstante un intento decepcionante que alejará poco a poco a nuestro poeta de esa intensa actividad creativa que había ocupado con pasión su trayectoria vital, dedicándose principalmente en los últimos años a esporádicas publicaciones en revistas y a numerosos recitales desde los que puso voz a muchos de sus modelos poéticos. Hasta que este poeta de la calle que también quiso ser Javier Egea nos dejó tristemente aquel verano de 1999:

Y un día, huyendo de los insectos,
volvió a cruzar los mapas,
subió los pisos aturdidos de silencio,
hizo sonar el *allegretto* de la Séptima
y ya nunca volvió a pisar la calle⁷²

⁷² Felipe Alcaraz, *Elegía*, op. cit., p. 37.

Precisiones bibliográficas y metodológicas

En lo que respecta a la primera parte, es necesario precisar que, aunque sería altamente interesante ampliar las líneas estudiadas a otras coordenadas espacio-temporales, nuestro estudio restringe el periodo que va desde la Guerra Civil española (1936) –si bien se alude a unos pocos ejemplos anteriores– a los últimos años de producción de nuestro autor, hacia finales de siglo; y por otra parte, que nos centramos únicamente en el análisis de la poesía escrita en castellano. Se notará también que en la mayoría de los casos no distinguimos entre escritores españoles de dentro o fuera de sus fronteras; o sea, de aquellos que por las circunstancias históricas escribieron desde el exilio, pero cuyo legado es igualmente significativo y revelador, como puede ser el caso de Rafael Alberti, entre otros muchos.

Por último, debemos reconocer las limitaciones que un estudio así puede conllevar, ya que no podemos detenernos en profundidad en las características de las distintas tendencias que aquí se van a mencionar, para lo cual remitimos a la bibliografía de referencia, cuyos autores se han dedicado por extenso a tratar como lo merecen las múltiples generaciones poéticas de los años abarcados. Aquí esbozaremos simplemente las líneas principales, centrándonos en lo que concierne a nuestro objeto de estudio, como son las relaciones de esta poesía con la realidad histórica. En consecuencia, nos hemos preocupado sobre todo por el manejo de numerosas antologías, que, como muestras representativas, ofrecen una idea bastante amplia de la poesía de los autores mencionados. Y es que, siguiendo de nuevo las palabras de Luis García Jambrina, “la historia de nuestra poesía más reciente suele hacerse a partir del estudio de antologías, y no del estudio de libros y trayectorias de autores concretos”⁷³.

Asimismo, hay que aclarar que lo que nos va a interesar, más que incidir en las características estéticas grupales, es dar ejemplos poéticos concretos que ahonden en esta relación. Y eso es lo que hemos intentado. Pero también que la mayoría de las veces nos hemos centrado sobre todo en el aspecto temático, en el contenido histórico, y no tanto en la forma o las cuestiones estilísticas; pues eso conllevaría un estudio más amplio que nos desviaría del tema central. Solo nos ocuparemos algo más pausadamente de estos rasgos en la parte correspondiente a Javier Egea, sobre todo mediante algunos poemas emblemáticos que merecerán una pausa más analítica. Pero incluso en este caso priorizamos un estudio basado principalmente en estos aspectos, más que la elaboración de un depurado comentario estilístico y formal. “El poema dice o no dice”⁷⁴, expresa Juan Carlos Rodríguez en el artículo “Como si os contara una historia” para explicar que no es necesario comentar unos versos que

⁷³ Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ Juan Carlos Rodríguez, “Como si os contara una historia”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 72- 78, p. 73.

hablan por sí mismos. Y eso es lo que sucede con la poesía egeniana: es tan transparente y efectiva que en la mayoría de los casos no es necesario comentarla con exhaustividad. Se trata, al fin y al cabo, de poner de relieve su relación directa con lo histórico.

En lo que concierne al poeta, aclararemos también que ante la ausencia de obras específicas sobre los aspectos biográficos –que son objeto sin embargo de diversos artículos de la prensa nacional–, retomamos principalmente aquí los datos recogidos por Elisa Sartor en su tesis, ya que son muy completos y están adecuadamente contrastados (gracias a sus entrevistas con la propia familia, colegas de grupo y allegados), y no estimamos oportuno indagar más en un tema que aparece aquí bien definido y aporta suficiente información para poder trabajar a partir de ella. También tenemos muy en cuenta los rigurosos y valiosísimos datos aportados en los distintos volúmenes de las obras completas editadas por José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García, un excepcional trabajo que viene a completar lo poco que oficialmente se sabía hasta ahora del itinerario poético del autor y a ofrecernos una visión de conjunto extremadamente cualitativa. Tanto los prólogos de los dos tomos de poesía y del primer volumen de su prosa aparecidos (de Manuel Rico, Jairo García Jaramillo, y los dos editores, respectivamente) como las detalladas y ricas notas a los textos, son de una calidad inestimable que facilitarán desde ahora la tarea de cualquier investigador que quiera acercarse a la obra del poeta granadino. Desgraciadamente, solo el primero de los dos tomos de prosa que se debían publicar ha salido como dijimos a imprenta. El segundo, que iba a contener diarios, cuadernos de trabajo, entrevistas y correspondencia, y que hubiera sido absolutamente inestimable, no ha podido ver la luz antes de la finalización de este trabajo ni su contenido ha podido ser consultado por cuestiones de autoría.

Se intercalarán así las distintas informaciones vitales con alusiones a acontecimientos relevantes que marcaron indudablemente el panorama político dentro del prolífico ambiente literario de su Granada natal, ámbito en el que se concentra la mayoría de su actividad poética. Para lo relativo al contexto nacional e internacional, haremos referencia a distintos artículos y manuales de historia; mientras que en lo que concierne al contexto concreto granadino, las informaciones recogidas se basan también en diversos artículos, pero sobre todo en el estupendo libro *Crónica de un sueño: Memoria de la transición democrática en Granada (1973-1983)*⁷⁵. Intentaremos poner en relación todos estos datos con su producción, de manera que su propia obra ejemplifique y confirme las pesquisas indagadas.

En relación a los poemas escogidos para su análisis, cabe decir que se hará hincapié sobre todo, como ya señalamos, en la obra dispersa e inédita del poeta –a menudo apoyándonos

⁷⁵ VV. AA., *Crónica de un sueño: 1973-83. Memoria de la transición democrática en Granada*, Sevilla, C&T Editores, 2005. (Trabajo original publicado en 2002).

también en su producción en prosa. Esta elección se debe, por un lado, a la constatación de que su obra publicada en poemarios ha sido ya bastante tratada por otros críticos, sin que se haya hecho todavía sin embargo un amplio análisis del resto de su producción, que nos parece imprescindible para el estudio completo del conjunto de sus escritos. Aunque en el caso de la obra inédita probablemente fue decisión del autor que esos poemas no formaran parte de ningún poemario por algún motivo, creemos que nos pueden servir para ilustrar ciertas ideas, por lo que no es nuestra intención excluirlas. Tampoco pretendemos por supuesto desestimar trabajos precedentes, sino, por el contrario, aportar un nuevo enfoque desde textos todavía bastante desconocidos por la comunidad lectora, a los que se procura acercarla. Por otro lado, estos poemas inéditos o dispersos, sobre todo aquellos publicados en la revista *Granada en mano*, son como veremos los que mejor se acercan a esa poesía como servicio público de la que hablará Javier Egea, que dan cuenta abiertamente de los eventos más relevantes del momento, de manera que se erigen como una fuente de información esencial sobre la España de aquellos años. Resultan así un recurso ineludible para tratar esa característica imprescindible de su poesía, y un acercamiento evidente a la inclusión de la realidad histórica en ésta. Sin embargo, veremos que la relación de sus poemarios publicados con la historia es también evocación obligada, aunque sea desde esa otra perspectiva materialista, por lo que tampoco podemos ni queremos dejarlos de lado. Por ese motivo, aunque el estudio de dichos poemarios no sea nuestro objetivo principal, nos acercaremos a ellos intentando no alejarnos de este vínculo transversal.

❖ **PRIMERA PARTE. “Poesía e
historia: divergencias y
convergencias”**

“L’artiste a besoin de l’histoire comme le sculpteur a besoin du marbre”,

Ivan Jablonka⁷⁶

“Muchos poetas son sólo poetas. [...] Yo soy un poeta histórico. Nunca podría escribir novelas o teatro: pero siento en mi interior ciento veinticinco voces que me dicen que podría escribir Historia”,

K.P. Kavafis⁷⁷

⁷⁶ Traducción: “El artista necesita de la historia como el escultor necesita el mármol”, Ivan Jablonka, *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, p. 58. La traducción es nuestra.

⁷⁷ K.P. Kavafis, *Prosas*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 103.

CAPÍTULO I. Un pacto hacia el conocimiento

a) ¿Cómo se apropia la literatura de la realidad?

“La realidad es un término muy equívoco. ¡La palabra realidad quiere decir tantas cosas para cada ser humano!”,

Harold Bloom⁷⁸

“La literatura es una expresión de la realidad, además de ser eso que se ha dicho muchas veces: una forma de conocimiento”,

Octavio Paz⁷⁹

“Después de la verdad –decía mi maestro–, nada hay tan bello como la ficción”,

Antonio Machado⁸⁰

El término griego *poïesis*, relativo a todo ejercicio de creación en sí mismo, a las prácticas generadoras de conocimiento, englobaba una serie de comportamientos artísticos, entre los cuales encontramos la literatura. Ésta última carecía de nombre propio, como confirma Aristóteles en su *Poética*: “[...] el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora”⁸¹.

El pensador griego interpretaba el arte a través de un razonamiento filosófico basado en la *mimesis* como principio para engendrarlo. Las creaciones artísticas se limitaban a imitar la realidad dada por la naturaleza, erigiéndose como construcciones simuladas de la misma. En ese sentido, la literatura en concreto se definía como mera representación de la realidad ejecutada a través del lenguaje en cualquiera de sus formas.

⁷⁸ Cristina Carrillo de Albornoz, “Harold Bloom”, *El cultural*, 27 de enero de 2012.

⁷⁹ “Paz, una irresistible pasión por la poesía”, *ABC*, Madrid, 18 de agosto de 1984, p. 38.

⁸⁰ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, *op. cit.*, p. 187.

⁸¹ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, p. 128.

Para su maestro Platón, la realidad tangible era solo un reflejo de las ideas, que constituían lo verdaderamente real. El poeta era así despreciable por no ser más que un imitador de una imitación, sin que eso implicara acercamiento alguno hacia la verdad. Por el contrario, para su discípulo, los conceptos y las ideas eran producidos a partir de la capacidad intelectual de los seres humanos, considerados seres racionales en tanto que disponen de facultad para pensar en relación con el mundo tangible que comparten con sus semejantes. Por eso el filósofo considera –como establece Antonio López Eire en “Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”– lo siguiente:

[...] el poeta no es inmoral ni mentiroso si imita las cosas tal como son, debieran ser o la gran mayoría de los hombres creen que son, pues lo que hace el poeta con palabras no es una copia exacta o imitación estricta de sus modelos, sino una representación sobre la base de la realidad⁸².

Ahora bien, el poeta, que además sustentaba en esta época una función eminentemente pedagógica⁸³, tenía la capacidad de representar esa realidad siempre que su creación, aun siendo ficticia, implicara verosimilitud, fuese de alguna manera posible.

Jesús González Maestro resta validez actual a esta concepción epistemológica de la ficción aristotélica, ya que, entre otras cosas, reducir la literatura a una mera ficcionalización verosímil de la realidad supone una interpretación hoy muy limitada, en cuanto que esta idea elimina la posibilidad de que se puedan inferir transformaciones en el mundo real. Afirma así en su obra *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como Teoría de la Literatura*:

El concepto de ficción literaria no puede plantearse en términos epistemológicos porque la literatura no es en rigor una *ficción*, sino una *construcción*. No cabe, pues, hablar de *ficción literaria*, sino de *construcción literaria* [...] cuyo conocimiento hace de la *ficción literaria* una *realidad literaria* [...] La literatura es una construcción, sí, y la realidad en que vivimos, también⁸⁴.

⁸² Antonio López Eire, “Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”, en *Revista Hvmánitas*, Vol. LIII, 2001, p. 183- 216. p. 193.

⁸³ Dice Platón: “Creo yo, Sócrates, que, para un hombre, parte importantísima es ser entendido en poesía. Es decir, ser capaz de comprender lo que dicen los poetas, lo que está bien y lo que no, y saber distinguirlo y dar explicación cuando se le pregunta”, Platón, “Protágoras”, en *Diálogos I*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1981, p. 487- 589, p. 552. [versos 338a- 339a].

⁸⁴ Jesús González Maestro, *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como Teoría de la Literatura*, Pentalfa, Oviedo, 2014, p. 381.

Evidentemente, hoy explicamos la literatura desde un punto de vista metodológico diferente. Si bien el ser humano parecía enfrentarse entonces a una realidad ya establecida en cuya construcción no intervenía, pues la naturaleza se concebía como un elemento inalterable, ahora no se limitará a observar y reproducir una realidad que le es dada, sino que se implicará para construirla, siendo ésta producto de su intervención. Es decir, independientemente de que la ficción se parezca en mayor o menor medida a la realidad –ya que el grado de proximidad que se establece con respecto a ésta puede variar y lo considerado como real no deja de ser una condición subjetiva tanto para el creador como para su público–, el hombre es agente que interviene en esa realidad, que no es inmutable, de la misma manera que el artista tiene la capacidad de inferir en ella una modificación a partir de su producción.

La literatura sería, entonces, una de las parcelas que componen esa realidad y no una réplica de la misma. Por el contrario, se trataría de una producción humana que utiliza signos estéticos y se implica en procesos simultáneos tanto de carácter político, como histórico, social o geográfico, por ejemplo, desde los cuales interpreta esa realidad.

Así, si el poeta aristotélico –concebido por supuesto como aquel que escribe en verso– debía evitar hablar en nombre propio para no alejarse de la pura imitación⁸⁵, en nuestros días la producción literaria –y concretamente el poema–, de acuerdo con las palabras de Gustavo Guerrero en su libro *Poétique et poésie lyrique*, se llega incluso a concebir “comme la révélation d’un discours intérieur et secret, ou “l’autre voix”, comme le dirait Octavio Paz”⁸⁶. En otras palabras, ahora la literatura puede adoptar una dimensión subjetiva, que nazca de lo particular, de la experiencia personal; y no meramente de una realidad estática –aunque tampoco se pueda identificar siempre el discurso poético como expresión exclusiva de la intimidad del poeta, como ya veremos.

Pero, ¿cuáles son los límites entre realidad y ficción? El debate sobre la ficción y sus vínculos con la realidad no es nuevo, y muchos son los estudiosos que han intentado dar respuesta a esta cuestión. Para Paul Ricoeur, por ejemplo, la ficción sería “el camino real por el que se escribe otra versión de la realidad”⁸⁷, según la cita recogida por Gerda M. Telgenhof

⁸⁵ “El poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador”, Aristóteles, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁶ Traducción: “Como la revelación de un discurso interior y secreto, o como diría Octavio Paz, «la otra voz»”; Gustavo Guerrero, *op. cit.*, p. 201. Se refiere Guerrero al ensayo de Octavio Paz de dicho título, *La otra voz* (1990), concepto que el autor mexicano ya había utilizado con anterioridad en otros ensayos como *El arco y la lira* (1956), donde la describe como “reveladora de la condición humana fundamental”, Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética. Poesía e Historia* (3ª ed., 8ª reimpresión), Madrid, Fondo de cultura económica, 1992, p. 205. (Trabajo original publicado en 1956). La traducción es nuestra.

⁸⁷ Gerda M. Telgenhof, “La relación entre ficción y realidad en la novela española sobre la guerra civil y la posguerra del siglo XXI: los casos de Isaac Rosa, Benjamín Prado y Almudena Grandes”, Universidad de Amsterdam, 2013, p. 14. La referencia de la cita es la siguiente: Paul Ricoeur, *Tekst en betekenis*, Baarn, Ambo, 1991, p. 60.

en su trabajo “La relación entre ficción y realidad en la novela española sobre la guerra civil y la posguerra del siglo XXI: los casos de Isaac Rosa, Benjamín Prado y Almudena Grandes”.

En efecto, la creación literaria implica necesariamente la formulación de constataciones más o menos próximas respecto del contexto material que rodea al autor, sin tener por ello que erigirse éstas como reproducciones fidedignas y miméticas del mismo; sino que el artista ofrece simplemente su visión de lo acontecido o lo receptado. En el momento de crear, éste no puede abstraerse totalmente de la realidad, que será siempre el punto de partida, por mucho que el resultado final se aleje de lo pre-existente, pues los elementos constructivos siempre serán suministrados por dicha realidad. José Ángel García Landa afirma en su libro *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*:

La ficción no surge a partir de la nada. Es una construcción con elementos tomados de la realidad, y siguiendo principios también tomados de la realidad. Por tanto, no hay actor, situación o ambiente puramente ficticio: todos se sitúan en algún punto de la línea que une la realidad con la ficción pura, sin alcanzar nunca este segundo polo, que es más una virtualidad que una posibilidad: una ficción útil⁸⁸.

Volviendo a la definición anterior de Ricoeur, la ficción no deja de ser un camino para conformar la realidad, no menos útil que cualquier otro procedimiento.

Pues bien, el ser humano siempre se ha servido de la ficción, prácticamente de manera innata, para explicar los acontecimientos o fenómenos de la naturaleza antes de que apareciesen disciplinas que perseguían la constitución de la verdad como las ciencias naturales, la filosofía o la historia. En todas las culturas se encuentran indicios de representaciones ficcionales de muchas de las realidades entonces inexplicables, que la imaginación resolvía mediante invenciones que se encuentran así en la raíz del pensamiento humano, y que serían el antecedente de esas otras disciplinas que luego han intentado erigirse como representaciones más exactas de la realidad. No hay más que pensar en la mitología griega, origen de toda nuestra cultura, que supone quizá el ejemplo más claro de ficción al servicio de la realidad. Con mayor acierto ha explicado estas ideas José María Merino en “Los límites de la historia y de la ficción”. A pesar de ser una reflexión muy esclarecedora en su totalidad, destacamos tan solo algunas líneas ilustrativas:

⁸⁸ José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 255.

Cuando el ser humano no tiene ningún dato para poder interpretar la realidad que le rodea inventa una ficción, intenta entender la realidad creando cuentos que puedan explicarla. El cuento, la ficción, es decir, la imaginación, que no tiene nada que ver con la realidad, es un modo de interpretarla a través de la invención de símbolos, y ese procedimiento está en nuestra propia naturaleza. Somos seres que han intentado entender la realidad a través de ficciones. La ficción nos pertenece naturalmente y es nuestra primera sabiduría consciente. [...] ¿Por qué sale la luna? Ah, la luna es una zapatilla que un anciano lanzó al cielo hace muchos años. [...] de ahí nacen los mitos. Los mitos son también formas de ficción para intentar entender el mundo. [...] La ficción está, por lo tanto, en nuestra naturaleza. Somos, posiblemente, un animal que ha empezado a pensar gracias a que ha empezado a inventar ficciones. [...] Por lo tanto, ¿qué es la ficción? En el mundo de los mayas o de los incas, realidad y ficción formaban parte del mismo mecanismo. Tenían cuentos populares, narración oral, fábulas, pero la idea actual de historia, memoria objetiva de los sucesos reales, ellos no la tenían. Perteneían a un mundo donde ficción y realidad estaban perfectamente entrelazadas. Ésa es la primera idea que yo quería poner sobre la mesa: la ficción es previa a todo lo demás. De la ficción nacen la ciencia, la metafísica y, por supuesto, la historia. Y eso seguramente está en el origen de nuestra manera de sentir, de expresarnos y de intentar entender el mundo⁸⁹.

Por otro lado, además de estar obligatoriamente ligada a la realidad, la literatura debe ser concebida como un producto social en cuanto que el lenguaje, que es su medio de expresión, es un elemento común a todos los individuos que integran ese mundo susceptible de ser interpretado. La relación de la literatura con el mundo tangible se hace entonces evidente: necesita partir del mundo real como materia creativa y servirse de un canal de comunicación común para desarrollarse y hacerse inteligible.

Entonces, si la mimesis englobaba la creación surgida a partir de la imitación de lo real, la ficción se referirá a lo creado mediante procesos de invención a partir de dicha realidad. La diferencia entre ambas reside “en el grado de fidelidad o de alejamiento del modelo imitado, o, en otros términos, en el grado de obediencia a las exigencias de la verosimilitud”, como afirma Kurt Spang en su artículo “Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”⁹⁰.

Si nos atenemos a la presencia de cualquier personaje literario, como por ejemplo el de Ana Ozores, éste sería antes que nada un personaje ficticio en cuanto que no tiene una existencia real en el mundo material. Pero “La Regenta” no deja por ello de ser un personaje que materialmente podría haber vivido en la sociedad del siglo XIX y que podemos identificar

⁸⁹ José María Merino, “Los límites de la historia y de la ficción”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 181- 183.

⁹⁰ Kurt Spang, “Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, en *Anuario filosófico*, Vol. 17, n. 2, 1984, p. 153- 159, p. 159.

con personas reales de su época. Sin embargo, por haber nacido en el seno de una obra literaria, como producto de la imaginación (o constatación de la realidad) de su autor, su ámbito de actuación se reduce inexorablemente a la novela de Clarín, fuera de la cual no tiene cabida. No hay que confundir, pues, lo real con lo posible: el autor realiza una constatación o una interpretación más o menos verosímil a partir de la realidad que lo rodea, sin que eso implique el hallazgo de una verdad objetiva, pero sí una búsqueda personal de esa verdad con el fin de alcanzar la comprensión y el conocimiento del mundo⁹¹. Y es en ese sentido que ficción y realidad pueden ir de la mano, pues la primera vendría a ser, “un des outils qui servent à rechercher et à construire le vrai”, como afirma Ivan Jablonka en su reciente obra *L’histoire est une littérature contemporaine*⁹². O como establece José María Pozuelo Yvancos en “Verdad histórica y ficción novelesca”: “la ficción siempre tiene vocación de realidad”⁹³.

Pero, ¿acaso sucede lo mismo con las obras literarias que tienen como base sucesos o personajes históricos reales de su tiempo? ¿Se trata en estos casos de una muestra más de ficción o por el contrario se pueden considerar fuentes fehacientes de conocimiento? En la literatura basada en temas históricos, el autor parte de un hecho que ya no es solo potencialmente probable, sino de una constatación empírica y confirmada por la historiografía en la que los referentes son totalmente identificables en nuestra realidad y compartidos con el resto de individuos. Evidentemente, esta afirmación no excluye la posibilidad de que el autor tome esos referentes comunes y haga un uso subjetivo de ellos –los propios historiadores lo hacen, como explicaremos más adelante. Pero es indiscutible que la materia literaria procede igualmente de su historia contemporánea real. Además, como ya apuntábamos antes, en este caso no solo la realidad modificaría la percepción del autor, sino que el propio autor –su producto artístico– tendría la capacidad de inferir una alteración en la forma de concebir la realidad descrita. Tomando las palabras de Brahimán Saganogo extraídas de su artículo “Realidad y ficción: literatura y sociedad”:

⁹¹ Debemos aclarar aquí que somos conscientes de que esa pretensión de “verdad” es imposible, de que ésta no existe en términos absolutos. Nos referimos a la “verdad” como una adecuación entre la realidad y sus manifestaciones, entre lo sucedido y su representación mediante las palabras; esto es, en términos de referencialidad.

⁹² Traducción: “Una de las herramientas que sirven para buscar y construir lo verdadero”, Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 213. La traducción es nuestra.

⁹³ Celia Fernández Prieto; Luis Landero; José María Pozuelo Yvancos; “Verdad histórica y ficción novelesca”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 161- 178, p. 175.

El arte actúa sobre la realidad modificando la visión de los lectores y tal fenómeno aparece como una influencia mutua entre arte y realidad. La relación Literatura-Realidad se refiere siempre a un proceso de estilización de la realidad⁹⁴.

Dicho de otra manera, partir de una realidad histórica para producir una obra literaria se traduce en una forma de estilizar los acontecimientos evocados en el sentido de darles forma artística. Las obras literarias con referentes históricos verídicos no son más que reproducciones estilizadas de una realidad supuestamente objetiva que el autor pone por escrito con un lenguaje y estilo propios. La mimesis aristotélica deja de ser calco inmóvil de la realidad para convertirse en un medio de conocimiento en movimiento, en una “puesta en forma de la experiencia del tiempo que en vez de imitar, produce lo que representa, aumenta el sentido común y llega al reconocimiento”⁹⁵, según la interpretación que Brahiman Saganogo hace del pensamiento de Paul Ricoeur en el artículo citado.

De hecho, y para romper definitivamente las fronteras entre historia y literatura (concretamente, por el momento, en narrativa), estamos de acuerdo con la siguiente constatación de Patricia Fumero, extraída de su artículo “Historia y Literatura: Una larga y compleja relación”:

[...] la crítica contemporánea al discurso narrativo histórico se basa en la convicción de que la realidad nunca puede ser representada en forma coherente en su totalidad, lo que rompe con la concepción de una “verdad” histórica anclada en la convicción de que se puede representar la realidad en forma “objetiva”, “verídica” y lineal. Asimismo, se parte de la premisa de que la realidad y la verdad no son entidades explícitas que pueden ser accesadas directamente, y que los textos –como interpretaciones de interpretaciones–, no son simples expresiones de una intención autoral sino que son el resultado de procesos culturales que no deben verse como “buenos” o “malos”⁹⁶.

La asimilación de la realidad nunca se puede asumir de manera absoluta y completa, pues no hay una realidad única, invariable y semejante para todos los receptores. Por lo tanto, el arte puede adaptarse a la realidad a través de una representación que parte de las distintas posibilidades de interpretación que se le ofrecen al autor –pero también al lector–, las cuales estarán condicionadas por las características del medio y del momento en el que se inserta la

⁹⁴ Brahiman Saganogo, “Realidad y ficción: literatura y sociedad”, en *Revista Estudios Sociales, Nueva Época*, n. 1, Guadalajara, 2007, p. 53- 70, p. 57.

⁹⁵ Brahiman Saganogo, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶ Patricia Fumero, “Historia y Literatura: Una larga y compleja relación”, en *Revista electrónica Istmo*, 2001.

obra producida. En este sentido, tanto los textos históricos como los textos literarios podrían tener validez, en mayor o menor medida, para acercarse a la comprensión del mundo.

Partiendo entonces de la constatación de que la literatura es una forma de ficción que no puede separarse de la realidad, que se convierte en uno de los múltiples instrumentos que pueden servir para penetrar en el conocimiento de la misma; ¿puede la historia ser un ingrediente literario?; o, ¿podemos utilizar la literatura para dar cuenta de lo histórico? Brahiman Saganogo nos da de nuevo una posible respuesta:

El mundo que procura el escrito literario puede venir a ser real cuando el grado de verosimilitud corresponde de modo estricto a la realidad concreta o histórica. Aquella realidad aparece en un conjunto de signos que forman el texto o el discurso que nos permite situar tal o cual elemento dentro de su contexto⁹⁷.

Esto es, si la literatura, y en su caso la poesía, remiten a una realidad concreta cuyos referentes históricos son compartidos por los posibles receptores (aunque estas creaciones no partan de un impulso estrictamente mimético como en tiempos aristotélicos), tendríamos en principio la posibilidad de establecer una correspondencia contundente entre realidad y ficción; y más precisamente, entre historia y literatura.

Quizá esta afirmación implica determinar que la ficción está en sí misma e inevitablemente ligada a las propias condiciones históricas de producción. Por ello, aunque los referentes históricos no se encuentren totalmente explícitos en el discurso literario, la mayoría de las obras contienen señales reconocibles que nos pueden ayudar a situarla en su contexto histórico e incluso a relacionarla con unas determinadas características sociales. Concluimos este apartado con las palabras contenidas en el artículo “La novela como documento histórico de la cultura: ideas para un consenso”, de Andrés Rodrigo López- Martínez:

[...] la ficción, más como el resultado de una habilidad creativa, de su proyección, que tiene por materia la realidad social y cultural, sus construcciones e interpretaciones, es un producto histórico ya porque se construya a la luz de determinadas coyunturas históricas, ya porque es inevitable que en ellas se viertan referencias temporales –sean de la época narrada o de la época en que se narra⁹⁸.

⁹⁷ Brahiman Saganogo, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁸ Andrés Rodrigo López- Martínez, “La novela como documento histórico de la cultura: ideas para un consenso”, en *Historia Caribe* [en línea], vol. X, n. 27, julio- diciembre, 2015, p. 199- 230, p. 220- 221.

Estas reflexiones nos llevan sin embargo a preguntarnos si las relaciones con la literatura que aquí pretendemos mostrar han sido sistemáticamente asumidas de igual modo por la disciplina histórica, a lo que intentaremos responder en el siguiente apartado.

b) Aspectos comunes: discursos complementarios

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos”,

Jorge Luis Borges⁹⁹

“El gran reto de la novela es que te la creas línea por línea, pero lo que descubre uno es que ya en América Latina, la literatura, la ficción, la novela, es más fácil de hacer creer que la realidad”,

Gabriel García Márquez¹⁰⁰

“[...] habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir”,

Miguel de Cervantes¹⁰¹

Los intentos de teorización de la disciplina histórica han atravesado diversas etapas a lo largo de su existencia. Su discurrir ha basculado siempre entre su aspiración a devenir un objeto de naturaleza totalmente científica, y su inexorable acercamiento a lo humano, lo que la ha situado siempre en un debate candente difícil de resolver.

No es el estudio exhaustivo de la disciplina histórica y su evolución la cuestión central de nuestro trabajo, por lo que nos limitaremos humildemente a evocar algunas pistas que nos ayuden a establecer su relación con la literatura, sin que esa visión pretenda ser, no obstante, integral. Lo que nos interesa es recuperar esos elementos y sentar unas bases para trazar el

⁹⁹ “Cambridge”, Jorge Luis Borges, en *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2011, p. 299. [De *Elogio de la sombra* (1969)].

¹⁰⁰ “La vida según Gabriel García Márquez”, en *A la carta*, TVE, 1995. [Minuto 00:53- 1:05]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/vida-segun-gabriel-garcia-marquez/2488243/>

¹⁰¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 160. [Capítulo IX].

camino que va de la historia a la literatura, pero también el que va de la literatura a la historia¹⁰².

En el siglo XIX la historia intenta constituirse como un componente autónomo e independiente en una aproximación a las ciencias naturales. En efecto, con el auge del positivismo se va a inducir un alejamiento con respecto a la subjetividad de los testimonios pasados que hasta entonces servían como materia discursiva. A partir de este momento se van a sentar unas nuevas bases metodológicas, pues gracias entre otras cosas a las aportaciones de teóricos como Leopold von Ranke, nace una forma de investigación histórica que adquiere desde entonces su carácter científico¹⁰³, basándose esencialmente en las fuentes primarias. La historiografía ya no comparte espacio con otras disciplinas como la filosofía o la literatura – que se inclina asimismo hacia el realismo–, sino que se abre hueco disfrutando de entidad propia en lo siguiente. De acuerdo de nuevo con las palabras de Patricia Fumero:

[...] el canon histórico cambió al asumir la racionalidad y el método científico como norma [...] De esta forma, lo que en algún momento fue compartido por la historia y la literatura –la mimesis y la retórica–, fue dejado de lado por los historiadores¹⁰⁴.

Pareciera evidente que la existencia de una disociación clara entre historia y literatura llega de alguna manera hasta nuestros días, puesto que seguimos asumiendo sistemáticamente que la primera emana de las fuentes reales y verídicas y posee un valor empírico; mientras que insertamos a la segunda en el campo de la ficción y de la inventiva y la concebimos como el fruto de una intención particular del creador. Una idea que no deja de darle continuidad a una concepción que ya apuntaba Aristóteles¹⁰⁵ y que ha permanecido incuestionable hasta hace muy poco, y aún hoy es objeto de numerosos debates, entre los que intentaremos englobar nuestra postura.

¹⁰² José María Pozuelo Yvancos habla de esta transmisión desde la literatura a la propia realidad mediante el ejemplo de los molinos manchegos, que sin duda se han mantenido hasta hoy gracias a Cervantes. Sin *Don Quijote de la Mancha*, probablemente esos molinos habrían desaparecido hace mucho, pues han dejado de ser funcionales en el sentido primitivo de su concepción. Así explica el autor: “el trasvase de datos es bidireccional, es decir, no se produce sólo desde la historia a la literatura, sino que también la literatura y el arte en general contribuyen a crear un imaginario que va influyendo o va creando condiciones en las cuales los propios procesos históricos encuentran no sólo una explicación, sino muchas veces su realización”, Celia Fernández Prieto; Luis Landero; José María Pozuelo Yvancos; *op. cit.*, p. 171.

¹⁰³ Hay que apuntar, sin embargo, que también la literatura sufre en este momento un cierto giro hacia lo científico, pues no podemos olvidar el nacimiento de la novela realista; y sobre todo, el de la novela naturalista, teniendo por ambición la reproducción de la realidad de una manera totalmente objetiva.

¹⁰⁴ Patricia Fumero, *op. cit.*

¹⁰⁵ Dice Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética*: “[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder”. Aristóteles, *op. cit.*, p. 157- 158.

De cualquier manera, la postmodernidad parece haber cambiado radicalmente el rumbo de la historiografía, obligándola a ser replanteada desde nuevos postulados que la han acercado paulatinamente a la literatura, como aquí esbozaremos.

La aplicación de un lenguaje y una metodología científicos corría el peligro de distanciar a la historia de un aspecto fundamental para su existencia como es el ser humano, que es centro y también receptor de su estudio, y sin cuya interpretación el texto, ya sea histórico o literario, no tiene vida. Muchas son las tendencias que han intentado reestablecer nuevos vínculos entre las dos disciplinas que aquí se pretende poner en relación y recuperar el referente social de la historiografía. Quizá una de las teorías más conocidas es la que vino de la mano del crítico Hayden White en los años setenta, cuando a partir de su obra *Metahistoria*¹⁰⁶ introdujo de alguna manera el concepto de *narrativismo* en el desarrollo del discurso histórico. Su impacto ha dado lugar a la aparición de algunos adeptos, pero también de fervientes detractores. En todo caso, White rompía de nuevo con esta obra las barreras entre la ficción y lo histórico, desde la creencia de que tanto la literatura como la historiografía se basan en una interpretación de la realidad, lejos del instaurado valor objetivista que se le había pretendido atribuir al conocimiento histórico hasta entonces. Enuncia en este estudio:

A veces se dice que la finalidad del historiador es explicar el pasado “hallando”, “identificando” o “revelando” los “relatos” que yacen ocultos en las crónicas; y que la diferencia entre “historia” y “ficción” reside en el hecho de que el historiador “halla” sus relatos, mientras que el escritor de ficción “inventa” los suyos. Esta concepción de la tarea del historiador, sin embargo, oculta la medida en que la “invención” también desempeña un papel en las operaciones del historiador¹⁰⁷.

La aportación de White, que para algunos críticos merecería una revisión acorde a los nuevos tiempos –la obra en cuestión se centra en el análisis la historiografía decimonónica, e incluso el propio historiador ha reexaminado posteriormente su teoría–, nos interesa sin embargo en algunos de sus puntos clave que siguen teniendo validez para nuestro trabajo. La nueva mirada que White arrojó en el campo de la teoría histórica ha sido perfectamente resumida por Miguel Ángel Cabrera en el depurado análisis de su obra al que asistimos en su artículo “Hayden White y la teoría del conocimiento histórico”, que también tomamos aquí como referencia. Una de las innovaciones más destacables del historiador norteamericano consiste en atribuirle al discurso histórico esa subjetividad evitada, lo que nos parece totalmente certero:

¹⁰⁶ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D. F., Fondo de cultura económica, 1992.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 17- 18.

[...] las propiedades y significados de los hechos históricos no son inherentes a los hechos mismos, sino que se constituyen como tales en el propio proceso de investigación. Y ello es así porque el historiador se enfrenta al registro histórico factual no como un mero receptor pasivo, sino portando siempre un conjunto de preconcepciones implícitas sobre la naturaleza y el sentido de la historia humana. Como consecuencia de ello, lo que el historiador hace no es simplemente registrar los hechos y sus conexiones, sino organizarlos conceptual y significativamente en función de y mediante esas preconcepciones. Aunque la historia se ocupa de hechos reales, las narraciones, interpretaciones y explicaciones históricas son el resultado de la incorporación de esos hechos a un patrón previo de representación que no deriva de los hechos mismos¹⁰⁸.

En relación con esta idea, y como bien explica Cabrera en este trabajo, otra de las claves de la teoría de White es el valor que le atribuye al lenguaje con respecto a la construcción de ese conocimiento histórico, puesto que éste deja de ser un simple medio que posibilita el traspaso de la realidad a la narración histórica, para convertirse en un cauce que pone en relación los hechos con la aprehensión que el historiador hace de ellos, ensanchando el contenido informativo. La subjetividad ya no depende solo de los factores personales, sociales, ideológicos o culturales que rodean al historiador, sino que también entra en juego el papel del lenguaje como actor decisivo en la operación cognitiva.

Es evidente que la historiografía necesita del lenguaje para convertirse en construcción representativa de la realidad. Por eso debemos diferenciar entre el acto de “narrar”, que comprendería una limitación a contar, enumerar o exponer los hechos sin intención de darles una forma estilística o interpretativa definida; y el acto de “narrativizar”, que consistiría en relatar los hechos en base a un razonamiento y una manera propia de decir, con el propósito de descifrar la realidad, en línea con las propuestas hermenéuticas de Paul Ricoeur, que sitúa la búsqueda de sentido en el espacio de la interpretación¹⁰⁹.

También se unen estas ideas a los postulados formales de Roland Barthes. Para el autor de *El grado cero de la escritura*, hay unas normas retóricas que comparten los textos, ficticios o no, que les dotan de sentido y por las cuales los hechos se convierten en elementos

¹⁰⁸ Miguel Ángel Cabrera, “Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica”, en *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n. 4, 2005, p. 117- 146, p. 119.

¹⁰⁹ Paul Ricoeur atribuye además a los textos literarios lo que denomina una “función referencial”, por la cual se tiene en cuenta tanto el texto mismo como su relación con el mundo, superando la visión más reductora del estructuralismo: “Ricoeur elaboró una sugerente teoría [...] sobre el poder re-descriptivo o re-figurativo de los textos literarios, que, lejos de carecer de referencia al mundo, se referirían a él —si bien de la manera indirecta e *imaginativa* que sería propia de la literatura y en la que residiría precisamente su potencialidad *crítica*—”, Susana Wahnón, “La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica”, en *Sociocriticism*, Vol. 26, n. 1- 2, 2011, p. 127- 164, p. 153.

significativos, que de otra manera no transmitirían información. Según las palabras del autor francés recogidas por Miguel Ángel Cabrera en “La situación actual de la historia: un paisaje cambiante”, el discurso histórico “es esencialmente elaboración ideológica [es decir, lingüística]” y “no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla”. Concluye Cabrera:

Dado que la realidad social es inaccesible más allá de los datos inmediatos, toda investigación histórica supone la elaboración de una trama a partir de las convenciones retóricas y literarias propias de la cultura del historiador. El hecho de que esta construcción literaria se refiera a acontecimientos que realmente han tenido lugar es irrelevante, pues también la literatura de ficción puede hacerlo, sin que ello obligue a atribuirle una naturaleza científica¹¹⁰.

La tarea de asociar el discurso histórico a una estructura comúnmente compartida por los receptores, como puede ser la narrativa, tiene como prerrogativa un mayor aporte de sentido; y en consecuencia, una mayor facilidad de asimilación¹¹¹. La historiografía no es solamente una forma de representación, sino que produce un significado concreto a partir de unas cualidades lingüísticas previas con que el historiador lo difunde, lo que hace del lenguaje un elemento imprescindible. Ahora bien, no estamos de acuerdo con ciertas propuestas asumidas por el llamado *giro lingüístico*, cuando se afirma que la realidad es un producto cultural a la que solo el lenguaje otorga su existencia; o sea, que los hechos no existen hasta que no son organizados por el lenguaje¹¹². Nosotros pensamos simplemente, más bien en la línea de Paul Ricoeur, que el lenguaje es un instrumento necesario para que los hechos históricos sean

¹¹⁰ Miguel Ángel Cabrera, “La situación actual de la Historia: un paisaje cambiante”, en Miguel Ángel Cabrera y Marie McMahon (eds.), *La situación de la Historia. Ensayos de historiografía*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002, p. 11- 52, p. 31- 32.

¹¹¹ Miguel Artola nos ofrece un aporte para enriquecer esta idea: “la creación literaria tiene la virtualidad de su difusión y es un instrumento que alcanza, forma e influye sobre la conciencia de mucha más gente que la creación histórica. Son dos géneros que en un tiempo fueron próximos pero hoy se han alejado y diferenciado, aunque está claro que se influyen mutuamente y que contribuyen cada uno a mejorar el conocimiento que el otro proporciona”, Miguel Artola, “Leer la literatura desde la historia”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 43- 49, p. 49.

¹¹² Establece David Schreiber describiendo la postura de Hayden White: “C’est la structure verbale elle-même qui vient donner aux événements historiques non seulement leur signification mais aussi leur statut d’événement réel. Dès lors, il n’est pas nécessaire de prendre en compte la visée référentielle du texte historique pour en comprendre le fonctionnement et celui-ci ne diffère pas fondamentalement du texte de fiction ou même des grandes constructions philosophiques de l’histoire dont l’emphase stylistique – au sens que White donne au mot style – n’est qu’une forme parmi d’autres. Il n’y a donc aucune raison de séparer la réflexion sur l’écriture de l’histoire des modalités d’écriture de la fiction”. Marc Aymes; David Schreiber; “Hayden White, L’ironie de la Métahistoire / En avant L’après-histoire !”, en *Revista Labyrinthe*, n. 33, 2009, p. 13- 19, p. 14.

Traducción: “Es la propia estructura verbal la que viene a darles a los acontecimientos históricos no solamente su significado, sino también su estatus de acontecimiento real. Desde ahora, no es necesario tomar en cuenta la mirada referencial del texto histórico para comprender el funcionamiento, y éste no difiere sustancialmente del texto de ficción o incluso de las grandes construcciones filosóficas de la historia en las que el énfasis estilístico – en el sentido que White da a la palabra estilo– no es más que una forma como cualquier otra. No hay entonces ninguna razón para separar la reflexión sobre la escritura de la historia de las modalidades de escritura de la ficción”. La traducción es nuestra.

transmitidos y compartidos; que el lenguaje se constituye como un elemento más en el proceso de construcción del conocimiento¹¹³. Ese lenguaje –y también el bagaje del historiador– dota efectivamente a los hechos de una significación, alejándose de una manera absolutamente objetiva de tratar lo histórico, pero no como los únicos agentes válidos de significado¹¹⁴. Como bien afirma Cabrera en su citado artículo sobre Hayden White, “una vez que los acontecimientos son incorporados a una narración histórica, ya dejan de ser acontecimientos puros o naturales y devienen hechos significativos”¹¹⁵. Pero que el producto discursivo dote de nuevos elementos al acontecimiento histórico no quiere decir en ningún caso que éste pierda su carácter real. Esta idea se equipara también a la teoría de Michel de Certeau, el cual, como explica Rodrigo Castro Orellana en su artículo “Michel De Certeau: Historia y Ficción”, tampoco asume una “neutralización de la ciencia histórica en nombre de lo meramente lingüístico o narrativo”¹¹⁶. Para el también autor francés, lo que se pretende con el acercamiento entre la historia y la ficción sería “reorientar la relación entre la singularidad inasible del evento (polo de la ficción) y la estructura que lo dota de significado (polo científico)”. Finalmente, el acierto de De Certeau sería para este autor –así como para

¹¹³ El hecho de que los lectores asimilemos mejor la historia gracias a que su medio de transmisión nos es conocido, implica que se establezca esa relación ineludible entre historia y literatura; pero también, una vez más, el hecho de que el historiador no sea completamente ajeno a la ficción en su relato. Estas líneas de Kristina Herlant- Hémar sobre la postura de Paul Ricoeur, vienen a esclarecer a su vez nuestra propia postura : « Ricoeur, s’inspirant de la pensée d’Hayden White, voit alors entre la production de l’historien, à partir des sources documentaires, et la réalité de l’ « original » du passé historique, une relation métaphorique et non une relation de pure reproduction : « le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (liken) les évènements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière » (Paul Ricoeur, *Temps et récit*. Tome III. Le temps raconté, Paris, Seuil, 1985, p. 278). L’évènement a dû se passer réellement « comme cela », « tel que cela », rapportera le récit historique. A travers l’écart, quasi métaphorique, entre le « comme » et le « réellement », commence insidieusement à se mêler histoire et fiction : l’histoire, par ses caractères représentatif, figuratif et imaginatif, doit nécessairement une part à la fiction ; en miroir, le récit de fiction peut lui-même se nourrir d’une forme de réalité historique », Kristina Herlant- Hémar, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricoeur », publication sur le site Internet du Fonds Ricoeur.

Traducción: “Ricoeur, inspirándose en el pensamiento de Hayden White, ve entonces entre la producción del historiador, a partir de las fuentes documentales, y la realidad de lo “original” del pasado histórico, una relación metafórica y no una relación de pura reproducción: “el lector es dirigido hacia la especie de figura que asimila (liken) los eventos evocados a una forma narrativa que nuestra cultura ha hecho familiar” (Paul Ricoeur, *Temps et récit*. Tome III. Le temps raconté, Paris, Seuil, 1985, p 278). El suceso ha debido suceder realmente “así”, “tal que así”, evocará la narración histórica. A través del distanciamiento, casi metafórico, entre el “tal que” y el “realmente”, comienzan insidiosamente a mezclarse historia y ficción: la historia, por su carácter representativo, figurativo e imaginativo, debe necesariamente una parte a la ficción; inversamente, el relato de ficción puede alimentarse él mismo de una forma de realidad histórica”. La traducción es nuestra.

¹¹⁴ De hecho, y aunque no vamos a entrar en ese debate aquí, es conocida la reflexión que muchos críticos han hecho tras los acontecimientos macabros ocurridos en el siglo XX, sobre la imposibilidad del lenguaje para representar la realidad de ciertos procesos reales traumatizantes, como puede ser el caso de Auschwitz (Theodor Adorno) o la Shoah en general. Sobre este tema, se recomienda la lectura del trabajo de Lucie Taïeb, *Territoires de memoire. L’écriture poétique à l’épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, un estudio comparativo de las poéticas ligadas a la memoria de la Shoah (en Edmond Jabès y Nelly Sachs) y de la dictadura argentina (Juan Gelman).

¹¹⁵ Miguel Ángel Cabrera, “Hayden White”, *op. cit.*, p. 129.

¹¹⁶ Rodrigo Castro Orellana, “Michel De Certeau: Historia y Ficción”, en *Revista Ingenium*, n. 4, 2010, p. 107-124, p. 121.

nosotros— el de asumir el papel de la ficción “sin renunciar a la exploración de regularidades y leyes explicativas en la historia”.

Hay que dejar claro que White no equipara los textos históricos con los literarios como si de un mismo género se tratara; sino que simplemente cree que es mejor hacer una interpretación del discurso histórico bajo una óptica literaria, con los instrumentos que ofrece la teoría y el análisis literarios; que hacerlo bajo el prisma científico, del que se situaría más lejos. Según corrobora Jaume Aurell en su artículo “Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia”, White “afirma que la historia narrativa puede considerarse legítimamente como algo distinto al discurso científico, pero que esto no es razón suficiente para negar a la historia narrativa un valor de verdad sustancial”¹¹⁷. Lo que hace White, sigue Jaume Aurell, es desmitificar “la que había sido la gran aspiración desde el historicismo germánico decimonónico y el positivismo francés finisecular: la construcción de una historia como ciencia. En este planteamiento, el historiador sería más un “escritor” que un “científico”¹¹⁸. Afirma el propio autor en *Metahistoria*:

[...] el pensador histórico escoge estrategias conceptuales por medio de las cuales explica o representa sus datos. Yo creo que en ese nivel el historiador realiza un acto esencialmente *poético*, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que utilizará para explicar “lo que en realidad estaba sucediendo” en él¹¹⁹.

Estas afirmaciones nos ayudan a reafirmar a su vez la idea de ese acercamiento entre historia y literatura, sobre todo cuando la segunda acoge el tratamiento de sucesos históricos, como intentamos dilucidar en este trabajo. Podemos aceptar entonces que la historia también participa de cierto tipo de ficción, pues incluso partiendo de situaciones reales, se ve obligada a transformarlas y a otorgarles su posibilidad comunicativa¹²⁰.

¹¹⁷ Jaume Aurell, “Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia”, en *Anuario Filosófico*, XXXIX/3, 2006, p. 625- 648, p. 643.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 632.

¹¹⁹ Hayden White, *Metahistoria*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁰ En este sentido, también nos interesan de nuevo las aportaciones de Michel de Certeau, sobre el que Rodrigo Castro Orellana conjetura: “La ficción, por ende, ya no funciona en la historia como el residuo eliminable que transgrede un imperativo de cientificidad, ni tampoco constituye el repertorio de las fábulas o las falsedades que un sistema refutatorio persigue para construir una verdad más acreditada. La ficción constituiría un elemento de un discurso historiográfico que está legitimado como científico, es decir, representaría la “opacidad” que define a la historiografía como una ciencia que no tiene los medios para serlo. Porque la historia despliega, en último término, una práctica acerca de aquello que más se resiste a la cientificidad (la relación social con el acontecimiento, con la violencia, con el pasado, con la muerte) y que, por ende, cualquier disciplina científica intentaría eliminar para constituirse. En esa compleja e inestable situación, el historiador pretende sostener una palabra en el tiempo”, Rodrigo Castro Orellana, *op. cit.*, p. 120.

Como venimos diciendo, una cosa es tratar los datos a la manera científica, con una intención meramente analítica¹²¹; y otra cosa es transformarlos mediante el lenguaje en una muestra tangible que posibilita y extiende su conocimiento y comprensión al resto de receptores. Como ilustran estas líneas sobre las diferencias entre crónica y relato, del artículo “Entre la ironía y el romance: pasado, presente y futuro de la filosofía de la historia narrativista”, de María Inés La Greca:

Crónica y relato son formas distintas de representación discursiva de ocurrencias espacio-temporales: mientras la crónica constituye la totalidad de acontecimientos en una serie ordenada cronológicamente, el relato se caracteriza, en cambio, por efectuar una organización de los acontecimientos que, en virtud de la atribución de funciones, valores y jerarquía, los constituye en una totalidad con principio, medio y fin, representándolos como un proceso dotado de sentido, coherencia y completitud¹²².

En definitiva, una de las herramientas que puede compartir la historia con la literatura es esencialmente la forma de contar, y no por ello debemos perder de vista, como apuntamos, el carácter objetivo de la primera en cuanto que referente de lo real¹²³.

Dicho de otro modo, no creemos en absoluto que haya que rechazar los efectivos vínculos existentes entre historia y literatura; pero tampoco podemos reducir la historia a un discurso exclusivamente ficticio. Para nosotros, la escritura de la historia partiría de una base objetiva como son los acontecimientos históricos, que luego se implicarían obligatoriamente con el bagaje personal de quien escribe para otorgarle significado¹²⁴. En ese sentido, si bien el origen

¹²¹ Es más, es evidente que incluso en los archivos históricos que el historiador toma como fuente, lo que encontramos son versiones o transcripciones de los hechos que alguien ha descrito a su manera y según su forma de percibirlos. Por lo tanto, las diferencias entre lo narrado por la historia y lo contado por la literatura, no son tan evidentes. Establece Juan Avilés Forré en el artículo “Fuentes literarias e historia social”: “La diferencia entre una fuente «real» y una fuente literaria, que evidentemente existe, no es pues tan tajante como a primera vista parece: en el primer caso su autor la presenta como real, aunque no siempre lo sea [...], y en el segundo el autor la presenta como imaginaria, aunque pueda incluir elementos reales”, Juan Avilés Forré, “Fuentes literarias e historia social”, en *Studia historica. Historia contemporánea*, n. 6- 7, 1988- 1989, p. 67- 78, p. 74.

¹²² María Inés La Greca, “Entre la ironía y el romance: pasado, presente y futuro de la filosofía de la historia narrativista”, en *Páginas de Filosofía*, Año XIV, n. 17, 2013, p. 22- 48, p. 27.

¹²³ Arguye Bernat Castany Prado en su reflexión sobre Hayden White: “Aunque es cierto que en diversas ocasiones el carácter narrativo de la historia lleva a White a considerar dicha disciplina como poco fiable; en otras ocasiones éste acepta una cierta adecuación entre narración y realidad históricas. Tal sería el caso, por ejemplo, cuando afirma, en *El contenido de la forma*, que “en la medida en que esta representación se parezca a los acontecimientos que presenta, puede considerarse una narración verdadera”, Bernat Castany Prado, “Elementos literarios en los escritos historiográficos: Hayden White y la *Metahistoria*”, en *Revista Cartaphilus*, n. 6, 2009, p. 43- 46, p. 45.

La referencia de la cita de White incluida es la siguiente: Hayden White, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 43.

¹²⁴ Eduardo Haro Tecglen afirma –aunque citando las palabras recogidas por Salustiano Moreta Velayos– que “la historia es un género de ficción que comienza a novelarse desde que ocurre el suceso, y a recibir versiones y censuras desde los minutos siguientes”, Salustiano Moreta Velayos, “Entre la historia y la literatura: el Cid. La creación de un personaje histórico”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez (eds.),

de su discurso es de estirpe empírica, la asimilación que de los hechos se hace no deja de ser una interpretación que puede distar de otras ajenas; aunque siempre partiría de un referente real compartido. Pero, de cualquier modo, parece improbable poder obviar los referentes comunes que manchan inevitablemente el discurso individual, como arguye Jean- Marie Schaeffer en su artículo “Témoignage, Histoire, Fiction”, cuando afirma que el discurso histórico “comporte presque toujours des références collectives (au peuple, à la cité, à l’État, à l’armée, etc.) et des références à des « abstracta » (la justice, la vertu, le pouvoir, etc.)”¹²⁵.

Por todos estos motivos, nos parece tanto que el relato histórico puede tener mucho de literario, como que la narración literaria puede tener una base histórica indiscutible. Pero creemos necesario aclarar, sin embargo, que ni la validez de la escritura histórica puede equipararse categóricamente a la de cualquier documento literario; ni la literatura puede concebirse como un instrumento únicamente histórico. Esto es, la lectura de la historia en clave literaria, pese a que nos pueda otorgar un placer receptivo procedente de sus deleitables cualidades expresivas en contraste con la crónica pura, no debe hacernos olvidar su eficacia documental, independientemente del grado de subjetividad que alcance, pues no dejará de tener una base realista. La *narratividad* atribuida no puede eludir la dimensión juiciosa que ofrece la historia, sino que nos permite situarla precisamente a medio camino entre su valor científico y objetivo y su valor representativo¹²⁶. Así, otro acierto de White fue, tomando nuevamente como referencia las palabras de Andrés Rodrigo López- Martínez:

Memoria, mito y realidad en la historia medieval, La Rioja, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, p. 363- 380, p. 373.

¹²⁵ Traducción: “comporta casi siempre referencias colectivas (al pueblo, a la ciudad, al Estado, al ejército, etc.) y referencias a elementos abstractos (la justicia, la virtud, el poder, etc.)”, Jean- Marie Schaeffer, « Témoignage, Histoire, Fiction en *Revista Théorie, Littérature, Épistémologie*, n. 29, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 19- 30, p. 23. La traducción es nuestra.

¹²⁶ Nos servimos una vez más de las palabras de Miguel Ángel Cabrera sobre el papel que Hayden White otorga al lenguaje cuando sostiene que “La imagen de la realidad que la investigación histórica produce puede ser incompleta y perfectible, pero es una reproducción de la propia realidad [...] Y de ahí, precisamente, que la realidad opere como criterio supremo de verdad, en el sentido de que le que otorga validez a una interpretación o permite decidir entre diferentes interpretaciones es su grado de correspondencia con la realidad”. Sin embargo, cuando aparece el llamado *giro lingüístico*, el lenguaje entra a jugar un papel determinante en el proceso histórico, sobre el que Cabrera establece: “Si toda percepción, interpretación o explicación de la realidad social se realiza siempre desde dentro de un determinado patrón lingüístico, entonces ello implica que el conocimiento resultante no es simplemente una representación de dicha realidad, sino también una construcción significativa de la misma. Y, por tanto, que la investigación histórica no es simplemente una operación de descubrimiento, sino también de organización lingüística de los hechos sociales. Es decir, que aunque los hechos históricos tienen una existencia real, la forma en que el historiador los selecciona, los jerarquiza, los conceptualiza y los pone en relación de causa-efecto está determinada no por la naturaleza de los hechos mismos, sino por el marco lingüístico o conceptual o por el imaginario social empleado en cada caso. Y, por tanto, todo intento de trascender lo meramente factual deviene una operación de construcción cuya correspondencia con procesos sociales reales no es en absoluto transparente o plena [...] se podría decir que los hechos son reales, pero no objetivos. O si se prefiere, que aunque los hechos son reales, los objetos a que dan lugar son el fruto de la mediación lingüística”, Miguel Ángel Cabrera, “La situación actual de la Historia”, *op. cit.*, p. 25- 27.

[...] dotar de un remozado papel central a la narrativa (esta vez diferenciada del relato cronista contra el que se erigió la historiografía del siglo XIX), para la cual las prácticas de escritura de la historia, en cuanto a su organización y coherencia, ganaban una importancia privilegiada¹²⁷.

Creemos, en conclusión, que es posible hacer una distinción entre lo histórico y lo ficticio¹²⁸; y estamos de acuerdo con López- Martínez en el hecho de que una cosa es que la escritura de la historia se haya impregnado de la narrativa y otra muy diferente es considerar que la historia es un género literario. Del mismo modo, la literatura no puede ser concebida como fuente empírica para alcanzar un conocimiento exhaustivo de la realidad –puesto que no puede desprenderse en lo absoluto de su carácter ficcional; pese a que pueda claramente aportar claves para una mejor comprensión de la misma. Como considera Sergio Fernández Riquelme en “Historia y literatura, disciplinas complementarias e instrumentos del discurso político”:

[...] el estudio y uso de fuentes literarias dota al proceso de investigación histórico-científico, de un arsenal documental y una perspectiva metodológica de gran valor textual y hermenéutico. Nos permite acceder, siempre bajo criterios de selección y comprobación historiográfica, a dimensiones del “hecho histórico” negadas por la “fuentes primarias”, y a realidades emocionales, espirituales y simbólicas, tanto individuales y como colectivas, de notable significado testimonial: ideas no reconocidas, creencias ocultas, relaciones secretas, personajes no siempre secundarios, motivaciones reales, ideologías subyacentes¹²⁹.

La literatura puede sin duda conducirnos a nuevas perspectivas históricas que completen la visión global del pasado; pero no hay que olvidar que su carácter ficticio la puede hacer desviarse de lo verdadero. Lo literario debe ser tomado en cuenta por la historia a modo de complemento y no como unidad de conocimiento única. En caso de que se tome como fuente, el texto literario debe ser contrastado con los datos históricos.

Dado que esos datos históricos pueden haber sido a su vez interpretados por el historiador, será necesario también contrastarlos con datos recogidos por diferentes fuentes o por los datos

¹²⁷ Andrés Rodrigo López- Martínez, *op. cit.*, p. 212.

¹²⁸ Haciendo referencia también a De Certeau, nos parecen acertadas las conclusiones de Orellana que enuncia en estas líneas: “el historiador se diferenciaría del creador literario en que sus configuraciones narrativas pretenden una reconstrucción verdadera de los acontecimientos sucedidos, mediada por una relación normativa con los documentos. Ficción y ciencia se entrelazan en el discurso histórico porque las técnicas y los procedimientos reglados de la investigación se combinan finalmente con la imaginación creadora”, Rodrigo Castro Orellana, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁹ Sergio Fernández Riquelme, “Historia y literatura, disciplinas complementarias e instrumentos del discurso político. El caso del nacionalismo serbio”, en *Revista Hispania*, n. 230, Madrid, CSIC, 2008, p. 787- 818, p. 788.

primarios¹³⁰, de manera que el compendio de información nos lleve, por nuestra parte, a reinterpretar la historia según lo apprehendido y nuestra propia experiencia y percepción.

En resumidas cuentas, como no parece que ninguna fuente por sí sola sea integralmente segura, la asimilación de la realidad histórica pasa por cotejar el mayor número de fuentes posibles. Si bien la historiografía sería la raíz de todas ellas, ésta siempre debe ser puesta en relación con el resto de instrumentos de conocimiento que tiene a su alcance¹³¹. Esta idea está adecuadamente ilustrada en el artículo “Fuentes literarias e historia social”, de Juan Avilés Forré –en el que se sirve a su vez de las palabras de Robert Fogel–:

[...] la historia ha de combinar el interés por los casos individuales con el recurso a los métodos estadísticos, recurrir a las narraciones impresionistas y a razonamientos conceptuales. La convicción de que todo ello es historia la expuso uno de los grandes maestros de la cliometría, es decir de la escuela que más ha insistido en el rigor conceptual y en las pruebas cuantitativas, el norteamericano Robert Fogel, quien hace quince años escribió: «En el futuro previsible la historia se compondrá de una mezcla de pruebas sistemáticas sometidas a procedimientos estadísticos rigurosos y de pruebas informales y fragmentarias. La exclusión de uno u otro tipo de pruebas empobrecería más que enriquecería la historia. Los ejemplos humanos específicos, por fragmentarios que puedan ser, son a menudo necesarios para interpretar y dar sentido a las tablas y diagramas que resumen las pruebas sistemáticas. Y los métodos estadísticos son necesarios para decirnos qué ejemplos humanos son típicos y cuáles atípicos»¹³².

¹³⁰ Esto está en relación con la siguiente formulación sobre la teoría de White: “Toda operación histórica, incluida la mera crónica, consta de dos partes. La primera es la identificación de los hechos y su formulación en proposiciones; la segunda, la organización de dichas proposiciones factuales en conjuntos más amplios que adoptan la forma de discurso histórico. Nadie pone en duda que las proposiciones se corresponden, en lo esencial, con los hechos (es decir, son verdaderas). No ocurre lo mismo, sin embargo, con los conjuntos resultantes que clasifican y jerarquizan los hechos y los integran en redes de relación”. O sea, lo que proponemos aquí es que hay que basarse en esas primeras proposiciones más que en el resultado de su enunciación discursiva, pues ésta última no tiene más validez que cualquier texto ficcional; cuestión ésta, por otro lado, que suscita gran parte de la controversia entre la crítica.

¹³¹ Sobre la necesidad de contrastar las informaciones que ambos soportes nos ofrecen, nos parece muy acertada la siguiente reflexión de Celia Fernández Prieto: “La novela y la historia son, en fin, estructuras verbales mediante las que ordenamos el discurrir caótico de lo real, y le imponemos un sentido al acontecer humano. La narración (que utilizan la historia y la novela) no es una forma neutra, sino ideológicamente marcada, un molde discursivo sospechoso de toda clase de espejismos y de distorsiones. Narrar es seleccionar, jerarquizar, distribuir, interpretar, tramar (en todo el sentido que tiene esta palabra). Narrar en la historia y en la novela supone una operación cognitiva y una operación retórica al mismo tiempo. Esto no elimina las diferencias entre uno y otro discurso, ni equivale a afirmar que la realidad no existe y que todo es ficción. Sólo se pretende advertir de que la escritura histórica es un medio de producción de significado; los historiadores no sólo desean contar la verdad sobre lo que ha ocurrido, sino que también intentan dotar al pasado de significado y para ello lo convierten en tema de una narración. Por tanto convendría desmontar la dicotomía verdad histórica/ficción novelesca para situarnos en otro marco epistemológico. Como afirma Hayden White, la antigua distinción entre historia y ficción debe dejar paso al reconocimiento de que sólo podemos conocer lo real contrastándolo o asemejándolo a lo imaginable. Nada más”, Celia Fernández Prieto; Luis Landero; José María Pozuelo Yvancos; *op. cit.*, p. 164.

¹³² Juan Avilés Forré, *op. cit.*, p. 78.

La referencia que corresponde a la cita de Fogel contenida es la siguiente: R. W. Fogel, “The limits of Quantitative Methods in History”, en *American Historical Review*, n. 80, 2, 1975, p. 329- 365.

Evidentemente, un historiador que escriba documentos sobre la ocupación nazi habiendo tenido un vínculo negativo con este suceso por las razones que sean, no narrará lo sucedido de la misma manera que lo hará un historiador afín a la ideología hitleriana¹³³, aunque los datos o fuentes primarias de que disponen sean los mismos. Al igual que, por ejemplo, Luis Rosales no escribió poemas desde la misma óptica que pudo hacerlo Emilio Prados¹³⁴. Evidentemente, la verdad de los acontecimientos es muy relativa, puesto que no podemos deducir de manera contundente si unas versiones son más válidas que otras. Y eso se hará, en todo caso, en función del grado de concordancia que éstas establezcan con nuestra propia manera de concebirlas¹³⁵.

Y con esto llegamos al cierre de nuestra propuesta: ni la historia ni la literatura nos ofrecen una posibilidad completa de aprehender el mundo en su totalidad, puesto que ni una ni otra pueden presentarse como realidades completas y objetivas, exentas de las huellas representativas o ficcionales que las marcan. Por eso, quizá lo más interesante para alcanzar el máximo nivel de conocimiento posible, que no total, sea una imbricación de ambas disciplinas, que permita al lector llevar a cabo su propia reconstrucción de lo sucedido con todos los elementos variados que tiene a su alcance para reconstruir la realidad¹³⁶. No

¹³³ Sobre este tema, es muy interesante el estudio sobre la concepción de la historia –principalmente sobre el Holocausto– de los escritores Jean Améry y el premio Nobel de literatura Imre Kertész, que Dorottya Szávai propone en su artículo “Conception de l’histoire, concept de culture européenne chez Jean Améry et Imre Kertész”, en *Études romanes de Brno*, vol. 33, 2012, p. 69- 79.

¹³⁴ Se trata de uno de tantos ejemplos de dos poetas que coincidieron en el tiempo, pero cuyas circunstancias personales fueron muy diferentes e ideológicamente distaban enormemente, lo que se refleja de manera evidente en sus composiciones. Podemos comparar por ejemplo la exaltación que Luis Rosales hace de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, en el “Soneto a José Antonio que descubrió, expresó y defendió la verdad de España. Murió por ella” (Luis Rosales, *Obras Completas I, Poesía*, Madrid, Trotta, 1996, p. 731), figura que representa para este poeta “la unidad que salva del pecado”, a la que añora; que nada tiene que ver sin embargo con la visión que tiene Prados, pues lo que añora es precisamente el tiempo de la Segunda República, antes de que la ejecución de la Guerra Civil española gracias a figuras como Primo de Rivera acabaran con ella y lo llevaran al exilio. En el poema “Primavera” se lamenta así: “Cuando era primavera en España: / los olivos temblaban/ adormecidos bajo la sangre azul del día”. Emilio Prados, “Cuando era primavera”, *Penumbas I*, 1939-1941, en *Poesías completas II*, Madrid, Visor, 1999, p. 599.

¹³⁵ Esto también tiene mucho que ver con el uso de la verdad relacionado con el establecimiento del poder que establece Michel Foucault. Foucault duda celosamente de la noción de verdad, con la justificación de que oculta en ella la noción de poder. Al juzgar unos discursos como verdaderos y excluir otros por su falsedad, se está dejando de lado la imparcialidad de los individuos, por lo que la mayoría acabará aceptando unos discursos y no otros; y eso se hará al servicio del poder de quienes determinan la condición de verdad de los discursos considerados como válidos. La existencia de la verdad es una consecuencia derivada del ejercicio del poder y el conocimiento se convierte así en un arma tanto de subordinación como de dominación.

¹³⁶ Sobre la incapacidad de transmitir la realidad exacta a través de una fuente única y la necesidad consecuente de hacer nuestra propia reconstrucción con los elementos disponibles, son interesantes, de nuevo, estas palabras de Celia Fernández Prieto: “lo real, lo que llamamos realidad, es un producto de nuestra capacidad de dar sentido a lo que existe, a lo que imaginamos, a lo que proyectamos. La construcción de la realidad es ese conjunto enorme de discursos y de relatos con los que elaboramos todo lo que necesitamos para ser, para vivir, para sobrevivir y normalmente, además, les atribuimos una función. Por ello esperamos que el discurso que encontramos en la prensa sea un discurso que nos proporcione una información suficientemente –no diré absolutamente– veraz. ¿Por qué? Porque nos importa, porque necesitamos saber cómo está la Bolsa, etc. Y, puesto que sabemos que eso es un relato y por tanto una composición, una interpretación, ya hemos desarrollado

podemos decir que historia y literatura sean una misma cosa, identificables a un mismo nivel; pero sí que son dos instrumentos que sirven, cada uno a su manera y sobre todo en conjunto, para otorgarnos las pistas que nos permiten interpretar a nuestra guisa los acontecimientos. Según las ideas de Paul Ricoeur recogidas por Odile Riondet en su artículo “Paul Ricœur: le texte, le récit et l’histoire”, con las que coincidimos:

Chacun de nous possède donc une “identité narrative”, construite au croisement de l’histoire et de la fiction. Une identité faite de nos actes déjà posés, de ceux que nous voulons accomplir, inscrits dans les lignées auxquelles nous appartenons, au nom des convictions héritées. Une identité que nous affinons, expliquons et rationalisons à l’aide de tous les récits, fictionnels ou historiques, auxquels nous avons accédé¹³⁷.

El historiador francés nos ayuda a confirmar, una vez más, la idea de que, pese al carácter científico atribuido a la historia, su escritura necesita de la vivencia y conocimientos propios del historiador para reconstruir lo pasado, un pasado que al no poder ser percibido directa y materialmente, éste se limita a contar. Ricoeur atribuye así al discurso histórico lo que llama “efectos de ficción”. Sin embargo, para este autor, la diferencia entre la ficción y la historia se basaría en un asunto de individualidad/ colectividad. Es decir, la ficción hablaría desde la individualidad, ayudándonos además a construir asimilaciones personales a través de su lectura; mientras que la historia “nous parle de ceux qui, avant nous, ont rêvé, travaillé, poursuivi des buts, pris des décisions, qui ont engagé ce que nous sommes aujourd’hui”¹³⁸. No obstante, no nos parece que esa atribución de una dimensión colectiva tenga que ser exclusiva de la parcela histórica, sino que puede ser reproducida también por la literatura, borrando así esa exclusividad íntima, asociada sobre todo a la poesía, como ya apuntamos.

Y es que se suele asumir de antemano que la literatura da cuenta de la realidad desde una perspectiva más bien individual o subjetiva, según el autor acoja dicha realidad. Pero muchas veces una obra es capaz de reproducir el ambiente vital de una colectividad o el escenario

maneras de leer relativamente desconfiadas. Hoy nadie se lee un periódico creyéndose a pies juntillas todo lo que dice, lo cual no significa que no necesitemos el periódico cada día para conocer la realidad de hoy. Pero, más que competencia, lo que existe es un fluir de discursos que están en el ámbito de nuestra capacidad para dar sentido a las cosas, que a veces crean tensiones, otras veces dialogan entre sí, otras veces se enfrentan... Pero yo creo que ésa es la vida, ésa es la realidad de la cultura, ese circuito de discursos en el que cada uno nos da elementos para saber a qué atenernos”, Celia Fernández Prieto; Luis Landero; José María Pozuelo Yvancos; *op. cit.*, p. 171- 172.
¹³⁷ Traducción: “cada uno posee entonces una « identidad narrativa », construida en el cruce entre historia y ficción. Una identidad hecha a partir de nuestros actos ya realizados, de aquellos que queremos llevar a cabo, inscritos en las líneas a las que pertenecemos, en nombre de las convicciones heredadas. Una identidad que vamos afinando, explicando y racionalizando con ayuda de todos los relatos, ficcionales o históricos, a los que hemos tenido acceso”, Odile Riondet, « Paul Ricœur : le texte, le récit et l’histoire », en *BBF*, n. 2, París, 2008, p. 5- 1, p. 10. La traducción es nuestra.

¹³⁸ Traducción: “nos habla de aquellos que, antes que nosotros, han soñado, trabajado, perseguido sus metas, tomado decisiones, que han comprometido lo que somos hoy”, *ibid.*, p. 10. La traducción es nuestra.

social de toda una época, hasta tal punto de que puede convertirse en la principal fuente para aproximarse a un determinado momento histórico. La literatura es un testimonio aventajado sobre contextos que de otro modo serían irreconocibles o difícilmente explicables y transmisibles con precisión. Nada mejor que estas líneas de José María Pozuelo Yvancos para ilustrar la idoneidad de la literatura respecto al relato de la historia:

[...] contraponer verdad y ficción es una falacia, porque muchas veces el único modo de verdad que nos es accesible está anidado en la literatura, que es quizá una de las ventanas privilegiadas hacia zonas [...] y gentes pertenecientes a una generación que ya está perdida. ¿Quién va a contar que en España en los últimos treinta años hemos pasado de una civilización premoderna a una postmoderna, en un salto mayor que el dado en varios siglos, sino los escritores, que son capaces de decir los entresijos, las negociaciones, o lo que pudiéramos llamar las fronteras de un mundo [...] que se está transformando muy rápido en otro mundo? Así pues, la ficción alcanza a tener un dominio de lo verdadero que exonera a la literatura de pedir perdón a la filosofía, a la historia o a cualquier otro discurso que pretendidamente haya pretendido erigirse, como Platón quería, en el horizonte de la verdad. También la literatura y la poesía pueden ofrecerla al mismo nivel o en el mismo rango¹³⁹.

Pero, si la literatura puede ser tan válida para dar cuenta de lo histórico como la propia historia, ¿cómo se ha venido estableciendo esta relación en nuestra tradición literaria a lo largo del tiempo?

¹³⁹ Celia Fernández Prieto; Luis Landero; José María Pozuelo Yvancos; *op. cit.*, p. 166.

c) Manifestaciones narrativas: la novela histórica y la novela realista

“Yo no sé inventar una novela sin ver las ciudades por las que se mueven los personajes, y sin vincularlos al tiempo histórico en el que suceden sus vidas. Puede que sea tan sólo un hábito o una rutina de mi imaginación, pero si lo pienso más despacio creo que tiene que ver con mi deseo, o mi impulso, de hacer de la novela el retrato fehaciente de un fragmento de vida real”,

Antonio Muñoz Molina¹⁴⁰

“History, said Stephen, is a nightmare from which I am trying to awake”,

James Joyce¹⁴¹

Se suele asumir que los libros nos ayudan a evadirnos de la realidad; pero, ¿es posible que nos ofrezcan la posibilidad de entrar en ella? Lo cierto es que la lectura nos hace a menudo conectar la ficción con nuestras propias vivencias y nuestra forma de afrontar situaciones similares a las de los protagonistas de la historia contada. Asimismo, nos incita a situarnos dentro de una tradición, una forma de pensar determinada, un colectivo concreto o un momento histórico que compartimos también con el discurso literario de una manera u otra. Por otro lado, la literatura puede ser, como ya se ha venido diciendo, una fuente complementaria que sirva para analizar la historia y tener una visión de conjunto más completa de la misma; ya sea porque no se dispone de suficientes archivos representativos de un periodo, o bien simplemente porque nos ayude a interpretarla más adecuadamente gracias a ciertos elementos como los sentimientos, los deseos o las reflexiones que un autor ha dejado impresos en su producción, como fruto de las inquietudes de dicho periodo.

Los antecedentes más obvios de la relación entre literatura e historia parecen encontrarse en el siglo XIX, con la novela histórica por un lado, cuyo máximo referente sería Walter Scott; y con la novela realista por el otro, que conoció un gran desarrollo en diversos países simultáneamente.

¹⁴⁰ Antonio Muñoz Molina, “La novela en la historia, la historia en la novela”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 15- 23, p. 22.

¹⁴¹ James Joyce, *Ulises*, Middlesex, Penguin books, 1986, p. 28.

La novela histórica, género que ha seguido cultivándose hasta hoy, es probablemente la muestra más clara de la conformidad entre las dos disciplinas. El hecho de que haya venido practicándose desde hace siglos de manera periódica no hace sino poner de relieve una efectiva naturalidad en el empleo de la materia histórica por parte de la literatura. Como no podemos entrar en detalle en el desarrollo de este tipo de narrativa, nos serviremos de las palabras de José María Merino, que nos ofrece una concisa y clara conclusión sobre el asunto:

Creo que un posible campo de conciliación [...] entre ficción e historia es la novela histórica. Es algo así como un punto de encuentro. Se sabe del extraordinario auge de la novela histórica en la actualidad, incluso parece que es un género contemporáneo, pero eso no se ajusta a la realidad. Es un género muy antiguo que según Lukács nace, tal como lo conocemos, con la caída del imperio napoleónico. Y hay una serie de nombres importantísimos como Scott, Dumas, Stevenson, Flaubert, Dickens, Larra, Gil y Carrasco, Navarro Villoslada, Galdós, por citar nombres extranjeros y españoles. Y luego, en el siglo XX, antes del actual auge, tenemos *El nombre de la rosa*, pero Thomas Mann, Faulkner, Marguerite Yourcenar, Bertold Brecht, Robert Graves, Vidal, Valle-Inclán, Baroja, Blasco Ibáñez, Sender o Eduardo Mendoza han hecho también novela histórica. Es decir, que la novela histórica es (no me atrevo a llamarlo género) como una línea de invención que está siempre presente y que es recurrente. En el siglo de oro trabajaron con materia histórica Shakespeare, Lope de Vega, Calderón: con el legendario indoeuropeo, con los cantares de gesta, con las historias en la tradición popular. Utilizar la historia como materia de ficción es seguramente tan viejo como el ser humano¹⁴².

El autor explica también que a pesar de la prolijidad del género, existe un cierto recelo por parte de algunos críticos, como Ortega Gasset o Harold Bloom. El primero cree que el lector de novela histórica no puede ni dar rienda suelta a su imaginación, ni asumir con propiedad y exactitud los datos aportados, pues ésta nos lleva siempre de un lado a otro sin constituirse ni como ficción y producto imaginativo categóricos, ni como documento histórico absoluto. Merino sostiene, por el contrario, que la ficción no tiene por sí misma la intención de engañar al lector; es él mismo quien tiene que recurrir a su capacidad crítica para hacer la distinción entre lo verdadero y lo falso. Insiste en que la propia historia es a menudo engañosa, por lo que la fiabilidad de la ficción puede ser tan cuestionable como la de la historia.

Bloom, por su parte, cree que historia y narrativa son irreconciliables hoy, idea que Merino rebate con los actuales ejemplos de novela histórica que acaparan cada vez a más adeptos, convirtiéndose muchos en auténticos *Best sellers* –si bien la fiabilidad histórica se puede poner en cuestión cuando hablamos de ciertas novelas como *El código Da Vinci*, que Merino

¹⁴² José María Merino, *op. cit.*, p. 187- 188.

clasifica como novela *histórica-ficticia* porque falsifica la historia, provocando lo que él llama una “degradación de la realidad”.

En definitiva, para Merino, historiadores y novelistas comparten un mismo método de trabajo así como las mismas fuentes, que proceden de la misma realidad; y ambas tienen la intención de ponerla en orden, aceptando aquello que pueda ser significativo para construir la trama, y descartando lo nimio o ininteresante. Por lo tanto, podemos equiparar ambas disciplinas en su validez para transmitir la realidad.

También Celia Fernández Prieto considera en “Novela, historia y postmodernidad” que la novela histórica y la novela realista se erigieron como un complemento de la historia, utilizando asimismo elementos históricos, pero con la particularidad de poder asumir libremente las reglas de la ficción, y revelándose así como más accesibles para los receptores, de manera que “su función didáctica de acercar la historia al gran público y de contribuir a forjar una conciencia nacional, legitimaba la mezcla de historia y ficción”¹⁴³.

No obstante, esta autora hace una distinción entre aquellas formas narrativas iniciales y las actuales, pues estas últimas ya no solo pretenden contar los hechos históricos, “sino desmontarlos, presentar la investigación que ha llevado a fijarlos, a constituirlos como tales hechos: las fuentes consultadas, los documentos manejados, los testimonios recogidos”¹⁴⁴, poniendo así de realce la dificultad, debido a diversos factores, de establecer una narración objetiva y única¹⁴⁵.

Antes, afirma Celia Fernández, la ficcionalidad narrativa era incuestionable porque había una nítida disociación entre narrador y autor de la novela, mientras que ahora el autor se hace presente a través de distintos procedimientos que ponen en duda la segura separación entre ficción y realidad, así como la existencia de una realidad realmente representable.

De cualquier manera, no cabe duda de que la novela histórica en un ejemplo indiscutible de la relación que venimos estableciendo, y que el gusto por conocer la historia a través de la literatura se ha seguido cultivando e incluso ha evolucionado con el paso del tiempo.

Si hablamos ahora de la novela realista, puede parecer que su relación con la historia no es más que de verosimilitud, pues no utiliza necesariamente datos históricos concretos como puede hacerlo la novela histórica; pero es evidente que este tipo de literatura se constituyó

¹⁴³ Celia Fernández Prieto, “Novela, historia y postmodernidad”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 89- 104, p. 97.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁵ Aclara la autora la cuestión en estas líneas: “Para ello, la novela histórica incorpora recursos de la novela policiaca, tal como la elección de un narrador investigador (periodista, historiador, etc.) que cuenta no sólo lo que descubre sino el proceso mediante el que lo descubre y el problema de su escritura. Todo ello pone de relieve las disonancias de los testimonios, las contradicciones de los documentos, los vacíos inexplicables, los factores sentimentales o morales que tejen los recuerdos y los olvidos, los intereses políticos o religiosos... En suma, la imposibilidad de determinar qué fue lo que realmente ocurrió”, *ibid.*, p. 97.

como una fuente informativa, en el sentido que evocamos antes, para aprehender circunstancias de la vida decimonónica de manera más ajustada. Como establece Ivan Jablonka en *L'histoire est une littérature contemporaine*:

Au XIX siècle, le roman a permis à ses lecteurs de déchiffrer le social, de comprendre les bouleversements qui les affectaient. Il a été le premier à appréhender la démocratisation de la société, le défi de l'égalité, l'avènement du capitalisme industriel et de la civilisation urbaine¹⁴⁶.

Parece claro que aquellos que no somos historiadores, nos hemos acercado probablemente más a la historia del siglo XIX por las novelas realistas, que por la historiografía propiamente dicha. La fidelidad de la novela de aquellos años con respecto a la vida que le es contemporánea nos acerca a ella con una autenticidad y legitimidad que la historia está lejos de alcanzar por sí sola dada su inhabilidad para transmitir aspectos de carácter humano que son imprescindibles para una asimilación y comprensión global de la realidad decimonónica. Con mucho acierto expresa ahora esta idea José María Merino:

[...] el siglo XIX se puede estudiar desde la historia, pero para entenderlo hay que acudir a la literatura. Cuando severos historiadores me demuestran que no han leído a Tolstoi, a Balzac, a Stendhal, o a Galdós, me pregunto cómo pueden comprender el siglo XIX. Porque, a mi juicio, para entender ese siglo son necesarias sus novelas, que nos dan las claves más misteriosas de los comportamientos, las conductas y los sentimientos de nuestros antecesores del siglo XIX. Insisto: ¿cómo podemos estudiar la historia si no es a través de la novela? ¿Cómo podemos desaprovechar la suerte de tener novela y literatura, es decir, ficción escrita, que transmite el sentimiento de una época? Yo creo que la novela desentraña, nos da claves –no sé si utilizar el término unamuniano de *intrahistoria*– de la realidad que los datos y los hechos jamás nos darán. Es decir, si colocamos sobre esta mesa todos los datos sobre mortalidad, alimentación, nivel de empleo, enfermedades, etc., del Madrid de 1881, y colocamos del otro lado, *La desheredada*, *Miau* y *El amigo manso*, seguramente entenderemos mejor el Madrid de esos años a través de estas tres novelas que a través de ese centón de información sobre la vida sanitaria, policíaca y social del Madrid finisecular¹⁴⁷.

En el mismo sentido, en el artículo “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, María Luisa Lanzuela Corellal resalta el carácter de las novelas realistas del escritor español como fuentes históricas. No solo sus novelas están impregnadas de la tumultuosa vida social y política de su siglo –podemos pensar también en el contacto con la novela histórica

¹⁴⁶ Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 318.

¹⁴⁷ José María Merino, *op. cit.*, p. 185- 186.

de sus *Episodios Nacionales*—, sino que, para la autora, la propia novela realista surge, además de por el agotamiento literario precedente, como consecuencia de los acontecimientos históricos. Estas líneas nos ayudan a entender su postura:

El nacimiento de la novela realista va ligado a la agitación intelectual que lleva aparejada la Revolución de 1868. La novela decimonónica, la novela por antonomasia, después de los años isabelinos —en los que únicamente ha demostrado un afán de entretener al lector y de desviar su atención de las desazones sociales y políticas del momento— al llegar a los años que transcurren entre la Vicalvarada (1854) y la Septembrina, es cuando ve aparecer una élite intelectual ilustrada que nutre la turbulencia ideológica revolucionaria y engarza con el nacimiento de la novela española moderna¹⁴⁸.

En efecto, parece que el nacimiento de este tipo de novela rompe tajantemente con la concepción de la literatura como una mera representación y con su estricta separación respecto de lo científico. Con ella se asume que la literatura puede asimilar la realidad de una manera más exhaustiva, conociendo una época de esplendor en este sentido¹⁴⁹.

Al final del siglo XIX se vislumbra sin embargo un cierto cansancio por la novela realista tradicional; y si bien muchos autores siguen de alguna manera cultivándola —pensemos, por ejemplo, en el *Tom Sawyer* de Mark Twain (1876) o; en el caso de España, en *La Barraca* (1898) o *Cañas y barro* (1902) de Vicente Blasco Ibáñez—, surgen nuevas formas artísticas que rompen con la tradición realista, como sucede con ciertas vanguardias —por ejemplo con el surrealismo, aunque no por ello deja de representar una clara preocupación social; pero también aparecen nuevas formas de narrar derivadas de ese realismo inicial, como puede ser el caso del “realismo socialista” o del “neorrealismo”. De cualquier modo, el siglo XX se considera el periodo de esplendor y de máximo desarrollo de la novela, que se hace más prolífica que nunca, y nos regala muchos de los nombres de los grandes novelistas de la literatura universal; pero también es el momento en el que la actitud crítica y la preocupación social imperan en el arte: podemos pensar, por ejemplo, en el teatro de Bertolt Brecht; en la

¹⁴⁸ María Luisa Lanzuela Corella, “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, 2000, p. 259- 266, p. 261.

¹⁴⁹ Plantea esta idea de nuevo la cuestión sobre la supuesta veracidad de las ciencias con respecto a la literatura, pues recordemos que también en este siglo se produce la separación de la disciplina histórica en busca de esa “verdad” atribuida a las ciencias. En ese sentido, es de utilidad la conclusión que establece Laura Llevadot sobre el pensamiento de Nietzsche en la filosofía de Foucault, que asume una nueva forma de concebir “lo verdadero”; una forma que pasa por el uso de la ficción para su construcción: “Lo que los análisis de Foucault ponen en cuestión desde una perspectiva nietzscheana es justo esta “voluntad de verdad” de las ciencias, y en especial la de las ciencias históricas. No se dejará de hablar de la verdad pero no se trata ya de la verdad como adecuación o representación, sino de la verdad entendida como ficción efectiva, como creación que acaba por constituir la realidad histórica”, Laura Llevadot, “El estatuto de la ficción en Nietzsche y Foucault”, en *Revista Convivium*, n. 21, 2008, p. 71- 82, p. 72.

llamada novela distópica de Orwell o Huxley; en la *Generación perdida* estadounidense; o en Albert Camus.

Pero lo que nos interesa aquí es el resurgimiento del realismo de mediados del siglo XX, que florece como una renovación del primero, en concordancia con los nuevos tiempos y los cambios sociales derivados de los distintos acontecimientos vividos. No se trata solamente de describir la realidad, sino que la literatura se convierte en un método con el que descifrar el mundo y asimilarlo. Nos sirven de nuevo como referencia las palabras de Ivan Jablonka:

Dans la tradition platonicienne et jusqu'à Barthes, la littérature est une copie de copie, un trompe l'œil. Les romantiques allemands, eux, conçoivent le roman comme un univers à lui tout seul, un solipsisme régi par ses propres lois, qui met en scène sa littéralité ou l'imagination de l'écrivain. Après la Seconde Guerre mondiale, alors que le Nouveau Roman annonçait la fin du réalisme traditionnel, des écrivains comme Primo Lévi, Varlam Chalamov, Georges Perec, Annie Ernaux ont proposé une autre solution pour appréhender le réel : déchiffrer notre vie. Comprendre ce qui s'est passé. Faire de l'écriture un "moyen de connaissance, [un] moyen de prise de possession du monde". De ce besoin est née une littérature profondément historique et sociologique, nourrie par la volonté de comprendre – manière de dépasser la mimesis par le haut¹⁵⁰.

Los terribles sentimientos provocados por los eventos históricos que marcaron el nuevo siglo parecían no poder expresarse literariamente desde los parámetros precedentes, por lo que, según el nombrado escritor Georges Perec, la literatura francesa de la época parecía llegar a rechazar lo real. El llamado *Nouveau Roman*, en su ambición por renovar el género, tenía por vocación instaurar una nueva manera de describir el mundo. Nació, según Georges Perec, como oposición a la literatura comprometida precedente. El autor considera que ésta falló en su intento y la critica por estar al servicio de los dictámenes burgueses, dando solo una visión parcial del mundo –conforme a sus intereses–, sin comprenderlo en su totalidad y arrancándole su dinamismo¹⁵¹. Georges Perec propone en consecuencia una nueva forma de

¹⁵⁰ Traducción: "En la tradición platónica y hasta Barthes, la literatura es una copia de una copia, un engaño. Los románticos alemanes conciben la novela como un universo en sí misma, un solipsismo regido por sus propias leyes, que pone en escena su literalidad o la imaginación del escritor. Tras la Segunda Guerra mundial, cuando le *Nouveau Roman* (*Nueva novela*) anunciaba el final del realismo tradicional, escritores como Primo Lévi, Varlam Chalamov, Georges Perec, Annie Ernaux propusieron una solución para aprehender lo real: descifrar nuestra vida. Comprender lo que pasó. Hacer de la escritura un "medio de conocimiento, [un] medio de toma de posesión del mundo". De esta necesidad nació una literatura profundamente historicista y sociológica, alimentada por la voluntad de comprender –una manera de sobrepasar la mimesis por lo alto", Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 16. La traducción es nuestra.

¹⁵¹ A este propósito establece Georges Pérec : "La bourgeoisie actuelle a peur du temps. Elle veut s'aveugler, vivre un présent "aseptisé". Ce monde clos, hors du temps, de l'histoire, où le seul lien avec les choses est le regard, c'est celui qu'elle exige, celui qui la rassure", « Pour une littérature réaliste » en *L.G. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, 1992, p. 47- 66, p. 54.

literatura, que necesita ser revolucionaria como hasta ahora no ha conseguido serlo, según él, ningún intento; una nueva literatura que –en línea con las ideas de Jean- Paul Sartre¹⁵²–, no se preocupe solo por lo estético, sino que “ordene el mundo”. Su descripción de ese nuevo realismo, contenida en su artículo « Pour une littérature réaliste », sería así la siguiente:

[...] le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c'est plonger en elle et lui donner forme, c'est mettre à jour l'essence du monde : son mouvement, son histoire [...] poser comme base que le monde n'est pas tel quel, que les choses ne sont pas ce qu'elles sont, qu'il n'est nul éternel, nul inexplicable, nul inaccessible qu'on ne puisse un jour dominer. Moyen de connaissance, moyen de prise de possession du monde, la littérature devient ainsi l'une des armes les plus adéquates qui, à long terme, permettent de lutter contre les mythes que secrète notre société, permettent de poser les problèmes, d'élucider les contradictions, de rendre évidente et nécessaire la transformation radicale de notre monde. Toute littérature réaliste est révolutionnaire, toute littérature révolutionnaire est réaliste. Il ne s'agit pas d'une école ou d'une tradition : la fonction de la littérature est d'être réaliste ; c'est quand elle est réaliste qu'elle est littérature ; c'est quand elle s'écarte qu'apparaissent les failles, les lacunes, les échecs¹⁵³.

El realismo, establece el autor, no se consigue solamente haciendo referencia a sucesos colectivos, sino también desde la propia individualidad del escritor, ya que “écrire, c'est écrire pour se connaître ou se comprendre”¹⁵⁴. Sin embargo, esa construcción individual está hecha a partir de la confrontación con el mundo colectivo, por lo que solo puede constituir el punto

Traducción: “La burguesía actual tiene miedo del tiempo. Quiere cegarse, vivir un presente “aséptico”. Ese mundo cerrado, fuera del tiempo, de la historia, donde el único vínculo con las cosas es la mirada, es el que ella exige, el que la tranquiliza”. La traducción es nuestra.

¹⁵² En su obra *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948) el pensador francés se plantea de manera crítica el papel del escritor después de la Segunda Guerra mundial; la necesidad de que éste, que se encuentra acomodado bajo el manto burgués, se comprometa desde sus obras con una realidad que debe ser comunicada a los hombres. La fórmula “el arte por el arte” deja de lado la responsabilidad del poeta y la premisa principal de la literatura: su función social. El escritor, a diferencia de otros artistas, es el único que se sirve de la palabra y que puede llegar a ser comprometido –sin olvidarse de la calidad literaria; es el único que trabaja con significados y no con imágenes. Sin embargo, el autor cree que solo la prosa alcanza esta meta; la poesía no se sirve de las palabras sino que sirve a las palabras, posicionándose al lado de otras artes como la música o la pintura. Aunque la poesía pueda expresar reivindicaciones o exigencias políticas, no posee para este autor la función utilitaria que sí se encuentra en la prosa. El compromiso para Sartre es, en fin, un aspecto más del existencialismo, no es un acto voluntario, sino una condición obligada de quienes viven y se confrontan al mundo, sin necesidad de militar en partidos políticos.

¹⁵³ Traducción: “El realismo es descripción de la realidad, pero describir la realidad es sumergirse en ella y darle forma, es poner al día la esencia del mundo: su movimiento, su historia [...] tener como base que el mundo no es lo que parece, que las cosas no son lo que son, que no hay nada eterno, nada inexplicable, nada inaccesible que no podamos llegar a dominar un día. Medio de conocimiento, medio de toma de posesión del mundo, la literatura se convierte así en una de las armas más adecuadas que, a largo plazo, permiten luchar contra los mitos que esconde nuestra sociedad, permiten establecer los problemas, elucidar las contradicciones, hacer evidente y necesaria la transformación radical de nuestro mundo. Toda literatura realista es revolucionaria, toda literatura revolucionaria es realista. No se trata de una escuela o de una tradición: la función de la literatura es la de ser realista; es siendo realista cuando es literatura; es al separarse cuando aparecen los fallos, las lagunas, los fracasos”, Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », *op. cit.*, p. 51- 53. La traducción es nuestra.

¹⁵⁴ Traducción: “Escribir, es escribir para conocerse o comprenderse”, *ibid.*, p. 53. La traducción es nuestra.

de partida de toda creación, que estará incompleta si no comprende también la realidad de los otros. Por ello, la máxima irrefutable del realismo sería lo que Perec llama la “voluntad de totalidad”¹⁵⁵. No podemos simplemente describir el mundo tal como es, sino describirlo en su movimiento, en su transitar.

La propia transcripción de la realidad que hace el autor según sus propias condiciones de existencia puede mediar, en tanto que producto de dominio público, en la percepción que los receptores hacen de esa realidad¹⁵⁶. Como sucedió por ejemplo con la polémica aparición de *Madame Bovary* (1856), que le costó un proceso judicial a Flaubert; pero que seguro acabó modificando la visión que del adulterio se tenía entonces, o al menos fomentó palpitantes debates sobre el tema, traspasando así las fronteras entre ficción y realidad. No se trata solo de que la literatura sea un reflejo de la realidad, sino de que la literatura pueda inferir un sentido nuevo o adicional a dicha realidad¹⁵⁷. Creemos poder afirmar así que la literatura puede llegar a cumplir una función social. Citando de nuevo a Andrés Rodrigo López- Martínez:

[...] al tiempo que la novela es un producto resultado de la intervención compleja de lo social y lo cultural en la creación literaria (que impacta desde sus formas hasta sus contenidos), es también un objeto cultural del consumo que, a partir de las apropiaciones que hacen los lectores, se convierte en un agente que impacta directamente aquello mismo que incide en su producción: lo social y lo cultural. De esa manera, la novela influye sobre el mundo social y cultural a través de las prácticas de lectura, a la vez que promueve o censura comportamientos, impone nuevos valores, o incide en procesos como la formación de una conciencia histórica popular, en el afianzamiento discursivo de un grupo social, o en procesos de construcción de identidad nacional¹⁵⁸.

¹⁵⁵ “Volonté de totalité”, Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », *op. cit.*, p. 54. La traducción es nuestra.

¹⁵⁶ Hermanamos de nuevo aquí con las propuestas de Ricoeur, con una reflexión de Marco Antonio Miramón Vilchis extraída de su estudio “Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso”: “Un sujeto (intérprete), al situarse frente a un texto, no sólo reconstituye la subjetividad depositada por el autor, sino que también se comprende y se proyecta en el análisis interpretativo para colocarse como sujeto intérprete. Así pues, el sujeto se constituye como entidad autónoma que no sólo se comprende a sí mismo, sino que también explica el mundo del texto de acuerdo a su «estar en el mundo»”, Marco Antonio Miramón Vilchis “Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso”, en *Revista La Colmena*, n. 78, abril- junio de 2013, p. 53-57, p. 54.

¹⁵⁷ El profesor José María Pozuelo Yvancos establece: “Cervantes nos mostró hasta qué punto la ficción es un juego de miradas y un situarse en las fronteras difusas de libro y vida. D. Quijote, que no es entidad real, ha removido en cambio más realidad, viajes, lugares, zonas que se visitan y espacios geográficos que se viven desde él, que muchas de las entidades realmente existentes”, José María Pozuelo Yvancos, “La ficcionalidad: estado de la cuestión”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 3, 1994, p. 264- 281, p. 273.

¹⁵⁸ Andrés Rodrigo López- Martínez, *op. cit.*, p. 217- 218.

Estas formulaciones tienen mucho que ver asimismo con el desarrollo de la novela de mediados del siglo XX en España¹⁵⁹. Tras los desastres derivados de la Guerra Civil española, la novela se ve obligada a encontrar nuevas formas de expresión. Por un lado, porque la forma de vida de muchos españoles ante las nuevas circunstancias históricas bajo el régimen dictatorial de Franco remitía a un sentimiento de desolación y amargura que inevitablemente iba a ser recogido de alguna manera por los escritores del momento; pero también porque estos debían adaptar el contenido de sus producciones a las circunstancias represoras derivadas del mismo. La novela se convierte en cualquier caso en un medio oportuno para reflejar la agitación social de aquellos años. Ya fuera desde la visión gloriosa de los nacionalistas o desde el desencanto de los republicanos, la narrativa de posguerra reproduce en la mayoría de casos una realidad deplorable difícil de ser declinada. Se podría inscribir en una especie de resurgimiento del movimiento realista, del que brotan varias tendencias, como la novela existencial, con ejemplos como *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela (1942); *Nada*, de Carmen Laforet (1944); o *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes (1948). Otro tipo de narrativa sería la del llamado “realismo social”, que se desarrolla más bien en la década del cincuenta y que difiere de la anterior en el uso de una voz que podría definirse como colectiva y un tono de denuncia social, como es el caso de *El Camino*, de Miguel Delibes (1950); de *La Colmena*, de Camilo José Cela (1951) –que no fue publicada en España hasta 1955; de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio (1955); o de *Entre Visillos*, de Carmen Martín Gaité (1958)¹⁶⁰.

Ya en la década de los sesenta se produce un giro literario derivado de la tímida apertura internacional, que toma como ejemplo la renovación ya antes producida en la narrativa extranjera –y también las nuevas formas latinoamericanas–, teniendo como resultado un tipo de novela de corte experimental, en la que destacan autores como Juan Goytisolo o Juan Marsé; pero sobre todo Luis Martín Santos y su novela *Tiempo de silencio* (1962). Ya no se trata solamente de establecer una crítica como sucedía en la novela de tipo social, sino de combinarla con innovaciones de tipo técnico para renovar una narrativa española un tanto monótona y estancada hasta entonces. En esto conectan estos autores con la “Promoción poética de los cincuenta”, que trataremos en la parte correspondiente, y con los cuales

¹⁵⁹ Como indagación en las relaciones entre novela e historia antes de este periodo, encontramos un interesante estudio de Fulgencio Castañar titulado *El compromiso en la novela de la II República*, en el que analiza novelas de autores como Ramón J. Sender, poco conocidas debido a la censura durante el franquismo, que las invisibilizó por completo: Fulgencio Castañar, *El compromiso en la novela de la II República*, Siglo XXI de España editores, Madrid, 1992.

¹⁶⁰ Con la guerra de fondo, y aunque desde el exilio, es preciso citar las novelas de Max Aub *Campo cerrado* (1943); y *Campo abierto* (1951); así como *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea en su tercer tomo, “La llama” (1946); y la serie *Crónica del alba*, de Ramón J. Sender (1942- 1946), todas ellas de indudable contenido histórico.

formarían un grupo generacional al que habría que sumar la renovación teatral de dramaturgos como Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre.

En este periodo se percibe también entre los novelistas una necesidad de contar las duras condiciones de vida que experimentaron los españoles bajo la dictadura franquista; pero con la intención de transformar de alguna manera esa cierta inmovilidad literaria. Aquí entran en juego, como dijimos, las dificultades creativas que se imponían a los artistas, como es el caso del mencionado escritor Juan Goytisolo, al que Jorge Juan Nieto Ferrando le dedica el interesante artículo “Literatura e historia: de la «función social» de la literatura a su futuro como «documento histórico» a partir de Juan Goytisolo”. En este estudio, el autor analiza la especial coyuntura que llevó a los escritores de mediados de siglo a adoptar un carácter social en sus producciones para paliar la escasez de información provocada por el totalitarismo y la censura. La cita del propio Goytisolo que abre el artículo reza así:

Todos los escritores sentíamos la necesidad de responder al apetito informativo del público dando una versión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de esos años reside en esto. Éste es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva¹⁶¹.

Por ende, nos encontramos ante uno de esos casos en los que se hace necesario acudir a documentos diversos para tener una visión alternativa de la realidad vivida en los años de mandato franquista, pues la información y los documentos producidos perdían toda credibilidad al estar coaccionados por la supervisión del Estado, que como es sabido alteraba la información en su beneficio. Por esta razón, la búsqueda de una literatura más realista, de corte informativo, se hizo necesaria y frecuente para suplantar un papel que la prensa o los manuales de historia no cumplían¹⁶².

¹⁶¹ La referencia que indica el autor del artículo para esta cita es la siguiente: “Juan Goytisolo: destrucción de la España sagrada”, *Nuevo Mundo*, junio de 1967, en L. M. Fernández: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 121- 122.

Jorge Juan Nieto Ferrando, “Literatura e historia: de la «función social» de la literatura a su futuro como «documento histórico» a partir de Juan Goytisolo”, en *Revista Ayer*, n. 59, 2005, p. 233- 257, p. 234.

¹⁶² Nieto Ferrando establece también que esto podía ir en detrimento de la calidad de las obras literarias, lo que llevó a muchos escritores a acabar desconfiando de esa función social de la literatura y a concluir que, finalmente, la lucha tenía que ser activa y no hacerse desde el arte, que no consiguió ser efectivo en su objetivo de producir un cambio social: “El coste de la función social de muchos de estos textos, de la lucha soterrada y posibilista por ensanchar los límites de lo decible con la intención de estimular una opinión pública diferente a la que deseaba el régimen, podría ser, como ya intuía Juan Goytisolo, la pérdida de su elocuencia, de su capacidad para interesar a un público general desaparecido el primigenio contexto social de recepción, la conversión en un documento del cual se servirá el historiador futuro para conocer vías de oposición a la dictadura franquista que pretendieron desde la ficción desenmascarar y modificar una realidad soterrada”, Jorge Juan Nieto Ferrando, *op. cit.*, p. 257.

Uno de los aspectos más interesantes del artículo de Nieto Ferrando es su lectura de la postura hermenéutica del teórico alemán Hans Robert Jauss y la *estética de la recepción*, que –también en los años setenta– ponía en relación al arte con la sociedad en la que se produce.

El arte está íntimamente ligado con la recepción que el hombre hace de él, y la implicación de ambos elementos (obra y lector) se produce al mismo nivel: el uno no tiene sentido sin el otro. Este vínculo es el que permite que la creación sea completa y que se pueda hablar de “transformación” mediante la literatura, o al menos de que ésta produce efectos a partir de su recepción. Un texto necesita de su autor y del lector, pero también necesita de la recepción que de esa lectura se hace, que es lo que le permite adoptar su carácter social y con ello, su historicidad. Si el pretendido carácter científico de la historia olvidaba la posibilidad de pluralidad interpretativa del objeto de estudio por su limitación objetivista; en literatura, el riesgo de no tomar en cuenta la efectividad de la recepción puede ir en detrimento de su completitud así como de su propia esteticidad, en el sentido de que perdería los valores estéticos que le son atribuidos a partir de dicha recepción. Una vez más, no hablamos ya de una correspondencia entre arte y realidad basada en la mimesis aristotélica, sino que “pasamos al arte actuando como *agente* en esa realidad social”¹⁶³.

El segundo aspecto a destacar en la reflexión de Nieto Ferrando es la referencia al llamado *pacto ficcional*, que vendría a ser el resultado de la recepción que el lector hace del texto literario, a través del cual asume un determinado grado de verosimilitud en función de la relación que dicho lector establece entre el texto y la realidad. El lector asume las reglas de la ficción y evita juicios de valor frente a su lectura, aceptándola sin cuestionar la falsedad de los enunciados. Este *pacto ficcional* se opondría al *pacto referencial*, que emana de la relación entre el receptor y la lectura de textos que no se consideran ficticios, pacto que “establecerá la cláusula de la posibilidad de revisión a través de algún tipo de confrontación con la realidad, pues se le supone veracidad”¹⁶⁴.

Ahora bien, advierte Nieto Ferrando, cuando los textos referenciales no permiten ser identificados de manera verídica con la realidad, como es el caso de los documentos de la época franquista, es necesario recurrir a otros textos, en este caso ficticios, que permiten además salirse del propio texto para hacer deducciones implícitas que no encontramos en los documentos de valor científico:

[...] el discurso del historiador, debido a las dificultades de corroboración empírica por parte del receptor, encuentra su veracidad en gran medida por la equiparación con otros textos que remiten al mismo objeto de estudio, algunos de ellos con autoridad y capacidad para

¹⁶³ Jorge Juan Nieto Ferrando, *op. cit.*, p. 241.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

institucionalizar teórica y metodológicamente la manera de aproximarse al objeto de estudio y configurar un marco de veracidad intertextual¹⁶⁵.

Pero también es cierto, volviendo a lo que ya apuntamos anteriormente, que el texto literario por sí solo no puede constituir esa veracidad completa, porque solo es un elemento más para su construcción, que carece de carácter empírico y que ha sido concebido también a partir de una serie de condiciones que lo hacen subjetivo, por lo que el grado de veracidad se establece solo en función de cómo ese texto encaje en nuestro propio bagaje y en la forma en que nos relacionemos con la realidad que evoca. Nieto Ferrando atribuye a los medios de comunicación de la época franquista una pérdida de referencialidad que explicaría la paradoja de que los textos referenciales acabasen siendo tomados como ficticios; mientras que los textos ficticios fueron asimilados en tanto que referenciales¹⁶⁶. Los receptores establecían lo que el autor denomina un *pacto ficcional realista*, pues los textos intentaban ser lo más fieles posibles a la realidad, aunque siempre intentando sortear la censura mediante procedimientos diversos, como el recurso de la alegoría, la ironía o la metáfora.

Muchos otros estudios han señalado la relevancia de la dimensión histórica en la narrativa del siglo XX –y viceversa–, como es el caso del interesantísimo artículo de Anna Ledwina sobre la relación con la historia de distintas obras de Simone de Beauvoir y de Marguerite Duras¹⁶⁷, reflejo de las inquietudes y de muchos de los hitos históricos que marcaron la Europa del siglo pasado. Asimismo, la preocupación por la cuestión en general se ha mantenido vigente, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que la Fundación Caballero Bonald dedicara en 2004 sus encuentros anuales a este tema; lo mismo que haría la Casa Velázquez en el taller doctoral “Historia y Literatura” que tuvo lugar en octubre de 2012; así como las numerosas e importantes revistas que han hecho referencia a este asunto, como es el caso de *Annales*, que en 2010 publicaba una edición sobre los “Saberes de la literatura”

¹⁶⁵ Jorge Juan Nieto Ferrando, *op. cit.*, p. 246- 247.

¹⁶⁶ J. Lechner, en la misma línea, opina que después de la Guerra Civil española, la literatura “adquiere, además, una función que no es primariamente la suya, la de medio de comunicación escrito y de representación de la conciencia política de una parte de la nación”, J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁷ Afirma la autora: “La littérature comporte donc pour Duras et Beauvoir deux avantages: tout d’abord, elle permet de parler de la souffrance et de l’injustice sociale, pour ne pas céder à la dépression; ensuite, elle constitue un moyen de faire passer, par le filtre de la passion ou du pathétique, les messages politiques au lecteur. L’intérêt que chacune montre à intégrer le social et le politique dans ses productions fictives justifie, paraît-il, notre choix de les avoir réunies dans cet article. [...] D’autant plus s’il est vrai que l’écriture est « un acte de solidarité historique». Beauvoir et Duras ont la capacité extraordinaire de transformer la réalité par la plume”, Anna Ledwina, “Représentations de l’histoire dans les textes de Marguerite Duras et Simone de Beauvoir”, en *Études romanes de Brno.*, vol. 33, 2012, p. 197- 209, p. 207- 208.

Traducción: “Así, la literatura supone para Duras y Beauvoir dos ventajas: primero, permite hablar del sufrimiento y de la injusticia social, para no ceder paso a la depresión; segundo, constituye un medio para hacer pasar, por el filtro de la pasión o de lo patético, los mensajes políticos al lector. El interés que cada una muestra por integrar lo social y lo político en sus producciones ficticias justifica, parece ser, nuestra elección de haberlas reunido en este artículo”. La traducción es nuestra.

(“Savoirs de la littérature”), en el que muchos artículos daban cuenta de dicha relación; o de *Le Débat* y su número de 2011 dedicado a “L’histoire saisie par la fiction” (“La historia tomada por la ficción”); por citar solo algunos ejemplos.

Si pensamos en la literatura española actual, parece evidente que la relación ha proliferado manifiestamente y llega a nuestros días, en los que se ha ido instalando una evidente voluntad de rescatar la memoria a través de la novela. Pensemos por ejemplo en el caso del polémico escritor cartagenero Arturo Pérez Reverte y cualquiera de sus novelas de corte histórico ambientadas en épocas pasadas; pero sobre todo en novelas innovadoras como, por citar algunas, *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; *El Vano Ayer* (2004), de Isaac Rosa; o *Ayer no más* (2012), de Andrés Trapiello; entre otras, sobre nuestro pasado más reciente, como son los años de la Guerra Civil española o la posterior dictadura franquista, así como la recuperación de la llamada *memoria histórica*, tan latente hoy¹⁶⁸.

Muy interesante y novedoso es el estudio del profesor Francisco Javier Díez de Revenga, *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, que analiza algunas obras significativas de “absoluto rigor documental”¹⁶⁹ de mujeres escritoras actuales, publicadas en la primera década del siglo XXI. Novelas como *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón; o *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes –por citar dos ejemplos conocidos de entre las veinticinco novelas analizadas de hasta un total de veintiuna escritoras;

¹⁶⁸ Los nuevos enfoques desde los que encarar la historia en la llamada postmodernidad han sido abordados por Celia Fernández Prieto en su artículo “Novela, historia y postmodernidad”, *op. cit.*, p. 89- 104. En la página 104, concluye: “Las nuevas formas de la novela histórica parecen mostrar un renovado interés por el pasado y por los problemas de su representación estético-literaria, lo que casi inevitablemente implica la tarea ética e ideológica de (re)pensar históricamente nuestro presente”.

También en su participación en este mismo congreso, el profesor José María Pozuelo Yvancos habla de un subgénero de la novela histórica que se habría forjado en España a finales del siglo XX, y que se caracterizaría por erigirse más que como una reconstrucción del pasado, como un balance del recién superado periodo franquista y la idealizada Transición española a la democracia desde la común desilusión de sus autores; o lo que él define como “un modo de leer el pasado desde el presente, con la conciencia implícita de final de un ciclo histórico”. El autor señala el curioso y significativo auge de novelas de este tipo en un muy corto periodo de tiempo (cinco años), entre las que destaca: “de David Castillo, *El cielo del infierno* (Barcelona, Anagrama, 1999), de Alejandro Gándara, *Últimas noticias de nuestro mundo* (Anagrama, Premio Herralde de 2001), de Rafael Chirbes, *Los viejos amigos* (Barcelona, Anagrama, 2003), de J.A. González Sainz, *Volver al mundo* (Barcelona, Anagrama, 2003), de Almudena Grandes, *Castillos de cartón* (Barcelona, Tusquets, 2004) y de Bernardo Atxaga, *El hijo del acordeonista* (Madrid, Alfaguara, 2004)”. Mediante su análisis, confiesa, se propone “trazar un puente entre esta estética de fin de ciclo que ha dibujado la sociología posmoderna y un conjunto de novelas que no me atrevería a calificar propiamente como posmodernas en cuanto a su factura, pero sí han tematizado y adoptado la forma de clausura y evaluación de un ciclo histórico, que es una de las divisas constantemente reiteradas en la bibliografía posmodernista”. Estas novelas compartirían “una estructura de la memoria que tiene a la militancia comunista o ácrata como punto de partida y al individualismo burgués-desencantado y consumista como punto de llegada, como si estas novelas quisieran confirmar en su trazado temático y en su estructura formal, ese “final de ciclo” histórico descrito por la bibliografía de la sociología de la cultura”. José María Pozuelo Yvancos, “Presente histórico y novela actual”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 105- 125, p. 113- 115.

¹⁶⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, Valladolid- New York, Ensayos literarios, 2012, p. 16.

retratan una realidad que abarca desde la Guerra Civil española, pasando por el franquismo y la Transición a la democracia, hasta la crisis económica actual.

Pero si bien parece asumirse de manera prácticamente natural que la novela se puede servir de la historia, no parece que la equivalencia con la poesía se acepte tan de buen grado. Intentaremos demostrar en el siguiente capítulo que los motivos para rechazar esta afinidad son, cuanto menos, discutibles.

CAPÍTULO II. La Guerra Civil española en el imaginario lírico

a) Posibilidades de la lírica como canal de expresión para la historiografía: de la épica medieval a nuestros días

“La poesía es el derecho del hombre/ a empujar una puerta,/ a encender una antorcha,/ a derribar un muro,/ a despertar al capataz/ con un trueno o con una blasfemia”,

León Felipe¹⁷⁰

“Dicen que no comprendo los/ valores de mi época./ ¡Qué disparate más ridículo!/ Diez años de guerras,/ montañas de muertos, cien/ millones de hombres en/ armas y miles de millones de/ dólares de papel gastados/ para destripar a la Humanidad./ Si siguen así eternamente,/ habrán producido menos valor que/ yo en una hora sentado/ ante mi máquina de escribir”,

Kenneth Rexroth¹⁷¹

Si bien la tendencia a integrar temáticas historiográficas en narrativa se ha ido consolidando como hemos visto de manera más o menos natural hasta nuestros días, en el caso de la poesía, la relación con la historia no parece manifestarse de manera tan evidente. Lo que aquí nos preguntamos es, ¿por qué hemos acabado asimilando hoy que la prosa es el mejor vehículo de expresión para la historia? ¿Acaso los orígenes de la poesía no se remontan precisamente a la transmisión oral de hazañas históricas contadas en verso?

Cuando hablamos de novela, el vínculo con la historiografía parece manifiesto en primer lugar porque ambas comparten esa misma herramienta expresiva que es la prosa. Así, el ya aludido teórico Hayden White –por citar uno de los muchos ejemplos que van en esta misma dirección–, afirma en su artículo “Poétiques de l’histoire” una idea que por otro lado ya había formulado en *Metahistoria*, su máximo referente teórico:

¹⁷⁰ “La poesía está en la sombra”, León Felipe, en *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2004, p. 430. [De *Ganarás la luz* (1943)].

¹⁷¹ “Yo”, Kenneth Rexroth, en Aquiles Julián (ed.), *Muestrario de poesía 31*, República Dominicana, Biblioteca digital de Aquiles Julián, 2009, p. 8. [De *Las ventajas de aprender y otros poemas*]. <http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000152-d5c0fd6403/Kenneth%20Rexroth.pdf>

[...] je pars d'une définition de l'œuvre historique qui n'est guère contestable : une structure verbale sous la forme d'un récit en prose qui prétend représenter, modéliser, et emblématiser des structures et des processus révolus, dans le but de faire comprendre le passé¹⁷².

Asimismo establece también Patricia Fumero¹⁷³:

Históricamente, la narrativa ha sido una de las herramientas primarias del conocimiento y es la que determina la estructura y la forma en que se presentan los hechos reales o imaginarios, en otras palabras, la narrativa revela tanto la realidad histórica como la esfera de la ficción en la historia y en la literatura¹⁷⁴.

La prosa se reafirma así como el modo de expresión aparentemente idóneo para la exposición de los hechos, lo que nos hace deducir que la poesía resulta probablemente un cauce menos obvio a la hora de abordar las temáticas históricas¹⁷⁵.

Cierto es que la novela tiene la posibilidad de nutrirse de la historia en muchos sentidos: la trama puede situarse con claridad en un determinado contexto histórico o evocar momentos o eventos históricos concretos –referencias a las cuales podemos acceder o bien a través de elementos explícitos o bien mediante pistas implícitas en el discurso narrativo; que además,

¹⁷² Traducción: “parto de una definición de la obra histórica que es incontestable: una estructura verbal en forma de relato en prosa que pretende representar, modelizar, y emblematisar estructuras y procesos pasados, con el objetivo de hacer comprensible el pasado”. Hayden White, “Poétiques de l’histoire”, en *Labyrinthe*, n. 33, 2009, p. 21- 65, p. 22. La traducción es nuestra.

En el prefacio de *Metahistoria* había anunciado: “considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de “datos”, conceptos teóricos para “explicar” esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados”, Hayden White, *Metahistoria*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷³ Patricia Fumero, *op. cit.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Sin embargo, no parece que esta afirmación haya sido siempre evidente, pues en sus orígenes, la novela no gozaba de ese carácter supuestamente más oportuno para apropiarse de la historia que hoy parece atribuírsele. En ese sentido, la novela tuvo que intentar igualarse a la historia o incluso tomar apariencia de épica en sus procedimientos para establecer esa credibilidad. En tales términos se expresa Celia Fernández Prieto: “La cosa se agravó cuando entró en liza el género literario más libre, atrevido y equívoco de todos: la novela. Las primeras novelas griegas (Quéreas y Calíroo de Caritón de Afrodísias o Teágenes y Clariclea de Heliodoro) aparecen como relatos de amor y de aventuras que, para hacerse creíbles, imitaban las estrategias de veracidad de la historia (el recurso a una fuente enunciativa capacitada para certificar la verdad de los hechos narrados, la abundancia de descripciones, los decorados históricos etc.). No se olvide que los escritores de ficción en prosa siempre se resintieron de su carencia de galones aristotélicos, e intentaron toda clase de estratagemas para colarse en el Olimpo de los géneros literarios con pedigrí, presentándose como épica cómica en prosa o aprovechándose de los flancos débiles de la historia. También se amparaban en una supuesta historicidad las increíbles aventuras de los héroes de los libros de caballerías medievales. Seguramente sólo los lectores más crédulos se tomaban en serio tales declaraciones de veracidad, cuando, por otra parte, los propios textos se encargaban de desmentirlas más o menos abiertamente. Pero la ambigüedad estaba ahí, acentuada por las maravillas que poblaban los relatos de los historiadores”, Celia Fernández Prieto; Luis Landero; José María Pozuelo Yvancos; *op. cit.*, p. 162.

dada la posibilidad de extensión, pueden ser reconocidos de manera más o menos evidente a lo largo del relato. Del mismo modo sucede en el sentido inverso, pues la historia se sirve de la prosa e incluso de técnicas o procedimientos novelísticos para exponer los hechos, de manera que la narración histórica puede llegar a tener mucho de literaria¹⁷⁶, como ya dijimos –y como también ha intentado recientemente revelar el citado historiador francés Ivan Jablonka en su obra de referencia.

Con el nacimiento de lo que podemos considerar de alguna manera la versión más cercana de los primeros historiadores –que José Antonio Caballero López sitúa en el siglo V a.C. en su artículo “Desde el mito a la Historia”–, ya se asumía el desarrollo del relato de la historia mediante la prosa, que precisamente venía a sustituir a los poemas épicos –hasta entonces tomados como fuentes históricas–, por su falta de veracidad. Acerca de esa especie de historiadores pioneros, llamados entonces “logógrafos”, que se atribuyeron la tarea de contar la historia de manera fidedigna, afirma el autor:

Los griegos no crearon una palabra específica para esta actividad. Comenzaron llamando logopoiói (Heródoto, II, 143,1; V, 36, 2; 125) o “logógrafos” (Tucídides, I, 21, 1) a quienes la practicaban, por referencia a la forma en prosa que adoptaron sus escritos, en contraste con el épos; pero también aludiendo a la narración de algo que se ha escogido (acepción del verbo griego légein), y de algo que ha sido puesto en orden según una racionalidad (literalmente, en griego, un katà lógon). Logógrafo, por tanto, es un escritor en prosa que pone en orden lo que ha visto y oído, orden enmarcado en el espacio y en el tiempo¹⁷⁷.

De esta manera, esos “logógrafos” fueron reemplazando la poesía como medio para acercarse a la realidad histórica en aras de la prosa, a la que gradualmente se le otorgó más credibilidad¹⁷⁸. De algún modo la historia se fue apropiando en lo sucesivo de esa credibilidad

¹⁷⁶ A este propósito afirma Paul Preston, cuyo libro *Palomas de guerra* es un claro ejemplo de historia repleta de literatura: “Creo que cualquier historiador del más mínimo valor ha de tener pretensiones literarias. La historia no es simplemente recoger datos: es ordenarlos, y al ordenarlos, por mucho que se hable de objetividad, se asume un proceso en el que juegan un papel valores morales y también valores literarios. Siempre digo que soy historiador porque no tengo talento para ser novelista [...] Yo siempre digo a mis alumnos que deben hacer constantemente saltos imaginativos, porque para entender situaciones históricas necesitan, primero, empaparse de datos y de información, pero luego tienen que hacer ese salto imaginativo para poder transmitir lo que han aprendido de cada época. Eso es crucial en la biografía, pero también en la historia social. ¿Cómo, si no, se puede escribir, como yo hice en mi primer libro sobre los orígenes de la Guerra Civil, de esa guerra agraria que subyacía en el quehacer diario de la Segunda República, sin entender de alguna forma (y sobre todo cómo puede entenderla un inglés del norte de Inglaterra) la situación de familias jornaleras a punto de morir de hambre?”, Paul Preston, “Entre la ficción y la biografía”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 243- 260, p. 245- 246.

¹⁷⁷ José Antonio Caballero López, “Desde el mito a la Historia”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez (eds.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, 2003, p. 33- 60, p. 34.

¹⁷⁸ Afirma también Jaume Aurell: “La historiografía occidental surge en el mundo clásico de un trasfondo literario, al intentar superar el discurso más arcaico del mito. El discurso histórico se distinguió entonces en virtud de su materia (acontecimientos “reales” en la historia, “imaginarios” en el mito) más que por su forma

edificada gracias una prosificación de los acontecimientos que no dejó sin embargo de tener en lo épico su referente más directo, por lo que las fronteras entre realidad y ficción no consiguieron ser todavía demasiado precisas, tendencia que se mantuvo en menor o mayor medida durante la Edad Media, como explica Caballero López. Así lo concibe también Jaume Aurell en su artículo sobre Hayden White, en el que nos habla de la apropiación de lo épico por parte de los historiadores medievales como origen de la historiografía en lengua vernácula en el siglo XIII:

A los cronistas bajomedievales les bastó con prosificar la tradición épica, recibida por tradición oral y versificada. Este cambio formal les acreditó como “contadores de la verdad”, aunque en sus crónicas hay algunos hechos milagrosos o legendarios que no superarían el rigor de la moderna crítica textual¹⁷⁹.

Como consecuencia de esa apropiación de la prosa por parte de la historiografía en tanto que procedimiento de desarrollo, aparentemente se fue asimilando poco a poco la idea de que *a priori* la versificación sería una forma demasiado limitada para exponer los hechos históricos. En ese sentido, parece que la poesía hubiera dejado de adoptar paulatinamente temas históricos como materia creativa¹⁸⁰.

Sin embargo, si indagamos en la cuestión nos damos cuenta de que la escritura en verso todavía siguió estando ligada a la exposición de hechos históricos; y que, desde la literatura clásica, viene siendo inevitable sortear esta analogía.

Los poemas épicos antes mencionados –aun siendo conscientes hoy de su preponderante carácter mitológico– fueron sin duda alguna los primeros documentos de referencia para acercarse a la comprensión y la asimilación de la realidad griega antes de que apareciera la historiografía como disciplina; si bien sabemos que esta manera de retratar la historia estaba lejos de ser fidedigna por su condición de mito, y que sería rechazada muy pronto por esos nacientes historiadores a los que aludimos anteriormente. Así lo establece de nuevo José Antonio Caballero López:

(tanto la “historia” como el “mito” eran relatos presentados bajo la forma de tropos literarios)”, Jaume Aurell, *op. cit.*, p. 643- 644.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 641- 642.

¹⁸⁰ López Eire establece: “con el paso de la oralidad a la escritura y el auge de la prosa como vehículo de expresión, la sabiduría tradicional se pone en duda y entra consecuentemente en crisis, las mentes se vuelven reflexivas, las Musas y la inspiración divina ya cuentan muy poco o definitivamente no cuentan, no se contempla la poesía como la fuente más importante de la sabiduría ni se ve en Homero –como hacían el Esquilo aristofánico y el rapsodo Jon de Platón– al maestro de las más variopintas enseñanzas”, Antonio López Eire, *op. cit.*, p. 187.

La poesía épica, ciertamente, parecía haber satisfecho hasta el comienzo de la historiografía el deseo de conocer el pasado entre los griegos. La musa había cantado para la posteridad los grandes sucesos de las grandes familias del pasado heroico. En particular, lo que Homero, Hesíodo y los autores del llamado «ciclo épico» habían dicho sobre dioses, hombres y hechos constituía la «historia» para la mayoría de los griegos¹⁸¹.

Ése era el origen de la poesía: una forma deleitable y apasionante a través de la cual los receptores se acercaban a su realidad, que a su vez adquiría veracidad gracias a las referencias históricas, ya fueran reales o inventadas. Establece Julio Martínez Mesanza en su artículo “La Historia, las máscaras, los decorados...”:

La poesía no puede soslayar su origen: la narración de episodios históricos o legendarios, pero siempre referidos a un pasado, lejano o no. Poesía e Historia tienen una relación necesaria y fecunda desde siempre. El drama, la tragedia, la épica, todos los géneros literarios han necesitado de la Historia y no sólo para presentarse ante los lectores con las credenciales de la verosimilitud: también la han utilizado por lo que tiene de fuente de emociones y de reflexión moral. En la geografía de los géneros, las fronteras entre la Épica y la Historia han sido durante diversas etapas bastante imprecisas. Ambas consiguen abolir la distancia que nos separa de unos hombres alejados de nosotros sólo en el tiempo y nos ponen frente a su dolor y su miseria como si se tratase de coetáneos nuestros. Los elementos históricos proporcionan credibilidad a la poesía; presentar algo como sucedido realmente y no como producto de la imaginación, es la esencia misma de casi toda la literatura¹⁸².

Es cierto que son numerosos los ejemplos que podemos apuntar en este sentido. Empezando por los llamados cantares de gesta o epopeyas heroicas de la Edad Media, cuyo ejemplo español por excelencia es el *Cantar de Mio Cid*, en el que observamos evidencias claras del carácter histórico de la poesía en ese momento. Definido éste por Salustiano Moreta Velayos en su artículo “Entre la historia y la literatura: el Cid” como “un prodigioso canto épico en el que se funden armónicamente lo real y lo imaginario, la historia y la ficción”¹⁸³; una vez más asistimos aquí a la controversia sobre la veracidad de los asuntos tratados en el poema, tema que, en lo que se refiere a esta composición en concreto, ha suscitado grandes debates entre la crítica. Como indica Ruth House Webber en su artículo “Historicidad y tradición en el Cantar de Mio Cid”, mientras para algunos de sus estudiosos se trata de una composición que resulta de la capacidad creativa de un poeta instruido que se sirve de

¹⁸¹ José Antonio Caballero López, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸² Julio Martínez Mesanza, “La historia, las máscaras, los decorados...”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 29- 40, p. 30.

¹⁸³ Salustiano Moreta Velayos, *op. cit.*, p. 368.

elementos históricos sin dejar de producir pura ficción poética, otros, como es el caso de Ramón Menéndez Pidal, otorgan una reconocida historicidad al poema, sin que eso suponga considerarlo como un documento estrictamente histórico. Afirma la autora: “decir que el cantar de gesta de facto no podía ser histórico en el sentido moderno no es lo mismo que decir que el poeta no creyera o no tuviera el intento de referir lo que había sucedido en el pasado”¹⁸⁴.

En efecto, pese a la naturaleza originalmente histórica que se atribuye de manera general a la épica, el autor no escondía necesariamente una motivación histórica rotunda a la hora de crear, sino que se trataba más bien de tener como telón de fondo la recreación de la historia o lo que la autora citada llama una “voluntad celebratoria”¹⁸⁵. Aludimos a las palabras de Maximiliano Soler Bistué en su artículo “Historia y ficción en el Poema de Mio Cid”:

Sería válido plantear, como lo han hecho algunos críticos a propósito de la materia legendaria del personaje del Cid, más que una historia concreta generadora de una materia épica, un producto estético re-generador de la materia histórica¹⁸⁶.

Parece claro que los asuntos históricos, aunque lejos de ser reproducidos fidedignamente por la épica, se encontraban en el trasfondo de los poemas y constituían indudablemente la base de la creación; el pilar sobre el que se sostenían y a partir del cual el poeta era libre de modificar y jugar con los elementos de que disponía para hacer más agradable lo contado a oídos del público, o acercar a esos oyentes a la historia de una manera menos austera que las crónicas. Por ende, en el *Mio Cid* encontramos tanto elementos históricos reales como elementos inventados que se intercalan simultáneamente. O, tomando nuevamente las palabras de Salustiano Moreta Velayos: “en el mundo del *Cantar*, todo remite a alguna situación coetánea del autor. De ahí que el poema sea una inigualable muestra de historia y ficción”¹⁸⁷. También recoge este autor las siguientes palabras ilustrativas del historiador

¹⁸⁴ Ruth House Webber, “Historicidad y tradicionalidad en el Cantar de Mio Cid”, en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, p. 585- 590, p. 585.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 587.

¹⁸⁶ Soler Bistué, Maximiliano; “Historia y ficción en el Poema de Mio Cid. Hacia un concepto de tiempo en la épica española”, en *Revista Olivar*, vol. 8, n. 10, 2007, p. 193- 202, p. 199.

¹⁸⁷ Salustiano Moreta Velayos, *op. cit.*, p. 377.

Algunas líneas antes, Salustiano Moreta Velayos establecía: “[...] como norma general, los poetas épicos alteraban y transformaban los hechos históricos, sin ánimo de engañar ni confundir a nadie, con el exclusivo propósito de ofrecer a sus oyentes una imagen coherente y convincente del pasado. Como dicen y repiten hoy la mayor parte de los estudiosos, el poeta épico elaboraba un modelo explicativo de su propio mundo y ofrecía una interpretación política e ideológica del pasado en función de sus personales intereses ideológicos y políticos, por lo que no le preocupaba en absoluto manipular, más o menos descaradamente, los hechos históricos mediante la utilización y la mezcla de materiales verídicos y ficticios”, *ibid.*, p. 377.

francés Philippe Ariès: “fue a través de la epopeya como la Historia entró en la literatura y la Historia fue conocida y sentida bajo la forma fabulosa de la epopeya”¹⁸⁸.

En muchos otros ejemplos poéticos medievales subyacen igualmente elementos de índole histórica, como puede ser el caso de *El Conde Lucanor* o del *Libro de Buen Amor*. Sobre este último ha señalado pertinentemente Estefanía Bernabé en su artículo “Super Incontinentia Clericorum: Un apunte histórico sobre la “Cántica de los clérigos de Talavera”:

[...] la “Cántica de los Clérigos de Talavera”, más allá de su condición condenatoria o irónica, es un retrato fiel del escenario en el que vivían un puñado de clérigos de la archidiócesis toledana que no dudaron en levantar su voz ante algo que consideraron injusto. Sea mera ficción literaria o alocución histórica efectiva, el texto expone de manera realista un fenómeno tan natural como extendido entre la clase clerical hasta bien entrada la Baja Edad Media¹⁸⁹.

En resumidas cuentas, y como señala Jesús Pérez García en su artículo sobre el *El Cantar de los Nibelungos*, la épica medieval “tiene función de documento a medio camino entre el arte y la crónica histórica”¹⁹⁰.

A pesar de estos orígenes líricos de la historia, una de las premisas habituales que establece la diferencia entre prosa y poesía sería, como ya señalamos, la creencia de la competencia de esta última para convertirse en el medio idóneo de expresión de los sentimientos¹⁹¹.

Quizá el postrero alejamiento entre poesía e historia radique en esta concepción simplista, si nos atenemos a la idea de que la narración de la historia debe ser rigurosa y ecuánime, alejarse de lo individual para retratar una experiencia colectiva, para lo cual la prosa sería aparentemente más adecuada. Pero una vez más nos preguntamos, ¿acaso la poesía no puede

¹⁸⁸ Salustiano Moreta Velayos, *op. cit.*, p. 374.

Salustiano Moreta Velayos sigue esta misma idea cuando afirma en esa misma página: “Me atrevería a decir que la auténtica historia del Cid, por la que hoy continuamos recordando, estudiando y conmemorando al modesto infanzón de Vivar, comenzó a tomar cuerpo y a ser verdaderamente conocida con la exitosa divulgación del muy verosímil mundo del Cantar. Y ello a pesar de que su autor, como Homero, fuera un poeta y no un historiador; lo que no fue obstáculo para que, de acuerdo con las reglas del género, intentara dotar a su poema de un estatuto histórico, ni para que el Cantar fuera prosificado y recogido por los compiladores de la historiografía alfonsí. Desde tal perspectiva, la auténtica figura del Cid y su mundo deben bastante más a los poetas de todos los tiempos que a los historiadores de cualquier época”, *ibid.*, p. 374.

¹⁸⁹ Estefanía Bernabé, “Super Incontinentia Clericorum: Un apunte histórico sobre la Cántica de los clérigos de Talavera”, en *Revista Mirabilia*, n. 13, 2011, p. 181- 191, p. 190.

¹⁹⁰ Jesús Pérez García, “El Cantar de los Nibelungos. Historicidad y feudalismo en la épica alemana”, en *Revista Edad Media*, n. 3, 2000, p. 155- 174, p. 160.

¹⁹¹ Juan Carlos Rodríguez cree que el surgimiento de la burguesía y su hegemonía a partir del siglo XVIII produjeron un cambio clave en la manera de concebir la poesía y la narración: “la poesía (el Soneto sobre todo) cuando el *sujeto* (libre: ese invento burgués) hablaba de sí mismo. O la narración (la novela o el cuento) cuando el *sujeto* hablaba de sí mismo para hablar de todos –o a todos–”, Juan Carlos Rodríguez, “Sobre la radical historicidad de la literatura (con Cortázar al fondo) [1974]”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 65- 74, p. 71.

dar cuenta de lo colectivo? O, ¿por qué sería inadmisibles ligar sentimientos y subjetividad a lo histórico?

Rafael Núñez Ramos, en “La poesía histórica y la poesía como historia”¹⁹², establece que “también en una situación, evento o personaje histórico puede expresarse una emoción, una manera de sentir el mundo”¹⁹³.

Creemos firmemente en esta postura. Relatar los sucesos de la historia que el poeta ha vivido, desde su perspectiva y en forma lírica, implica una apuesta personal por su parte, una intención de dar a conocer lo experimentado según lo siente como hombre, en tanto que ser individual que sufre los acontecimientos de su tiempo. El poeta que escribe este tipo de poesía, comparte con el lector la vivencia de un hecho histórico común a sus coetáneos, solo que la poesía es el cauce que elige para expresarse; del mismo modo que el resto de personas pueden tener una conversación sobre ese mismo acontecimiento con sus allegados; o de igual manera que se discuten ciertos hechos en un congreso político o que un periodista los relata en el diario de turno. Ni siquiera un historiador que redacta un manual de historia para la posteridad está exento, como hemos afirmado anteriormente, de la subjetividad que lo posiciona de una manera concreta frente a los hechos transmitidos.

Sin embargo –y como sucedía con la novela–, también estamos de acuerdo con Núñez Ramos en que no hay que confundir la poesía que cuenta hechos históricos con la historia misma. Ya dijimos que ningún medio comunicante es capaz de reproducir la historia de una manera totalmente fidedigna. La poesía no deja de ser una forma de ficción, y por lo tanto, se constituye solamente como una vía más para darle forma estilística a la realidad. No obstante, lo que sí consideramos es que también este tipo de poesía posee capacidades para presentarse como uno de los muchos testimonios que nos ayudan a conocer dicha realidad¹⁹⁴. Como propone también Iván Jablonka–y aquí reunimos las posibilidades de la narrativa y la lírica–, podemos:

¹⁹² Rafael Núñez Ramos, “La poesía histórica y la poesía como historia”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 17- 27, p. 26.

¹⁹³ El autor añadía: “el contexto es siempre histórico, forma parte de las situaciones que el hombre vive, es la propia configuración de esas situaciones. Por tanto, el sentimiento es también histórico”, *ibid.*, p. 19.

¹⁹⁴ Jaime Gil de Biedma afirma: “Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive. En principio, la poesía me parece una tentativa, entre otras muchas, por hacer nuestra vida un poco más inteligible, un poco más humana”, Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, *op. cit.*, p. 327- 328.

[...] considérer la fiction autrement, non comme une représentation [...], mais comme une opération cognitive. La fiction n'est plus un calque, le dédoublement d'un « donné » qu'on appelle le réel ou l'Histoire, mais un outil qui aide à construire un savoir sur le monde¹⁹⁵.

El historiador francés cree oportuno abandonar la tradicional dualidad entre ficción y no-ficción, y argumenta que simplemente habría que hablar de literatura “no referencial” y de literatura “referencial”¹⁹⁶, quedando ambas en el espacio ineludible de la ficción; pero estableciendo una diferencia entre aquella literatura que se constituye por los caminos de la plasmación de la realidad de manera explícita y la que no nos ofrece indicio alguno sobre ésta¹⁹⁷.

Si bien resulta muy limitado y erróneo hablar de la poesía como expresión exclusiva de los sentimientos intrínsecos del poeta, dichas afirmaciones pueden inducir al típico debate sobre la identificación del poeta con el protagonista de sus composiciones o el llamado “yo poético”. Es evidente, una vez más, que la poesía es siempre ficción —y que de hecho el autor puede jugar en abundancia con esta consigna para permitirse licencias que de otro modo quizá se vería obligado a eludir—, pero con frecuencia resulta inevitable establecer correspondencias, pues es innegable que el poeta sigue siendo, además de poeta, un ente que no puede separarse de su realidad contextual, que inevitablemente lo está condicionando a la hora de escribir. A este propósito afirma Túa Blesa en su artículo “Circulaciones”:

Si bien el yo poético ha de entenderse siempre como creación de una voz no identificable con el ser social del autor, como es lugar común en el pensamiento literario actual, no por ello dejan de reconocerse en lo dicho por tal voz informaciones que el lector puede tomar, sin excesivas violencias, como autobiográficas, ni tampoco toda una serie de elementos que refieren la cotidianidad, espacios, acciones, etc.¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Traducción: “[...] considerar la ficción de otra manera, no como una representación [...], sino como una operación cognitiva. La ficción ya no es un calco, el desdoblamiento de un “dato” que llamamos lo real o la Historia, sino una herramienta que ayuda a construir un saber acerca del mundo”, Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 196. La traducción es nuestra.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 245.

¹⁹⁷ Afirma Jorge Urrutia Gómez: “no debe admitirse que la literatura sólo sea imaginación y carezca de contacto con la realidad. Dicho de otra forma: la literatura puede ser y es ficción como objeto, pero no como acto, por lo tanto, el autor no se imagina necesariamente en otro lugar, sino que está en su lugar e invita al lector a... [...] El acto literario descrito no es ni verdadero ni falso, simplemente es. Los actos de lenguaje del texto son ficciones, aún en el caso de que fueran transcripciones de actos reales, ya que la descripción de las circunstancias de la enunciación no son esas circunstancias. Por eso, la cuestión de la verdad o falsedad no afecta a la literatura. Lo único que importa, en el interior del texto, es la coherencia. Y entiendo por coherencia una trabazón peculiar entre los componentes de una obra literaria que rige la verosimilitud interna, sus relaciones de valor y uso con el exterior y la ficción de su lenguaje”, Jorge Urrutia Gómez, “De la literatura como inexistencia”, en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, n. 6- 7, 1987- 1988, p. 457- 463, p. 460- 461.

¹⁹⁸ Túa Blesa, “Circulaciones”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 41- 52, p. 26.

Coincide el autor con la anterior idea de Iván Jablonka –que a su vez se relaciona aquí con la *estética de la recepción* de Jauss antes aludida–, que afirma que hoy en día la ficcionalidad de un texto no es inequívoca y absoluta, sino que puede variar en función de la lectura que de dicho texto se haga, de cómo interprete el propio lector esas marcas referenciales que contiene el texto, y de si éstas son compartidas por ambos o no.

En definitiva, y como establece también Núñez Ramos, el poeta no plasma los acontecimientos en el poema con la intención de que éste sea concebido como una muestra representativa para la historia; sino que se apropia simplemente de dichos acontecimientos históricos como materia poética. ¿Cómo podemos definir entonces este tipo de poesía de contenido histórico?

Sería aquella que toma como referencia la materia histórica, no con el fin de presentarla como una crónica de los hechos o como un documento referencial, sino con la intención de poetizar dichos motivos y actualizarlos, de hacer una lectura de la historia en clave poética, o construir lo que Núñez llama “la poesía de la historia” o “la poesía que hay en la vida del pasado”¹⁹⁹. La historia vista a través del poema se carga de un sentido íntimo. Es ahí donde se une la sentimentalidad atribuida a lo poético con las impresiones provocadas por el relato o el acontecimiento histórico, que se inserta a través de su configuración estilística en el imaginario colectivo de la comunidad a la que se dirige, que a su vez llevará a cabo una asimilación propia de lo histórico a partir de la concepción desarrollada por el poeta. Concluyendo con las palabras de Rafael Núñez:

Lo que como suceso acaecido en el pasado tenía puro interés histórico, documental y hasta arqueológico, ahora tiene un interés humano, antropológico, poético; o simplemente histórico, pero de nuestra historia personal, la del poeta que lo capta por sí mismo en los hechos del pasado, y la de su público a quien es comunicada por el poeta en virtud de la conformación artística de esos hechos²⁰⁰.

A partir de lo establecido hasta aquí, veremos en los siguientes capítulos algunas manifestaciones poéticas en relación con la historia que se han producido en el panorama literario español del siglo XX, con el fin de afianzar la idea de que se trata de un vínculo

También Victoriano Crémer establecía en su reflexión sobre el género recogida por Leopoldo de Luis en su antología de poesía social: “La poesía es siempre, siempre, siempre una forma de biografía. Quien es fiel a sí mismo, hará aquella poesía que responda a su más insobornable latido vital, a sus recuerdos más entrañados, a sus demandas más fecundas”, Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁹ Rafael Núñez Ramos, *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

manifiestamente ineludible; ejemplos que quedarán enmarcados en el espacio secular que es el que comprende a su vez la obra del autor del que se ocupa este estudio.

Centrándonos, pues, en el género lírico, y en el camino trazado desde la literatura a la historia y viceversa, trataremos de exponer una especie de breve recorrido por las etapas más representativas de la historia de España a través de la poesía de distintos autores, para mostrar que existen numerosos referentes poéticos en la tradición literaria que ratifican esta relación y cómo la historia ha motivado ciertamente a muchos poetas a adueñarse de estos temas.

b) La eclosión del compromiso en la poesía española

“La vida de los pueblos, aun en los menesteres más humildes, funciona porque hay unos hombres allá en la Colina que observan los signos estelares, sostienen vivo el fuego prometeico y cantan unas canciones que hacen crecer las espigas”,

León Felipe²⁰¹

“Dicen que el año mil novecientos treinta y tantos/ la tierra de mi patria dejó de ser de tierra,/ porque se convirtió en un suelo estéril/ enemigo del trigo y de la lluvia;/ que los ríos perdieron temblor y transparencia, /y supieron la forma concreta de la muerte; /que las noches no fueron compañeras del viento, /y los robles doblaron su medrosa estatura/ temerosos de una bala perdida...”

Carlos Álvarez²⁰²

“Lo que le voy a escribir en esta carta podrían decírselo la mayoría de los hombres de España si no tuvieran sus bocas lacradas, es lo que dicen en privado los poetas. Pero no pueden proclamar en voz alta lo que les grita el corazón”,

Fernando Arrabal²⁰³

La historia ha ofrecido un abundante material que ha inspirado al mundo creativo de los poetas. El pasado siglo XX, en el que nos centraremos, fue especialmente intenso en

²⁰¹ “Reparto”, León Felipe, *op. cit.*, p. 270. [De *Español del éxodo y el llanto* (1939)]

²⁰² “Lección de Historia”, Carlos Álvarez, en *Antología*, Madrid, Alfar, 1978, p. 30. [De *Escrito en las paredes* (1960- 1961)].

²⁰³ “Carta a Franco”, en Fernando Arrabal, *Carta a los comunistas españoles y otras cartas*, Murcia, Editorial Godoy, 1981, p. 110.

acontecimientos históricos que, como era de esperar, propiciaron numerosas respuestas en el ámbito artístico.

Tomando la Guerra Civil, en el caso de España, como punto de partida, trazaremos un breve panorama poético de los años que ocupan y siguen a este suceso, con el fin de situarnos de manera pertinente en la época que corresponde a Javier Egea; es decir, en los últimos años de la dictadura franquista. Veremos cómo se ha venido dando esta relación desde los albores del siglo XX a través de un recorrido que no sabrá probablemente ser apurado y justo, ya que solo nos limitaremos a esbozar algunas de las líneas poéticas que nos encaminan a nuestro objetivo de descubrir los lazos entre poesía e historia.

Aunque coincidiendo con la idea contenida en el prólogo de *Poesía social* de Leopoldo de Luis, podamos considerar que “siempre que se ha impuesto la opresión –y han sido muchas veces–, siempre que se ha ejercido un poder tiránico e injusto sobre los pueblos, la voz de los poetas ha sonado rebelde”²⁰⁴, la verdad es que si nos atenemos a las ideas de J. Lechner –en cuyo mencionado libro *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939* lleva a cabo un análisis sobre este aspecto a partir de la llamada “Generación del 98”–, no encontramos antes del siglo XX en España una poesía claramente comprometida, en el sentido de que ese compromiso constituya realmente “el meollo de la obra”²⁰⁵. La crítica a la sociedad se da en ese entonces, dice J. Lechner, “sin el propósito [...] de transformar radicalmente sus estructuras básicas”²⁰⁶. Nos interesa la rica obra de este autor puesto que el compromiso está, a nuestro parecer, estrechamente ligado con el devenir histórico. El acto de escribir constituye en sí mismo un compromiso, pues escribir es querer dar cuenta de la realidad de la que el escritor es partícipe, ya sea ésta su realidad íntima, personal –que de igual modo estará relacionada con sus circunstancias vitales e históricas– o la realidad colectiva. Creemos, en la línea del citado Georges Perec o de Jean- Paul Sartre, que no es necesario formar parte activa de un movimiento político para participar del compromiso, sino que ser comprometido a partir de la literatura tiene que ver con el empeño de instaurar una estrecha relación con el mundo, de adquirir una responsabilidad en tanto que entes sociales con la realidad que nos afecta y nos constituye inevitablemente. Afirma Perec:

[...] la littérature, la culture, ne peuvent être qu'engagées, c'est-à-dire, insérées dans le monde, accrochées à la réalité. Mais la littérature engagée n'est pas la description des bons sentiments d'un militant modèle ou d'un intellectuel s'essoufflant à rattraper la locomotive de l'histoire.

²⁰⁴ Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, op. cit., p. 10.

²⁰⁵ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, op. cit., p. 137.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

L'engagement, aujourd'hui, c'est le respect total de la complexité du monde, la volonté acharnée d'être lucide, de comprendre et d'expliquer. Ces contradictions difficiles à saisir et à dépasser, il est nécessaire de les enraciner dans le processus historique. Alors elles prennent tout leur sens, alors le monde se déploie dans son mouvement, dans son devenir, alors enfin la littérature redevient ce qu'elle a toujours été quand elle a été création : le signe décisif de l'homme à la conquête du monde²⁰⁷.

Y esto también tiene mucho que ver con otro autor que tomaremos muy en cuenta aquí, como es el citado Leopoldo de Luis, para el cual la poesía que llama “social” –que como corriente oficial vendrá más tarde– se manifiesta cuando existe una “preocupación del hombre frente a las formas de vida impuestas”. Se trataría de una poesía necesaria, que diría Gabriel Celaya, una poesía que no data de un momento concreto, sino que surge cuando es preciso acudir a ella, y se renueva en cada nueva coyuntura²⁰⁸.

En España, los primeros indicios de este tipo de poesía ligada a la realidad histórica se empiezan a manifestar efectivamente a principios del siglo pasado, cuando una cadena de acontecimientos hizo emerger posiciones críticas²⁰⁹, que sin llegar tampoco en un principio a constituirse como la principal fuente de creación, sí produjo una diferencia con lo escrito anteriormente: los poetas descendieron de su condición predilecta para acercarse a los más desfavorecidos por el tratamiento de la historia.

Se refiere J. Lechner a varios indicios que se plasman, en lo que concierne al periodo de antes de la guerra, en ejemplos como pueden ser Antonio Machado, Miguel de Unamuno –

²⁰⁷ Traducción: “la literatura, la cultura, solo pueden ser comprometidas, es decir, insertas en el mundo, atadas a la realidad. Pero la literatura comprometida no es la descripción de los buenos sentimientos de un militante modelo o de un intelectual perdiendo el aliento por atrapar la locomotora de la historia. El compromiso, hoy, es el respeto total de la complejidad del mundo, la férrea voluntad de ser lúcido, de comprender y explicar. Estas contradicciones difíciles de acatar y de superar, hay que enraizarlas en el proceso histórico. Entonces adquieren todo su sentido, entonces el mundo se despliega en su movimiento, en su devenir, entonces la literatura vuelve a ser por fin la que siempre fue cuando fue creación: la señal definitiva del hombre a la conquista del mundo”, Georges Pérec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », en *L.G. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, 1992, p. 44- 45. La traducción es nuestra.

²⁰⁸ En la antología de Leopoldo de Luis, Manuel Pacheco establece: “Antes de que a la poesía que se escribió con sangre del hombre y para el hombre se la encasillara como social, escribieron poesía social Lautréamont, Rimbaud, don Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Paul Éluard y César Vallejo, y sólo nombro una minoría”, Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 185.

Algunos de sus adeptos colocan a esa poesía social como una parcela de la poesía realista. Es el caso de Gabino Alejandro Carriedo, que afirma: “Debería hablarse de poesía “realista”, en la que, por responder a una evidente realidad social, también la poesía social está contenida”, *ibid.*, p. 243.

Lo mismo opina Jesús López Pacheco, que establece: “Yo acepto, además, una poesía “realista” –que incluiría a la “social”, *ibid.*, p. 350.

Otros la conciben como una forma revolucionaria. Así lo dictamina Carlos Sahagún cuando enuncia: “El término “social” ha servido para designar cosas muy distintas, según las diferentes etapas históricas por las que ha atravesado la sociedad. Sin embargo, por debajo de su diversidad, algo tienen en común todas estas concepciones, y es su base revolucionaria. Poesía social es aquella que propone una transformación del mundo o, cuando menos, de las estructuras de la sociedad en que esa poesía nace”, *ibid.*, p. 423.

²⁰⁹ Por ejemplo, la crisis al final del reinado de Alfonso XIII, La dictadura de Primo de Rivera (1923- 1930) y la de Berenguer (1930- 1931), la proclamación de la Segunda República (1931), o la Revuelta de Asturias (1934).

cuya faceta poética resulta quizá menos conocida—, *Pipa de Kif* (1919) de Valle-Inclán — aunque en su caso más como reflejo de la realidad que como solidaridad humana con sus coetáneos; la sección “La Miseria” de *El Esfuerzo* (1917), de Mauricio Bacarisse; o varios poemarios de tono claramente comprometido de Rafael Alberti, entre otros.

Lo cierto es que los poetas mencionados nos ofrecen varias muestras poéticas en las que la historia tiene una incidencia evidente. De Antonio Machado, por ejemplo, señala J. Lechner “el interés que despertaba en el poeta su prójimo”²¹⁰, con el que se solidariza humanamente a través de su poesía. El poeta sevillano va plasmando ese compromiso en algunas de sus obras ya antes de la guerra, como se puede ver en *Campos de Castilla* (1912). Remitimos aquí a uno de sus poemas más famosos, el LIII de la sección “Proverbios y Cantares”, cuando nos habla de esa división que ya comenzaba a establecerse en la España de aquellos años:

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.
Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón²¹¹.

Uno de los poetas, quizá poco conocido dada su prematura desaparición, pero que resulta pionero en sus aportaciones, es el nombrado Mauricio Bacarisse. De “La Miseria” resalta J. Lechner:

Sin mostrar un compromiso consecuente y sostenido —¿y quién por aquellas fechas, dentro ni fuera de España, tenía publicado un libro al que pudiera aplicarse este criterio? —, forma, sin embargo, uno de los puntos de referencia y un modesto jalón en el largo proceso que supone el despertar del poeta español a las realidades de su ambiente y su consiguiente toma de posición con referencia a la sociedad de su tiempo²¹².

En efecto, en estos poemas del escritor madrileño encontramos un tono de denuncia y de preocupación social, sobre todo a través de su enfoque desde el Madrid de la época, como

²¹⁰ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, op. cit., p. 53.

²¹¹ Antonio Machado, *Obras Completas I*, Madrid, RBA- Instituto Cervantes, 2005, p. 582.

²¹² J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, op. cit., p. 63.

demuestra en su poema “Manifestación de hambre” (1916), evidencia del contraste entre clases, en cuyo fragmento enuncia la voz poética:

Aristocracia contumaz,
¿te enseñará el social dolor
una guillotina voraz
una tarde de Termidor?

Vi en aquel domingo holgazán,
sin luces de oro y de arbol,
a un pueblo huérfano de pan
en la ciudad viuda de sol²¹³

En otro poema titulado “Mujeres muertas”, Bacarisse denuncia la violencia de las fuerzas del orden durante las huelgas producidas en agosto de 1917, en plena crisis de la Restauración del final del reinado de Alfonso XIII –coincidiendo también con el contexto de la Primera Guerra mundial–, lo que le valió un juicio por ofensa a la Guardia Civil. En este marco, en el que las clases pudientes se enriquecían a costa de las exportaciones de una España que se mantuvo neutral durante todo el conflicto mundial, las clases populares se vieron afectadas por las subidas de precios, pero no de sus salarios, lo que incidió en el empeoramiento de su nivel de vida. Así, en estos pocos versos podemos apreciar una relación con las estrofas del anterior poema, pues en ambos el hambre es la principal causa de descontento del pueblo, y el principal argumento en su defensa para la voz poética:

¿Qué pidió vuestro coraje,
hembras ajusticiadas, que tan rudo castigo
cercenó con vuestras vidas
la manifestación de hambre?

¿Fue tan sólo la protesta
contra el vil latrocinio que arrebató el pan bazo
de la boca del bracero
motivo de tal fiereza?

El hambre de la venganza
se unirá al vilipendio y a la cruel inanición...

²¹³ Mauricio Bacarisse, *Poesía completa*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 96.

Al fin, mellará los filos
el pueblo con justa saña²¹⁴

Por su parte, Unamuno publicó los poemarios *De Fuerteventura a París* en 1925 y el *Romancero del destierro* en 1928 como consecuencia de su destierro durante la dictadura de Primo de Rivera (1923- 1930), primero de manera obligada en la isla canaria y poco después por voluntad propia en Francia, regresando solamente tras la caída del régimen²¹⁵. Esta experiencia y su posición contraria al dictador le valieron poemas como el “Soneto XLI” (*De Fuerteventura a París*), del primer libro mencionado, cuyos dos últimos tercetos reproducimos aquí:

Oigo, Señor, cómo mi patria gime
con llanto vil de sórdido mendigo,
sin que haya nadie que sus bretes lime;

gusta bajeza –de ello soy testigo—
y pienso si la mano que la oprime
de verdugo será con tu castigo²¹⁶

Aunque Lechner incide en el hecho de que no hay un compromiso solidario de Unamuno con el pueblo español –como sí lo atribuye a Machado–, sino que solo se trata de una especie de ajuste de cuentas personal con la dictadura, muchos de los poemas de este periodo son en cualquier caso un testimonio más de la situación histórica de esos años.

Por otro lado, en el poemario de significativo título que es *El Poeta en la Calle*, Alberti – que es uno de los pocos en tomar partido político entonces afiliándose por esas fechas al PCE– dedica el poema “El alerta del minero” a la revolución de Asturias de octubre de 1934, en el que alienta a sus participantes a luchar, como apreciamos en este fragmento:

Vengan las mozas viriles
y sufra enterrado el miedo,
que ya las torres de Oviedo
tiemblan de ver los fusiles
en manos de nuestra gente.
¡Corre y vente

²¹⁴ Mauricio Bacarisse, *op. cit.*, p. 292.

²¹⁵ Para más detalles sobre la poesía unamuniana del periodo de exilio véase el estudio de Ana Urrutia Jordana *La poetización de la política en el Unamuno exiliado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

²¹⁶ Miguel de Unamuno, *Obras completas, Volumen XIV, Poesía II*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, p. 519.

¡Hasta el viento está conmigo!

¡Sigue la roja corriente!²¹⁷

De uno de sus compañeros de grupo, el malogrado poeta granadino Federico García Lorca, los críticos coinciden en señalar, a pesar de su carácter surrealista, el tono reivindicativo o social de *Poeta en Nueva York*, en parte como testimonio indirecto de la llamada “Gran Depresión”, pues el poeta viaja a Estados Unidos precisamente en el año 1929. Residiendo en Nueva York desde junio de ese año hasta marzo de 1930, la redacción de su célebre poemario coincide con el estallido de la crisis financiera y es uno de los valiosos testimonios del momento. Si bien el autor no lo describe en cuanto hecho histórico que impregna sus poemas de manera explícita, el ambiente representado en muchos de sus versos es testigo del ambiente capitalista que reinaba en la ciudad de los rascacielos. Lorca descubre un lugar donde impera la pobreza, la deshumanización y las desigualdades sociales. En una conferencia-recital de 1932, titulada “Un poeta en Nueva York”, Lorca habla sobre su estancia en Norteamérica y los poemas producidos allí, de la que destacamos este conmovedor fragmento sobre el poema “Danza de la muerte”:

Lo impresionante por frío y cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu [...] Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre [...] Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último “crack” en que se perdieron varios billones de dólares, un verdadero tumulto de dinero muerto que se precipitaba al mar, y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real, la muerte sin esperanza, la muerte que es podredumbre y nada más, como en aquel instante, porque era un espectáculo terrible pero sin grandeza. Y yo que soy de un país donde, como dice el gran padre Unamuno, “sube por la noche la tierra al cielo”, sentía como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos²¹⁸.

No hay duda de que el poemario está lleno de este sentimiento de desagrado y compasión por la situación en que vive el pueblo estadounidense. Una muestra puede ser ese intenso poema “Danza de la muerte”, en uno de cuyos fragmentos la voz poética se llena, como a lo largo de toda la obra, de desazón ante los acontecimientos:

²¹⁷ Rafael Alberti, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 345.

²¹⁸ Federico García Lorca, *Prosa I*, Madrid, Akal, 1994, p. 343- 353, p. 348.

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto. ¡Ay, Wall Street!

*El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Cómo escape veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York!*²¹⁹

Como vemos, algunas son las muestras poéticas de relación con la historia que encontramos ya antes del desencadenamiento de la Guerra Civil española, pues con muchos de estos poetas evocados podemos recorrer algunos episodios y características significativas de la realidad de los años precedentes a 1936. A ello contribuyó también la aparición de revistas como *Octubre* (1933- 1934), fundada por Alberti; o *Caballo verde para la poesía* (1935- 1936), creada por Neruda; en las que colaboraron muchos artistas del momento y de las que J. Lechner destaca su “actitud revolucionaria, su afán de llegar al pueblo”, así como “su actitud teorizante y divulgadora de ideas sociales y su deseo de provocar en el pueblo una toma de conciencia”²²⁰. La segunda, la considera sin embargo el autor más poética y menos revolucionaria que la primera, sobre la cual afirma:

No se trató, en ningún momento de la corta vida de la revista, de hacer literatura. La literatura no era más que “un instrumento para transformar el mundo”, como diría años más tarde Gabriel Celaya, valiéndose de una terminología marxista. El primer lugar lo ocupan los fines didácticos, pragmáticos; todo está supeditado al objetivo de hacer consciente su situación social al proletariado rural e industrial [...] y de provocar la agitación política. Los temas de los poemas se derivan de la realidad inmediata o de lo que se consideraba realidad alcanzable a corto plazo mediante la revolución inminente: describen la realidad inaceptable del momento y pintan la que debe venir, inspirada en la que se cree ser la de la URSS, siguiendo en esto las normas del “realismo socialista”. Poesía combativa, panfletaria muchas veces, denunciatoria casi siempre²²¹.

Pero en general, J. Lechner no ve todavía en estos autores una intención clara y unánime de transformar la sociedad mediante la poesía, sino que, según él, su producción se redujo

²¹⁹ Federico García Lorca, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA- Instituto Cervantes, 2005, p. 501.

²²⁰ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, op. cit., p. 87.

²²¹ *Ibid.*, p. 96.

esencialmente a la expresión del descontento ante la situación del país. Se trataba de denunciar más que de combatir, excepto quizá en algunos ejemplos como puede ser el caso de Alberti. Tampoco cree que los acontecimientos históricos concretos tuvieran una incidencia importante en sus composiciones en el sentido de que estos marcaran las directrices creativas. Por el contrario, estos poetas “lo que sí fomentaron fue la reflexión sobre el papel del escritor en la sociedad y un acercamiento a lo que constituye la base de cualquier arte: el hombre”²²².

Pero uno de los aspectos que más nos interesan de su estudio, es la idea de que no hay parámetros precisos para reconocer el compromiso en una obra, y de que “en cada época el compromiso en poesía se constituye de forma distinta”²²³. A este propósito, Cernuda formula en sus *Estudios sobre poesía contemporánea*:

El cambio de expresión poética, el cambio de estilo, no depende del capricho del poeta, sino del carácter de la época en la que le haya tocado vivir. El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata del que hablaba Darío), sino todo lo contrario; el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo²²⁴.

Algunos críticos han señalado la Segunda Guerra mundial como el momento histórico realmente desencadenante de un tipo de poesía de corte crítico, reivindicativo, contestatario, o como quiera llamársele, reflejo en todo caso de esa realidad vivida²²⁵. Aquí creemos poder afirmar que, al menos en lo que a España se refiere, el impulso creador vino con antelación, de la mano de la Guerra Civil española, que, como suerte de ensayo del conflicto mundial, supuso el verdadero punto de escisión entre fascismo y comunismo²²⁶. El suceso desencadenó el primer enfrentamiento masivo entre ambas fuerzas –aunque no podamos identificar unánime y únicamente a todos los participantes con dichas tendencias políticas–, lo que

²²² J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, op. cit., p. 138.

²²³ *Ibid.*, p. 17

²²⁴ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975, p. 10.

²²⁵ Ivan Jablonka afirma : « Les guerres mondiales et les crimes de masse ont aussi changé la donne : histoire, témoignage, littérature n’ont plus la même signification depuis 1945 », Ivan Jablonka, op. cit., 2014, p. 9.

Traducción: “Las guerras mundiales y los crímenes en masa han cambiado la situación: historia, testimonio, literatura no significan lo mismo desde 1945”. La traducción es nuestra.

²²⁶ Castellet, entre otros críticos, ya había afirmado en su antología esta idea refiriéndose al auge de la poesía realista frente a aquella de corte simbolista que predominaba en Europa: “[...] lo que muchos poetas europeos descubrirían en el transcurso de la Segunda Guerra mundial, los mejores poetas españoles lo habían experimentado ya en la carne viva de su propia poesía”, José María Castellet, *Un cuarto de siglo*, op. cit., p. 65.

impulsó una avidez creadora entre sus adeptos, tanto en uno como en otro bando²²⁷. No es que entre los poetas no existiera una preocupación por el hombre y su tiempo con anterioridad, como ya hemos visto; sino que durante la contienda este aspecto se intensificó y los poetas quisieron de alguna manera servir al pueblo con su poesía y formar parte de él, integrarse con sus semejantes y convertirlos en su fuente de creación. Como dice J. Lechner sobre la poesía republicana durante la guerra:

[...] es el producto de una constante reflexión sobre las relaciones entre artista-arte-sociedad, de una honda y generosa solidaridad humana y de una lucha por la dignificación de la vida de los humildes y desposeídos [...] No es una transcripción, sino una interpretación de la vida y, como tal, trasciende poéticamente la realidad histórica de que parte²²⁸.

Nuestra intención, como dijimos, es dedicarnos a analizar ese compromiso de tipo inconformista, nacido a partir de este acontecimiento, y procedente de escritores ligados a tendencias políticas izquierdistas²²⁹.

Aunque solo unos años antes encontrábamos algunas manifestaciones poéticas sobre sucesos históricos como puede ser la Revolución de Asturias, que dio lugar a aquel “El alerta del minero” de Alberti, o al poemario *El valle negro*, del poeta asturiano Alfonso Camín²³⁰, por ejemplo, la Guerra Civil española fue el periodo artísticamente más fecundo en este

²²⁷ Manuel Pacheco afirma de nuevo en la antología de Leopoldo de Luis, que reproduce una entrevista en la que le preguntaban si había una nueva forma de hacer poesía en España: “La poesía en España ha bajado a la calle, y ha bajado a la calle porque las torres de marfil no pueden concebirse en la actualidad, son una traición. La poesía en España se ha humanizado y es solidaria de todos los que necesitan solidaridad, y esto quizá se deba a nuestra sangrienta guerra civil”, Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 186.

Gabino Alejandro Carriedo establece asimismo: “La poesía social arriba como una exigencia de armonizar la poesía con la conciencia humana en circunstancias históricas de excepción. Surge contra un idealismo en quiebra que no era sino la máscara de una sociedad divorciada con el progreso de la conciencia. La poesía se había convertido en una ficción insostenible, en una falsificación que no correspondía ya a ninguno de los intereses reales del hombre, precisamente porque la “belleza” se había identificado con valores que habían dejado de tener un contenido real”, *ibid.*, p. 243.

Y Antonio Molina proclama también: “La poesía social es una conquista de nuestro tiempo y responde a una necesidad. Si en otras épocas históricas ha existido, nunca como ahora se tuvo una conciencia tan clara de su realidad”, *ibid.*, p. 291.

²²⁸ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939, op. cit.*, p. 256.

²²⁹ J. Lechner señala a propósito de esa efervescencia del compromiso a raíz de la Guerra Civil española y sobre todo entre los republicanos: “[la Guerra Civil española] hizo que intelectuales y artistas reflexionaran sobre los fundamentos de la historia de su país y del arte nacional. A juzgar por los textos de los años de la Guerra Civil, esta inquietud se produjo principalmente en el campo republicano, al que se había adherido, como se sabe, desde los primeros días de la contienda, el grueso de la ‘intelligentsia’ española”, en *ibid.*, p. 143.

Pero no hay que olvidar que también existió un compromiso de tipo reaccionario o tradicionalista entre el bando sublevado y posteriormente entre los adeptos al régimen franquista, como Luis Rosales, Leopoldo Panero o Dionisio Ridruejo, entre otros; que desembocó en lo que se ha venido a llamar “poesía arraigada”, en contraposición a la “poesía desarraigada”, concepto que desarrollaremos más tarde.

²³⁰ Este suceso también había inspirado a autores extranjeros como Albert Camus, que escribió junto a otros escritores la obra de teatro *Révolte dans les Asturies*, publicada en 1936; o al poeta argentino Raúl González Tuñón, que dedicó a este acontecimiento su poemario *La rosa blindada* (1936).

sentido, como lo demuestran, además de las cuantiosas creaciones artísticas, los numerosos eventos o agrupaciones culturales nacidos como consecuencia de la misma. Podemos aludir, por ejemplo, al II Congreso Internacional de Escritores –en el seno de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, creada en 1936, y encargada también de importantes publicaciones como la revista *El Mono Azul*–, celebrado en Valencia, Madrid y Barcelona en 1937; o las numerosas revistas o romanceros, algunos de los cuales serán mencionados más adelante.

En los tres años que duró el conflicto, la prolijidad poética –en ese sentido de compromiso contra los “nacionales” y sobre todo de solidaridad con los republicanos y el pueblo español en general– fue más que constatable, no sólo dentro, sino fuera de sus fronteras²³¹.

Muchos son los ejemplos procedentes de autores del propio país, ya fuera desde el interior o desde el exilio. El poeta leonés León Felipe, por citar alguno, trató el tema de la Guerra Civil española en numerosas composiciones, como puede ser el caso de su conocido poema “Loqueros... Relojeros”, del poemario *Español del éxodo y del llanto*, publicado ya en México durante su exilio en 1939. En estos versos acusa indirectamente a Franco de instaurar el malestar y de provocar las desdichadas consecuencias del suceso, de impartir una justicia arbitraria en nombre de Dios:

El sapo iscarote y ladrón
en la silla del juez,
repartiendo castigos y premios
¡en nombre de Cristo,
con la efigie de Cristo
prendida del pecho!
Y el hombre aquí de pie,
con el pulso normal,
firme, erguido, sereno,
con la lengua en silencio,
los ojos en sus cuencas
y en su lugar los huesos²³²

²³¹ El conflicto motivó la escritura fraternal de numerosos poetas extranjeros como el peruano César Vallejo con su *España, aparta de mí este cáliz*; el Nobel chileno Pablo Neruda en *España en el corazón*; el poema “No pasarán” del mexicano Octavio Paz; “La victoire de Guernica” de Paul Éluard; el poema en homenaje a Federico García Lorca de Louis Aragon “Un jour, un jour”; el poema “Spain”, de W. H. Auden; el poemario *España, 1936*, del escritor argentino Álvaro Yunque; o el “Requiem for the Spanish Dead”, de Kenneth Rexroth; así como la narrativa de Hemingway en *¿Por quién doblan las campanas?*; o de George Orwell en su *Homenaje a Cataluña*.

²³² León Felipe, *op. cit.*, p. 293.

O el largo poema “El hacha (elegía española)”, del mismo poemario, en el que, ya al final de la contienda, la voz poética da fe del rencor instaurado en los supuestos dos bandos que luchaban, como vemos en este fragmento:

¿Por qué habéis dicho todos
que en España hay dos bandos,
si aquí no hay más que polvo?
En España no hay bandos,
en esta tierra no hay bandos,
en esta tierra maldita no hay bandos.
No hay más que un hacha amarilla
que ha afilado el rencor²³³

Como señala J. Lechner, aunque su etapa de compromiso tiene su punto de partida en este acontecimiento, ya se encuentran ciertos indicios de ese tono ulterior con anterioridad, como puede ser el caso del poemario *Versos y oraciones de caminante* (1920). Dice el crítico a propósito:

Se trata de unos casos aislados en su obra anterior a la Guerra Civil, pero en ellos llama la atención hacia el papel activo que tiene todo hombre, y sobre todo el poeta, en la forja de su tiempo y hacia la necesidad de que dejen de ser pasivos espectadores, y víctimas muchas veces, de un orden social inaceptable, para tomar en sus manos la construcción de un mundo fraterno y justo, como parece sugerir el poema *Drop a star*, así como el titulado *¿Quién soy yo?*, cuyos versos finales rezan:

(¿Has entendido ya
que YO eres TÚ también?...)²³⁴

Otro poeta que debemos destacar, cuya relación con la guerra es determinante en su trayectoria vital, es el ya mencionado poeta sevillano Antonio Machado, al que Ángel L. Prieto de Paula define en su estudio *Poetas españoles de los cincuenta* como el “representante máximo del intelectual comprometido con su pueblo”²³⁵. Al estallar la Guerra Civil española, Machado se queda en Madrid, luchando en defensa de la República con su escritura. Los nacionalistas entran en Madrid y el gobierno republicano se traslada a Valencia y evacúa a los hombres más destacados de las artes y las ciencias, pero Machado se resiste. Bajo presión de sus prójimos y con miedo a correr la misma suerte que Lorca, el poeta acaba abandonando la

²³³ León Felipe, *op. cit.*, p. 310.

²³⁴ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, *op. cit.*, p. 64.

²³⁵ Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 9.

ciudad. Así relata el poeta la angustia por la batalla librada en la capital española en su texto en prosa *¡Madrid!*:

Quien oyó los primeros cañonazos disparados sobre Madrid por las baterías facciosas, emplazadas en la Casa de Campo, conservará para siempre en la memoria una de las emociones más antipáticas, más angustiosas y perfectamente demoniacas que pueda el hombre experimentar en su vida. Allí estaba la guerra, embistiendo testaruda y bestial, una guerra sin sombra de espiritualidad, hecha de maldad y rencor, con sus ciegas máquinas destructoras vomitando la muerte de un modo frío y sistemático sobre una ciudad casi inerme, despojada vilmente de todos sus elementos de combate, sobre una ciudad que debía ser sagrada para todos los españoles, porque en ella teníamos todos –ellos también– alguna raíz sentimental y amorosa²³⁶.

Durante el conflicto, el poeta escribe el poemario *La guerra* (1936- 1937), en el que destaca, por ejemplo, el conmovedor poema dedicado a la memoria de Federico García Lorca, “El crimen fue en Granada”²³⁷ –que había puesto en escena el romance de Machado “La tierra de Alvar González” con “La Barraca”– o el poema “Meditación del día”, ante el peligro de que Valencia también pudiera ser tomada por los sublevados, cuyo fragmento reza así:

pienso en la guerra. La guerra
viene como un huracán
por los páramos del alto Duero,
por las llanuras de pan llevar,
desde la fértil Extremadura
a estos jardines de limonar,
desde los grises cielos astures
a las marismas de luz y sal.

²³⁶ Antonio Machado, *Prosas completas*, Madrid. Espasa- Calpe, 1988, p. 2225.

²³⁷ Los homenajes poéticos a Lorca, símbolo de la crueldad franquista y la injusticia de la guerra, se sucedieron a lo largo de estos años. Dentro de España, además del ejemplo de Machado, encontramos muchos otros como el poema de Luis Cernuda, “A un poeta muerto (F. G. L.)”, elegía publicada en *Hora de España* en 1937 (“Por esto te mataron, porque eras/ Verdor en nuestra tierra árida/ Y azul en nuestro oscuro aire”); la “Elegía primera”, de *Viento del pueblo* de Miguel Hernández (“Muere un poeta y la creación se siente/ herida y moribunda en las entrañas”); la “Elegía a Federico García Lorca” de Manuel Altolaguirre (“El árbol de tu nombre ha florecido/ en una incalculable primavera”); la “Estancia en la muerte con Federico García Lorca”, de Emilio Prados (este autor editó el *Homenaje al poeta García Lorca. Contra su muerte* en 1937, que contenía una selección de poemas del autor fallecido y otras colaboraciones, en el que aparecía este poema suyo: “No te llegan las manos/ y tú mismo te buscas,/ porque todos te llaman/ y ya no reconoces/ la estrella de tu carne”); el poema “A Federico García Lorca” de Pedro Garfias (“Aquella madrugada/ sintió el fascismo resbalar los secos/ gusanos por su entraña”); o la “Elegía a un poeta que no tuvo su muerte”, de Alberti (“Debiste de haber muerto sin llevarte a tu gloria/ ese horror en los ojos de último foganazo”); por citar solo algunos. Desde el extranjero, encontramos la “Oda a Federico García Lorca” de Neruda (“Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,/ si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,/ lo haría por tu voz de naranjo enlutado/ y por tu poesía que sale dando gritos”); o “Angustia cuarta”, de Nicolás Guillén (“Salió el domingo, de noche,/ salió el domingo, y no vuelve”), entre otros.

Pienso en España, vendida toda
de río a río, de monte a monte, de mar a mar²³⁸

Aunque como señala J. Lechner la llamada “Generación del 27” no presentara signos evidentes de unanimidad política entre sus miembros en un principio, la mayoría de ellos se fueron concienciando poco a poco y empezando a plasmar su compromiso en sus publicaciones, dejando atrás en muchos casos la deshumanización experimentada años antes. Es el caso del ya mencionado Rafael Alberti, en el que J. Lechner aprecia un compromiso permanente desde la aparición de *Sobre los ángeles* en 1929, sobre el que el propio poeta señala, en una entrevista de 1961 transcrita por J. Lechner:

[...] je me suis aperçu d’une façon imprécise que ma situation personnelle, surtout en ce qui concerne les relations avec ma famille, n’était pas sans rapports avec la situation générale. Peut-être pour cela, j’ai l’impression que *Sur les anges* est le livre qui caractérise le mieux la situation pré-révolutionnaire de notre pays au moment précis où je l’ai écrit²³⁹.

Alberti se declara así, igual que lo hiciera Machado, como un poeta en consonancia con su tiempo, del que no puede separarse ni sin el cual puede entenderse su trayectoria poética. Muchas son las composiciones de tintes históricos del poeta ya antes del conflicto, como evocamos líneas arriba; pero si hablamos de los poemas producidos durante la guerra, tenemos que privilegiar la sección “Capital de la gloria” (1936- 1938), contenida en su poemario *De un momento a otro* (1934- 1939). Entre estos poemas encontramos numerosas alusiones a la contienda, como puede ser “Defensa de Madrid. Defensa de Cataluña”, con menciones a la toma de Madrid, tema recurrente en estos años (“No olvides, Madrid, la guerra;/ jamás olvides que enfrente/ los ojos del enemigo/ te echan miradas de muerte”)²⁴⁰; el poema “A las brigadas internacionales”, en honor y agradecimiento a estos combatientes del bando republicano (“¡Hermanos!/ Madrid con vuestro nombre se agranda y se ilumina”)²⁴¹; así como el poema “Al general Kleber”²⁴², dedicado a su comandante, Manfred Stern, conocido como Emilio Kleber, célebre precisamente por su actuación en la llamada defensa de Madrid; el poema a la memoria de un soldado alemán de las Brigadas Internacionales

²³⁸ Antonio Machado, *Obras Completas, op. cit.*, p. 829- 830.

²³⁹ Traducción: “Me he dado cuenta de una forma imprecisa de que mi situación personal, sobre todo en lo que concierne las relaciones con mi familia, no estaba exenta de relación con la situación general. Puede que por ello tenga la impresión de que *Sobre los ángeles* es el libro que mejor caracteriza la situación pre-revolucionaria de nuestro país en el momento preciso en que lo escribí”, J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939, op. cit.*, p. 66. La traducción es nuestra.

²⁴⁰ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 403.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 406.

²⁴² *Ibid.*, p. 406- 407.

caído en dicha batalla “A Hans Beimler, defensor de Madrid”²⁴³ –al que también Emilio Prados dedicaría un romance; o el poema “18 de julio”, escrito un año después de que empezara la masacre, en el que el poeta se lamenta de tanta pérdida y del dolor acumulado durante ese año sin sentido: “sufre el mapa de España, grita, llora”²⁴⁴. Son estos solo algunos ejemplos que nos ofrece el poeta en esta sección, que se presenta como un testimonio directo de prácticamente la totalidad de la guerra, de innegable naturaleza histórica, en línea directa con muchos de los poemas de Javier Egea, como veremos más tarde.

Otro poeta de la generación, Manuel Altolaguirre, sería el encargado de publicar el primero de los romanceros de la época, el *Romancero de la Guerra Civil* aparecido en 1936, que contenía muchos poemas publicados anteriormente en *El mono azul*. Uno de los muchos ejemplos contenidos, que enlaza con este tema recurrente que es la defensa de Madrid, es el poema “¡Alerta, los madrileños!”. Apelando a los habitantes de la capital a guardar su custodia, el poema se presenta con un claro aliento de lucha y de incitación a coger las armas como necesidad obligada para la defensa de la dignidad que estaba siendo arrebatada:

Si por amor a la paz
estuvimos desarmados,
por amor a la justicia
ahora el fusil empuñamos.
Demuéstrale al enemigo
que no quieres ser esclavo;
más vale morir de pie
que vivir arrodillados²⁴⁵

Con colaboraciones de poetas de la envergadura de Pedro Garfias, Emilio Prados, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Serrano Plaja, Quiroga Pla o Ramón Gaya; en este romancero destacan poemas como “El fusilado”, de Vicente Aleixandre (“José no murió. ¡Miradlo!/ Resucitado, no ha muerto;/ que no murió, como no/ morirá jamás el pueblo”²⁴⁶); o “El traidor Franco”, de José Bergamín, en un ataque directo al ejecutor del golpe de Estado y causante de todos los males de España, poco merecedor de su apellido, al que no honra en absoluto según la voz poética:

²⁴³ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 408- 409.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 414.

²⁴⁵ Manuel Altolaguirre, *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones de la Guerra Civil, Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, Sección de publicaciones, 1936, p. 74- 75.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

Traicionándote de franco
traidor a tu misma causa,
fuieste dos veces traidor:
a tu sangre y a tu patria,
que a España no se defiende
con la traición emboscada,
asesinando a su pueblo,
que es el alma de su alma.
¡Traidor Franco, traidor Franco,
tu hora será sonada!
Tu nombre es como bandera
que tu derrota proclama.
Si la traición criminal
en ti franqueza se llama,
tu nombre es hoy la vergüenza
mayor que ha tenido España.
Que ni tu nombre es ya nombre,
ni en tu sangre se espejeaba;
traidor, hijo de traidores,
mal nacido de tu casta:
no eres Franco, no eres hombre,
no eres hombre, no eres nada²⁴⁷

También sería necesario señalar aquí al nombrado poeta malagueño Emilio Prados, cuyo compromiso se intensificó con el transcurso de la Guerra Civil, como demuestra, por ejemplo, la edición del *Romancero general de la guerra de España* (1937) junto con Antonio Rodríguez Moñino, con motivo del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que recoge unos 300 romances; la publicación de *Romances de la guerra civil* (1936) integrados en la tercera sección de su poemario *Llanto en la sangre* de 1937 (compuesto entre 1933 y 1936); o del *Cancionero menor para los combatientes* (1936-1938); entre otros. En sus romances de la Guerra Civil, encontramos la huella del hermanamiento que se produce entre los leales a la República, como se aprecia en “Fragmento de carta”:

Tengo un hermano en el frente
que tú no conoces, madre,

²⁴⁷ Manuel Altolaguirre, *Romancero*, op. cit., p. 44.

que el hermano que ahora tengo
no lleva tu misma sangre²⁴⁸

Pero también el odio hacia los que se rebelaron contra ella, como vemos en el romance “Traidor a su pueblo”:

Que siendo sangre del pueblo
contra tu sangre te alzaste
y sangre que se traiciona
se vuelve contra su carne.

Que malos perros te coman,
mal hijo de mala madre,
que ni la tierra te quiere,
ni con él te quiere el aire²⁴⁹

La traición es otro motivo constante, como se puede apreciar en otros ejemplos como “Pueblo traicionado”, de Arturo Serrano Plaja; que reproduce a la vez el ambiente desolador que se instauró tras el alzamiento, la intención de elevar su voz en defensa de las clases populares, y la esperanza porque el fin de la guerra traiga consigo el cambio que necesita España:

Y un día, el dieciocho de julio se produjo
la memorable lluvia de sangre permanente
[...]
Hoy la muerte recorre tus calles silenciosas,
tus más mínimas plazas de pueblos olvidados
y a todos nos convoca con dignidad y sollozos
a cónclave de angustia.

Pero tú permaneces.
En ti nace una historia de fuego indivisible,
de pueblos que han sellado su pacto con la sangre
de campesinos libres, de obreros y artesanos²⁵⁰

²⁴⁸ Emilio Prados, *Poesías completas II*, Madrid, Visor, 1999, p. 479. [De *Romances de la Guerra Civil*, 1937].

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 493.

²⁵⁰ Arturo Serrano Plaja, *El hombre y el trabajo. Poesía*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, 134- 136.

Poemas como “Soldado”, de Pedro Garfias, representan asimismo el espíritu de comunión que se instaló entre los poetas y la milicia:

Soldado, ¿sabes por qué luchas?
[...]
Por la tierra que tú labraste
y la fábrica en que trabajaste;
por el pan que te regatearon
y la instrucción que te negaron;
por una vida mejor para los tuyos
y para ti mismo, quién sabe;
porque los hombres cuando nazcan
tengan un mundo propio, como el ave,
como la estrella y el gusano;
por la luz y por la verdad.
Camarada soldado, luchas
por la justicia y por la libertad²⁵¹

O el estremecedor poema “A los milicianos muertos”, de Rafael Morales (“Yo tengo en mis ojos, vivos,/ a los míos que murieron,/ y son carne de mi carne;/ yo soy vida de mis muertos”)²⁵².

También en este aspecto incide el significativo poema “A un fascista”, de Max Aub – publicado en el *Boletín de la Subsecretaría de Propaganda* (Barcelona, 1938)– que descarga su animadversión contra aquellos que siguen esta ideología, a los que reprocha la falta de fraternidad que según la voz poética sí se da en el bando contrario (“A ti la muerte todo te lo veda,/ cada muerte me da nuevos hermanos”²⁵³); o en general las *Poesías de la guerra española* de Pedro Garfias, completamente comprometido en su obra con las circunstancias de la contienda (1936- 1941). En estos versos de su poema de título similar “Miliciano muerto”, la voz poética da cuenta de la misma idea:

Camarada miliciano:
la bala que te mató
se fue cantando a la gloria
de un hombre que se salvó.
Porque has muerto por el pueblo

²⁵¹ Pedro Garfias, *Obra poética completa*, Écija, Gráficas Sol, 1993, p. 145.

²⁵² Francisco Caudet, *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, p. 91.

²⁵³ Max Aub, *Obra poética completa. Volumen I*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, p. 340.

¡qué dulce muerte te dio
la bala que te mató!²⁵⁴

Respecto a esa mirada esperanzadora ante la desdicha es igualmente destacable el poema “Miaja”, de un jovencísimo José Hierro (1937) –firmado como J. H. Leal–, sobre la labor del popular militar republicano José Miaja, que denota la convicción de que su cometido los haría conquistar la libertad; y cuyo fragmento dice así:

No puede vencerse a un pueblo
que muere por una causa.
El pueblo pide tu premio,
glorioso general Miaja.
[...]
Cuando se duerman las cosas
esperando la mañana,
los ríos no tendrán sangre
ni habrá gente esclavizada:
habrá una aurora más roja
que las tardes de naranjas,
y España será más libre,
más ancha; más proletaria²⁵⁵

Además de estos romanceros –a los que se sucedieron otros tantos–, que J. Lechner considera de gran calidad, tenemos que mencionar la labor de la citada revista de corte republicano *Hora de España* (1938- 1939)²⁵⁶, que también contiene según el autor “el cuerpo de poesía más impresionante que se publicó durante los años 1936- 1939”²⁵⁷. La revista, que lleva por subtítulo “Ensayos; poesía, crítica al servicio de la causa popular”, consigue un alto grado de compromiso sin apenas servirse de lo que J. Lechner llama “poesía directa”; casi sin referirse explícitamente a la guerra, sino haciendo alusión a una solidaridad universal, que comprende al malestar del ser humano en general. En el “Propósito” expresado en el primer número de la revista podemos leer:

²⁵⁴ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 109.

²⁵⁵ César de Vicente Hernando, *Poesía de la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Akal, 2007, p. 220. [Publicado en *El Cantábrico* el 9 de abril de 1937].

²⁵⁶ Aunque por sus páginas pasaron muchos autores de diferente postura ideológica y estética, la otra cara de esta revista la representa la citada *Escorial*, que nacida en 1940, estaba apoyada por el régimen y en su misma línea, sería el precedente de la revista *Garcilaso* (1943- 1946).

²⁵⁷ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, *op. cit.*, p. 185.

España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate. Nuestros escritos han de estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general²⁵⁸.

Y en la “Ponencia colectiva” leída por Arturo Serrano Plaja, aparecida en el octavo número de la revista, varios de sus colaboradores afirmaban:

[...] nosotros declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad, con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente. Esa realidad que hoy, por las extraordinarias dimensiones dramáticas con que se inicia, por el total contenido humano que ese dramatismo implica, es la coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno de nosotros. Decimos, y creemos estar seguros de ello, que, por fin, no hay ya colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo²⁵⁹.

Aunque no solo se publicaron poemas, es cierto que la poesía ocupó un lugar importante en la revista, la mayoría de veces de calidad destacable. Unos versos del poema “Palabras a los muertos”, de Juan Gil-Albert, aparecido en el quinto número de la revista (1937) e incluido luego en *Son nombres ignorados* (1939), recuerdan asimismo esas numerosas e inolvidables pérdidas:

No será ya posible
que aquellos que contemplan el suelo de la patria,
marchito entre los brazos de tardía victoria,
deslicen sus amores o ese triunfo
sin recordar que andan sobre restos calientes²⁶⁰

Como vemos gracias a estos escasos ejemplos, los romanceros de la época, junto a las revistas, ejercieron una labor encomiable para encauzar esa poesía de urgencia que se convirtió en la mejor manera de canalizar las voces de los comprometidos con la causa republicana²⁶¹.

²⁵⁸ VV. AA., *Hora de España*, n. 1, Valencia, 1937, p. 5- 6.

²⁵⁹ VV. AA., *Hora de España*, n. 8, Valencia, 1937, p. 81- 95.

²⁶⁰ Juan Gil-Albert, *Antología poética (1936- 1976)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 63.

²⁶¹ De esta misma generación, Rafael Alberti publica el *Romancero general de la guerra española* en 1944 en Buenos Aires.

También de esta circunstancia histórica recibe su nombre la llamada “Generación del 36”, que convive con algunos de los referentes de la anterior “Generación del 98”, así como de la “Generación del 27”. Estos poetas, según Santiago Fortuño Llorens en *Poesía de la primera generación de posguerra*:

[...] mostraron una preocupación por descubrir y plasmar lo humano y vital frente a lo bello, exótico y lejano. Su intención fue crear una poesía humanizada frente a la novedosa, sorpresiva y artística de la generación del 27, su precedente más significativo. Los primeros destacarán en el poema no tanto lo que éste sugiera cuanto lo que comunica y transmite, evidenciando con ello las huellas de Miguel de Unamuno en su interés por el hombre concreto de carne y hueso, de la temporalidad lírica de Antonio Machado, del pensamiento dialéctico de Francisco de Quevedo y de la circunstancia como razón vital de José Ortega y Gasset. La segunda república española (1931-1939), por su parte, les hizo asumir responsabilidad y los comprometió en ambos bandos²⁶².

No podemos olvidar al quizá poeta más representativo de esta corriente, el oriolano Miguel Hernández, que sufrió cruelmente las consecuencias de la guerra, una guerra que se reflejó con insistencia en sus poemas. Algunos ejemplos que transcriben el ambiente hostil que el poeta experimentó serían sus poemarios *El hombre acecha* (1939), con el conocido poema “El herido” (“Por los campos luchados se extienden los heridos”)²⁶³; u “Oficiales de la VI División” (“Con vosotros vendrá la primavera/ de la herida cerrada y de los panes”)²⁶⁴; o “18 de julio 1936-18 de julio 1938” (“Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes./ Son dos años de sangre: son dos inundaciones”)²⁶⁵, entre otros muchos; así como el poemario *Viento del pueblo* (1937), con el poema “Euzkadí”, por destacar uno de tantos, en el que se refleja una clara esperanza por vencer (“La victoria es un fuego que alumbra nuestra cara/ desde un remoto monte cada vez más cercano”²⁶⁶).

Se hace evidente que son muchos –e inabarcables aquí– los ejemplos poéticos, no ya ligados a la guerra, sino consecuencia directa de la misma. Aunque se ha dicho que muchas composiciones, por su carácter propagandístico o al servicio de una ideología tan marcada, carecen de calidad, encontramos muestras que se constituyen como un legado de valor, tanto histórico como poético.

En cualquier caso, es necesario incidir en que ese sufrimiento compartido como impulso creador que se dio en los poetas que vivieron la Guerra Civil española y que hemos intentado

²⁶² Santiago Fortuño Llorens, *Poesía de la primera generación de posguerra*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 36.

²⁶³ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Madrid, Zero, 1976, p. 358.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 369.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 369.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 334.

esbozar aquí, se prolongó además en los primeros años de dictadura, en los que, pese a las dificultades procedentes de la censura para los que permanecieron en el país que ya apuntamos, los artistas lograron expresar sus inquietudes sociales y existenciales de distintas maneras²⁶⁷. Podemos constatar en ese sentido que el final de la Guerra Civil española supone un punto de inflexión en el desarrollo poético²⁶⁸. Y no solo porque va a proporcionar esos nuevos enfoques temáticos desde los que encauzar la creación; sino también porque va a suponer la muerte significativa de varios poetas²⁶⁹; para otros la prisión; y para una gran parte, el exilio²⁷⁰. Desde fuera, voces como las de Luis Cernuda muestran la posición determinante del poeta ante su partida²⁷¹. En México, su lugar de acogida, escribe este poema titulado “Peregrino” (*Desolación de la Quimera*, 1962), cuyo fragmento dice así:

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante²⁷²

²⁶⁷ Nos sirven nuevamente aquí las siguientes palabras de J. Lechner: “Quienquiera que abra y hojee los libros de poesía publicados en España desde el final de la Guerra Civil, llegará a la conclusión de que una de las constantes de la producción poética de dicho período es la actitud crítica del poeta frente a la sociedad en que vive”, J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939, op. cit.*, p. 2.

²⁶⁸ También sobre esta idea afirma J. Lechner: “Sin la conmoción producida por esta guerra resulta difícil comprender gran parte del desarrollo de las artes y las letras en la España de la posguerra”, *ibid.*, p. 178.

²⁶⁹ Federico García Lorca, Ramón María del Valle- Inclán y Miguel de Unamuno mueren en 1936; Antonio Machado en febrero de 1939; y Miguel Hernández muere en prisión algo más tarde, en 1942. Guillermo de Torre incluye a Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel de Unamuno en *Tríptico del sacrificio*, Madrid, Losada, 1948, p. 89- 113, dedicado a los tres escritores, todos ellos muertos efectivamente durante la Guerra Civil española.

²⁷⁰ En cuanto a los poetas exiliados, la mayoría de los integrantes de la llamada “Generación del 27” partieron al exilio: Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Pedro Garfías, José María Quiroga Plá... Otros poetas emblemáticos exiliados fueron Juan Ramón Jiménez, León Felipe o José Bergamín, por citar solo algunos ejemplos.

²⁷¹ Castellet afirma que los poetas del exilio tomaron dos posiciones distintas ante la situación: “Una, de tranquila y seria meditación sobre la magnitud del desastre que acaba de suceder y otra, de exaltada y violenta protesta, de imposible resignación, que llegaba hasta negar la vida a la patria que acaban de dejar y a los españoles que quedaban en el país”, José María Castellet, *Un cuarto de siglo, op. cit.*, p. 73.

²⁷² Luis Cernuda, *Poesía completa. Volumen I*, Madrid, Siruela, 1993, p 530- 531.

c) La inmediata posguerra: hacia una poesía social

“Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?”,

Dámaso Alonso²⁷³

“La poesía social es la que desnuda el alma como un libro de páginas en blanco y deja que la vida escriba sobre ella: TODAS SUS RESONANCIAS”,

Manuel Pacheco²⁷⁴

“No dejan ver lo que escribo/ porque escribo lo que veo”,

Blas de Otero²⁷⁵

“Cuarenta años/ de pertinaz sequía./ Para guardar la sed y el desengaño/ un muro y un altar de madre selvas/ al corazón de los vencidos”,

José Antonio Llamas²⁷⁶

Tras tres años de guerra, el panorama poético quedaba tan desamparado e infecundo como el propio país. Predominó el silencio para aquellos que no estaban del lado de los vencedores, reinando una poesía protegida por el régimen, con la supremacía de la revista *Escorial* y de sus colaboradores, como Dionisio Ridruejo (su primer director), Pedro Laín Entralgo (subdirector), Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco.

Habrà que esperar hasta 1944, año clave en el florecimiento de la poesía de posguerra, para encontrar una línea que encauce las voces de los vencidos. En esa dirección nace otra revista clave de la época como sería *Espadaña*²⁷⁷, que sin duda propició una línea de edición de

²⁷³ “Insomnio”, en Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Austral, 1990, p. 81.

²⁷⁴ Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, op. cit., p. 186.

²⁷⁵ “No salgas, paloma, al campo”, en Blas de Otero, *Obra completa (1935- 1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 366. [Escrito en 1957 y publicado en *Papeles de son Armadans*, n. XXVII, 1958].

²⁷⁶ “Para guardar el agua de la lluvia”, en José Antonio Llamas, *Como las generaciones de las hojas (1963-1997)*, León, Diputación provincial, 1998, p. 55. [Sección “La poesía dialéctica (1971)"].

²⁷⁷ *Espadaña* es solo una de las numerosas revistas representativas de la época. Por ejemplo, en 1945 se crea la revista *Índice* y en 1946 nace *Ínsula*, cuya labor continúa en la actualidad. Ambas revistas fueron clave en la evolución de una literatura estancada que abrieron al mundo gracias a las publicaciones de autores extranjeros y en el exilio, muchas veces con problemas con la censura. Menos relevantes para el tema que nos ocupa son revistas como *Postismo* (1945) y *Cántico* (1947), representantes de otras dos corrientes poéticas del momento, con una posición más estética y sin vínculos marcados con la realidad histórica.

cierto compromiso, con un “marcado carácter inconformista”²⁷⁸, –según la califica José Manuel López de Abiada en su artículo “Espadaña (1944- 1951) y la poesía comprometida de la posguerra”; y “una poética de compromiso con la realidad histórica, [...] germen de la emergente poesía social”²⁷⁹, como indica Ángel L. Prieto de Paula en el estudio anteriormente mencionado. Pese a la falta de homogeneidad que se ha atribuido a la revista, lo cierto es que fue uno de los vehículos de conexión indiscutibles entre realidad y poesía²⁸⁰.

No obstante, muchos críticos parecen coincidir en afirmar que el hito que marcaría esa nueva concienciación poética en los primeros años de posguerra sería la publicación de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso ese mismo año²⁸¹ –que coincide a su vez con la publicación de otros libros representativos del periodo como *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, tras años de silencio editorial (su libro precedente es *La destrucción o el amor*, de 1935); o *Diario de Djelfa*, de Max Aub, conmovedor poemario sobre su experiencia en el campo de concentración argelino publicado en México.

Con un título más que significativo, que concentra en sí mismo la idea que venimos esbozando, el poema parece convertirse desde este momento en un producto de la insatisfacción, en gran medida histórica. Ángel L. Prieto de Paula, que considera que este libro “abrió las compuertas del horror existencial”, afirma:

La rebelión del libro no era de carácter predominantemente histórico (esto es, relacionada con la situación española), sino personal y universal a un tiempo, y sirvió, lo mismo que la de *Espadaña*, para allanar el camino a la poesía protestataria que estaba llegando²⁸².

²⁷⁸ José Manuel López de Abiada, “Espadaña (1944- 1951) y la poesía comprometida de la posguerra”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Brown University, 1983, p. 183- 192, p. 184.

²⁷⁹ Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, op. cit., p. 11.

²⁸⁰ Aunque J. Lechner no considera significativa la muestra de poesía comprometida que aparece en la revista (afirma que solo 26 poemas cumplirían con esta categoría); vaticina que este aspecto se convertiría en el “barómetro por el que las generaciones posteriores juzguen los tiempos en que aparecía la revista”. Podría decirse que la predicción se ha cumplido. J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, op. cit., p. 43.

²⁸¹ J. Lechner cree que, en la posguerra, “las primeras manifestaciones de una actitud crítica, inconformista y comprometida con el hombre sufriente, corresponden [...] a Ildefonso- Manuel Gil”. Sin embargo, afirma que “en Dámaso Alonso recaerá el mérito de haber provocado un choque en el ambiente poético de la posguerra española”, si bien también resalta el hecho de que se trate de un intento de protesta frustrado, pues aunque supone un “tono nuevo”, todo queda justificado por la voluntad de Dios, al que se dirige la angustia del poeta, J. Lechner, *ibid.*, p. 15- 20.

Así, este crítico califica como primeros libros “homogéneamente comprometidos” *Poemas de dolor antiguo* (1945), de Ildefonso- Manuel Gil, y *Poema de la condenación de Castilla* (1945), de Gabino- Alejandro Carriedo.

Por su parte, Santiago Fortuño Llorens, afirma que *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, y *La colmena*, de Camilo J. Cela, constituyen los tres documentos esenciales de la primera posguerra que truncaron, de este modo, una actitud tranquilizadora y adormecida, Santiago Fortuño Llorens, op. cit., p. 33.

²⁸² Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, op. cit., p. 12.

De Dámaso Alonso parte además lo que él mismo vino a llamar luego la “poesía del desarraigo”²⁸³ –término que no goza de aceptación unánime–, línea poética en la que encontramos la angustia, en gran parte provocada por la contienda y la pérdida del bando republicano, tratada desde un punto de vista existencial. Pero se trata de un existencialismo en el que la conciencia religiosa ha entrado en conflicto. Dios es todavía un tema principal, pero a él dirigen ahora sus quejas y lamentos. Lo identifican con el bando vencedor, al que ese Dios en el que creían se ha ofrecido, dejándolos abandonados e incluso erigiéndose como culpable de las desgracias que han sumido a España en un total desamparo²⁸⁴. Como Dios ya no es capaz de dar respuesta a ese desasosiego, los poetas recurren a los propios hombres, en los que buscan una especie de salvación conjunta.

Muy representativo es, entre otros, el poemario *Los Muertos*; escrito en 1947 por el tempranamente desaparecido José Luis Hidalgo. Veamos, por ejemplo, el poema titulado “Muerte”:

Señor, lo tienes todo: una zona sombría
y otra de luz, celeste y clara.
Mas, dime Tú, Señor, ¿los que se han muerto,
es la noche o el día lo que alcanzan?

Somos tus hijos, sí, los que naciste,
los que, desnudos en su carne humana,
nos ofrecemos, como tristes campos,
al odio o al amor de tus dos garras.

Un terrible fragor de lucha, siempre
nos suena, oscuramente, en las entrañas,
porque, en ellas, Tú luchas sin vencerte,
dejándonos su tierra ensangrentada.

Dime, dime, Señor, ¿por qué a nosotros
nos elegiste para tu batalla?
Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,

²⁸³ En el libro *Poetas españoles contemporáneos*, de 1952, el autor dedica un apartado a establecer la diferencia entre las dos corrientes: desarraigada y arraigada. Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (3ª ed.), Madrid, Gredos, 1965, p. 345-358. [Trabajo original publicado en 1952].

²⁸⁴ Sobre la relación de la poesía con Dios, se recomienda la lectura del estudio de Nuria Rodríguez Lázaro, *Dios es azul. Poesía y religión en la generación del 27*, Mérida, Editora regional de Extremadura, 2015. En él se centra en tres autores emblemáticos de la posguerra: Dámaso Alonso, Luis Cernuda y Pedro Salinas.

la eterna paz o la eterna borrasca?²⁸⁵

El mensaje de Dios que hacía iguales a todos los hombres a sus ojos se ha desvanecido; hasta parece ser el causante de la evidente escisión que se ha instaurado. El poeta se encuentra desorientado e impotente ante tanto dolor. Y el hombre se siente incluso extraño en su propia tierra, como vemos en el anticipado poema “En destierro”, de Vicente Gaos (*Arcángel de mi noche*, de 1944, escrito entre 1939 y 1943):

Así, arrojado misteriosamente
en esta vida, el hombre está angustiado,
quiere saber qué mano le ha arrojado,
sí, pide luz para su pobre frente.

¿En dónde está esa luz que el hombre siente
remota, en dónde? Oh Dios, yo te he mirado:
Sombras tan sólo. Estaba desterrado.
Oh mundo oscuro, negro Dios poniente²⁸⁶

Este tono existencial marcará las directrices para esta primera corriente de posguerra, en contraposición con el carácter poco más o menos entusiástico de la poesía arraigada, que comprendería en este caso a los poetas afines al régimen²⁸⁷.

En todo caso, los autores considerados desarraigados, pese a mostrar con ese tono intimista su padecer e inconformismo, no consiguieron condenar más que de manera tímida la realidad de esos años lóbregos bajo el franquismo. No estamos todavía ante la abierta crítica social. Es entrando ya a finales de la década de los cuarenta cuando comenzamos a presenciar el inicio de una cierta insurgencia, en la que desembocaron algunos miembros de esa corriente del desarraigo, que evolucionan a lo que se ha venido a llamar comúnmente poesía social²⁸⁸ –pese

²⁸⁵ José Luis Hidalgo, *Poesía completa*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1997, p. 268.

²⁸⁶ Vicente Gaos, *Obra Poética Completa I*, Valencia, Diputación provincial de Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1982, p. 163.

²⁸⁷ Afirma Santiago Fortuño Llorens: “en el periodo inmediatamente posterior a la guerra civil se ofreció una poesía oficial, caracterizada por su tono patriótico- religioso e imperial: ahí está la antología de Luis Rosales y L. F. Vivanco con *Poesía heroica del Imperio* (1940- 1943)”, Santiago Fortuño Llorens, *op. cit.*, p. 31.

²⁸⁸ Esta poesía surgiría entonces como oposición a la también llamada tendencia *garcilasista* (que englobaría a aquellos que publicaban ahora en la revista *Garcilaso* (1943- 1946), siguiendo los parámetros de la precedente *Escorial*), como confirma José Agustín Goytisolo: “Cuando empecé a escribir, en los primeros años de la década del cincuenta, el término “poesía social” era ya utilizado para distinguir la actitud de un grupo de escritores que había roto con la corriente “garcilasista” que imperaba en España desde el final de la guerra civil”, Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, *op. cit.*, p. 301.

Esa corriente garcilasista, siguiendo las palabras de Santiago Fortuño Llorens, se situaba “de espaldas a la realidad presente, intentado olvidar lo que me penoso y trágico en envolvía al hombre en esta circunstancia vital

a lo controvertido del término, como ya vimos en la introducción—, pasando de la expresión de esa angustia y desamparo individuales, de los problemas íntimos y existenciales, a una especie de manifestación de la solidaridad con los otros, con temas que afectan a la colectividad y que se dirigen a ella con un lenguaje más cercano. Rosa María Pereda califica en la antología *Joven poesía española* este tipo de poesía como una “consecuencia directa del franquismo, y su falta de libertad de prensa”²⁸⁹ —que también mencionamos en el caso de la narrativa de los años cincuenta.

Si bien no todos los miembros van a adherirse en el mismo grado, el grupo constituirá el apogeo de esta corriente —que *a priori* ya se habría iniciado, sin embargo, en circunstancias anteriores²⁹⁰, descrita por Félix Maraña en su artículo “Gabriel Celaya, de la poesía a la historia” como la “traducción histórica de una manera de estar atento a la realidad”²⁹¹, y que para los críticos tiene su punto de partida como grupo en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes, aparecida en 1952²⁹².

Estos poetas van a apostar por una poesía que se corresponda en lo posible con el lenguaje hablado coloquialmente por las masas, y sobre todo, que dé fe de la realidad deprimente e injusta de la que parte, pretendiendo su transformación. La poesía no aspira necesaria y estrictamente a ser bella, sino a convertirse en un instrumento comprensible y útil para el pueblo, que a partir de su testimonio podrá sacar conclusiones y cambiar así su propia realidad. Según las palabras de Ángel L. Prieto de Paula, se fue “dando paso a una poesía más

concreta, construyendo una poesía, arraigada y conformista, que describía una realidad paradisíaca y al hombre como trovador jubiloso de la misma”, Santiago Fortuño Llorens, *op. cit.*, p. 76.

Los autores que se suelen adherir a esta corriente social —aunque muchos de ellos cultivaron paralelamente también una línea existencialista— son: Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Leopoldo de Luis, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Rafael Morales, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Ramón de Garciasol, Rafael Montesinos, Ángela Figuera Aymerich, Gabino-Alejandro Carriedo o Vicente Gaos.

²⁸⁹ Concepción García Moral; Rosa María Pereda; *Joven poesía española. Antología*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 18.

²⁹⁰ En el prólogo a la obra ya citada, Leopoldo de Luis sitúa sus antecedentes en el romanticismo y establece una larga tradición de poesía social en las letras españolas desde entonces, siendo sin embargo el referente más próximo y evidente para el autor el poeta Miguel Hernández. De hecho, y en ello coincidimos plenamente, el autor no lo considera un movimiento específico ni una moda pasajera, sino una tendencia que emerge cada vez que se presentan injusticias que combatir, como un cierto asunto de conciencia. Ángel L. Prieto de Paula también considera que la poesía social “responde a una vocación de compromiso que ya se había manifestado en la década anterior, con obras de Alberti, Miguel Hernández, Emilio Prados o el chileno Neruda”, Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 13.

²⁹¹ Félix Maraña, “Gabriel Celaya, de la poesía a la historia”, en *Revista Pégola*, n. 148, Bilbao, 2001, p. 5.

²⁹² En esta antología, cuyos nombres fueron elegidos efectivamente mediante la consulta a un elevado número de lectores, aparecían nueve poetas del momento: Rafael Morales, Victoriano Crémer, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Vicente Gaos, José María Valverde, José Luis Hidalgo, José Hierro y Eugenio de Nora.

Fanny Rubio apunta dos líneas escudriñadas dentro de la antología: “una, realista, reaccionaba contra la poesía esteticista de las generaciones anteriores (Nora, Celaya, Hierro, Otero), hacía de la poesía el instrumento para cambiar el mundo, y vinculaba la poesía al tiempo histórico y a la mayoría. Otra oponía frente a la poesía documento un nuevo concepto de “realidad” (Bousoño, Gaos, Morales, Valverde). Sin embargo, persiste en ambos la búsqueda de contenidos y la noción de la poesía como comunicación que habían tomado de Aleixandre”, José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 42.

coloquial y menos agónica, dirigida “a la inmensa mayoría”, en que la obsesión personal es desplazada por la preocupación colectiva”²⁹³.

Aunque sabemos que la social no es la única existente en esta primera generación de posguerra, sí creemos que esta tendencia de corte realista, que, por cuestiones evidentes nos interesa tratar aquí, impregna especialmente la poesía de estos años en que las circunstancias históricas la hacen inevitable²⁹⁴.

Gabriel Celaya, en su reflexión sobre la poesía social recogida en el ensayo “Poesía y verdad” (1959), de la que Leopoldo de Luis evoca algunos fragmentos, establece que el poeta es un hombre que sufre la situación deplorable de España tanto como el resto de hombres; y que por ello intenta, desde su asumida posición privilegiada, defender y llevar a la poesía las preocupaciones y quejas de las clases menos favorecidas, con el fin de establecer lazos comunicativos con éstas y una conciencia común –podemos pensar en su poema “A Andrés Bastera” (*Las cartas boca arriba*, 1951)²⁹⁵–, hasta el punto de que la poesía en sí misma no importa, sino que es un instrumento, ese “arma cargada de futuro” que quiere hacer resurgir la voz de un pueblo sufriente. El poeta, que dejó manifiesto: “escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos” (verso perteneciente al poema “Aviso”, de *Tranquilamente hablando*, publicado en 1947²⁹⁶), afirma lo siguiente:

“Lo social” –término neutro y ya casi académico– no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza ante la realidad en que uno vive. El poeta, como cualquier otro hombre de hoy, se encuentra inmerso en esa situación que clama al cielo, y responde a ella –es poeta social– en la medida en que, por auténtico, desposa esa circunstancia y se hace cargo de ella con todas sus consecuencias [...] De un modo general, creo que el poeta es un hombre archi- consciente, y entiendo por tanto que el dar voz y el hacer advenir así a vida histórica a aquellas capas sociales que hasta hoy han sido poco menos que mera naturaleza, incumbe a su típica función de vate, adelantado o profeta. Pero, entiéndase: lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el “nadie es nadie”, para después seducir y levantar a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo o de lo que se tercia, hasta

²⁹³ Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 12.

²⁹⁴ No pretendemos, no obstante, relegar a estos autores a dicha nómina única. Sabemos que cada poeta tiene sus particularidades y que su obra participa de lo social en esta época, lo social entendido desde una preocupación por el hombre exigida por las circunstancias, pero no se reduce a ello. Y por supuesto, que en cada autor se presenta en todo caso con sus propias características. Es significativo en este sentido el ejemplo de José Hierro, poeta que se acercó a esta corriente, pero cuya obra la trasciende, dejándonos una poesía mucho más rica que no cae en el abandono estético ni se pliega tajantemente ante los imperativos comunes, siendo incluso precursor de la metapoesía o el culturalismo cultivados más tarde. Para acercarnos mejor a este autor, se recomienda la lectura del estudio de Emmanuel Le Vagueresse, *op. cit.*

²⁹⁵ Gabriel Celaya, *Poesía (1934- 1961)*, Madrid, Giner, 1962, p. 238- 242.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 201.

lograr, no ciertamente la poesía absoluta, porque la poesía no es un fin en sí, sino un estado de conciencia que, es fatal, permitirá mirar a nuestras obras por encima del hombro²⁹⁷.

Así, por ejemplo, si en *Avisos* (1944- 1946) el poeta vasco presentaba un poema titulado “La soledad” en el que la voz poética afirmaba: “Pero estoy solo, y solo/ mi soledad me canta,/ y sólo mi sufrir sin trascendencia/ me queda ya en el alma”²⁹⁸; o en el poema “Tranquilamente hablando”, del libro del mismo título (1947), aclamaba: “Porque estoy solo, y, solo,/ yo lloro, no lo entiendo”²⁹⁹; ya en *Cantos Íberos* (1955) el sujeto poético reclama, apelando a una “España en marcha”: “Nosotros somos quien somos./ ¡Basta de Historia y de cuentos!/ ¡Allá los muertos! Que entierren como Dios manda a sus muertos”³⁰⁰. Pasamos de la expresión melancólica y personal a un mensaje colectivo, solicitando justicia común y estableciendo esa “muerte del yo” a la que aludía el poeta en favor del “nosotros”.

Otro de los representantes de esta tendencia, Blas de Otero, demuestra su ineludible relación con lo social y sus coetáneos con títulos como “Hombre”, de 1947 (incluido en *Ángel fieramente humano*, publicado en 1950 y escrito entre 1947- 1949)³⁰¹; “Y el verso se hizo hombre”³⁰² (en *Ancia*, de 1958, que recoge la poesía escrita entre 1947 y 1954); el verso “Definitivamente cantaré para el hombre”³⁰³ del “Canto primero” (*Ángel fieramente humano*, 1950); su famoso poema “A la inmensa mayoría” (*Pido la paz y la palabra*, publicado en 1955 y escrito entre 1951 y 1954)³⁰⁴ –en contraposición a los postulados de Juan Ramón Jiménez; o con estos versos de su “Cartilla (poética)” escrito en 1963 y contenidos en *Que trata de España* (publicado en París en 1964 y escrito entre 1960 y 1964):

La poesía tiene sus deberes.
Igual que un colegial.
Entre ella y yo hay un contrato
social.
[...]
Pero yo no he venido a ver el cielo,
te advierto. Lo esencial

²⁹⁷ Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, op. cit., p. 87- 88.

²⁹⁸ Gabriel Celaya, op. cit., p. 162.

En este mismo poemario encontramos también “A solas soy alguien”, desarrollando la misma idea de soledad e insignificancia existencial: “A solas, existo;/ a solas, me siento;/ a solas, parezco/ rico de secretos./ En la calle, todos/ me hacen más pequeño/ y al sumarme a ellos,/ la suma da cero”, *ibid.*, p. 179- 180.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 183.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 338.

³⁰¹ Blas de Otero, op. cit., p. 148.

³⁰² *Ibid.*, p. 323- 324.

³⁰³ *Ibid.*, p. 155.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 227.

es la existencia; la conciencia
de estar
en esta clase o en la otra.

Es un deber elemental³⁰⁵

Ante el silencio de Dios, solo el poeta puede darle voz a los desamparados, como percibimos en el poema “Otra voz”, de Eugenio de Nora (*Cantos al destino*, escrito entre 1941 y 1946 y publicado en 1945):

¡oh poeta, esclarece el Destino!
Húndete, arraiga hondo,
con los ojos abiertos, con el alma fundida
en la sangre, el anhelo, y la voz de los hombres.
Con la voz de los ya idos,
la de todos aquellos que luchan en silencio,
la de cuantos por siglos morirán sin hablar³⁰⁶

No puede haber silencio, hay que seguir combatiendo para hacerse escuchar, como clama la voz poética del poema “Serenidad”; de José Hierro (*Tierra sin nosotros*, 1947), en el que, en contraste con el título, encontramos un sujeto poético completamente provocador, vehemente, que al no tener nada que perder, incita a la revolución:

Serenidad, tú para el muerto,
que yo estoy vivo y pido lucha.
[...]
Serenidad que se nos vende
por librarnos de la tortura,
por llenarnos de sueño el alma
y rodeárnosla de bruma.
Serenidad, tú para el muerto.
El hombre es hombre, y no le asusta
saber que el viento que hoy le canta
no volverá a cantarle nunca³⁰⁷

³⁰⁵ Blas de Otero, *op. cit.*, p. 427- 428.

³⁰⁶ Eugenio de Nora, *Poesía (1939- 1964)*, León, Diputación provincial, 1975, p. 77.

³⁰⁷ José Hierro, *Poesías completas (1947- 2002)*, Madrid, Visor, 2009, p. 98- 99.

Ramón de Garciasol –que también da fe de esa solidaridad para con los hombres con títulos como “Estoy con vosotros, hombres”³⁰⁸, o con su poemario *Defensa del hombre* (1950)–, ofrece, en este fragmento del poema titulado asimismo “Hombre”, más motivos para seguir en pie:

Estás en tu batalla, en mi batalla.
No es hora de descanso aún.
El pan que nos comemos sabe a sangre:
en la harina del trigo hay algo nuestro,
y pobres hombres vivos que se duelen
con la espalda encorvada, gravitantes a tierra³⁰⁹

La poesía, instrumento bello frente a las armas, es lo único que parece poder agitar la conciencia ante los intentos por contener las voces y adormecer a los hombres. En “Arenga a las rosas y a los hombres” (*Palabras mayores*, 1952), otro poema de Ramón de Garciasol, leemos:

Están sembrando el aire de temores
para amargarnos la alegría,
para que nos matemos tú y yo, hermano,
ahora que ya maduran los dolores
y el sentido va a revelarse al mundo.
[...]
¡Ahoguemos a los bárbaros en luces!
¡Avanzad, rosas, hombres! ¡Ocupad el mundo!³¹⁰

Por eso se rechaza toda la poesía que no se dirige al hombre, que no alude a las miserias del mundo circundante. Blas de Otero se lamenta así en el poema “Digo vivir” (*Redoble de conciencia*, publicado en 1951 y escrito entre 1947 y 1950) de lo que ha escrito anteriormente, sin verdadero valor por no reflejar el sentimiento palpitante que lo acongoja y que ahora lo hace revivir:

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombros
del hombre aquel que fui cuando callaba.

³⁰⁸ Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, op. cit., 115- 117.

³⁰⁹ Ramón de Garciasol, *Antología provisional*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 41.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra
más inmortal: aquella fiesta brava
del vivir y el morir. Lo demás sobra³¹¹

Lo mismo sucede en el poema “Buenos días” (*Paz y concierto*, 1953), de Gabriel Celaya, cuando la voz poética alega:

Me avergüenza pensar cuánto he mimado
mis penas personales, mi vida de fantasma,
mi terco corazón sobresaltado,
cuando miro esta gloria breve y pura, presente.
Hoy quiero ser un canto,
un canto levantado más allá de mí mismo³¹²

Rafael Alberti apuesta igualmente en su “Balada para los poetas andaluces de hoy” (*Baladas y canciones del Paraná*, 1954) porque la poesía se abra al mundo exterior, a todos los hombres junto a los cuales debe ser construida:

No es más hondo el poeta en su oscuro subsuelo
encerrado. Su canto asciende a más profundo
cuando, abierto en el aire, ya es de todos los hombres³¹³

Es evidente que el hombre es el centro de las atenciones de estos poetas, y muchas veces, en concreto, el hombre obrero, con el que se establecen cuantiosos vínculos. Victoriano Crémer, muy cercano a este sector, escribe el poema “Friso con obreros” en *Nuevos cantos de vida y esperanza* (1952)³¹⁴; Pedro Garfias titula uno de sus poemas de la guerra como “Obrero”³¹⁵; Rafael Morales dedica un poema a “Los barrenderos” (*Canción sobre el asfalto*, 1954)³¹⁶; o Leopoldo de Luis apela “A Luis, el carpintero de al lado de mi casa” (*Teatro Real*, 1957)³¹⁷ o describe el tan apelado entonces concepto de patria como una construcción de los hombres trabajadores, más que de los súbditos del régimen que se llenan la boca con orgullo sin hacer nada valioso por ella. El verdadero trabajo, el que hace crecer al país, procede del

³¹¹ Blas de Otero, *op. cit.*, p. 223

³¹² Gabriel Celaya, *op. cit.*, p. 291.

³¹³ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 1042.

³¹⁴ Victoriano Crémer, *Poesía (1944- 1972)*, León, Provincia, 1984, p. 209- 210.

³¹⁵ Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 126.

³¹⁶ Rafael Morales, *Obra poética*, Madrid, Espasa- Calpe, 1982, p. 118.

³¹⁷ Leopoldo de Luis, *Obra poética (1946- 2003). Tomo I*. Madrid, Visor, 2003, p. 320- 321.

sudor de estos ciudadanos, a cuyo lado se posiciona el poeta. Se trata del poema titulado “Patria de cada día” –parodiando el rezo católico, en una identificación del pan con la patria, más presente que el primero–, también del mismo poemario:

Cada uno en el rumor de sus talleres
a diario la patria se fabrica.
El carpintero la hace de madera
labrada y de virutas amarillas.
El albañil de yeso humilde y blanco
como la luz. El impresor de tinta
que en el sendero del papel se ordena
en menudas hormigas.
De pan y de sudor oscuro el grave
campesino. De fría
plata humeante y relente
el pescador. El leñador de astillas
con forestal aroma cercenada.
De hondas vetas sombrías
el minero. De indómitas verdades
y hermosura, el artista.
Cada uno hace la patria
con lo que tiene a mano: la sumisa
herramienta, los vivos materiales
de su quehacer, un vaho de fatiga,
una ilusión de amor, y en fin, la rosa
de la esperanza, aun en la sonrisa³¹⁸

Por el contrario, José Hierro muestra en su “Canto a España” (*Quinta del 42*, 1953) una patria en la que ya no tiene la menor confianza, una patria afligida, desbordada de muerte:

Qué tristes he visto a tus hombres.
Los veo pasar a mi lado, mamar en tu pecho la leche,
comer de tus manos el pan, y sentarse después a soñar bajo un álamo,
dorar con el fuego que abrasa sus vidas, tu dura corteza.
Les pides que pongan sus almas de fiesta.
No sabes que visten de duelo, que llevan a costas el peso de tu acabamiento,
que ven impasibles llegar a la muerte tocando sus graves guitarras.

³¹⁸ Leopoldo de Luis, *op. cit.*, p. 322.

Oh España, qué triste pareces.

Quisiera asistir a tu muerte total, a tu sueño completo,
saber que te hundías de pronto en las aguas, igual que un navío maldito³¹⁹

El mismo desamparo, marcado además por la añoranza de tiempos más prósperos, se siente en el soneto “Patria”, de Eugenio de Nora (*España, pasión de vida*, escrito entre 1945 y 1950 y publicado en 1954):

La tierra, yo la tengo sobre la sangre escrita.

Un día fue alegre y bella como un cielo encantado
para mi alma de niño. Oh tierra sin pecado,
sobre cuyo silencio sólo la paz gravita.

[...]

Fui despertado a tiros de la infancia más pura
por hombres que en España se daban a la muerte.

Aquí y allí, por ella. ¡Mordí la tierra, dura,
y sentí sangre viva, cálida sangre humana!

Hijo fui de una patria. Hombre perdido: fuerte
para luchar, ahora, para morir, mañana³²⁰

Por su parte, María Beneyto –a la que con frecuencia se adhiere también a la “Promoción de los cincuenta”³²¹– describe una niñez sin retorno, interrumpida por el estupor del conflicto, en su “Balada del pan amarillo (Posguerra)”, como apreciamos en estos versos:

Con el color de miedo nos saciaban.

Con su lívido frío. Y nos alzamos
en terca voluntad de crecimiento:

Nos quisimos quedar a ver la vida.

Como una flor de liquen, arraigada
en tejado pobrísimo, sin tierra

ni apenas otra cosa que la nube,

así creció y se fue la dura infancia³²²

³¹⁹ José Hierro, *op. cit.*, p. 317- 318.

³²⁰ Eugenio de Nora, *op. cit.*, p. 280.

³²¹ Señalamos que aparece tanto en la antología de poesía social de Leopoldo de Luis, como en la de los poetas españoles de los cincuenta de Ángel L. Prieto de Paula.

³²² María Beneyto, *Poesía (1947- 1964)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1965, p. 183.

También en términos doloridos se expresa Eugenio de Nora en el poemario *Pueblo cautivo* (1946) sobre los años de la posguerra, dando muestras de las innumerables dificultades del momento (la imposibilidad de expresarse, la oscuridad reinante, las huellas imborrables de la guerra, la prisión –alegórica o real–, la falta de información, etc.):

El silencio pesado,
la música, y el tiempo que hace ahí fuera,
la gente de las calles con uniforme o luto,
las cicatrices que miro en tantas almas,
el sol rojizo iluminando cárceles,
ruinas, y ciertos muros, ciertos terraplenes
en los que se incrustaron balas tibias con sangre
con sorpresas de sangre visitada de pronto;
las condecoraciones, las banderas,
los hombres más providenciales, y los menos,
las noticias que no traen los periódicos,
y otras interminables, infantiles,
anonadantes cosas de diferente especie,
me sitúan en mí, sin libertad posible,
como una oruga entre batallas³²³

Junto con el recuerdo de la guerra, convive en los poemas la imagen de esa tierra ahora yerma, dividida para siempre, sellada por la presencia inexorable de la muerte. En “Vida Urbana” (*Cántico*, 1945), de Jorge Guillén, se puede leer:

Hervor de ciudad
En torno a las tumbas.
Una misma paz
Se cierne difusa.

Juntos, a través
Ya de un solo olvido,
Quedan en tropel
Los muertos, los vivos³²⁴

³²³ José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 208- 209.

³²⁴ Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993, p. 88.

Los muertos y los vivos se confunden, pues los supervivientes también están de alguna manera enterrados, como manifiesta asimismo el poema “A Miguel Labordeta”, de Gabriel Celaya (*Las cartas boca arriba*, 1951):

Da miedo ver las gentes que pasan por las calles.
Si uno les preguntara su nombre no sabrían
qué contestar en serio, qué decir limpiamente.
Yo les dejo que pasen bajando la cabeza.
No quiero ver. Me asusta que los muertos caminen.

Más vale estar callado. No vaya a ser que al ruido
de “¿qué tal su familia? La mía, muy bien; gracias”,
algunos se den cuenta de que estaban ya muertos,
que no tienen sentido, ni un yo con nombre fijo,
y entonces se desplomen odiándose a sí mismos³²⁵

En 1958, Ángela Figuera Aymerich publica en *Belleza cruel* –editado en México– su poema “Balance”, en el que apreciamos de nuevo el traspaso de esa poesía desarraigada a una poesía social, que ya acusa directamente a los enemigos, que demuestra la rabia acumulada en estos años donde las atrocidades no acabaron:

Tú, invicto general de espuela y puro,
echa tus cuentas bien, echa tus cuentas.
Toma tus muertos uno a uno, ciento
a ciento, mil a mil, cárgalos todos
sobre tus hombros y desfila al paso
delante de sus madres³²⁶

Así se manifiesta igualmente en su poema “Libertad” –palabra recurrente en la poesía de estos años–³²⁷, en el que la voz poética emite un reproche ante el anhelo y la falta de ésta; pero también ante la imposibilidad de reclamarla por miedo a las represalias:

No sea que una noche te incorpores
sonambulando “libertad”, y olvides,

³²⁵ Gabriel Celaya, *op. cit.*, p. 248.

³²⁶ Ángela Figuera Aymerich, *Obras Completas*, Madrid, Hiperión, 1986, p. 223.

³²⁷ Por ejemplo, Blas de Otero tiene un poema llamado “Libertad real” (1962) en *Que trata de España* (publicado en París en 1964 y escrito entre 1960 y 1964), en Blas de Otero, *op. cit.*, p. 493; o Arturo Serrano Plaja su “Canto a la libertad” en *El hombre y el trabajo*, *op. cit.*, p. 137.

y salgas a gritarla por las calles,
descerrajando puertas y ventanas,
matando los serenos y los gatos,
rompiendo los faroles y las fuentes,
y el sueño de los justos, porque entonces,
punto final, hermano, y Dios te ayude³²⁸

Los versos de Ramón de Garciasol protestan también por esa misma falta de libertad, ante la que se resiste, en el poema “¡Si pudiera callar!” (*La madre*, 1958): “No me puedo callar ya más. No vale/ para imponer el silencio el latigazo/ que me cruza la boca”³²⁹; o en el poema “No comprendo” (*Sangre de par en par*, 1960): “Y me piden que calle, argumentando/ con puñales que blanden en los ojos/ que están muertos los muertos, que no hable”³³⁰.

Las injusticias de una dictadura que pretende presentarse como un modelo estatal ejemplar y finge respetar los derechos sociales, están continuamente presentes en estos poemas. Salustiano Masó, –poeta a caballo entre las dos primeras promociones de posguerra– da cuenta en su poema “Jaque Mate” (*Jaque mate*, 1962), en de una guerra que todavía no ha acabado; de un supuesto crecimiento económico que no ha puesto fin al hambre; de, una vez más, la crueldad de un régimen incontestablemente represor:

Y nuevamente
la guerra devorándonos los huesos;
el enemigo nato tras la máscara
del momentáneo amigo, el hambre convidada
a la mesa del mundo donde nadie
multiplica los panes y los peces;
el miedo; la congoja; la vida uncida al yugo
de la urgencia, de la necesidad,
sin tiempo para el juego y para el beso;
la vida mancillada, escarnecida
bajo la fusta de los dictadores;
el alma acorralada soportando
la brutal injusticia que es la ley del más fuerte³³¹

³²⁸ Ángela Figuera Aymerich, *op. cit.*, 1986, p. 220.

³²⁹ Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 114.

³³⁰ José María Castellet, *Un cuarto de siglo, op. cit.*, p. 409.

³³¹ Salustiano Masó, *Poesía escogida*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1984, p. 32- 33.

Hacia el final de la década encontramos poemas que también se hacen eco de otras circunstancias y preocupaciones, como sucede en “Los hijos” (“Entre tumultos se yerguen/ Estaturas de estudiantes”³³²) o “El engaño a los ojos” (*Maremágnum*, 1957), de Jorge Guillén –desde el exilio–, donde la voz poética parece dar testimonio de las primeras revueltas estudiantiles que tuvieron lugar en 1956, que aunque sin mucho éxito por la inamovible postura del régimen, despertaron la ilusión de cambio:

Con qué nobleza se revuelven
Todos juntos esos muchachos
Y claman por una justicia
Perturbando, vociferando,
Tan inocentes los carrillos,
Tan fieros el porte y los pasos,
Con la mirada en dirección
De un porvenir extraordinario,
Pero a la vista ahora, ahora,
Presente ya sobre el asfalto
De las calles estimuladas
Por los rumores calculados
De esa tan filial muchedumbre,
Coro de gargantas y brazos,
Crédulamente fiel y dócil
–Candor por alud– al dictado
De los mayores en edad,
En crueldad y en aparato,
Aun carceleros de una cárcel
Donde todo queda murado,
Sin salida a ningún futuro:
Ni a ese que van anhelando
Los que, por fin, desfilan jóvenes,
Magníficos frente al tirano³³³

Parece que las esperanzas vuelven a nacer –o la asunción de que la palabra del poeta está perdiendo fuerza en aras de la acción directa–, aunque puestas en los más jóvenes, como observamos también en este fragmento del poema “Veinte años”, de Ángela Figuera Aymerich (*Belleza cruel*, 1958):

³³² Jorge Guillén, *Obra poética. Antología*, Madrid, Alianza, 1982, p. 128.

³³³ Jorge Guillén, *Clamor. Maremágnum*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1957, p. 168.

Las manos de los jóvenes del mundo
están alzando a pulso las montañas.
Uníos. Trabajad hombro con hombro.
Mirad hacia adelante, Haced camino.
Las sendas enlodadas ya no sirven.
Dejad que las podridas estructuras
se caigan sobre el débil y el cobarde.
Muera el chacal, la zorra, el cuervo, el buitre,
si os salen al encuentro y os detienen.
Arrinconad banderas desteñidas,
los libros de la Historia apolillados,
las bellas etiquetas de colores
de tantos analgésicos. Quitaos
el plomo que os cayó sobre las cejas.
Dejadlo todo atrás. Para nosotros
quedó la infamia, el látigo, el grillete.
Nosotros ya secamos nuestras venas,
quemamos nuestros pies y nuestras manos
y hay demasiada hiel en nuestras bocas.
Vosotros, no. Vosotros, adelante.
[...]
Labrad, edificad, haced España.
España en paz y en gracia de trabajo.
España a hechura y semejanza vuestra,
nacida limpia, madurada al viento,
muchachos, hijos míos, ya tan hombres,
los que cumplís veinte años este día³³⁴

De cualquier modo, en la década de los sesenta empieza a existir un cansancio por lo que se considera una poesía fácil, que no parece funcionar ni cumplir su objetivo primero de transformar la sociedad: la poesía no ha conseguido cambiar nada; es más, el desarrollismo económico ha llegado a su momento álgido y los españoles, obnubilados por el progreso, no parecen sentir la necesidad de alterar su cómoda realidad, aunque ese progreso no haya cambiado en nada el estancamiento social del país³³⁵. De esa decepción, esa derrota de la

³³⁴ Ángela Figuera Aymerich, *op. cit.*, p. 247- 248.

³³⁵ Muchos críticos, entre ellos Ángel L. Prieto de Paula, coinciden en la constatación de que las inquietudes y aspiraciones de la poesía social fueron mejor encauzadas por la llamada “canción protesta”, que gracias a la llegada de los medios de comunicación y a una cierta apertura cultural, empezó a surgir también por aquellos años, y que habría conseguido de manera más eficaz provocar una recepción significativa entre sus adeptos: “La

poesía, parece hablarnos el poema “La calle”, de Rafael Morales (*La máscara y los dientes*, 1962). La voz poética vuelve a sentirse sola, despojada, en medio del silencio:

Estás ahora en medio de la calle,
en medio de los otros, tus hermanos,
en un gran hervidero de caínes,
en un gran río de apagado llanto.
Pero estás solo, solo entre los otros
como en el bosque solo se halla el árbol.
Solo contigo, con tus sueños solo,
con tu egoísmo solo entre los brazos,
caminas hacia nadie y pasas
como un viento invisible sobre el páramo.
Ellos también van solos. Todos hacia
la soledad más pura caminamos³³⁶

A pesar de todo, en la citada antología de Leopoldo de Luis –tildada a menudo de imprecisa en su recopilación por recoger también a autores de la siguiente promoción e incluso a poetas de los setenta como Vázquez Montalbán– encontramos algunos testimonios que se posicionan en contra de esa decadencia de la poesía social y de su supuesta falta de esteticidad. El propio Rafael Morales, por ejemplo, establece: “No estoy de acuerdo con los que por amigos de la belleza se oponen a la llamada poesía social, ni tampoco con los que por amigos inmediatos del hombre –a veces muy particularistas o partidistas; es decir, muy limitados– arremeten contra aquella, que les parece inútil”³³⁷.

Como vemos, algunos no solo no creen que la poesía social esté en declive, sino que afirman que está evolucionando; y sobre todo, que no tiene por qué estar exenta del elemento estético. Es el caso también de Jesús López Pacheco, que considera, además, que escribir exentos de la impronta social es hartamente difícil:

Yo creo en una poesía estética y social. Lo social no quita lo estético, ni al contrario. Sobre todo, si se tiene en cuenta que “estético” deriva de un verbo griego que significa “sentir”. Y, como he dicho en otra declaración poética, “lo social, en nuestra época, y en mi país más aún,

cultura audiovisual resolvería, en fin, la contradicción entre la pretensión mayoritaria de la poesía social y el minoritarismo de su público lector, que había frenado las expectativas de los poetas, y así la tarea protestataria de éstos iría siendo absorbida, a imitación de lo ocurrido en Francia y en Estados Unidos de la generación *beat*, por la entonces denominada «canción- protesta», Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 34.

³³⁶ Rafael Morales, *op. cit.*, p. 161.

³³⁷ Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, *op. cit.*, p. 171.

debe formar parte fundamental de la intimidad de todo hombre honrado, de todo poeta honrado y auténtico”. Indudablemente, se puede “no sentir” lo social y hacer sólo poesía de otro tipo, del mismo modo que se puede –¿se puede?– vivir ajeno al mundo que nos rodea [...] El auge de la poesía social en España continúa, se diga lo que se diga, por mucha vergüenza que puedan sentir algunos ante el adjetivo. [...] quizá esté haciendo falta que alguien hermane los términos “social” y “estético”, que alguien haga una “Estética de lo social”³³⁸.

Otros, como José Hierro, consciente de las críticas, asumen ese fracaso. Aunque considera que la poesía social es algo que ha existido y existirá siempre, pues la identificación fraternal con los hombres no es un asunto temporal; y aunque admite que ha habido también algunos logros, el poeta supone que los poetas sociales de la posguerra no se han acercado lo suficiente a los hombres y que incluso los han subestimado:

Los poetas hablaron del pueblo, pero no hablaron al pueblo. En eso consistió el fracaso. Otra vez el lenguaje creado para comunicar con su vecino quedó reducido al ámbito de los clérigos. Y es que el poeta, salvo raras excepciones desconocía eso que se llamaba pueblo. Por de pronto lo redujo –reducción efectuada a partir de libros, no del conocimiento directo– a campesinos curtidos, trabajadores de sol a sol que empuñan una hoz hasta para dormir, y a obreros industriales de mono azul y llave inglesa en la mano³³⁹. Y la falta de saberes libresco se identificó con la falta de sabiduría (como si no fuera nuestro verdadero pueblo analfabeto el que creaba el romance mientras el marqués de Santillana nos atormentaba con sus Sonetos o su Comedieta de Ponza). Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento³⁴⁰.

Por su parte, José Agustín Goytisolo lo achaca a la imposibilidad de expresarse con libertad en el contexto donde se inserta esta poesía social:

Los resultados obtenidos por la llamada poesía social han sido muy discutidos. Las acusaciones más fundamentales que se le han hecho son: sus enormes limitaciones temáticas y su tono declamatorio y neo-romántico. Esto es cierto, en gran parte, aunque quizá pueda

³³⁸ Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 350.

³³⁹ Salustiano Masó también opina que el problema de la poesía social es caer en el encasillamiento de acusar las injusticias de los marginados o de dirigirse a la clase obrera: “la poesía social, nos guste o no, es una consecuencia natural de nuestra época. Desde el momento en que un poeta pretende ser auténtico, haciendo vibrar en el canto las inquietudes y los anhelos de su vida real y cotidiana, ha de reflejar casi por fuerza la circunstancia social que le envuelve y en la que como individuo se integra. Quizá sea lo peor la tendencia a circunscribir la llamada poesía social a la denuncia del suburbio o a la exaltación de la lucha de clases”, Leopoldo de Luis, *Ibid.*, p. 215.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 195.

justificarse por la presión que nuestro ambiente social y político han ejercido sobre toda manifestación inconformista del medio cultural³⁴¹.

Por último, Manuel Vázquez Montalbán lo atribuye a las grandes e infundadas pretensiones de los escritores sociales, que confiaron demasiado en sus posibilidades comunicativas; pero que se han visto superados por nuevas formas de expresión que consiguen atraer a más hombres que las manifestaciones poéticas, ante lo que se hace necesaria una renovación, que será la que pretenda impulsar su propio grupo en los años venideros. Así lo establece en estas líneas:

[...] los géneros literarios, y sobre todo la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero, con una circulación de mil o dos mil ejemplares, frente a programaciones de TV como el viaje del Apolo VIII, que llegan a 700 u 800 millones de seres? ¿Qué puede hacer la literatura política, elíptica en la expresión, frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y recocida después a través de medios informativos cada vez más alienantes?³⁴².

Sea como fuere, si bien la poesía social contó todavía, en el supuesto final de su existencia, con algunos adeptos y con otros tantos detractores, queda para nosotros como una muestra de la estrecha relación con la realidad de los primeros años del franquismo; y, pese a esa atribuida decadencia, creemos que sentó en cualquier caso las bases de una nueva forma de expresarse poéticamente, que sin duda ha dejado manifestaciones cualitativas para los lectores de hoy.

De hecho, es indudable que la posterior corriente poética, a la que nos referiremos como la “Promoción de los cincuenta”, bebió en sus inicios de estos poetas, siendo en los primeros años paralelas las publicaciones de ambos grupos, y en muchos casos deudores estos últimos de esa herencia social³⁴³.

³⁴¹ Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 302.

³⁴² *Ibid.*, p. 436.

³⁴³ Afirma Prieto de Paula: “la poesía social no es una realidad cultural previa a esta generación sino coetánea a la misma en la etapa de su formación y consolidación. Además, el periodo de cierre de una y otra, como realidades emparejadas y dominantes en el panorama literario español, viene a concluir hacia 1965, cuando los jóvenes poetas de la tercera promoción tras la guerra civil comenzaban a manifestarse”, Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta, op. cit.*, p. 17.

También señala este autor las impresiones que Carlos Bousoño recogió en un monográfico sobre el grupo aparecido en 1959 en la revista *Cuadernos de Ágora*: “el conjunto no se me impone como aventurándose en una poética discrepante de la que se fue configurando en España a partir de la guerra, y que se halla en situación de reinado bastante absoluto desde, aproximadamente, 1947”, *ibid.*, p. 27.

CAPÍTULO III. La renovación estética del compromiso hacia el final de la dictadura franquista

a) Poesía como *conocimiento*: la “Promoción de los cincuenta”

“Nada es lo mismo, nada/ permanece./ Menos/ la Historia y la morcilla de mi tierra:/ se hacen las
dos con sangre, se repiten”,
Ángel González³⁴⁴

“Esta es la hora, éste es el tiempo/ -hijo soy de esta historia-/ éste es el lugar que un día/ fue solar
prodigioso de una casa más grande”,
José Ángel Valente³⁴⁵

“¿A quién le pediremos/ cuentas, qué tribunal podría/ purgar la podredumbre de la historia?”,
José Manuel Caballero Bonald³⁴⁶

En los años cincuenta surge una nueva promoción de poetas –aunque de unidad discutida– que va a llevar a cabo una cierta renovación de la poesía con respecto a la aparentemente estancada línea social, sin dejar no obstante de constituir, en muchos casos, una propensión crítica. Se establece así una transición entre esa coetánea poesía social, y una poesía que, sin emerger ya de las vivencias comunes, pone en juego las propias experiencias e inquietudes vitales del poeta, ofreciendo todavía, sin embargo, la posibilidad de provocar una repercusión en lo colectivo desde otros cauces expresivos y distintas intenciones. Así, aunque estos autores comparten muchas de las preocupaciones extraliterarias con los poetas sociales, con los que coexisten temporal y poéticamente, el inconformismo no es la única característica de su poesía –ni recibe el mismo tratamiento–, una poesía que huye de la supuesta simplicidad

³⁴⁴ “Glosas a Heráclito”, en Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 326. [De *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, 1976].

³⁴⁵ “Sobre el lugar del canto”, José Ángel Valente, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2014, p. 149. [De *Poemas a Lázaro* (escrito entre 1955- 1960 y publicado en 1960)].

³⁴⁶ “Documental”, en José Manuel Caballero Bonald, *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 262 [De *Pliegos de cordel*, 1963)].

formal anterior e incluso del dramatismo, en aras del humor o la ironía, entre otros novedosos recursos empleados.

Esta nueva ola poética se ha venido a llamar de muy diferentes maneras, entre las más comunes: “Generación/ grupo/ poetas/ promoción del cincuenta o de los cincuenta” o “Generación del medio siglo” (porque muchos de sus miembros comienzan a publicar en estos años, aún bajo la impronta social); “Generación de los niños de la guerra” (porque vivieron parte de su infancia en el contexto de la Guerra Civil española y la posguerra y se consideran una especie de producto de la misma); o “Promoción/ Generación del sesenta” (por ser realmente en esta década cuando todos los miembros se han dado a conocer con sus publicaciones y el grupo alcanza su madurez expresiva)³⁴⁷.

Aunque quizá las más extendidas sean las de “Poetas de los cincuenta” o la de “Generación del cincuenta”, como opinan Ángel L. Prieto de Paula en la obra ya mencionada y Luis García Jambrina en *La Promoción poética de los 50*, respectivamente; aquí preferimos hablar de “Promoción”, en total sintonía con este último crítico³⁴⁸; y “de los cincuenta”, a pesar de sus posibles limitaciones, para no dar lugar a la confusión con las poéticas que aparecen a finales de los sesenta.

De cualquier manera, todas estas denominaciones hacen referencia a un conjunto de poetas que coinciden en haberse formado, en efecto, bajo el dominio ideológico del franquismo; así como en la procedencia de estirpe burguesa de una gran parte de los componentes –aunque

³⁴⁷ No nos interesa entrar aquí en la discusión sobre lo oportuno de estas nomenclaturas, ya debatidas en numerosas ocasiones por los críticos. Consideramos que hablamos, más que de un grupo con unos miembros concretos, de una de las tendencias poéticas que convivieron aquellos años, que se inserta entre la poesía social y la corriente *novísima*, y que nos interesa por cuanto su poesía nos pueda ayudar a indagar en la temática que venimos tratando. Por ello, nos preocuparemos principalmente del tratamiento de poemas que tienen como rasgo una relación más estrecha con la vertiente civil; y que incluye a otros autores coetáneos que, sin pertenecer categóricamente al grupo, comparten esta característica que perseguimos. En general, si nos referimos a los nombres recurrentes, los antólogos suelen coincidir a menudo en la inclusión de Ángel González, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines y Claudio Rodríguez. Otros nombres conocidos que a veces figuran son Félix Grande, Carlos Sahagún –al que también Leopoldo de Luis incluye en su antología– o Antonio Gamoneda, aunque no parece haber unanimidad de criterios. Y por supuesto, otros muchos nombres conviven con estos poetas, aunque no se les catalogue como participantes de esta corriente poética.

Pese a que hablemos aquí de las características atribuidas a esa serie de nombres, somos conscientes de que éstas responden en gran medida a la voluntad de homogeneización de la crítica y que no son de exclusiva aplicación a esta lista de autores –a los que tampoco se les pueden atribuir unánimemente ni en el mismo grado– ni tampoco las únicas que marcan el periodo concernido. Pero aquí se pretende simplemente adoptar como referencia un marco contextual de fácil acotación, sin eludir la clasificación habitual que estos poetas reciben en la historia de la literatura, pero tampoco centrándonos exclusivamente en ella.

³⁴⁸ Luis García Jambrina cree que el término “generación” no debe usarse como una “categoría literaria”; por lo que prefiere usar el concepto “promoción”, entendido como “un conjunto más o menos numeroso de autores nacidos y formados en un mismo contexto histórico que se agrupan o son agrupados para promocionarse y darse a conocer dentro del mundo literario”, Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 19.

Así, creemos conveniente la denominación “Segunda generación [poética] de posguerra” (con respecto a la primera, que sería la de los poetas sociales y sus contemporáneos), cuando se trata de incluir también a otros poetas coetáneos que suelen ser excluidos de este grupo promocional y de muchas de las antologías, pero cuyas producciones corrían paralelamente a las de esa promoción más conocida.

muchos renegaran de ella o se sintieran de alguna manera desclasados con el tiempo—, lo que permitió que muchos de ellos disfrutaran de una formación universitaria³⁴⁹. Pero el rasgo común que más nos interesa es el componente antifranquista, que experimentaron los miembros en su mayoría, y que los llevó a aproximarse a posturas críticas en su poesía, al menos en este primer tiempo³⁵⁰. Tomando unas palabras enunciadas por Caballero Bonald en los encuentros sobre el grupo celebrados en 1987 y recogidas por Luis García Jambrina:

Durante unos años, de fines de los 50 a mediados de los 60, más o menos, casi todos nosotros aceptamos de grado situar nuestra obra dentro del campo de acción antifranquista. [...] Luego, la propia experiencia personal de cada uno lo fue haciendo regresar al punto en que su poética había quedado más o menos interrumpida por las exigencias históricas. [...] No es que cambien las preocupaciones estéticas, sino que la madurez incita a seguir trabajando en lo que se había interrumpido en el paréntesis de fervor social-realista³⁵¹.

Entonces, si bien en los primeros años esta corriente se fue forjando paralelamente a la tendencia social —pudiendo coincidir en algunas de sus características, como se ha señalado—, su consolidación distinguida como grupo afianzado a finales de la década radicaría, entre otras cosas, en el hecho de que la expresión poética ya no se inspira en ese referente humano colectivo³⁵². Si Blas de Otero o Gabriel Celaya habían tenido que desprenderse en muchas ocasiones de su individualidad, dándole voz al pueblo afligido, ahora el poeta ha dejado de representar al conjunto de los hombres. El valor extensivo que se pueda desgajar de su poesía partirá de su propia experiencia. De modo que no parece que haya en un primer momento una

³⁴⁹ Se suele dividir esta promoción en dos grupos luego convergentes: la llamada “Escuela de Barcelona”, formada por las figuras relacionadas con la ciudad condal, como Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral, frecuentes colaboradores de la revista *Laye*; y el grupo madrileño, constituido bajo el magisterio de Vicente Aleixandre —referente para muchos de sus integrantes en general—, que disponía de un soporte expresivo como es la prestigiosa revista *Ínsula*, cuyo núcleo centralizador era Claudio Rodríguez, con el que coinciden en la capital otros miembros como José Ángel Valente o José Manuel Caballero Bonald. El grupo se consolida en gran medida gracias a su inclusión en las distintas antologías que proliferan, sobre todo en la editada por Castellet en 1960.

³⁵⁰ Luis García Jambrina afirma que “para estos autores, la asunción de un determinado compromiso político es —salvo periodos excepcionales, y no en todos—, independiente de su ejercicio poético. Es, no obstante, el cultivo de una determinada poesía circunstancial lo que más los identifica, en un primer momento, como grupo”, Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 41- 42.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

³⁵² Ángel L. Prieto de Paula distingue dos etapas en estos poetas: una primera, desde el principio de los años cincuenta, que se enmarcaría dentro de una especie de “poesía civil” deudora de la tendencia social; y una segunda, a partir de 1959, que supondría la “definición estética” del grupo; año marcado además por una serie de acontecimientos significativos como el homenaje a Machado en Collioure y la resultante publicación “Colliure” en colaboración con Castellet; o la presentación del grupo en el panorama poético nacional a través de la antología de este mismo editor, *Veinte años de poesía española*. Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 40- 42.

Considera este crítico que es más adecuado hablar de poesía civil que de poesía social en el caso de la segunda generación de posguerra, puesto que la diferencia radicaría en que “cuando se ocupan de denunciar la circunstancia española, elevan la reflexión sobre la proclama, y el discernimiento crítico, a veces complejo, sobre el simplismo ideológico”, *ibid.*, p. 64.

neta separación con la poesía social, sino nuevas formas de encauzarla. Tomando estas palabras de Ángel González de la antología de Leopoldo de Luis:

Al margen de las discusiones y de la polémica, yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas. Más que posible, esa poesía me parece inevitable³⁵³.

Jaime Gil de Biedma da, también en la antología de Leopoldo de Luis, una descripción de su poesía que quizá nos ayude a comprender mejor el espíritu del grupo y la pretendida combinación entre la subjetividad de una poesía que nace de su propia experiencia, pero que es una experiencia en relación con el mundo; y con lo que sucede colectivamente –lo que tendrá mucho que ver a su vez con las intenciones poéticas de *La otra sentimentalidad*, como veremos más adelante–:

[...] mis versos no aspiran a ser la expresión incondicionada de una subjetividad, sino a expresar la relación en que ésta se encuentra respecto al mundo de la experiencia común. Es la interacción entre esos dos factores –experiencia común y subjetividad– lo que poéticamente me interesa [...] en la poesía moderna –hay excepciones, claro está: por ejemplo, los poemas en que nos habla un determinado personaje, o varios– es casi inevitable asumir que la primera persona del poema, la voz que habla, es el poeta mismo. Y lo que esa voz pide al lector es, antes que nada, que comulgue con ella, que incondicionalmente –mientras dure la lectura del poema– la tome por suya. Pues bien, es esa comunión –a la que instintivamente tiende el lector de poesía actual– lo que la poesía que a mí me interesa se esfuerza muchas veces por evitar. Para ello, el poeta debe situarse a una cierta distancia de su lector –de su interlocutor– y a una cierta distancia de sí mismo: exactamente a las mismas que cuando comunica socialmente, personalmente, con otros hombres. En pocas palabras finales: a menudo, la poesía que yo aspiro a hacer no es comunión, sino conversación, diálogo³⁵⁴.

Si tenemos en cuenta esas directrices, estos poetas no pretenden que sus composiciones sean portadoras de un pensamiento compartido con el que sus hipotéticos lectores se identifican, sino de una versión personal de los aspectos tratados o de su propia experiencia,

³⁵³ Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 266.

También en un fragmento de una entrevista de 1975 recogido por Ángel L. Prieto de Paula, Ángel González afirmaba: “Por razones de procedencia, de coincidencia o de afinidad en una temática y en ciertas preocupaciones, éramos conscientes entonces del parentesco que nos aproximaba a la poesía social de la generación anterior –aunque casi todos hayan alterado o negado posteriormente esa postura. También éramos conscientes de todo lo que nos separaba de ella. Pero en aquellos años, finales de la década de los 50, la historia parecía confirmar el verso de Celaya: “la poesía es un arma cargada de futuro”, Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta, op. cit.*, p. 42.

³⁵⁴ Leopoldo de Luis, *Poesía Social, op. cit.*, p. 327- 328.

que el poeta da a conocer a esos lectores para que estos puedan hacer una asimilación propia de los mismos³⁵⁵. La poesía ya no parece ser un acto de comunicación, sino de conocimiento, que es la otra gran diferencia atribuida, no exenta de polémica, con respecto a los poetas sociales.

Y es que la comparación de estas dos corrientes convergentes sacaba a relucir el dilema entre estas dos maneras de concebir el acto poético. Si en los poetas sociales prevalecía el valor, en palabras de Fanny Rubio y José Luis Falcó en *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939- 1980)*, de la “poesía- instrumento equivalente a un acto de comunicación entre autor y lector”³⁵⁶, supuestamente restándole prioridad a lo estético para centrarse en la efectividad de un intencionado mensaje dirigido a la colectividad; en esta promoción, la poesía va a transformarse en una forma de indagar en el conocimiento de la realidad, de la propia e indirectamente también de la colectiva. El poema no es un instrumento para dar a conocer al mundo la realidad circundante, sino que el poeta mismo aprehende su propia realidad a partir del poema, que es un fin en sí mismo. Se trata, en resumidas cuentas, de “un realismo de base mucho más abarcador que el preconizado por los poetas comprometidos de la primera generación, capaz de penetrar en zonas profundas de la realidad”, tal y como lo describe Ángel L. Prieto de Paula³⁵⁷, que sin embargo afirma que esta característica no puede atribuirse de manera unánime a todos los miembros del grupo, en algunos de los cuales la proximidad con lo real sería más tenue, y en todo caso iría desapareciendo poco a poco en muchos de ellos. Sirviéndonos nuevamente de las palabras de Luis García Jambrina, “la convicción de que la poesía no es vehículo válido para sus argumentos ideológicos les conduce a un inmediato abandono de su utilización instrumental”³⁵⁸.

De cualquier modo, parece claro que en su etapa primera no hay intención de desprenderse tajantemente del matiz social; sin embargo, su poesía no se reducirá únicamente a este aspecto, como iremos viendo. Además, se irán buscando paulatinamente nuevos cauces expresivos que consigan ser más efectivos. En este sentido apunta Félix Grande cuando afirma lo siguiente, también en la antología de Leopoldo de Luis:

³⁵⁵ Afirma Ángel L. Prieto de Paula: “predomina en ellos el poema que emana de la intransferible experiencia personal, independientemente de si el asunto que despliega es de índole particular o comunitaria. En esta “poesía de la experiencia”, el acontecer individual del que nace el poema puede generar, en irradiaciones sucesivas, círculos cada vez más amplios de interpretación, en una proyección coherente con ese punto central al que remiten al tiempo que lo trascienden”, Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, op. cit., p. 59.

³⁵⁶ José Luis Falcó; Fanny Rubio; op. cit., p. 65- 66.

³⁵⁷ Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, op. cit., p. 55.

³⁵⁸ Luis García Jambrina, op. cit., p. 42.

[...] el largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los utilizados hasta ahora o por el propósito de dominar a fondo los ya existentes. Creo que se tiende hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social. Éste es, a mi modo de ver, el más sustancial objetivo de los jóvenes poetas, objetivo en busca del cual uno se apoya en los restantes y en los anteriores, sólo lo suficiente para no actuar completamente aislado, pero no lo bastante como para enajenarse en la imitación y en la pérdida de sus posibilidades personales. Qué duda cabe: varios de los poetas anteriores han desarrollado ese compromiso antes que nosotros. Lo significativo es que hoy ese compromiso, al menos como proyecto, parece ser una preocupación común. Desde luego me siento unido a esa aventura³⁵⁹.

Tras estas breves aclaraciones, lo que más nos interesa destacar aquí, respetando el tema que nos concierne, son precisamente las producciones de esta promoción que de alguna manera están influidas –o al menos son coincidentes en cuanto a su capacidad crítica– por la corriente social. Así, destacan principalmente los poemas atravesados por esa circunstancia histórica común que fue la Guerra Civil española y la primera posguerra, vivida en la infancia por la mayoría de estos poetas. Veremos que este tema también se vuelve recurrente en el grupo, pero tratado esencialmente desde esa experiencia personal y desde un cierto tono contemplativo, pues ha sido asimilada y recuperada con posterioridad, en una constante “reinvención *intrahistórica* del pasado”, tal y como enuncia Luis García Jambrina³⁶⁰.

Siguiendo también aquí una definición de Ángel L. Prieto de Paula, “sus poemas presentan la realidad histórica encarnada en lo personal, y lo personal mediatizado por lo histórico, en una armonización entre ambos términos que se convierte en nota de identificación generacional”³⁶¹. La diferencia con la vertiente social, en esa vía hacia el conocimiento, sería que estos poetas, de nuevo en palabras de Fanny Rubio y José Luis Falcó:

[...] organizan sus recuerdos de infancia rompiendo las contraseñas emocionales que habían funcionado en la retórica anterior; observan una serie de rasgos, sinceridad, compromiso y actitud cívica, fundiendo lo épico con lo lírico, el yo y la circunstancia³⁶².

³⁵⁹ Leopoldo de Luis, *Poesía Social*, *op. cit.*, p. 411.

³⁶⁰ Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 53.

³⁶¹ Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 59.

³⁶² José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 61.

En estos términos expresa el propio Ángel González la deuda de su poesía con la historia en el poema “Camposanto en Collioure” (*Grado Elemental*, 1962), en el que se evoca el exilio masivo de los republicanos tras la derrota, con la imagen de Machado como trasfondo³⁶³:

Quisiera,
a veces,
que borrara el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre tercias, roncadas³⁶⁴

O José Ángel Valente en “Sobre el tiempo presente” (*El inocente*, 1970), en el que, además de aceptar su escritura desde la historia, manifiesta uno de los puntos comunes con la poesía social como es la preocupación por el hombre de su tiempo³⁶⁵:

Pero escribo también desde la vida,
desde su grito poderoso,
desde la historia,
no desde su verdad acibillada,
desde la faz del hombre,
no desde sus palabras derruidas,
desde el desierto,
pues allí ha de nacer un clamor nuevo,
desde la muchedumbre que padece
hambre y persecución y encontrará su reino,
porque nadie podrá arrebatárselo³⁶⁶

Jesús López Pacheco –que aunque ligado a esta promoción, también es uno de los antologados por Leopoldo De Luis en la corriente social–, insiste asimismo en ese acercamiento e identificación de la poesía con lo humano en su “Poema vulgar”, como se

³⁶³ La impronta de Machado también es de calado en estos autores, como demuestran, además de los homenajes en su nombre en el lugar de su muerte, algunos poemas de la promoción. Destaca en este sentido “Homenaje en Collioure” (*Claridad*, 1961- 1998), de José Agustín Goytisolo (“y brindo por tu claro/ camino y porque siga/ tu palabra encendida/ como una estrella sobre/ nosotros ¿nos recuerdas?/ Aquellos niños flacos;/ tiznados; que jugaban también a guerras: cuando/ –grave y lúcido– ibas/ viejo poeta al encuentro/ de esta tierra en que yaces”), José Agustín Goytisolo, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2009, p. 123.

³⁶⁴ Ángel González, *op. cit.*, p. 158.

³⁶⁵ Según Fanny Rubio y José Luis Falcó, y tomando unas palabras de José Olivio Jiménez, estos autores comienzan “a superar “lo social” como tema, sin dejar de contemplar al hombre en su «insoslayable contorno histórico»”, José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 57.

³⁶⁶ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 300.

aprecia en estos versos: “Mi poesía sube a los tranvías/ y de tanto viajar entre la gente/ se ha hecho igual que los hombres y los quiere”³⁶⁷.

Del mismo modo lo entiende José Agustín Goytisolo en “Los celestiales” (*Salmos al viento*, 1958). Tras la inicial evocación de la Guerra Civil española, el yo poético describe y ataca a los poetas *garcilasistas* y a los poetas religiosos, contra los que se ha alzado la voz de otros poetas que ahora cantan a su semejante, en busca de la verdad. Leamos los siguientes versos:

Ésta es la historia caballeros
de los poetas celestiales historia clara
y verdadera y cuyo ejemplo no han seguido
los poetas locos que perdidos
en el tumulto callejero cantan al hombre
satirizan o aman el reino de los hombres
tan pasajero tan falaz y en su locura
lanzan gritos pidiendo paz pidiendo patria
pidiendo aire verdadero³⁶⁸

Estos autores, como dijimos, recuerdan la guerra como un periodo de la infancia de alguna manera feliz, puesto que no eran conscientes en ese entonces de la magnitud de sus consecuencias, a las que se confrontan ya como adultos, actualizando su recuerdo. Un ejemplo podría ser el poema “Ciudad cero” (*Tratado de urbanismo*, 1967), de Ángel González, quizá el autor más apegado a los presupuestos sociales, que reza así:

Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de las clases escolares,
Isabelita en bragas en el sótano,
cementeros de coches, pisos
abandonados, hambre indefinible,
sangre descubierta
en la tierra o las losas de la calle,

³⁶⁷ Jesús López Pacheco, *El tiempo de mi vida (Antología)*, Valencia, Germania, 2002, p. 75. [Poema perteneciente a la sección segunda de esta antología, que comprende lo escrito entre 1955 y 1961].

³⁶⁸ José Agustín Goytisolo, *op. cit.*, p. 62.

En su poema “Sin saber cómo” (*Seis poemas*, 1957) encontramos: “Entre el tumulto/ de las otras voces,/ oí su voz, la única/ que ansiaba./ Llegó como un relámpago,/ bruñida espada, pura/ rosa perenne./ Yo la esperaba, y ella,/ la vieja voz del pueblo,/ volvió a sonar en mí./ sonó, sonó, porque/ también el sordo oye/ la campana que ama.”, José María Castellet, *Un cuarto de siglo*, *op. cit.*, p. 370.

un terror que duraba
lo que el frágil rumor de los cristales
después de la explosión,
y el casi incomprensible
dolor de los adultos,
sus lágrimas, su miedo,
su ira sofocada,
que, por algún resquicio,
entraban en mi alma
para desvanecerse luego, pronto,
ante uno de los muchos
prodigios cotidianos: el hallazgo
de una bala aún caliente,
el incendio
de un edificio próximo,
los restos de un saqueo
—papeles y retratos
en medio de la calle...
Todo pasó,
todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo
y que, años más tarde,
resurgió en mi interior, ya para siempre:
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar³⁶⁹

En tales términos se refiere asimismo María Beneyto –que como dijimos se identifica también con frecuencia con la corriente social³⁷⁰– a una infancia jubilosa pese a estar terriblemente marcada por la guerra en su poema “Guerra Civil”:

Nos decían: “Es la guerra.”

Parecía divertido.

Como un juego inenarrable

³⁶⁹ Ángel González, *op. cit.*, p. 259- 260.

³⁷⁰ Señalamos que aparece tanto en la antología de poesía social de Leopoldo de Luis, como en la de los poetas españoles de los cincuenta de Ángel L. Prieto de Paula.

sobre un clima de misterio.

[...]

“Van al frente” (Algo roto.

Calcetines para el frío,

pura lana, punto a punto

macerados por el ansia).

[...]

(Y después los hospitales,

bombardeos, nuevos miedos.

Y más tarde el negativo

de la llama jubilosa).

Pero entonces todo era

exaltada maravilla

en la vida que empezaba

siendo muerte recién viva³⁷¹

La verdad es que la contienda no pareció marcarlos tanto en su momento –en el que los esfuerzos por ahorrarles la verdad a los niños debieron ser continuos–, sino que se presenta como un recuerdo que permanece en ellos y que han ido reconstruyendo ideológicamente pasados los años. Así lo testimonia también este fragmento del poema “Discurso”, de Carlos Barral –responsable de la importante editora catalana Seix Barral, a la que Ángel L. Prieto de Paula atribuye la descripción de “reducto de cultura antifranquista”³⁷²–, que inicia su obra quizá más cercana a la vertiente social como es *19 figuras de mi historia civil* (1961):

Por eso

hundo la mano en la memoria, palpo

sus calientes rincones y sus pliegues

más húmedos, buscándome.

Cotejo los retratos

que he hecho de mí mismo en cada tiempo

y que el tiempo después favorecía

[...]

Sin duda

que también en el paisaje de la infancia,

brillante sobre todo porque nos lo han pintado,

³⁷¹ María Beneyto, *op. cit.*, p. 176- 177.

³⁷² Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, *op. cit.*, p. 45.

resuenan las llamadas de la realidad³⁷³

El título de la obra, tanto como este ejemplo, hacen pensar en esa imbricación entre la propia historia personal del yo poético con la historia colectiva, que sería uno de los rasgos significativos de la promoción. El lector es partícipe del poema, sin que éste pierda por ello la marca personal del autor³⁷⁴. El siguiente fragmento así lo demuestra, además de asistir otra vez a través de él a la idea de actualización histórica de la memoria del pasado, de la niñez:

Probar
a imaginarme tiempo atrás,
cruzar ahora
adulto por la escena del recuerdo,
y añadir
el grueso de la tierra
que se ha incrustado en nuestra piel
blanca de aquellos años

Nuestra,
porque esta historia
moral,
y de clase y civil, como la guerra,
por igual os atañe
a buena parte de vosotros³⁷⁵

Significativo resulta igualmente el poema “Cosas inolvidables”, de Carlos Sahagún (*Como si hubiera muerto un niño*, escrito entre 1955 y 1959 y publicado en 1961), en el que se mezclan de manera muy evidente el intimismo amoroso con el recuerdo de la guerra:

Los dos nacimos con la guerra. Piensa
lo mal que estuvo aquella guerra para
los pobres. Nuestro amor pudo haber sido
bombardeado, pero no lo fue.

³⁷³ Carlos Barral, *Usuras y figuraciones (Poesía 1952- 1972)*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973, p. 56- 57.

³⁷⁴ En el poema “Una revelación” (*Como los trenes de la noche*, 1994), de José Agustín Goytisolo, la voz poética afirma: “Todo lo que has sentido: todo/ lo que cantaste con palabras/ si son sólo emociones tuyas/ –vivencias tuyas– poco importan./ Porque deseos y esperanzas/ y mal de amor y sufrimiento/ los tienen muchos. Mas si cuentas/ algo que pueda despertar/ una emoción dormida en otro/ –una revelación entre las líneas– el poema termina ahí/ en el pecho sobresaltado/ que lo repite y hace suyo/ hasta olvidar quién lo escribiera./ Entre el poema y el autor/ la primacía es del poema”, José Agustín Goytisolo, *op. cit.*, p. 723.

³⁷⁵ Carlos Barral, *op. cit.*, p. 57- 58.

Nuestros padres pudieron haber muerto
y no murieron. ¡Alegría! Todo
se olvida. Es el amor. Pero no. Existen
cosas inolvidables: esos ojos
tuyos, aquella guerra triste, el tiempo
en que vendrán los pájaros, los niños.
Sucederá en España, en esta mala
tierra que tanto amé, que tanto quiero
que ames tú hasta llegar a odiarla. Te amo,
quisiera no acordarme de la patria,
dejar a un lado todo aquello. Pero
no podemos insolidariamente
vivir sin más, amarnos, donde un día
murieron tantos justos, tantos pobres.
Aun a pesar de nuestro amor, recuerda³⁷⁶

Para muchos, la infancia no fue traumática, no solo porque se les ocultara la realidad, sino porque además disfrutaban de un entorno privilegiado que les permitía vivir ajenos a las miserias de otros niños de la época. En “Tiempo de guerra” (*La memoria y los signos*, escrito entre 1960 y 1965 y publicado en 1966) de José Ángel Valente, encontramos el privilegio de vivir la niñez en provincias, alejada de la barbarie, lo que permite mantener a los niños ajenos a la realidad, en esa “sorda infancia irremediable” de la que nos habla la voz poética:

Estábamos, señores, en provincias
o en la periferia, como dicen,
incomprensibles desnacidos.

Señores escleróticos,
ancianas tías lúgubres,
guardias municipales y banderas.
Los niños con globitos colorados,
pantalones azules
y viernes sacrosantos
de piadoso susurro.

Andábamos con nuestros
papás.

³⁷⁶ Carlos Sahagún, *Memorial de la noche*, Barcelona, Lumen, 1976, p. 75.

Pasaban trenes
cargados de soldados a la guerra.
[...]
Y aquel vertiginoso
color del tiovivo y de los vítores.
Estábamos remotos
chupando caramelos,
con tantas estampitas y retratos
y tanto ir y venir y tanta cólera,
tanta predicación y tantos muertos
y tanta sorda infancia irremediable³⁷⁷

Jaime Gil de Biedma así lo revela igualmente en “Intento formular mi experiencia de la guerra” (*Moralidades*, 1966). El uso de la palabra “intento” deja manifiesta la dificultad de emular lo vivido en la infancia, una dificultad que podemos interpretar en el sentido de dureza, por lo emotivo de la experiencia; o precisamente como una dificultad derivada de su posición privilegiada, que de alguna manera se manifiesta como un obstáculo casi vergonzoso:

Fueron, posiblemente,
los años más felices de mi vida,
[...]
Para empezar, la guerra
fue conocer los páramos con viento,
los sembrados de gleba pegajosa
y las tardes de azul, celestes y algo pálidas,
con los montes de nieve sonrosada a lo lejos.
Mi amor por los inviernos mesetarios
es una consecuencia
de que hubiera en España casi un millón de muertos.

A salvo en los pinares
—pinares de la Mesa, del Rosal, del Jinete!—,
el miedo y el desorden de los primeros días
eran algo borroso, con esa irrealidad
de los momentos demasiado intensos.

³⁷⁷ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 193.

[...]

A la vuelta, de paso por el puente Uñés,
buscábamos la arena removida
donde estaban, sabíamos, los cinco fusilados.
Luego la lluvia los desenterró,
los llevó río abajo.

[...]

Quien me conoce ahora
dirá que mi experiencia
nada tiene que ver con mis ideas,
y es verdad. Mis ideas de la guerra cambiaron
después, mucho después
de que hubiera empezado la postguerra³⁷⁸

La familia, a pesar de residir en Barcelona, también tuvo la suerte de poder vivir la guerra en un pueblecito de provincia, alejado de los desastres que sufrió la ciudad condal, como si de otra realidad se tratara. Asistimos a cierta frivolidad en el tratamiento del tema, envuelto en una especie de justificación continua por la inocencia infantil; como si se tratara de un niño que sabe que se ha portado mal y busca excusas para salir bien parado. Y al final, una suerte de explicación y de reconocimiento respecto de esa actitud, que mucho parece haber cambiado desde entonces.

No es el único poema donde Gil de Biedma da cuenta de la fortuna de su entorno, al que el mundo parece lejano, como sucede en “Infancia y confesiones” (*Compañeros de viaje*, 1959), cuyo fragmento de aire machadiano reza así:

Mi infancia eran recuerdos de una casa
con escuela y despensa y llave en el ropero,
de cuando las familias
acomodadas,
como su nombre indica,
veraneaban infinitamente
en Villa Estefanía o en La Torre
del Mirador
y más allá continuaba el mundo
con senderos de grava y cenadores
rústicos, decorado de hortensias pomposas,

³⁷⁸ Jaime Gil de Biedma, *Las personas del verbo* (5ª ed.), Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 122- 124. (Trabajo original publicado en 1982).

todo ligeramente egoísta y caduco³⁷⁹

Pero es una situación de la que ahora la voz poética es plenamente consciente, y que incluso llega a lamentar, tal y como se aprecia también en su conocido poema “Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario en primavera” (*Moralidades*, 1966), en cuyo fragmento leemos:

Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,
se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia –bien lo veo–
con el capitalismo de empresa familiar!³⁸⁰

También encontramos este sentimiento en estos versos de José Manuel Caballero Bonald, de su poema “Blanco de España” (*Las horas muertas*, 1959), en el que el “yo” poético accede a la realidad una vez que se ha desprendido de la protección materna:

Tarde llegué a las puertas
que me abrieron, tarde llegué

desde el refugio maternal
hasta el lugar del crimen,
con la paz aprendida
de memoria y una palabra pura
yerta sobre el papel atribulado³⁸¹

³⁷⁹ Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 49.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 80.

³⁸¹ José Manuel Caballero Bonald, *op. cit.*, p. 170.

Todos estos poemas parecen hacernos partícipes, pues, de una suerte de narración sentimental de los recuerdos de la infancia, marcados como están por la circunstancia de la guerra, pero de manera diferente a otros niños menos favorecidos. Esa guerra, lejos de ser sinónimo de penuria, supuso para la mayoría de ellos un hálito de libertad y despreocupación. Estas premisas contrastan sin embargo con la etapa adulta, ya con plena consciencia de lo ocurrido y su significado, e incluso con visibles muestras de arrepentimiento o de disculpa, que los hace posicionarse en contra de la ideología triunfante e incluso de sus propios orígenes familiares.

No así sucede en el poeta José Agustín Goytisolo, que seguramente por el hecho doloroso de haber perdido a su madre en un bombardeo, se muestra abatido por el recuerdo de la guerra, que lo dejó todo lleno de muerte, como apreciamos en el poema “La guerra” (*Años decisivos*, 1961), con referencias a Francisco de Quevedo:

De pronto, el aire
se abatió, encendido,
cayó, como una espada,
sobre la tierra. ¡Oh, sí,
recuerdo los clamores!
Entre el humo y la sangre,
miré los muros
de la patria mía,
como ciego miré
por todas partes,
buscando un pecho,
una palabra, algo
donde esconder el llanto.
Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío³⁸²

O en este otro poema suyo, “Queda el polvo” (*Claridad*, 1961), en el que manifiesta cómo ese horrible recuerdo ha quedado tanto en su memoria como en su poesía:

De aquel trueno, de aquella
terrible llamarada
que creció ante mis ojos,

³⁸² José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 276.

para siempre ha quedado,
confundido con el aire,
un polvo de odio, una
tristísima ceniza
que caía y caía
sobre la tierra, y sigue
cayendo en mi memoria,
en mi pecho, en las hojas
del papel en que escribo³⁸³

También para el poeta extremeño Félix Grande los recuerdos de la infancia están irremediamente ligados a la muerte y la desgracia. Habiendo luchado su padre en el frente republicano y trabajado su madre en un hospital durante la guerra, sin duda los primeros años del poeta estuvieron marcados por la presencia del conflicto. En “Espiral” (*Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, escrito entre 1967 y 1969 y publicado en 1969), un poema de tintes nerudianos y ambiente fatídico concebido en 1969, el yo poético va dando saltos en el tiempo a través de diversos acontecimientos históricos secuenciados de manera ilógica y aleatoria –recreando así su sino turbulento– desde los que se evoca, entre otras cosas, la crueldad de la Guerra Civil española en el año del nacimiento del poeta:

mamá viene corriendo por las calles
en busca de un refugio
Contra las bombas me oculta en sus brazos
El reloj marca mil novecientos treinta y siete³⁸⁴

Parece que los recuerdos se amontonen en esa espiral desde la cual vuelve y se repite continuamente la guerra. Así, sus días de niñez evocan un matadero que se equipara al panorama sangriento que describen los periódicos en “Recuerdo de infancia” (*Blanco spirituals*, 1966):

hoy el periódico traía sangre en volumen considerable
y mientras leo pacientemente civilizadamente el intento
de justificación de esos destrozos escrito de sutil manera
recuerdo vacas cabras chotos la gran orza en el suelo
y recuerdo imagino pienso que unos cuantos carniceros

³⁸³ José Agustín Goytisolo, *op. cit.*, p. 96.

³⁸⁴ Félix Grande, *Biografía. Poesía completa (1958- 1984)*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1989, p. 290.

continúan desollando troceando pesando en sus básculas
haciendo su negocio mediante esos pobres animales sacrificados³⁸⁵

Aunque en estos casos vemos un tratamiento del recuerdo infantil de la guerra directamente resentido, otros poetas reconducen aquella visión inocente de la guerra que vimos desde su experiencia como adultos, reconociendo, ahora juiciosos con sus secuelas, la gravedad de lo sucedido. Así parece ocurrir en este fragmento de “Primera evocación” (*Tratado de urbanismo*, 1967), de Ángel González, donde la voz poética se muestra consciente de que nada volverá a ser igual después del conflicto, pues la sangre derramada seguirá grabándose en la historia, pese a los intentos de dejar atrás aquella reciente realidad³⁸⁶:

Llegó también la guerra un mal verano.
Llegó después la paz, tras un invierno
todavía peor. Esa vez, sin embargo,
no devolvió lo arrebatado el viento.
Ni la lluvia
pudo borrar las huellas de la sangre.
Perdido para siempre lo perdido,
atrás quedó definitivamente
muerto lo que fue muerto³⁸⁷

Esta misma idea encontramos en el poema “Río” (*Profecías del agua*, 1957), del poeta alicantino Carlos Sahagún –también asociado a esta promoción, pero incluido por Leopoldo de Luis en su antología–, nacido en el año 1938 (“le llamaron posguerra a este trozo de río,/ a este bancal de muertos”³⁸⁸); o en su hermoso poema “Manantial”, del mismo poemario, en el que la voz poética establece:

Parece que fue ayer, que no era el año
mil novecientos treinta y ocho. Bosques
en llamas, altas
palmeras encendidas, hombres muertos,
me rodeaban, lo recuerdo todo.

³⁸⁵ Félix Grande, *op. cit.*, p. 182.

³⁸⁶ La misma idea de persistencia de la guerra se vislumbraba en su poema “El campo de batalla”, del poemario *Sin esperanza, con convencimiento* (1961): “Algunos se murieron,/ como dije,/ y los demás, tendidos, derribados,/ pegados a la tierra en paz al fin,/ esperan/ ya no sé qué/ –quizá que alguien les diga:/ “amigos, podéis iros, el combate...”/ Entre tanto,/ es verano otra vez,/ y crece el trigo/ en el que fue ancho campo de batalla”, Ángel González, *op. cit.*, p. 79.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 265.

³⁸⁸ Carlos Sahagún, *op. cit.*, p. 24.

Era un pueblo al alcance de mi mano,
perdido en un rincón de un mapa triste:
alrededor se divisaban sólo
cuerpos caídos al pie de los montes
y desesperación en los olivos.
Me vendaron los ojos, me decían:
"Es mentira el dolor, el hambre, todo.
No pienses más, reposa. Duerme, olvida"³⁸⁹

En efecto, ahora estos poetas expresan en sus composiciones el malestar que se respiraba en un país asfixiante e inmutable por aquellos años, dominado por las directrices de los vencedores; un ambiente de insumisión en el que reinaba la pobreza y la desesperanza más desoladora. De esta manera lo describe Jaime Gil de Biedma en "Años triunfales" (*Moralidades*, 1966):

Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros.

Barcelona y Madrid eran algo humillado.
Como una casa sucia, donde la gente es vieja,
la ciudad parecía más oscura
y los Metros olían a miseria.

Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,
se salía a las calles de un invierno
poblado de infelices gabardinas
a la deriva, bajo el viento.

Y pasaban figuras mal vestidas
de mujeres, cruzando como sombras,
solitarias mujeres adiestradas
—viudas hijas o esposas—

en los modos peores de ganar la vida

³⁸⁹ Carlos Sahagún, *op. cit.*, p. 21.

y suplir a sus hombres. Por la noche,
las más hermosas sonreían
a los más insolentes de los vencedores³⁹⁰

El poema está plagado de esa sensación de evidente estancamiento y de imposibilidad de cambio, donde unos pocos imponen su fuerza sobre el resto. Es destacable la imagen de la mujer de aquella época, resignada a vivir bajo el auspicio de los hombres en un mundo patriarcal, soportando la insolencia, incluso, de quienes son sentimentalmente ajenos a ella.

Esta situación tiene su correlación con el conflicto que azota a Europa por las mismas fechas, del que también son conscientes estos poetas. Como se aprecia en “Elegía y recuerdo de la canción francesa” (*Moralidades*, 1966), también de Jaime Gil de Biedma, el escenario europeo reproducido resulta igual de desolador tras la Segunda Guerra mundial. Esa es la única realidad que parece acercarlos a los países vecinos en una situación de total aislamiento:

Os acordáis: Europa estaba en ruinas.
Todo un mundo de imágenes me queda de aquel tiempo
descoloridas, hiriéndome los ojos
con los escombros de los bombardeos.
En España la gente se apretaba en los cines
y no existía la calefacción.

Era la paz –después de tanta sangre–
que llegaba harapienta, como la conocimos
durante cinco años.
Y todo un continente empobrecido,
carcomido de historia y de mercado negro,
de repente nos fue más familiar³⁹¹

Algunos de estos poetas recurren al tratamiento humorístico de la situación como rasgo innovador –aspecto que hermana también a Javier Egea con esta promoción, como tendremos ocasión de señalar. Así sucede en “Elegido por aclamación” (*Grado elemental*, 1962), de Ángel González, que supone una caricatura de Franco y un ataque ante la detención del poder absoluto e ilegítimo en manos del dictador, hecho que se ha producido por una simple confusión según la voz poética:

³⁹⁰ Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 117

³⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

Sí, fue un malentendido.
Gritaron: ¡A las urnas!
y él entendió: ¡a las armas! –dijo luego.
Era pundonoroso y mató mucho.
Con pistolas, con rifles, con decretos.

Cuando envainó la espada dijo, dice:
La democracia es lo perfecto.
El público aplaudió. Sólo callaron,
impasibles, los muertos.

El deseo popular será cumplido.
A partir de esta hora soy –silencio–
El Jefe, si queréis. Los disconformes
que levanten el dedo.

Inmóvil mayoría de cadáveres
le dio el mando total del cementerio³⁹²

Se critica no solo la ausencia de voz de los españoles o las numerosas muertes provocadas por el *Caudillo* –ya fueran durante la guerra o a base de condenas continuas después; sino también la indecencia del gobierno por considerar el sistema como una democracia “orgánica”, tal y como se hizo creer entonces. El final del poema da cuenta de la incapacidad de ir en contra y del miedo impuesto por quien carga a sus espaldas con la muerte de tantos españoles.

Aparecen asimismo en algunos poemas las dificultades económicas que sufren muchos de sus contemporáneos, como sucede en el poema de Jesús López Pacheco “Hace un año éramos dos y ahora somos tres” (*Canciones del amor prohibido*, 1961). Además, encontramos de nuevo esa identificación del mundo introspectivo- sentimental con lo colectivo –otro rasgo definitivo como decimos de *La otra sentimentalidad*–:

Como el pueblo
alcé una casa con mis propias manos,
puse en ella mi vida
junto a la vida de una compañera,
y me marché a la calle

³⁹² Ángel González, *op. cit.*, p. 163.

para traer el pan para los dos.
De mujer y de hombre, como al pueblo,
nos ha nacido un hijo de repente.
Ahora estamos los tres dentro de casa,
yo salgo a veces a la calle fría,
y es difícil el pan,
y el hijo llora, la mujer trabaja,
pasan los días negros,
y hacía una luz lejana caminamos,
y a veces nos dan ganas de llorar
abrazados los tres entre la noche, como el pueblo³⁹³

Un testimonio poético que viene a describir la última etapa del franquismo, con un cierto tono de esperanza, es “Algo sucede”, perteneciente al libro del mismo título, de José Agustín Goytisolo. Si hacia mediados de los sesenta empiezan a verse muestras de oposición al régimen, uno de los actos emblemáticos, aunque imprevisto, fue el que se conoce como la “Caputxinada”, nombre con el que se denomina a un encierro de tres días en el convento de los capuchinos de Sarrià, en marzo de 1966, donde se reunían, en principio por algunas horas, los delegados de trece facultades de Barcelona así como centenares de estudiantes, decenas de intelectuales y algunos periodistas y sacerdotes, con el fin de aprobar los estatutos del *Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona (SDEUB)*, como contrapunto al estático y decadente *Sindicato Español Universitario (SEU)*. Desde la negativa ante la irrupción de la policía para proceder a su desalojo, el acto acabó simbolizando la resistencia antifranquista del momento. José Agustín Goytisolo, uno de los presentes en el encierro, rememora este suceso en el poema, dedicado al resto de compañeros que compartieron la experiencia con el poeta, a los que alienta a seguir en la lucha, que parecía estar empezando a ver sus frutos. Un fragmento reza así:

Y sin embargo os digo que tenemos razón
Y que vale la pena continuar
Porque algo está ocurriendo
algo ha cambiado en este espeso ambiente:

ellos están cansados
también están cansados

³⁹³ José María Castellet, *Un cuarto de siglo, op. cit.*, p. 452.

gritan y cantan para no admitirlo
mas sus camisas mudan de color
y duermen mal
y toman pastillitas
ponen dinero en Berna o en Manila
y no saben no saben que el peligro
está cerca muy cerca
no en Cuba ni en la URSS
sino en su casa en medio de sus hijos
en sus despachos y hasta en las iglesias
porque el mundo camina
con el paso implacable de gente tal vosotros
que creen en la vida y que por eso
mueven el mundo sin pegar un tiro
mientras sea posible
o bien pegándolo³⁹⁴.

En la misma línea encontramos “Apología y petición” (de *Moralidades*, publicado en México en 1966 tras haber sido mutilado por la censura franquista), de Jaime Gil de Biedma. Se trata de una sextina donde el yo poético achaca los males de España, sumida en la pobreza, a la mala gestión del gobierno. No obstante, tan convencido como está de que la solución reside en las manos del hombre de a pie, el poema respira una cierta esperanza de que se produzca un giro en la historia, al igual que en el ejemplo anterior, como se aprecia en este fragmento:

Quiero creer que nuestro mal gobierno
es un vulgar negocio de los hombres
y no una metafísica, que España
puede y debe salir de la pobreza,
que es tiempo aún para cambiar su historia
antes que se la lleven los demonios.

Quiero creer que no hay tales demonios.
Son hombres los que pagan al gobierno,
los empresarios de la falsa historia.
Son ellos quienes han vendido al hombre,

³⁹⁴ José Agustín Goytisolo, *op. cit.*, p. 204.

los que le han vertido a la pobreza
y secuestrado la salud de España.

Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia³⁹⁵

A pesar de que podemos ver considerables similitudes entre este grupo de poetas –que en estos ejemplos responden sobre todo a una cuestión temática–, se suele coincidir en la afirmación de que esta promoción sufre una crisis de conjunto a mediados de los años sesenta. Ésta viene a suponer el distanciamiento poético de sus miembros en tanto que grupo –en algunos el silencio–, o más bien la disipación de esas características comunes, para reconducirse individualmente, buscando distintos caminos de encauzamiento poético. Estos cambios se deben, de acuerdo con Luis García Jambrina, a la pérdida de confianza en la utilidad de la palabra poética, a su agotamiento como medio de conocimiento. Pero lo que nos importa en este estudio no es tanto su unidad como grupo, sino una vez más las manifestaciones ligadas a la historia del momento, como aquellas que venimos de comentar, ya se consideren reveladoras de la estética del grupo o no³⁹⁶.

Por otro lado, como sucedía con la anterior, no todos los autores de esta “segunda generación poética de posguerra” se engloban dentro de los atribuidos rasgos de la que hemos venido llamando “Promoción de los cincuenta” –grupo de poetas calificados como “legítimos”, por el también poeta y coetáneo Antonio Gamoneda³⁹⁷; o el “núcleo inaugural”, según Fanny Rubio y José Luis Falcó, que incluyen también a Alfonso Costafreda³⁹⁸. Por ello nos parece importante destacar a otros autores que han contribuido simultáneamente a establecer lazos con los acontecimientos históricos que marcaron aquellos años y que no han recibido sin embargo la misma atención de la crítica, muchos de los cuales incluso han absorbido el calificativo de “periféricos”³⁹⁹ o de “Poetas de la transición”⁴⁰⁰ (esto último por adelantarse muchos de ellos a las poéticas que se cristalizan en los años setenta)⁴⁰¹.

³⁹⁵ Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*, p. 82- 83.

³⁹⁶ El propio Caballero Bonald indica años más tarde, como recoge García Jambrina: “Qué más da si existió o no una promoción poética específica en aquellos años *sin excusa*: lo que de veras importa es que perduren unas personalidades aisladas. Y eso ya ha ocurrido”, Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁷ Dice así: “La llamada “Generación del 50” no es el resultado de un estilo colectivo, afortunadamente. Entre los “legítimos” del 50, yo creo que la afinidad procede más que nada de la amistad. Y de otra cosa importante, que no sé si ya se ha dicho: son la primera hornada de poetas jóvenes coincidente en la negatividad en relación con la dictadura derivada de la guerra civil. Pero, por otra parte, a la larga –puede que también a la corta– se parecen muy poco entre sí”, Antonio Gamoneda, “Recortes y extravíos”, en *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 1997, p. 183.

³⁹⁸ José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 62.

³⁹⁹ Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 23.

Así, se hace inevitable destacar a figuras como Eladio Cabañero, un autor difícil de clasificar, con una voz muy distinguida y propia, y significativamente cercano a los acontecimientos de su tiempo. Es el caso del emotivo poema “Antes, cuando la infancia”, de su libro *Recordatorio* (1961):

Era antes de la guerra. Mucha gente
no viviría bien, seguro, pero
el tiempo de los niños es hermoso,
y aunque la vida va a su mejoría
–según dicen– y hay tantos nuevos sueños:
viajar a la luna y los planetas;
inventar pan para que no haya pobres,
nueva fe en nuevos pechos,
aquel tiempo consuela a los que fuimos
niñez y luego muerte en nuestra infancia.
Antes que lo perdiéramos,
aquel niño de todos y de nadie
jugó por todo el pueblo, entre bidones
y cubas y trujales, en las fábricas,
en las destilerías de alcohol,
donde el vino zurría y se quemaba,
mientras nosotros –aúpa– nos saltábamos
montoneras de orujo, eras de lías.

Y el campo, ¿cómo era
antes de que aquel cielo, aquellos hombres,
se fueran a la guerra para no volver nunca?
[...]
Muchos ya no volvieron para echar hato los lunes
para irse de semana, de vendimia.
El cielo no volvió ni fue ya claro.
La gente se hizo dura,
y a los niños dejaron de querernos.
Y nosotros, mis primos, mis amigos,
no volvimos tampoco de la guerra:
de repente crecimos, fuimos otros,

⁴⁰⁰ José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 305.

⁴⁰¹ En relación con este tema, resulta interesante el estudio *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, de María Payeras Grau (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2013.

nos perdimos igual que se perdieron
de vista, hacia el Oeste, tantas cosas⁴⁰²

Observamos otra vez cómo los niños pueden vivir ajenos a las ásperas condiciones históricas. Sin embargo, en este poema también apreciamos cómo el yo poético parece distinguir dentro de la misma composición un antes y un después en su infancia, marcada por la circunstancia de la guerra, la cual les obligó a dar muerte a ese niño primero. La felicidad vivida antes de la guerra –pese a las dificultades, sobre todo para alguien que vive en un medio rural–, da paso al desamparo (“aquel tiempo consuela a los que fuimos/ niñez y luego muerte en nuestra infancia). Como aquellos que se fueron al frente, estos niños tampoco volvieron nunca a una realidad parecida, su inocencia se esfumó para siempre, como “tantas cosas”.

En la misma línea se inserta el poema “Acuérdate” (*Treinta y cinco veces uno*, 1972), escrito ya hacia 1970 por otro poeta coetáneo a la promoción como es José Antonio Labordeta. Aunque la niñez estuvo inevitablemente bordada en la memoria con los hilos la guerra, el dolor llega hasta el presente, aún más indigno y devastado. A pesar de haberle sido arrebatada la infancia, quedaba algún halo de felicidad que sin embargo es imposible encontrar hoy:

Nunca
fuimos realmente niños
en mitad del dolor amargo
de las guerras.
¿Y ahora?
nunca seremos nada
Nunca
es imposible así
con este aire de injusticia
brutal acometida
ante los ojos.
Acuérdate de cuando turbios
niños fuimos despoblados.
Nada como entonces
a pesar de todo⁴⁰³

⁴⁰² Eladio Cabañero, *Poesía (1956- 1970)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970, p. 126- 127.

⁴⁰³ José Antonio Labordeta, *Poemas y canciones*, Barcelona, Lumen, 1976, p. 59.

Podemos destacar asimismo el poema “El bombardeo”, de Ángel Crespo (*Suma y sigue*, 1962). El autor es cercano a otra de las líneas poéticas del momento, el llamado “postismo”, que supone una intención de renovación vanguardista dentro de ese panorama estatal dominado por las tendencias realistas. Su poema recrea la experiencia de un niño que vive de cerca las explosiones continuas de la guerra con mucho sarcasmo e imágenes poco habituales en los poetas estudiados, sin duda de un carácter innovador:

Pues bien, igual que una gallina
—naturalmente desplumada—
era la mesa aquella, y a pesar
de la guerra y del hambre,
bien vestida
y con ceniza en cada plato.
[...]
Y era de día. De la boca de mi madre, palabras;
de los puños de mi padre, dos golpes
sobre las costillas del ave.
Eso era cuando nos llegaba.
Y el ruido del motor.

Y, de repente, un trueno próximo,
un movimiento de la mesa
—como si el ave fuese a andar—
y nosotros mirábamos la calle
con su velo de polvo y humo
y seguíamos aventando,
digo comiendo, la ceniza⁴⁰⁴

Pero hay un poeta que nos parece interesante en el campo de las relaciones entre poesía e historia como es Fernando Quiñones y sus curiosas “crónicas”. Francisco Javier Díez de Revenga les dedica el interesante artículo “Fernando Quiñones y el modelo de «crónica poética»”, que describe así:

[...] colecciones de poemas extensos en torno a un ámbito de civilización geográfico-cultural con una historia común. Junto al impulso lírico propio de la poesía contienen mucho de

⁴⁰⁴ José María Castellet, *Un cuarto de siglo*, op. cit., p. 480- 481.

narración, de poesía narrada a la manera de la épica o de los cantares de gesta, con presencia de la historia, sobre una base erudita, casi ensayística⁴⁰⁵.

De entre la serie de crónicas que el autor empezó a realizar en 1968 destacan, por su acercamiento a lo estudiado hasta aquí, *Las crónicas del 40* (1976). En ellas encontramos por ejemplo el poema “No te mires en el río”, de la sección “Guerra y Posguerra”, que parece hablarnos de los crueles fusilamientos que muchas veces de manera inesperada se sucedieron en estos años:

Una noche llamaron a su puerta.

Temblaba abajo un viejo taxi con el motor en marcha y alguna cara conocida.

Rueda se vistió un tanto inquieto.

Salió.

Entre carreras, empujones, cables

cortados, himnos ensoberbecidos,

presurosas insignias y trompetas, torvos detentes, correaes,

Luis Ramírez salió.

Juan de la Cruz salió,

Roque de Peñola salió

Tito el Troni salió (y él esperaba

correr otra aventura buena, divertirse),

Lucas Román salió.

Y otros salieron más despacio con pliegos, mandos, mapas, instrucciones.

Cómo se los lleva el río

del olvido⁴⁰⁶

Este tema también es abarcado por otro poeta ineludible como es Gabino Alejandro Carriedo en su preciosa “Pequeña elegía a Manolo Rueda (condenado a muerte y fusilado a los 17 años), de *El corazón en un puño* (1961). La muerte injusta de alguien cercano provoca sentimientos encontrados y una sensación de impotencia ante el devenir incontrolable de los acontecimientos:

⁴⁰⁵ Francisco Javier Díez de Revenga, “Fernando Quiñones y el modelo de «crónica poética»”, en *Revista de Literatura*, n. 136, julio-diciembre, vol. LXVIII, 2006, p. 597- 610, p. 597.

⁴⁰⁶ Fernando Quiñones, *Libro de las crónicas*, Barcelona, Oba, 1998, p. 204.

Y la sangre nos golpeaba las sienas,
y la vergüenza nos subía a las mejillas,
y la rabia a los puños,
pero todo era inútil.

Pero todo fue inútil, porque
debajo de la tumba que nadie sabe
hoy los huesos de muchos se juntan con los tuyos.
Parecía imposible, cosa de broma, pero ahí está
tu calavera que todavía se horroriza.
Ahí está tu podredumbre para testimoniarlo,
tu juventud tronchada preguntando razones,
tu vivo idioma permanente
pidiendo un puesto en las tribunas.

El agua rueda al mar, y los amigos
de la escuela te colocamos flores
sobre el jardín de nuestros juegos
que una mañana se bañó de pólvora⁴⁰⁷

Una vez más asistimos a la actualización de una guerra vivida como niño en la composición “Un recuerdo de la infancia”, del mismo poemario. La experiencia está totalmente inmersa en su conciencia. Está remitiendo concretamente al final del conflicto, en el que la voz de los vencedores resuena indicando la derrota apremiante e insalvable de sus oponentes. Aunque la voz poética crea poder recordar ese ambiente devastador sin resentimiento, desde esa pasividad y displicencia con la que parece afrontar ahora su cotidiano, lo cierto es que esa infancia virulenta ha hecho mella en su transitar:

[...] y el pánico que entonces tenía de los disparos
de la noche,
madrugadas letales, que no olvido,
de los hombres llegando con la barba
sin afeitarse por cuatro días,
condenados al hoyo (por supuesto
y sin apelación),

⁴⁰⁷ Gabino Alejandro Carriedo, *Poesía*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2006, p. 382- 383.

¡ah!, todo lo recuerdo,
lo mantengo presente en la memoria,
a intervalos leyendo, ora comiéndome las uñas,
[...]
mediada ya la guerra
los telegramas comunican
que el enemigo retrocede, el avance
todavía se obstina,
se avanza por dentro de lo dentro,
tiemblan los muros débiles,
se estremecen –incluso, por entre su conciencia
las gentes viendo el fuego
crepitar, los escombros
verdecer entre las ratas y los niños
mirándose asustados junto al lirio saqueado,
frente a la casa derribada
(son recuerdos de ayer), todo lo digo
porque me acude a la cabeza,
porque hasta ocurre recordarlo
sin rencor,
mirando el calendario cómo se hundan los días,
cómo las cosas pasan (y aún está preso el pájaro)⁴⁰⁸

El granadino Rafael Guillén es otro de los poetas que podemos considerar “marginales” respecto de la “Promoción de los cincuenta”, pues su obra se sitúa en gran medida fuera de las predominantes poéticas realistas, en medio de las cuales “su voz rechinaba”, según las palabras de María del Pilar Palomo en la introducción al primer tomo de las obras completas del autor. La autora admite un cierto “acercamiento al hombre” en su poesía, que sin embargo “no entraña la adhesión a una poética de comunicación directa”⁴⁰⁹. En el poemario *El gesto* (escrito entre 1958 y 1963 y publicado en 1964) –el primero de la trilogía *Los gestos*– podemos encontrar no obstante algunos indicios de lo histórico en su poesía, como muestra el emotivo poema cuarto, titulado “La canción del cobarde”, en el que también surge el trasfondo de una infancia truncada y que se enlaza con la realidad de aquellos soldados obligados a luchar que en Carriedo eran “condenados al hoyo”:

Me pusieron delante y me dijeron:

⁴⁰⁸ Gabino Alejandro Carriedo, *op. cit.*, p. 387- 388.

⁴⁰⁹ Rafael Guillén, *Obras completas, Poesía I*, Granada, Almed, 2010, p. 16.

tira a matar; tira a matar y olvida.
Fue delante del hombre. Me pusieron
delante de mi sombra enfurecida.

Mieses convulsas, montes y quejidos
en un parto violento de tanques y cañones.
Hombres sin rostro avanzan, persuadidos
por la razón de no existir razones.

Me pusieron delante y sin orgullo.
Me pusieron delante sin pies para el regreso.
Cercenaron de un tajo mi voz para el arrullo,
me cerraron de un tiro la boca para el beso.

Me cargaron de patrias y fusiles;
me hundieron en laureles y trincheras;
me poblaron los sueños infantiles
con féretros cubiertos de banderas.

Quedaron los caminos sin canciones;
quedaron las muchachas floridas y sin fruto;
quedaron encogidas en oscuros rincones
las madres de los héroes dispuestas para el luto.

Los soldados son hombres con el amor talado.
Los soldados avanzan, pero avanzan ya muertos.
Los soldados arrastran el sueño amortajado.
Los soldados entierran con los ojos abiertos.

Una orgía de bombas en cadena
noche a noche me cubre y me acompaña.
Se me yerguen los días como montes de pena.
La metralla me curte la pena y la restaña.

La lluvia con la tierra se hace barro en los llanos.
Yo quiero que me digan los hombres de la guerra;
yo quiero que me digan, mirándose las manos,
si también se hace barro la sangre con la tierra.

[...]

Yo pude ser un hombre que abonaba el barbecho
con la espalda cubierta por la paz de la aldea
no necesito cruces ni balas en el pecho.
Es más corto mi juicio. Es más simple mi idea.

El amor no es posible con sangre hasta los hasta los dientes,
con hombres casi niños puliendo bayonetas,
con hileras de muertos uniendo continentes,
con lamentos de heridos taladrando planetas.

Yo no soy más que un hombre que cuidaba sus trigos.
Yo no soy más que un hombre que amaba y que esperaba.
Me pusieron delante. Vosotros sois testigos.
Me pusieron delante cuando Dios no miraba⁴¹⁰

Nos encontramos ante el relato conmovedor de uno de los muchos jóvenes que tienen que ir al frente sin motivación y pierden su inocencia ante tanto horror. Las experiencias vividas acaban por arruinarles la vida, no dejan ya espacio siquiera para el amor o para la música, pues aunque les piden que olviden los crímenes cometidos contra sus semejantes, crímenes sin fundamento alguno para ellos, su impronta habita para siempre su memoria. Ya no se puede volver a aquella infancia inalterada porque esas muertes absurdas han envuelto el pensamiento, los han enterrado a ellos mismos en vida y llenado de sufrimiento también a sus prójimos. Se evoca asimismo el desamparo de Dios, que como vimos en la poesía desarraigada de la primera posguerra, parece cerrar los ojos ante tan magno padecer.

Como hemos intentado demostrar, y aunque desafortunadamente dejamos en el camino a otros muchos, todos estos autores pusieron su grano de arena en la constitución de una poesía ligada a la realidad histórica; principalmente a la Guerra Civil española, pero también a los inicios del franquismo. Es cierto que presenciamos una cierta evolución entre la poesía social primera y esta siguiente generación de posguerra, si bien los matices últimos de sus diferencias nos interesan menos que su aportación a una poesía de corte circunstancial, a la que ambas parecen haber contribuido de manera significativa. No obstante, somos conscientes de que esta faceta no siempre constituye una estricta prioridad en la creación poética, ni encontramos muchas veces una intención explícita de tratarla, sino más bien “colateral”; por lo que tampoco pretendemos ocuparnos aquí del grado de eficacia de una u otra corriente.

⁴¹⁰ Rafael Guillén, *op. cit.*, p. 336- 338.

De cualquier modo, esta efusividad realista en la poesía de estos años, inexcusable por el contexto histórico, se va a ir apaciguando –que no apagando completamente– en el transcurso de los años por venir.

b) La ruptura de los años setenta: nuevas formas de plasmar de la realidad

“Las palomas/ no se defienden de la historia/ haciendo Historia, vuelan”,

Aníbal Núñez⁴¹¹

“Huye de mí, memoria./ No me traigas/ –en tu rumor–/ el eco de la sal”,

Jaime Siles⁴¹²

A finales de los años sesenta comienza a publicar un grupo de jóvenes poetas que va a aspirar a un cambio de rumbo en el paradigma poético. Así, los autores de las dos primeras corrientes poéticas de posguerra coinciden en el tiempo con una nueva promoción cuya diferencia principal respecto de las anteriores consistiría precisamente en el distanciamiento respecto a las tendencias realistas predominantes hasta entonces. Las directrices que habían guiado el panorama lírico fueron difuminándose en esta nueva década con la aparición de escritores con intenciones innovadoras –y también de ciertos aires de renovación de algunos escritores de la promoción precedente.

La llamada “Generación del 68” –en referencia a los sucesos revolucionarios acaecidos en Francia y en otros países ese año, y a su influencia en la formación juvenil de sus miembros; pero sobre todo al hecho de que sus primeras obras aparecen en torno a esta fecha; “Poetas de los setenta”; “Tercera generación de posguerra”; o incluso “Generación del lenguaje” –dada su extrema preocupación por este aspecto–, tuvo realmente su punto de partida en el nuevo giro poético auscultado por la famosísima y polémica antología del crítico catalán Josep María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), que recopilaba trabajos de nueve poetas nacidos ya en la posguerra, a los que se les otorgaba una voluntad de ruptura –o al

⁴¹¹ “Supón el mismo vuelo: de la almena”, en Aníbal Núñez, *La luz en las palabras. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 257. [De *Definición de savia* (compuesto en 1974 y publicado en 1991)].

⁴¹² “Suite Marina”, en Jaime Siles, *Poesía 1969- 1980*, Madrid, Visor, 1982, p. 91. [De *Alegoría* (escrito entre 1973 y 1977 y publicado en 1977)].

menos de cambio— con lo anterior. Sin embargo, en este caso tampoco hay que restringir la poesía de aquellos años al grupo catalogado por Castellet, al que habría que añadir muchos otros nombres⁴¹³.

Tras el auge de la poesía social, el compromiso con la realidad parece alcanzar un notable desprestigio o al menos una indiferencia poética; de manera que los *novísimos* no se preocuparán ya por la utilidad transformadora de la palabra —aspecto que volverá a ser retomado en cierta manera en los años ochenta, como veremos más adelante—, sino que, según el prólogo de Castellet:

[...] propugnan la autonomía del arte, proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran al poema como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos⁴¹⁴.

Entonces, si como afirma asimismo el crítico catalán, “el bloque de la poesía española de la posguerra [...] había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años [...], en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil”⁴¹⁵; la nueva corriente poética presentada en su antología —de poetas que ya no guardan en su memoria recuerdos íntimos del conflicto y que se enfrentan sin embargo al momento que el crítico llama “la revolución de los jóvenes”⁴¹⁶ —, “se formaba, más que en contra, de espaldas a sus mayores”⁴¹⁷.

Y es que el grupo aparece cuando muchos de los poetas de la “Promoción de los cincuenta” se habían alejado ya, en lo básico, de la vertiente social; y cuando esta última se consideraba ya potencialmente extinta, a pesar de que la muestra más representativa fuese publicada por Leopoldo de Luis en 1965 en su primera edición.

Muchos críticos como los mencionados Ángel L. Prieto de Paula, Luis García Jambrina, Fanny Rubio o Víctor García de la Concha, afirman, además, que los más jóvenes dentro de la segunda generación de posguerra ya dejaban ver el preludio de la nueva corriente que se venía instaurando, con prácticas como el ejercicio metapoético o el empleo de referencias culturalistas, por ejemplo; a los que incluso se llega a distinguir como una primera oleada de

⁴¹³ En efecto, y como sucedía con la “Promoción de los cincuenta”, en un principio solo un pequeño grupo alcanzó una relevancia especial dentro del panorama poético; en este caso gracias a la recopilación de Castellet: “Dada la relativamente amplia difusión comercial de esta antología, este modelo parcial acaparó durante algún tiempo toda la atención de los lectores, estudiosos y críticos, y llegó a crear una cierta confusión al tomar como joven poesía española lo que no era sino un pequeño aunque importante sector de la misma”, José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁴ José María Castellet, *Nueve novísimos*, *op. cit.*, p. 31- 32.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

renovación que publica a principios de los sesenta –que se corresponderían con esos poetas calificados de periféricos a que nos referíamos antes–, con respecto a la segunda oleada, ya de explícita ruptura, que serían los *novísimos*, y que empezarían a publicar al final de la década⁴¹⁸.

Como decimos, según el propio Castellet, la poesía de los *novísimos* surge como una suerte de oposición –o cuanto menos totalmente separada– ante la poesía precedente, supuestamente ocasionando una quiebra con lo anterior. Para Pepa Palomero, como afirma en el prólogo de su antología *Poetas de los 70*, estos nuevos poetas destacan “la primacía del lenguaje y del estilo, y expresan un enorme escepticismo en el valor de la poesía y en el oficio mismo de poeta. “La poesía no vale para nada” es la frase que podría resumir la actitud de este grupo de jóvenes en 1970”⁴¹⁹. Afirma en el mismo sentido Ángel L. Prieto de Paula en el artículo “Los autores del 68 y la renovación poética”: “quebrada la congruencia entre poesía y mundo, el escritor se desenvuelve en el ámbito del lenguaje [...], que termina por ser la única, aunque incompleta, justificación de la creación artística”⁴²⁰.

La elección de Castellet provocó numerosas críticas en la época, entre otras cosas, porque muchos consideraban que no se podía hablar de una promoción poética homogénea, exclusiva y portadora de unas características atribuidas de manera unánime.

Pero en cualquier caso, la poética de los años setenta parece estar impregnada por unas ganas de renovación y de apertura que se dejan sentir en los nuevos recursos: las numerosas alusiones a lo extranjero y a lo moderno; las cuantiosas referencias culturales; el recurso de la metapoésía; el gusto por lo *camp*, la intención de renovación del lenguaje poético; el abandono de los temas sociales –en la mayoría de los casos, pero no en todos; la supuesta ignorancia de la tradición literaria española –a excepción de algunos ejemplos–, con la que marcan las distancias mediante esas referencias foráneas, fruto de su rica formación cultural y de las nuevas circunstancias sociales.

En gran medida, estas nuevas prácticas tienen razón de ser en el momento en que se producen, y están, en ese sentido, estrechamente ligadas a la realidad histórica en que se

⁴¹⁸ Podemos considerar entonces la existencia de cuatro líneas poéticas diferentes que convergen, algunas ya extinguiéndose y otras evolucionando o incluso naciendo, por las mismas fechas: la poesía social, cuya desaparición se suele situar como hemos señalado en 1965; la “Promoción de los cincuenta”, cuyos miembros van separándose de las directrices iniciales por la misma fecha; y la “Primera promoción de los sesenta”, que estaría a caballo entre los anteriores y el último grupo, los futuros *novísimos*. Conviene aquí la concepción clarificadora de Manuel Rico recogida por Luis García Jambrina, que “considera a los “poetas de los 60” como un “eslabón incuestionable” dentro de un largo “proceso escalonado” de ruptura con la poesía social de la posguerra, proceso que inician los autores de los 50, consolidan y ahondan sus “continuadores naturales”, los poetas de los 60, y amplían, por último, los *novísimos*”, Luis García Jambrina, *op. cit.*, p. 27.

⁴¹⁹ Pepa Palomero, *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987, p. 14.

⁴²⁰ Ángel L. Prieto de Paula, “Los autores del 68 y la renovación poética”, en *Poesía española contemporánea. Desde la Guerra Civil al III milenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

escriben: cuando se acerca el final del régimen y el tímido contacto con el exterior propicia nuevas posibilidades y una cierta creencia de cambio inminente. La adopción de la “modernidad” en la poesía, unida a esa paralela aunque tímida apertura, supone la verdadera revolución de estos poetas. Rosa María Pereda afirma así en la antología aludida:

“Toda la libertad para el arte” es la fórmula seguramente no expresada pero conveniente [...] el particular énfasis puesto por muchos de ellos en expresar la separación entre ideología y producto poético, entre política y poesía, era, en realidad, una afirmación de la libertad y la modernidad, de ese reino que podría calificarse de manera ingenua como el dominio de la belleza. No es nada casual que estos poetas aparecieran en ese momento en que, desde su mismo interior y también desde sus márgenes, el llamado realismo social y todo el decálogo consagrador de la mimesis como método y de esta particular moral selectiva que pone la literatura en el papel de medio redentor de la humanidad y transformador del mundo, todo esto, estuviera perdiendo credibilidad a favor de la creación de universos, de una manera u otra relacionados con el papel de la ficción como diosa soberana⁴²¹.

También Fanny Rubio, en la obra mencionada, y extendiendo los postulados de Pere Gimferrer, explica esa especie de revolución incomprensible que muchos de estos autores hicieron a través de un giro poético donde primaba la forma por encima de todo:

Gimferrer, además, expresa un principio ético que subyacerá en la obra tan aparentemente formalista de estos jóvenes: “Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad debe ser considerada como cómplice de este sistema”. Punto éste muy importante sobre el que la crítica, excesivamente esquematiza en muchos casos, no se ha detenido, y que propone una forma de “compromiso” que, planteada desde distintas ópticas, continúa vigente en muchos de estos autores. Y, de este modo se retoma el hilo de uno de los postulados más importantes de la posguerra y un principio ético presente en la mejor poesía moderna desde Lautréamont a Cernuda⁴²².

Por ende, pese a la aparente falta de compromiso explícito en la poesía de los setenta, parece que la revolución se hizo desde otros cauces, como bien ha analizado también Juan José Lanz en el apéndice “Himnos del tiempo de las barricadas: sobre el compromiso en los poetas *novísimos*”, de su libro *Nuevos y novísimos poetas: en la estela del 68*.

Según este autor, no debemos pensar que estos poetas muestran desinterés por el contexto político o que se han deshecho de la actitud inconformista. Pero sí es cierto que, perdida la

⁴²¹ Concepción García Moral; Rosa María Pereda; *op. cit.*, p. 22.

⁴²² José Luis Falcó; Fanny Rubio; *op. cit.*, p. 79.

confianza en el poder de la palabra poética tras los fracasados intentos anteriores, y dominados ahora los gustos populares por la cultura de los *mass media*, estos poetas transitan por otros caminos, precisamente usando como motivos los modos de comportamiento del momento, encaminándose hacia la crítica del modelo cultural preponderante (imperio de los medios de cultura de masas, ausencia de una verdadera cultura abierta al mundo y estancamiento cultural, control absoluto de la cultura por el régimen...) en el llamado tardofranquismo:

El escritor, y el poeta en particular, toma conciencia de la escasa efectividad del compromiso literario en la conformación de la conciencia pública, que se ha trasladado, como apuntaba McLuhan a los medios de comunicación de masas [...] Si los *novísimos* se oponen a algo, no es a la cultura anti-franquista, sino al modo en que ésta se opuso a la dictadura, al proceso de burocratización de la oposición cultural; pero resultaría falsificador obviar que también se opusieron al modo en que el franquismo había oficializado un modelo cultural, y al modelo de aculturación que había venido propugnando el régimen. Frente a esos modelos, los *novísimos* ofrecieron una escritura fuertemente culturizada, cargada de referencias, que, más allá de su valor mítico, indirectamente mostraba la postración cultural a la que el régimen había sometido a sus súbditos, y apostaba por la posesión pública y pacífica de la cultura⁴²³.

Entonces, rompiendo con los parámetros culturales impuestos desde hacía décadas por el franquismo, o heredados implícitamente de su gestión, los *novísimos* crearon un lenguaje poético inédito en el cual también podemos encontrar una forma genuina de compromiso. De hecho, Castellet les atribuye una “voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva”⁴²⁴. En la misma idea persiste de nuevo Juan José Lanz:

El compromiso poético novísimo actúa fundamentalmente en el lenguaje, deconstruyendo la retórica del franquismo, resemantizando sus mitos, dinamitando la fundamentación histórica que lo justificaba y atentando directamente contra el discurso (como narración del poder) que lo sustenta⁴²⁵.

Como decimos, la presencia de la nueva sociedad de consumo es frecuente en los versos de estos autores, sobre todo con el uso del vocabulario y los temas procedentes de los llamados *mass media*, que han impregnado su educación, lo que deja ver, en efecto, una cierta actitud

⁴²³ Juan José Lanz Rivera, *Nueve y novísimos poetas en la estela del 68*, Editorial Renacimiento, España, 2011, p. 148- 149.

⁴²⁴ José María Castellet, *Nueve novísimos*, *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁵ Juan José Lanz Rivera, *Nueve y novísimos*, *op. cit.*, p. 155.

provocadora, ácrata. Desde esta perspectiva, no resulta difícil hallar ejemplos que corroboren esa idea de compromiso, aunque sea de manera implícita, en este grupo de poetas. Pero además, y aunque no de manera determinante, también en estos años se puede apreciar cierta presencia más o menos explícita de los acontecimientos históricos en sus composiciones.

Por ejemplo, entre los primeros poemas de Leopoldo María Panero encontramos su “Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939”⁴²⁶; o en *Museo de Cera*, José María Álvarez nos ofrece su poema “Anales”, escrito en abril de 1975, con claras referencias a la decadencia del régimen y de su máximo representante, enfermo y muerto, como se sabe, aquel año. Vemos una actitud casi de resignación, pues el sujeto poético parece asumir que el legado franquista perdurará más allá de la muerte del dictador, que tanto daño ha causado al país en las casi cuatro décadas a su mando:

Si muere en el Poder, sin que lo hayamos
Juzgado, si su cuerpo
No se pudre colgando en las murallas
Como advertencia,
invicta
Esa espantosa Sombra habrá de perseguirnos.

Oscuras fuerzas que tras siglos
Para poder vivir el hombre sometiera,
El liberó con su gobierno, celebrando
Corrupción y crueldad, bellaquería,
Ignorancia. Y la vileza
De su mundo, es y será la nuestra.
Pues cuanto de más noble hubo en nosotros
Secó hasta la raíz, substituyendo
La fuerza bruta de sus partidarios,
Su abyección e incultura, a Ley y norma.

Y esos abismos
Del Mal, no mueren con su muerte.
Habrán de perseguirnos largos años
Como una dolorosa, una terrible
Expiación⁴²⁷

⁴²⁶ Leopoldo María Panero, *Poesía completa (1970- 2000)*, Madrid, Visor, 2001, p. 25.

⁴²⁷ José María Álvarez, *Museo de Cera*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1990, p. 136.

Manuel Vázquez Montalbán, en el que según Castellet “hay, todavía, detrás del poema una intención político-cultural”⁴²⁸, es quizá el ejemplo más paradigmático dentro de los *novísimos* cuando hablamos del uso de referencias culturales y de la presencia de los medios de comunicación de masas, probablemente debido también a su carrera periodística. En efecto, en su poema “Conchita Piquer” (*Una educación sentimental*, 1967) encontramos indicios constantes de la realidad cultural franquista: el mundo de la copla, que había sido la banda sonora del régimen hasta entonces, y por lo tanto popularísima en aquellos años, como muestra de la rancia y estática cultura musical; alusiones a personajes de la época; menciones musicales extranjeras... Pero cuando usa este tipo de referencias del mundo exterior, ya nada tiene que ver con un tratamiento desde esa actitud solidaria que se venía estableciendo en la poesía social, ni tampoco desde el intimismo de la “Promoción de los cincuenta”. Se trata aquí de un estilo nuevo, de aire moderno, en el que se instaura una suerte de juego con el lector mediante un tono sarcástico. La subjetividad está prácticamente ausente del poema, así como la intención de transmitir un mensaje colectivo. Y sin embargo, es sorprendente cómo consigue darnos una imagen oportuna de la realidad de esos años:

[...] demasiado próximas las dianas
en los campamentos, en las trincheras
en las cárceles
pero hacia las nueve las emisoras
transmitían un “buenas noches” a la ciudad
filtradizo por los balcones mellados
y luego
Glenn Miller, recientemente fallecido en la guerra
mundial, llenaba de olor a mil novecientos cuarenta
y cinco con brisas de fox trot o el lánguido: canta
el petirrojo en diciembre
escépticos –en la calle
no crecían violetas en diciembre– algo
velaba sus voces habituales: cerró Ingraf
la Sopena precisa obreros para editar
cartillas de abastos, o recaderos Roura
necesita mozos a horas libres
[...]
y de pronto
un gong llenaba la calle de futuro, silencio,

⁴²⁸ José María Castellet, *Nueve novísimos*, op. cit., p. 38.

los rostros ponían el ceño predispuesto
porque eran
las diez de la noche en el reloj de la Puerta
del Sol –Radio Nacional de España– Madrid
[...]
finalmente el himno, por Dios
por la patria y
murieron nuestros padres, ellas
algo humilladas, ofendidas sobre todo,
maldecían las gachas quemadas, breves sopapos
en la coronilla del niño poco entregado
a las Lecciones de Cosas o a las Lecturas Graduadas
entre el Padre Coloma, el Padre Balmes y
el Padre Claret
después la cena, harina
de maíz y tocino espumoso de rosa gelatina,
ellos, algo humillados, ofensibles sobre todo
hablaban de un singular compañero de trabajo
míticos seres sin una pierna o llenos de vieja
metralla soportable
habían muerto o pronto
ascenderían de escalafón en la Campaña
Pro Cama del Tuberculoso pobre
ellas
llenaban entonces hasta los bordes el plato
del hijo que soñaba imposibles enemigos desconchados
en la pared pintada por la madre
en primavera
con un cubo de cal y polvos mágicos
azules⁴²⁹

Otro ejemplo llamativo es el caso de Aníbal Núñez, autor que precisamente no encaja exactamente, según la crítica, dentro de los parámetros poéticos instaurados a partir de este grupo, por lo que ha sido a menudo apartado de éste –incluso llegó a atacar con fervor los

⁴²⁹ Manuel Vázquez Montalbán, *Poesía completa (1963- 2003). Memoria y deseo*, Barcelona, Ediciones Península, 2008, p. 76- 78.

postulados *novísimos* y su voluntad de ruptura con lo realista⁴³⁰. Su poemario *Fábulas domésticas* (1972) está plagado de referencias históricas. “Tríptico de la infancia” es quizá el poema que mejor enlaza con la “Promoción de los cincuenta”, con los que se establecen lazos temáticos más que evidentes.

El autor se remonta a su niñez, al inicio del franquismo. Sus versos llevan, en tres partes, por la amarga realidad de aquellos años turbios de posguerra mediante una especie de ficción autobiográfica en la que también actualiza esos recuerdos infantiles desde su madurez. De esta manera ofrece un poema de corte narrativo, con una historia contada a dos voces que contrastan y muestran dos caras de una misma realidad. Este fragmento de la segunda parte del poema traslada al ámbito de la escuela, en la que el llamado nacional- catolicismo impregnó la educación de la sociedad española:

robándonos el sueño tanto cuento
de niños ejemplares y de mártires
precoces que no iban
a robar fruta verde o por morera
al patio de las monjas donde estaba
a punto de surgir refugium peccatorum
la refulgente virgen a llevarnos
qué aburrido con ella a coger lilas
para el altar de mayo (quien más diera
ganaba
un peldaño hacia el cielo
con papá y mamá si no eran rojos)
(y, a nuestro pesar, lo eran)⁴³¹

Los niños parecen vivir una especie de adiestramiento continuo cuya recompensa será conseguir un lugar en el cielo, lejos de los pecadores (representados aquí por los propios

⁴³⁰ En efecto, el autor, junto con Julián Chamorro Gay, escribió dos cartas que aparecieron en 1970 en la revista *Triunfo*, en las que atacaban contra la estética propulsada por Castellet. Por un lado, por alejarse justamente de lo social; y por otro, por venderse de alguna manera al sistema capitalista desde su poesía, inmersos como estaban estos poetas en un ambiente de desarrollo desigual al resto de provincias. Valgan por sí solas estas líneas de la primera carta: “[...] nos parece más válido el enriquecimiento y la asimilación de la auténtica poesía anterior, la búsqueda honesta de formas más actuales de comunicación, pero siempre partiendo de una experiencia realista, intención que es vigente en muchos poetas jóvenes. Aunque estos poetas no dispongan de plataformas de lanzamiento tan poderosas y sugestivas como la que José María Castellet ofrece a estos poetas [...] ¿Hasta qué punto no estará conectada esta nueva poesía de ruptura con los intereses económicos de nuestros mecenas industriales? Nosotros, desde este rincón peninsular, aún bastante subdesarrollado [...], lanzamos nuestro aviso ante la nueva escuela poética. Y para terminar, reclamamos una poesía adecuada a la real situación socioeconómica del país”, Julián Chamorro Gay; Aníbal Núñez; “Cultura e industria”, en *Revista triunfo*, n. 397, 1970, p. 39- 40.

⁴³¹ Aníbal Núñez, *op. cit.*, p. 167.

padres). Se trata de un breve ejemplo de la intromisión de la Iglesia en la vida de los españoles durante la dictadura, institución encargada de controlar y homogeneizar moralmente hablando a la población; y una de las huellas del momento histórico en la poesía de este autor. Pero vemos que aquí la voz poética no parece hablar desde el testimonio de un personaje único, íntimo; sino desde un ambiente compartido con otros niños, como si se tratara de un retrato objetivo de su entorno desde el que se establece una cierta generalización de la situación.

Un aspecto llamativo de los poemas de este libro es la presencia del mundo publicitario que alimentaba la sociedad de consumo que se estaba gestando. Coincidiendo con el crecimiento económico, asistimos también al nacimiento de nuevas costumbres consumistas inexistentes hasta entonces. Ese “milagro económico” estuvo representado, entre otras cosas, por una serie de adquisiciones materiales que de repente muchos españoles pudieron –o creyeron poder– permitirse: es la época de la llegada de la televisión a las casas –que había nacido en 1956–, de las vacaciones de verano en Benidorm o del SEAT 600, símbolo de esa entrada de España en la sociedad de consumo.

En este contexto, la mujer, cuyo papel es todavía mayoritariamente el de madre y ama de casa abnegada, sintetiza ese gusto por el consumo, puesto que muchos de los productos están destinados al hogar, al cuidado estético femenino o a la satisfacción de sus supuestos deseos. Así lo atestigua este fragmento de su poema “En primavera especialmente”:

en primavera sobre todo cuando
todo renace es necesario
ANTES DEL MAQUILLAJE
A FONDO vigilar
la natural desecación del cutis
QUE DÉ EL TOQUE FINAL SOBRE SU NUEVO
ROSTRO ADORABLE
desde luego
hay que evitar en la estación florida
someterse a los rayos infrarrojos
de los atardeceres
sin tomar las debidas precauciones⁴³²

⁴³² Aníbal Núñez, *op. cit.*, p. 186.

A finales de la década encontramos a otro poeta bastante curioso como es Ramón Irigoyen, que publicaba su poemario inicial, *Cielos e inviernos*, en 1979, donde se puede leer el poema “Verano del 75”, testimonio de la realidad de los últimos meses del franquismo:

El mar con sus andrajos de petróleo,
los turistas azules de turismo
y la ciudad un gran colchón de agujas.
Ni un solo día amaneció
y la noche se fue de vacaciones.
[...]
(Y las librerías sin novedades).
Como obsequio de inauguración de temporada
el otoño nos trajo sus racimos de ira:
cinco compañeros fueron fusilados⁴³³.

A pesar del crecimiento económico, representado aquí por la llegada de turistas, el lugar parece no tener vida, pues no hay día ni noche; es punzante, hiriente, está estancado vital y culturalmente. Y no se trata solamente de algo propio del verano, sino de una situación que acabaría agravándose con el incremento de la acción terrorista en los últimos años como consecuencia de las actuaciones simultáneas de ETA y del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico), y la postura represora y violenta del gobierno, que había proclamado una nueva ley antiterrorista en agosto de 1975, dando lugar a las ejecuciones de las que nos habla el poema.

En efecto, el régimen condenaba a muerte a once terroristas (tres de ETA y ocho del FRAP) en los cuatro consejos de guerra realizados tan solo entre agosto y septiembre de 1975. Llovieron las peticiones de clemencia. Dieciséis países llamaron a consulta a los embajadores de sus países, que abandonaron las sedes españolas. Se pidió la exclusión de España de la ONU y se produjeron atentados contra las embajadas de España en varias ciudades de Europa. Únicamente seis obtuvieron la conmutación de la pena. El 27 de septiembre de 1975 se procedía así a la ejecución de dos miembros de ETA y tres del FRAP, a pesar de las numerosas muestras de rechazo, lo que le costó a España un aislamiento generalizado a nivel internacional⁴³⁴.

⁴³³ Ramón Irigoyen, *Poesía reunida (1979- 2011)*, Madrid, Visor, 2011, p. 52.

⁴³⁴ Las represalias fueron contestadas con el primer acto de los GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre), en el que murieron varios integrantes de las fuerzas del Orden Público. La dictadura estaba perdiendo cada vez más fuerza y sus signos represivos, lejos de incrementar el miedo, confirmaban la debilidad de su gestión y una falta de apoyos que solo iba ya en aumento: “Desde octubre de 1974 a octubre de 1975, ETA asesinó a 22 miembros de las fuerzas armadas del orden público y a 14 civiles, pero más significativo es el hecho

Pero los poemas más destacables de este autor son los recogidos en su segundo poemario, *Los abanicos del Caudillo* (1982). Su aparición fue cuando menos polémica, pues se le retiró la ayuda para la creación literaria que le había sido concebida por el Ministerio de Cultura debido a su contenido e intención atacantes, lo que suscitó numerosas respuestas a favor y en contra de esta obra. El tono sarcástico, directo y provocador, contenido en el libro, es realmente un atrevimiento inusitado para la época que no fue bien recibido por todos. Destacaremos como ejemplo el poema XII, en el que se muestra explícitamente la acusación perseguida por su autor:

He necesitado todas estas injurias contra mi padre
para sacudirme el manicomio de Franco.
Que mi padre ya muerto me perdone
estos insultos tan ordinarios
como yo a él también le perdono
la fetidez de sus sagrarios.
Ya no resisto más este odio: puesto que el Rayo ha
muerto
la guerra ha terminado.

Estoy viviendo los primeros minutos de una paz tan
frágil
que no sé si es un baño en el mar con más sol
o una mutilación de piernas vientre y brazos⁴³⁵

La voz poética se desahoga en estos versos. El inmenso odio que no se podía proclamar en vida del dictador, al que se refiere como “Rayo”, entre otras cosas por respeto a su progenitor, es expulsado ahora con toda la fuerza posible. Con la muerte de Franco ha acabado la guerra, que para la voz poética se había prolongado más allá de 1939. Ahora se siente en paz consigo mismo, aunque esa libertad para hablar todavía sea extraña, al no saber si se trata de una quietud verdadera o de una osadía que todavía pueda ser castigada. Y de alguna manera, la censura así lo hizo, pues tras la polémica, el escritor dejó de lado la poesía hasta casi dos décadas más tarde⁴³⁶.

de que, en los días de las ejecuciones de septiembre de 1975, pararon en el País Vasco unas 200.000 personas en solidaridad con los militantes de ETA que habían perdido la vida”, Javier Tusell, *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*, Madrid, Biblioteca Historia 16, 1989, p. 221.

⁴³⁵ Ramón Irigoyen, *op. cit.*, p. 182.

⁴³⁶ En 2011 Ramón Irigoyen publicó su último libro de poemas hasta la fecha, que en realidad contiene cuatro poemarios: *Cielos e inviernos* (1979); *Los abanicos del Caudillo* (1982); y los inéditos *Romancero satírico* y *La mosca en misa*. En estos últimos critica asimismo aspectos diversos de la España actual como la actuación de

Parece claro que de alguna manera la poesía de los años setenta siguió estableciendo vínculos con la historia a pesar de su carácter aparentemente rupturista. Ya fuera a través de la renovación del lenguaje en los *novísimos* y su achacada intención trasgresora – aunque ésta no fuera interpretada del mismo modo por todos, como en el caso de Aníbal Núñez; mediante la inclusión de nuevas referencias culturales surgidas de los recién aparecidos comportamientos sociales como respuesta a la inmovilidad cultural; o a través de las alusiones directamente críticas con aspectos del devenir histórico de algunos autores; lo cierto es que no se puede hablar de una ausencia completa de las huellas de la realidad en los autores mencionados, lo cual nos hace reafirmarnos en la idea de que la poesía está inevitablemente condicionada por ella, aun cuando los indicios no sean plenamente aparentes o intencionados.

c) La “poesía dialéctica” del “Equipo Claraboya”

“La realidad tiene su nota fundamental en la dialéctica. Toda realidad se define por la red dialéctica entre las distintas zonas en las que se mueve. No puede hablarse de realidad subjetiva y realidad objetiva. No puede hablarse de mundo de la imaginación o de mundo y campo de lo económico sin más. Este análisis maniqueo mata el ser mismo de la realidad”,

“Equipo Claraboya”⁴³⁷

Clave en este panorama poético asimismo la revista leonesa *Claraboya*, cuya existencia abarcó desde 1963 a 1968, y fue dirigida por el también llamado “Equipo Claraboya”, formado por los jóvenes escritores Luis Mateo Díez, Agustín Delgado, Ángel Fierro y José Antonio Llamas⁴³⁸. Aunque por la fecha y sus postulados podríamos situar esta corriente a caballo entre la “Promoción de los cincuenta” y los *novísimos*, como veremos –o directamente como una de esas tendencias en cierto sentido marginadas; preferimos tratarla separadamente por cuanto, por un lado, quiere suponer una ruptura con estos últimos poetas que acabamos de

políticos como Aznar o Zapatero; de los entonces príncipes de Asturias y ahora reyes de España; de personajes variopintos del mundo de la farándula, la moda o el fútbol; o comportamientos machistas enraizados en nuestra cultura.

⁴³⁷ VV. AA, *Equipo “Claraboya”: Teoría y poemas*, Barcelona, Saturno, 1971, p. 22.

⁴³⁸ Se puede consultar la versión digital de los diecinueve números de la revista desde el siguiente enlace: <http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/claraboya/claraboya.php?idLibro=227>

evocar; y por otro lado, por lo que puede tener en común con la siguiente generación a tratar, aquella de los años ochenta, en la que se inserta el protagonista de este trabajo.

La revista *Claraboya* constituye un reflejo de la evolución que la poesía sufre por estas fechas de cambio. Adheridos a su defensa de una “poesía dialéctica”⁴³⁹, “fundada en la reflexión sobre la adecuación del lenguaje poético a la realidad circundante”⁴⁴⁰, también estos autores se manifestaron en contra de los nuevos axiomas propugnados por el grupo de Castellet, aunque muchos de ellos habían publicado en el seno de su propia revista unos años antes de su aparición.

Los de *Claraboya* apostaron por “la escritura poética como un modo de práctica social inevitablemente fundido con el proceso histórico en que se ubica” y no por “la autonomía absoluta de la creación poética”⁴⁴¹, como afirma Juan José Lanz Rivera en su también estupendo estudio *La Revista Claraboya (1963- 1868): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*.

Pero tampoco quiere decir esto que se quisiera continuar la línea seguida por las dos primeras generaciones de posguerra, sino que se parte de la creencia de que aquellos parámetros no funcionaron y de que hay que acercarse a la realidad de manera diferente. Así, frente a ese cansancio ante el realismo precedente que se empezó a gestar por aquel entonces, dos caminos se hicieron posibles, como afirma Juan José Lanz Rivera:

[...] bien llevar a cabo una renovación radical de los modos de captación de la realidad, bien asumir la incapacidad del texto poético para acceder a la realidad. En ambos casos, se hacía necesaria una renovación de los medios expresivos que admitiera modos no lógicos e irracionales de expresión a fin de lograr una captación más real de la realidad, medios que

⁴³⁹ Estas líneas de la obra de Juan José Lanz Rivera explican mejor los postulados de este tipo de poesía por el que se propugna: “La poética de *Claraboya* [...] arranca de los presupuestos ideológicos del realismo social para llevar a cabo una reforma radical de los modos expresivos que permitan la expresión más adecuada de la realidad. De este modo, la escritura poética, como fusión de subjetividad y objetividad, establece una relación dialéctica con el estrato histórico-social que representa, del cual es al mismo tiempo consecuencia y causa. En este sentido, la propuesta dialéctica de *Claraboya* ha de vincularse a aquellas tendencias poéticas que a lo largo de los años sesenta y setenta rechazaron el formalismo y experimentalismo más vacíos, y que reivindicaron la escritura poética como un ejercicio de conciencia cuyo efecto era indudablemente social, cuya proyección tenía lugar en la realidad de la que formaba parte [...] Desde una perspectiva estética e ideológica, *Claraboya* se ubica en la revisión de las propuestas social-realistas llevadas a cabo a fines de los años cincuenta y a lo largo de la década siguiente, partiendo de una revisión ideológica del marxismo desde sus propios presupuestos dialécticos [...] Desde esta perspectiva, *Claraboya* acaba proponiendo un tipo de poesía objetivada, aunque distante del objetivismo del *nouveau roman*, narrativa y crítica, que, concebida como una práctica social, no se inserte en los estrechos límites del realismo social precedente. Dentro del panorama político peninsular, *Claraboya* parte de la superación del realismo social llevada a cabo por los poetas de la generación inmediatamente precedente en la fórmula del realismo crítico y del realismo histórico, para plantear una nueva dimensión estética en la poesía dialéctica”, Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya (1963- 1868): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Uned ediciones, Madrid, 2014, p. 19.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

permitirán una excepción fragmentaria, fiel reflejo de la fragmentación de la realidad. En esa línea se sitúan los poetas de *Claraboya* a partir de 1965⁴⁴².

Si bien la poesía *claraboyista* coincide con las generaciones de posguerra anteriores en ese enfoque realista, no consideran que éstas supieran reflejar la evolución de la realidad adecuadamente, dando como resultado la presentación de una realidad deformada ante la incapacidad de captar su movimiento total, que estos nuevos poetas intentarán absorber mediante la vía de lo dialéctico, estableciendo una adecuación equilibrada entre el contenido y el continente, así como entre la conciencia del autor y la realidad, o lo que ellos denominan el sujeto-objeto.

Dado que el estudio de Juan José Lanz Rivera ya es lo bastante completo como para detenernos pausadamente aquí, nos limitaremos, tal como venimos haciendo hasta ahora, a mostrar algunos de los ejemplos poéticos publicados en la revista, como prueba de esta intención renovadora y de su importancia para el tema que nos ocupa.

A pesar de esas premisas asumidas, en la revista convivieron distintas tendencias, puesto que encontramos, por ejemplo, la publicación de uno de los autores más representativos de la corriente social como es Gabriel Celaya. En el número nueve de la revista, editado en 1965, podemos leer su poema “El emigrante”, cuyo fragmento dice así:

Cada noche se vuelve
mi sueño más ligero.
Ya casi no distingo
los vivos de los muertos.

Desde que vine a Alemania,
solo vivo de recuerdos.
El mundo se me ha perdido
en lontananza y espejos.

Cuando los míos me escriben,
medio vivos, medio en sueños,
no saben ya que decirme,
y yo no sé lo que siento⁴⁴³

⁴⁴² Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya*, op. cit., p. 24.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 369- 371.

Uno de los temas recurrentes en la revista es el de la emigración, del que tratan muchos de los poemas. A partir de los sesenta, y gracias a la inversión extranjera y al impulso de la industria, se abrieron las fronteras de manera que miles de trabajadores pudieron emigrar –y aumentar los ingresos desde fuera– y millones de turistas pudieron a su vez hacer entrada en el país. El turismo y la emigración serían de hecho los motores de la economía que ayudaron a evitar el déficit y sortear el paro en estos años.

Pero la circunstancia de probar suerte en otros países, como es el caso de Alemania aquí, provocaba sentimientos encontrados para muchos. En este poema, la voz poética parece sentirse perdida. Los viles recuerdos, puede que de la guerra, siguen persistiendo. Y sin embargo, da la sensación de que son lo único que posee en su nuevo destino. Tampoco los ecos que llegan desde su tierra y los suyos sirven de aliento, sino más bien para instaurar la confusión.

Otro ejemplo de este éxodo masivo, con la Guerra Civil española a las espaldas, nos lo da uno de los responsables de la revista, Luis Mateo Díez, en el fragmento de este poema escalofriante del número quince de la revista (1967):

Los hombres dejaron sus enseres
cansados de mirar aquella tierra inútil.
Se marcharon,
tras enterrar los muertos, sin ningún equipaje.

Nada que despedir cuando la madrugada
iluminó los bordes del camino.
Sólo la maldición por la ventura
adversa,
y el frío apretando la piel.
[...]
Tal vez otro país donde pueda labrarse
una tierra más tierna
y no dejar los huesos en la azada⁴⁴⁴

Los emigrantes de estos poemas no parecen vivir su salida del país con demasiada esperanza, sino como una obligación. Se van sin dejar nada atrás, tan solo los muertos que pueblan los subsuelos españoles, una tierra que ya ni siquiera da frutos –lo que seguramente

⁴⁴⁴ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 396- 398.

también tiene mucho que ver con el abandono del campo y de las actividades agrícolas en aras de la naciente industria y la consecuente instalación masiva en las ciudades.

La muerte está constantemente invadiendo la memoria, pero también la vida del franquismo. Aunque se intentaran enmascarar con un supuesto desarrollo económico y esa incipiente sociedad de consumo todos los crímenes ejecutados y la represión constante del régimen, así como los desastres de una Guerra Civil siempre justificada por los vencedores, resultaba imposible ocultar tanta transgresión. Así lo testimonia este otro poema de Luis Mateo Díez, del número tres de la revista (1964):

Sin embargo,
en constancia diaria,
siguieron fabricando otras norias
y más juegos eléctricos
con perverso desatino.

Y todos en rodando
su ansia los seguían
con más furia
y más fuerza.

Hasta que de tantos muertos
se llenó el carrusel,
que no cabían
tendidos ni de pie.

Entonces inventaron
otra noria que alguien
dijo, al fin, fosa común⁴⁴⁵

En el siguiente poema de Rafael Ballesteros del número trece de la revista (1967), también la miseria de la guerra se alarga hasta su presente, extendiendo la inmovilidad y el silencio mientras sigue muriendo gente:

Veinticinco, señor –quiero que escuche–,
que son más que una vida y más que eso.
Desde el 40, que empezó la guerra,

⁴⁴⁵ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 351- 352.

hasta esta poco menos que miseria.

[...]

Porque hace tiempo, un poco más de siglos,
que el aire está dormido y que se mueren
muchos hombres que fueron verdaderos⁴⁴⁶

Pero aunque el dolor sea un sentimiento constante, omnipresente, y la realidad asfixiante se incruste, el exceso de miseria es tan fuerte que uno no puede mirar para otro lado:

Ya hace agua la vida y, a veces, más:
hace sangre. Y más: leche para criar
niños torcidos. Madres que no ríen.
Manos torcidas. Sin trabajo. Voces

negras. Avaricias. Dientes en punta.
Durante muchas horas, estas cosas
están por bajo uno. No molestan.

Pero a veces, también, mi camarada,
uno no puede más porque le escupen
todas estas miserias en la cara

Muy presente en la revista es también el tema de la infancia, que se recuerda asimismo desde el resentimiento y la consternación. De nuevo encontramos a menudo ecos de la guerra; pero sobre todo, de las consecuencias vitales que se instauraron tras su desenlace, como la persecución de los contrarios al bando nacional o la imposición de su doctrina. Leamos el poema titulado “Para que conste”, de otro de los editores de la revista, José Antonio Llamas, cuyos poemas, de *Baladas para una guerra fría*, ocupan de manera exclusiva el número dieciocho (1967):

A las ventanas de mi niñez llegaban
voces de soldados
y relinchos de caballos
que volvían de una guerra.

Cantaban porque eran los vencedores.

⁴⁴⁶ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 387- 388.

A la puerta de mi niñez
llegó aquel hombre que acusaba
a los seres más queridos, y yo
salí corriendo.

Pero no pude levantar el brazo contra él.
Era mi hermano mayor el que volvía de la guerra.

A los balcones de mi vida van llegando
los gritos de los que se defienden en Asia,
los lamentos de los que lloran en África,
y levanto mi brazo en mi país,
en mi país en desarrollo económico y social,
en mi casa, en mi balcón abierto.

Y me inundan los recuerdos de aquella niñez primera⁴⁴⁷

Ahora que numerosos conflictos y dictaduras se ciernen también sobre otros países (por ese año seguían en curso, por ejemplo, la guerra de Vietnam o la guerra colonial portuguesa en África), España parece haber olvidado su propio pasado con la obnubilación ante el aparente progreso. Pero para otros es difícil borrarlo de la memoria, pues ese pasado se ha instaurado, aunque muchos lo ignoren, en todos los ámbitos. Así se nos presenta el poema “Recuerdo”, de Ángel Pariente, en el que se recrea el ambiente educativo recibido, con unos representantes puestos ahí para dar continuidad al resentimiento y la división a pesar de pretender ocultarlo bajo nuevos aires:

Yo tuve profesores
demócratas de chalecos
bordados con las manos
manchadas
de tiza estupefacta
que aullaban las lecciones de moral
gritaban sus sarcasmos
desde la tarima
recortada del odio.
Palabras

⁴⁴⁷ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 408.

para la nueva Europa
construida en el odio
y en la muerte, demócratas
de la verdad golpeada
con un desliz de frases
en el cuarenta y cinco,
nuestras antiguas miradas
reconocen los rostros
de aquella infancia hambrienta
triumfante en otras voces,
que organizan el miedo
todavía⁴⁴⁸

Otro participante, en principio ajeno al interés primordial para la revista por representar una corriente que se quiere superar también, es José Agustín Goytisolo, que publica en las páginas del número doce (1966) “El poema difícil” –incluido luego en su poemario *Algo sucede* (1968)–, de conexiones evidentes con la poesía social y su acercamiento a los hombres y a su cotidiano:

El poema está dentro
y no quiere salir.

Golpea en mi cabeza
y no quiere salir.

Yo grito, me estremezco,
y no quiere salir.

Le llamo por su nombre
y no quiere salir.

Bajo a la calle, entonces,
y lo encuentro ante mí⁴⁴⁹

En la calle viven ahora los poetas, que han bajado a la tierra para convivir con sus semejantes y gritar con ellos las injusticias, aunque finalmente la intención resulte infructuosa

⁴⁴⁸ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 390.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

por la imposibilidad de cambio que se respira. Ese parece ser también el mensaje de este fragmento del poema “La calle”, de Javier de Bengoechea, publicado en el mismo número:

Esta calle es muy larga
de contar
–El poeta
que vivía en la luna,
ahora vive en ella–.
Cuesta arriba, sube.
Cuesta abajo no hay cuesta.

Los impares, a un lado
Los corrientes protestan:
“anchemos esta calle,
hagámosla a conciencia
y llegue el sol a todos...”.
Y etcétera y etcétera.
(Dirección prohibida,
volvamos a la acera.)⁴⁵⁰

También tuvieron cabida en la revista algunos de los autores *novísimos*, a pesar de las reticencias con el grupo, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán, del que se nos muestra sin embargo una vertiente poética bastante cercana a la realidad y a los postulados perseguidos, como demuestra su poema “Hoy se lo han dicho”, aparecido en el número diez de la revista (1965):

El cuerpo de ella, tuberculoso y pobre,
se hizo tierra en mil novecientos cuarenta y seis.

Antes él hizo la guerra,
perdió la guerra
cortó alambradas y huyó por las montañas
después, la cárcel
[...]
De vez en cuando hacer gimnasia en el patio
resuelve complicados problemas de Aritmética,
nos relata violentos safaris de tomillo y romero,

⁴⁵⁰ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 384- 385.

el agua fresca de una mina oculta junto al camino

o nos censura que no sepamos algo del asunto

–nada claro–

del boicot a las comunidades del bajo Aragón.

Le han condenado a cinco años.

Ya no caben más canas en sus cabellos blancos⁴⁵¹

Sin duda nos está mostrando aquí el escritor catalán el caso de uno de los guerrilleros que formaron parte del grupo conocido como *maquis*. En efecto, una parte de los que se resistieron a aceptar la victoria de Franco o que simplemente huían de sus represalias, se organizó formalmente tras la Guerra Civil española, ya fuera por razones políticas o vitales, representando una de las primeras manifestaciones reacias al régimen después de la contienda.

Con el rápido avance del Ejército franquista y la persecución de aquellos que eran afines a la República, se vieron obligados a refugiarse en las montañas. Su periodo eminentemente activo fueron los años 40, siendo su acción más representativa la fracasada invasión del valle de Arán en 1944. Franco no dudó en emprender fuertes ofensivas contra estos guerrilleros, como la promulgación del decreto-ley de Bandidaje y Terrorismo en 1947. En total, como afirma Javier Tusell en su obra *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*, “murieron unos 2.200 guerrilleros en los combates, mientras que la Guardia Civil, principal encargada de combatirlos, perdió 250 números”⁴⁵².

La guerrilla se extinguió casi completamente a principios de los 50, al ver que era imposible luchar contra el franquismo y su capacidad brutal de represión. Muchos vivieron como infiltrados entre la población; otros muchos huyeron al extranjero. Unos pocos se mantuvieron en la montaña como insubordinados hasta los años 60. Pero todos fueron un ejemplo de lucha contra la dictadura y la defensa de la causa republicana; y constituirían un modelo para la posterior organización obrera y estudiantil.

De cualquier modo, en el poema de Vázquez Montalbán, la suerte de este guerrillero, que parece haber luchado en la zona de Aragón, no fue otra que la cárcel, pues efectivamente, aunque muchos quisieron traspasar las fronteras, el boicot ejercido en muchos casos impidió la salida del país. Pero además del recuerdo de la guerra, de sus muertos, y de sus consecuencias, la revista *Claraboya* también daba muestras de su realidad más inmediata.

⁴⁵¹ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 374.

⁴⁵² Javier Tusell, *La España de Franco, op. cit.*, p. 108.

Quizá uno de los poemas más representativos es “Tiempo de Universidad”, de José Elías, aparecido en el número nueve (1965):

Una vez he visto el Acorazado Potemkin.
Hacía calor en la sala y era penoso
darse cuenta de tanto entusiasmo en los estudiantes.
Aunque tampoco en un cine de barrio sería cómodo.
Una vez más esta tarde habrá jaleo
con pocos universitarios y menos obreros
de los esperados. Hace sol esta tarde, pálido,
y una vez más me he sentado en un banco
por hablar unos minutos con Ana,
Ana por supuesto que no sabe hacerme olvidar.
Mañana con el mismo gesto laso volveré a las aulas
o escucharé música o iré al Pastís
a beber y a sentirme apaciblemente decadente.
Una vez más pensaré en playas o revoluciones
hasta que se haga de noche e incluso la pipa
se quede dormida y entonces desesperadamente
me aferré al silencio, esperando algo.
Sonreiría indulgente si todo esto fueran recuerdos⁴⁵³

El poema se inicia con una significativa referencia cinematográfica a la película soviética *El acorazado Potemkin*, de 1925, que debía circular de manera clandestina, pues su prohibición durante la dictadura hizo que no se proyectara en España de manera oficial hasta 1977; de ahí ese entusiasmo juvenil –y a la vez el patetismo– percibido por la voz poética. Se respira en todo caso un evidente aire de rebeldía, en el que se mezclan estudiantes y obreros, sectores que habían encabezado las primeras protestas contra el régimen, aunque la voz poética no considere suficientemente significativa su acción –quizá porque por esas fechas la oposición se debilitó tras la represión contra las múltiples huelgas y los sindicatos clandestinos. El desaliento se hace así patente. La interminable espera no da resultados, y esta realidad parece una pesadilla de la que nunca se despierta.

También así se siente en el poema “Salto vital”, de José Miguel Ullán, del número siete de la revista (1965), en el que notamos un sentimiento de precipitación hacia el final de la dictadura, en la que se está agitando todo, pero donde no llega la esperanza de cambio definitiva. Notamos que la resignación invade el poema. Más allá de la opresión ocasionada

⁴⁵³ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya*, op. cit., p. 369.

por las particulares circunstancias históricas, parece que la voz poética las trasciende para remitirnos a la explotación en general en la que el capitalismo nos ha sumido sin vuelta atrás:

Agrio el tajo,
la huelga gradual,
el despido,
la ausencia acumulada.
–Es el final...

Venid, venid, venid...
(Como en mayo, cantábamos, ¡imbéciles!)
A la cantera,
al túnel,
a la mina...

Y veréis que el final
es una pértiga
para alzarnos al látigo
por siempre⁴⁵⁴

En el mismo sentido ahondan las palabras de otro poema de José Antonio Llamas, “No amanece”, aparecido en ese número dedicado por entero a su poesía y que daría título a uno de sus poemarios (1984). Parece que siempre estuviera de noche, que nunca llegara ese despertar iluminado para el sujeto poético aunque le hayan hecho pensar que la oscuridad era pasajera. Además, la desolación es doble cuando no hay cauces para salir de esa penumbra y nadie se atreve a franquearla de manera determinante, sino que cada vez las voces se hacen menos resonantes:

No amanece.
Pasan los días y no amanece.
Pasan las nubes sobre el mar y no amanece.
Nos dijeron que el mundo caminaba hacia la luz,
que todo estaba en su sitio,
que detrás de la noche vendría el alba y detrás el amor.
Pero se alarga la noche y no amanece.
[...]
Despertamos con los puños cerrados;

⁴⁵⁴ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 361.

Vamos bajando la voz cada vez más, cada vez más,
cada día trabajamos en la noche, tropezando
con los ciegos y los muertos, respirando esta noche pegajosa
que nos ama como a bellos esclavos.
Y no amanece.
Pasan las horas y no viene el alba.
Pasan las nubes y no hay nadie, entre nosotros,
Que se rompa el corazón para que pase la noche.
No hay nadie que se indigne hasta cortar las raíces.
No hay nadie que reúna los gritos.
Nadie⁴⁵⁵

Quizá esto tenga mucho que ver con el hecho de que es difícil identificar al enemigo, tan ciegos e inmersos en esa noche eterna como están muchos; con tantos esfuerzos llevados a cabo por acostumbrarlos a vivir permanentemente en ella. En este sentido, es emblemático el poema “Cosas que pasan”, también del mismo número de la poesía de José Antonio Llamas, cuyo fragmento dice así:

En mi furia, compré un cuchillo
para matar a los enemigos, a los hijos
de los enemigos
y a los hijos de sus hijos.
Pero nunca los vi.
Y aquel cuchillo partió mi pan
todos los días de mi vida⁴⁵⁶

Otros poemas muestran un lado más entusiasta y propenso a la revolución mediante la acción colectiva. Así apela al movimiento la voz poética en este fragmento del poema de Agustín Delgado:

Levantémonos pronto del pupitre
de las viejas escuelas, y en la mano
cerremos, como el puño, nueva ira⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 406.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 406- 407.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 351.

O en este otro poema titulado “La Maldición”, de Ángel Fierro, otro de los editores de la revista, en el que la voz poética no apela a la colectividad sino que, alzándose como portavoz ante las desgracias de sus semejantes, y pese a la imposibilidad de reparar los daños causados, confía de alguna manera en que esas fechorías se vuelvan contra sus causantes como una maldición:

son los dolores de mi pueblo, el barro
guarda mis pasos, llego
al medio de la plaza
y
en nombre
de todos estos corazones
que ellos ordenaron desaparecer
levanto
mi grito, en medio de la plaza
y ungido
cual sacerdote antiguo
por la sangre y el llanto de mis hombres,
por el triste caminar de una niña
que ya nunca florecerá
os juro
en nombre de los muertos inundados, inmersos
en vuestras aguas cenagosas
que pediré
en mis horas más tristes, en mis horas más claras
la maldición⁴⁵⁸

Como hemos pretendido exponer con estas muestras de la revista, *Claraboya* se posiciona como un aporte decisivo en esa poesía de transición que se desarrolla por estos años, apostando por una línea totalmente conectada de nuevo –o todavía– con la realidad histórica, aunando incluso autores de diversas tendencias poéticas coexistentes. De hecho, en los ejemplos evocados, no parece que haya diferencias realmente significativas con las corrientes realistas anteriores.

Ya en 1971, tras la extinción de la revista, se publicó una antología de estos cuatro poetas llamada *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, en la que se desarrollaban además las líneas teóricas que había pretendido seguir el grupo, basadas en los planteamientos del filósofo

⁴⁵⁸ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 399.

checo Karel Kosik. Pero sobre todo, lo que hacen aquí es referirse al panorama poético que les es coetáneo, principalmente el de los *novísimos*, de los que reconocen su labor al enriquecer el lenguaje a diferencia de la poesía anterior; pero a los que se critica de nuevo por estar al servicio del sistema y acomodarse a él, negando su voluntad rupturista –incluso parecen ser el punto de arranque para escribir ese manifiesto inicial, en total contraposición. Las críticas proceden principalmente del supuesto alejamiento que los seleccionados por Castellet establecen con su mundo interior, respecto de la subjetividad íntima (ruptura sujeto-objeto, base de su poesía dialéctica); así como de su aparente única preocupación por lo estético, que da resultado a una captación parcial de la realidad, como dijimos. La revolución *novísima* que los críticos quisieron ver también es interpretada por los *claraboyistas* como una postura al servicio de los postulados neocapitalistas, frente a lo cual ellos mismos suponen la verdadera revolución.

Si los poetas solo se dedican a cultivar lo puramente estético –en consonancia además con las exigencias comerciales–, desaparece la dialéctica entre el sujeto y el objeto y las posibilidades analíticas de la poesía. La obra de arte no solo debe ser expresión de la realidad, sino crear ella misma la realidad, que de esa manera no se reduce al ámbito externo sino interno del poema. La relación del arte con las circunstancias históricas no es “mecánica y externa”⁴⁵⁹, algo que según ellos no supieron comprender tampoco los poetas sociales; sino que la representación de la realidad permite llegar a la propia realidad. Veamos unos cuantos ejemplos.

En el poema “Mira este poco de pan”, de Luis Mateo Díez, volvemos a tener la sensación de una miseria invasora, de que los pocos privilegios que se poseen son usurpados sin piedad. Esa carencia material, metáfora indudable de otras necesidades intangibles, se identifica además con la pérdida de seres queridos que también fueron arrebatados:

Mira este poco de pan
y dime quién se llevó la harina
de nuestro trigo

mira este poco de lumbre
y dime quién se calienta las manos
con nuestra leña

dime si de verdad se puede
seguir viviendo

⁴⁵⁹ VV. AA, *Equipo “Claraboya”, op. cit.*, p. 29.

en esta tierra donde mataron
a nuestros padres⁴⁶⁰

También José Antonio Llamas da cuenta de esa miseria en el poema “Poco pan”. El pan, alimento básico, símbolo de la solidaridad con los otros, tan usado en la poesía social, con la que se conecta inevitablemente. De nuevo nos encontramos ante una falta de pan y de derechos elementales que no cesa:

Este poco de pan
que hay en la mesa para mí no lo quiero
ya, mientras se sigan oyendo los lamentos.

Este poco de agua
voy a dárselo al primero que me rompa el corazón
con la noticia
de que cesaron los lamentos.

Y este poco de tiempo
que me queda
voy a quemarlo
y voy a unirme definitivamente a los que lloran⁴⁶¹

La desesperanza sigue manifestándose ante unas ganas de libertad incumplidas, como apreciamos en el poema “Ritmo de saxos”, también de Luis Mateo Díez, en el que la llegada de unos jóvenes a la ciudad hace desvanecer sus expectativas, pues solo encuentran más obstáculos:

Recuerdo
cómo queríamos la libertad de cada día
aplastar el sueño por los cañaverales
con sus motores encendidos
como un corazón palpitante.

Éramos jóvenes respondía
con la gran precisión del milagro
el nervio más oculto dentro

⁴⁶⁰ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya*, op. cit., p. 420.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 425.

de cada víscera.
Y llegamos
a esta ciudad un día con los ojos
puestos en la conquista de la tierra.

Veníamos
del bosque de lo ignoto, apenas
limados ni pulidos. Llegamos al asfalto
limpios de oro y de política pensando
siempre en gigante.

Nos echaron
encima, de inmediato, las cadenas
del orden el salario los impuestos
el viejo pergamino de las mesas.

Y cuanto
hubiésemos podido desenterrar, reverdecer de júbilo, airearlo
lanzarlo a gran velocidad se fue quedando
lejos, inalcanzable, a la otra orilla
de nuestra vida⁴⁶²

En este fragmento, la voz poética parece dar cuenta de las muchas personas que fueron víctimas de la decepción ante la llegada a las grandes y crecientes ciudades, repletas de promesas que pronto se derrumbaron con las ataduras impuestas, provocando más que la emancipación, la total insumisión ante el sistema.

Con relación a otra constatación naciente, como es la posesión y el desarrollo de esas nuevas formas de comportamiento y consumo a las que ya nos referimos antes, el poema “Actos”, de Agustín Delgado, se impregna del ámbito de los *mass media*, que dominan y anulan el pensamiento de la sociedad que le es contemporánea, pero no a través de su lenguaje sino de la crítica hacia ellos:

Ya tiene televisión
y sabe muchos anuncios de memoria.
Su mujer tiene un niño
y sabe muchos anuncios de memoria.

⁴⁶² Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya, op. cit.*, p. 422.

Y serán muy felices⁴⁶³

De igual manera lo presenta José Antonio Llamas en el poema “Las calles de la tristeza”, que va un tanto más allá atacando con frustración esa conducta que la voz poética tilda de burguesa:

Ya han encendido el puro y el televisor
y son felices
porque ignoran lo que pasa
por las calles. Ya se acabó. Y qué bonito
el ajuar que está bordando
la “nena”. Y qué bonito todo. Y qué bonito sería
el fondo del mar si estuviera lleno de burgueses⁴⁶⁴

Parece, al fin y al cabo, que la poesía del “Equipo Claraboya” se sitúa a medio camino entre esa poesía de corte estrictamente social que parecía agotarse y que se recibía como una corriente demasiado gastada; y las intenciones renovadoras que se cernieron sobre la poesía de los setenta. Abandonando por lo general la terminología más puramente social y la solidaridad con los hombres como único fin de su poesía, se diferencian asimismo de la “Promoción de los cincuenta” en que en los *claraboyistas* sí parece existir una intención explícitamente crítica contra el sistema y una voluntad de hablar desde lo común y no tanto desde la experiencia íntima. Más que lamento y revisión del pasado o el presente, es confrontación con ellos, sin separar en absoluto a su testigo y portavoz de esa realidad compartida, sufrida, para intentar asumirla desde el poema.

Sin embargo, a menudo es difícil encontrar diferencias realmente significativas con aquellas primeras corrientes realistas, de las que incontestablemente bebe su creación, por lo que creemos que el grupo no deja de tener una conexión bastante fuerte con sus postulados básicos. Estas tres corrientes resultan asimismo bastante cercanas, como iremos desvelando en las siguientes partes de este trabajo, a esa otra que empieza a forjarse a finales de los años setenta y que desembocaría en el grupo *La otra sentimentalidad*, consolidado en la década de los ochenta.

Si hemos visto en los capítulos desarrollados hasta ahora cómo, en efecto, el vínculo entre la poesía y la historia es ineludible –partiendo de distintos enfoques y procedimientos, desde el acontecimiento de la Guerra Civil española hasta el final de la dictadura–, y de obligado

⁴⁶³ Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya*, op. cit., p. 417.

⁴⁶⁴ VV. AA, *Equipo “Claraboya”: Teoría y poemas*, Barcelona, Saturno, 1971, p. 139.

tratamiento por las marcadas circunstancias, no lo será menos en los años de la Transición a la democracia, otro de los periodos agitados de nuestra historia reciente que la poesía no dejará de retratar.

❖ **SEGUNDA PARTE: La poesía de Javier Egea, de la dictadura a la Transición**

*“[...] es preciso/ la cobardía de siglos,/ la fiebre y el olor de las alcobas,/ tanto tiro oxidado en las
negras recámaras,/ tanto sordo fusil,/ para olvidar la historia”*,

Salvador Pérez Valiente⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ “Deliberado homenaje a Rafael Alberti”, en Santiago Fortuño Llorens, *op. cit.*, p. 246- 247. [Del poemario *Por tercera vez* (1953)].

CAPÍTULO I. *La otra sentimentalidad* y la radical historicidad de la literatura

a) La concepción de la historia según los preceptos marxistas

“Poets, descend/ to the street of the world once more”,

Lawrence Ferlinghetti⁴⁶⁶

“Platón no expulsó a los poetas de la República: sólo a aquellos que no servían para cantar a los dioses y a los gobernantes”,

Juan Carlos Rodríguez⁴⁶⁷

Tras el recorrido inicial desde las producciones inducidas por la Guerra Civil española llegamos a la década de los ochenta y a la aparición del grupo *La otra sentimentalidad*, en el que se inserta a su vez una parte de la trayectoria poética de nuestro autor, Javier Egea.

Influidos por el marxismo, a raíz de la maestría del recién fallecido profesor granadino Juan Carlos Rodríguez, y de las lecturas de teóricos marxistas como Gramsci o Althusser, del que este último fue discípulo, la concepción de la literatura como producto histórico se convierte en el punto de partida para encauzar la creación desde nuevos parámetros. Veamos el testimonio del propio Javier Egea:

Las teorías literarias del profesor Juan Carlos Rodríguez transformaron de manera irreversible mis versos y mi vida. De su magisterio y su amistad, que quiero conservar para siempre, fue naciendo otro mundo poético y sobre todo una consciencia distinta de mi propia poesía; en una palabra, él me enseñó a leer mis propios versos. De nuestras innumerables noches de conversación y alcohol hasta el agotamiento surgieron las clases de lo que después, junto a otros queridos amigos y poetas, dimos en llamar la otra sentimentalidad, la propuesta poética

⁴⁶⁶ “Populist Manifesto” (“Manifiesto populista”), en Lawrence Ferlinghetti, *El pulso de la luz. Poesía escogida*, Madrid, Salto de página, 2016, p. 280. [De *Who are we now?* (1974)].

“Poetas, descíendan/ a la calle del mundo una vez más” (traducción de Antonio Rómar, *ibid.*, p. 281).

⁴⁶⁷ Juan Carlos Rodríguez, “Poesía en Granada (De bello poético) [1973]”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 59- 63, p. 63.

que traspasó fronteras y produjo algunos excelentes resultados hoy ya referencia importante en la historia literaria de nuestro país⁴⁶⁸.

Pero expliquemos someramente en un principio cómo se concebiría, desde las teorías que nacen de Marx y Engels, la relación entre el arte y la historia.

Aunque no se dedicaron en profundidad a tratar el arte desde sus postulados teóricos, en sus obras encontramos a menudo sus reflexiones sobre este asunto (recopiladas a posteriori en *Cuestiones de arte y literatura*⁴⁶⁹). Para estos dos pensadores, toda producción es resultado de la existencia económica y social del hombre, de lo cual deducimos que la cultura es inseparable de las condiciones históricas en las que los hombres desarrollan su vida material; y que las relaciones de dominio y subordinación determinan así la vida cultural de la sociedad en la que viven. Esto es, las ideas y la conciencia de los seres humanos cambian en función del escenario histórico.

El materialismo histórico va a centrarse en lo concreto de la historia: las clases sociales, las relaciones de producción, los conflictos sociales y políticos... En definitiva, es una corriente que pretende encontrar la materia del pensamiento en la materia histórica. Ésta se convierte en un instrumento de trabajo intelectual, que ofrece la comprensión profunda de la realidad con el fin de poder transformarla.

Esta corriente de pensamiento supone la actualización marxista del idealismo hegeliano. Para Hegel, las ideas determinan la realidad y la materia no es más que un reflejo de la misma. Por lo tanto, es el pensamiento el que crea dicha realidad. Sin embargo, para Marx es la realidad la que conduce la conciencia: el pensamiento humano es el resultado de las circunstancias en que vive el hombre; es precisamente un reflejo de lo material y un producto de éste. Esa vida material, condicionada por las relaciones económicas de producción, delimita los procesos vitales del ser humano. La historia está marcada así por la capacidad del hombre para transformar esas circunstancias y satisfacer sus necesidades, lo que se concreta en la lucha de clases, reflejada en la dialéctica entre las relaciones productivas (burguesía-proletariado), que determinan la vida social.

Por consiguiente, siguiendo estos conceptos, la realidad de un período preciso está basada en el conjunto de ideas producidas por el ser humano que pertenece a esta etapa, pero estas ideas siempre serán producidas como consecuencia de la existencia material de los individuos, que engendrarán una serie de manifestaciones y comportamientos, en este caso culturales, a partir de ellas. Entonces, para poder producir una literatura capaz de cambiar la

⁴⁶⁸ Javier Egea, *Taller del autor, op. cit.*, p. 94.

⁴⁶⁹ Friedrich Engels; Karl, Marx; *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975.

realidad, será necesario conocer en profundidad esas circunstancias, escribir a partir de ejercicios materiales o ideológicos. Afirman Marx y Engels en *La ideología alemana*:

[...] los hombres que desarrollan su producción material y su intercambio material cambian también, al cambiar esta realidad, su pensamiento y los productos de su pensamiento. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia⁴⁷⁰.

El materialismo va a cuestionar el orden implantado por esa clase dominante que es la burguesía; insistiendo en la idea de que existe la posibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos, de las condiciones de vida establecidas.

Lo que sí adopta Marx de la filosofía hegeliana es la dialéctica, que en lo social se ve representada para Marx, precisamente, como la oposición entre burgueses y proletarios, explotadores y explotados. El escritor deberá colocarse en un lado u otro de este razonamiento ideológico, puesto que la literatura es “un medio transmisor de ideología”, según afirma Pablo Carriedo Castro en “Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el problema del realismo social”⁴⁷¹. De este modo, la producción artística “se situará en una posición bien de acomodo o aceptación, o bien en contradicción con la tendencia ideológica dominante”, por lo que la historia, y en este marco, la cultura, siempre está relacionada con la noción de clase. Pero, siguiendo las palabras de Françoise Perus en su artículo “Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas”:

[...] no es propiamente la cultura la que tiene un carácter de clase: son la apropiación privada de los medios de producción material y la necesidad de las relaciones de explotación las que hacen de la cultura (determinada cultura) un instrumento de dominación de clase⁴⁷².

En cualquier caso, las sociedades, divididas indudablemente en clases, son guiadas por las líneas directrices materiales de una ideología dominante, que generalmente se impone sobre el resto. Si en Hegel encontramos la dialéctica del amo y el esclavo; en Marx, una vez que la burguesía ha roto con el feudalismo, ese esclavo trabajador se convierte en el proletario, engendrado por la propia burguesía, a la que acabará negando gracias al comunismo, en el que las clases serán superadas y el hombre dejará de ser explotado por el hombre. Se trata de que éste consiga producir cambios al controlar su propia existencia desde la revolución.

⁴⁷⁰ Friedrich Engels; Karl, Marx; *La ideología alemana*, Madrid, Ediciones Akal, 2014, p. 15.

⁴⁷¹ Pablo Carriedo Castro, “Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el problema del realismo social”, en *Nómadas*, en *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n. 15, 2007, p. 6.

⁴⁷² Françoise Perus, “Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas”, en *Revista Discurso*, n. 5, 1984, p. 29- 39, p. 32.

Las manifestaciones culturales no nacen solamente como resultado de la producción material, sino también a partir de la tradición intelectual heredada. Pero Marx y sus adeptos defienden una ruptura ideológica con esa tradición que va en contra del carácter universal del arte: éste solo se comprende en el momento preciso en el que ha sido concebido y responde a unos comportamientos ideológicos coyunturales. Juan Carlos Rodríguez afirma al respecto en su artículo “Blow-up. Las líneas de un pensamiento distinto”:

Si el marxismo supone una ruptura –y evidentemente la supone– supone una ruptura con toda la “otra” concepción de la vida. Marx no sólo rompió con Hegel (al que por otra parte no abandonó nunca) sino con todo el inconsciente ideológico burgués que le impregnaba –como nos impregna a todos– ya desde el principio (desde su nacimiento y desde el principio de su actividad democrática y/o crítica). Sin la ruptura de Marx con ese inconsciente ideológico de base no puede haber luego una ruptura con el inconsciente/consciente epistemológico, científico o como quiera llamársele. La obviedad del pensamiento distinto que venimos planteando desde el principio: pensar desde la explotación no es lo mismo que pensar desde la no- explotación⁴⁷³.

La ruptura que se instaura en el terreno literario desde el punto de vista marxista procedería de la asunción de que, desde el siglo XVIII –cuando la burguesía se convierte en la clase dominante–, toda producción parte de un mismo sustrato ideológico, desde una matriz burguesa que está presente en el inconsciente humano. Ser consciente de ello y situarse en la otra orilla es la clave de esa quiebra. La literatura, tal y como la conocemos hoy, no deja de ser otro producto burgués. Como establece de nuevo Juan Carlos Rodríguez al inicio de su ya mencionado libro clave que es *Teoría e historia de la producción ideológica*:

La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de “literarios” constituyen una realidad histórica que solo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones –asimismo históricas– muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales “modernas” o “burguesas” en sentido general⁴⁷⁴.

Siguiendo al teórico, referencia de la introducción del pensamiento marxista en España que no podemos eludir aquí, la literatura no tiene un valor eterno y por lo tanto “ahistórico”, sino que es portadora de una “radical historicidad”. No es solo que la poesía se constituya como un

⁴⁷³ Juan Carlos Rodríguez, “Blow-up. Las líneas de un pensamiento distinto”, en *Revista Laberinto*, n. 9, 2002, p. 17- 41, p. 17.

⁴⁷⁴ Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia*, op. cit., p. 5.

reflejo de las condiciones sociales e históricas en las que se inserta; sino que, yendo más lejos, y de nuevo en palabras del profesor granadino: “tal historicidad constituye la base misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar ni “en sí” ni “fuera de sí)”⁴⁷⁵.

En otras palabras, por mucho que aparezcan nuevas corrientes literarias o formas de hacer poesía; por mucho que los hombres de las distintas épocas históricas hayan evolucionado de manera diferente, la base productiva nace siempre desde una misma perspectiva, de un substrato común a todo ello como es la ideología burguesa desde la que todo se origina, aunque sea de manera inconsciente. Toda creación es sustraída a partir de una manera de existir y de crear automáticamente heredada, que responde a los fundamentos de una corriente ideológica determinada en que se sustenta la vida de todo individuo y de los que dicha ideología se sirve para mantener su hegemonía. El poeta rumano Tristán Tzara, uno de los padres del dadaísmo, enunciaba en el mismo sentido, según las palabras recogidas por José María Castellet en *Nueve novísimos*:

Toda creación del espíritu, en tanto que expresión del mismo, no puede desprenderse de la ideología reinante, la cual es producto, a su vez, del antagonismo de clases. La obra llamada de arte refleja, en todas las épocas, un hecho histórico engendrado por las relaciones sociales y económicas⁴⁷⁶.

Los individuos se constituyen como supuestos “sujetos libres” respecto del feudalismo, produciendo textos que se consideran la expresión de su “voz interior”, y que acaban convirtiéndose también en la “verdad misma de todos los sujetos humanos”, tomando de nuevo las palabras de Rodríguez⁴⁷⁷. Pero, si bien la burguesía propugna por esa distinción entre el ámbito privado, íntimo; y el público, colectivo; lo que reclama el marxismo para sí es la imbricación entre esa individualidad y lo histórico. Se trata de una separación establecida que, sobre todo en el ámbito de la poesía, había relegado al arte a un espacio marginal que permitía mantener un orden social acorde a las aspiraciones burguesas, que, asegurando supuestamente a los individuos el dominio de su pensamiento, les hacía olvidar su poder de transformación de la esfera común. Romper con ello es una de las aspiraciones del marxismo acogidas por el grupo poético que nace en los años ochenta, del que hablaremos a continuación. Recogemos para concluir las palabras de Luis García Montero de nuevo en “El realismo singular”:

⁴⁷⁵ Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia, op. cit.*, p. 6.

⁴⁷⁶ José María Castellet, *Nueve novísimos, op. cit.*, p. 39.

⁴⁷⁷ Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia, op. cit.*, p. 5- 6.

Ha sido en este campo, la no separación de los espacios privado y público, donde el marxismo ha tenido su mayor efectividad en los estudios literarios, al concebir la intimidad como un territorio ideológico y al permitir puntos razonables de articulación entre el escritor y los horizontes históricos⁴⁷⁸.

Veamos, pues, cómo además de la concepción de la literatura como un producto histórico y finito, la intención de apropiarse de lo colectivo desde el terreno de los sentimientos es la clave de la nueva poesía que nace con *La otra sentimentalidad*, y el mayor legado que han dejado las teorías marxistas en estos autores.

b) “Marchar afuera, a otra frontera, a otro terreno”: las aspiraciones teóricas de *La otra sentimentalidad*

“[...] que la hermosura traiga la grandeza/ de saber que queremos seguir siendo nosotros/ a pesar de los cuerdos reveses de la historia”,

Álvaro Salvador⁴⁷⁹

“Sé que una de estas cosas es verdad:/ –Contar una batalla es perderla dos veces/ o pronunciar un nombre es vencer al olvido”,

Benjamín Prado⁴⁸⁰

“Habla sin silenciar el nombre de las cosas/ dice Antonio Machado/ y hay versos como ese que corren por nosotros/ día y noche/ como los ríos por un país”,

Benjamín Prado⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Luis García Montero, “El realismo singular” *op. cit.*, p. 297.

⁴⁷⁹ “Algo más que la vida”, en Álvaro Salvador, *Suena una música. Antología 1971- 2007*, Renacimiento, España, 2008, p. 90. [De *El agua de noviembre*, 1985 (escrito entre 1980 y 1984)].

⁴⁸⁰ “Las sillas vacías”, en Benjamín Prado, *Ecuador (1986- 2001)* (4ª ed.), Madrid, Hiperión, 2015, p. 65. (Trabajo original publicado en 2002). [De *El corazón azul del alumbrado*, 1991].

⁴⁸¹ “Defensa de la poesía”, *ibid.*, p. 74. [De *Asuntos personales*, 1991].

Es desde estos preceptos esbozados anteriormente como nace la intención de hacer una poesía nueva, fuera de la lógica burguesa asumida inconscientemente por el hombre, propugnada por el grupo *La otra sentimentalidad*.

La presentación y el nacimiento oficiales del grupo se producen cuando en el año 1983, Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador, hacen público el manifiesto *La otra sentimentalidad*⁴⁸². A una pequeña antología de los tres autores precede una especie de declaración de principios poéticos de cada uno de ellos. Se trata de dos textos en prosa anteriormente publicados en prensa de Luis García Montero y Álvaro Salvador, más proclives a la teoría; y del soneto “Poética”, de Javier Egea –“su única manera de escribir sobre poesía era escribir poesía”, afirma Pere Rovira en el artículo “Cazar la poesía”⁴⁸³.

En el manifiesto podemos encontrar además la evocación directa de uno de los gérmenes de su poesía, que se confiesa deudora de los postulados teóricos de Antonio Machado. En efecto, del poeta sevillano y de su reflexión acerca de la poesía surgirán en gran medida muchas claves esenciales para el movimiento e incluso el nombre que toma. Antonio Machado, modelo que ha influido a sucesivas generaciones de poetas, inspira la construcción de esa otra sentimentalidad perseguida por el grupo, que nace de las reflexiones formuladas a través de su personaje (o su “yo” filosófico), el profesor de retórica y de poética Juan de Mairena, que abogaba ya, allá por 1936, por la necesidad de crear una nueva sensibilidad.

Hay varias ideas machadianas que se perciben en las directrices creadoras del grupo. Por un lado, la máxima de que la poesía es “diálogo del hombre con el tiempo”; o más sencillamente, de que la poesía es, en sí misma, “palabra en el tiempo”. Así, Machado anima al poeta a “reforzar la temporalidad de su verso”⁴⁸⁴, a marcar el carácter circunstancial de sus composiciones, a hacer de ellas la respuesta a un tiempo y a un sentimiento concretos que no aspiran a ser eternos.

Otra de las premisas que se desprenden de los dictámenes de Juan de Mairena, muy ligada a la anterior, es que la poesía debe ser propiedad de todos los hombres. Si el poeta debe expresar sentimientos marcados por su carácter eventual, efímero, es precisamente para estar en consonancia con sus semejantes, con el momento que comparten. Se trata de la necesidad de que respondan a un sentir concreto, circunstancial; de que tengan sentido en el momento en que se expresan y para aquellos con quienes se comparten. Para ello, es inútil adornar la poesía con ornamentos artificiosos:

⁴⁸² Javier Egea; Luis García Montero; Álvaro Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote, 1983.

⁴⁸³ Pere Rovira, “Cazar la poesía”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 119- 131, p. 120.

⁴⁸⁴ Antonio Machado, *Juan de Mairena, op. cit.*, p. 107.

Sabed que en poesía –sobre todo en poesía– no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos⁴⁸⁵.

Quizá sea más aclaratorio todavía este conocido pasaje en el que Machado se expresa a través de Juan de Mairena:

Juan de Mairena: -Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.

El alumno escribe lo que se le dicta.

Juan de Mairena: -Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”.

Juan de Mairena: -No está mal⁴⁸⁶.

He aquí un ejemplo perfecto de esa intención de renovar el lenguaje y de situarse al margen de la pureza. Se trata de romper con preceptos poéticos decadentes mediante un lenguaje cotidiano, espontáneo, accesible. El lenguaje es una capacidad que nos permite comprender y percibir el mundo. Más allá de la operación intelectual, debemos concebirlo como un proceso de empatía emocional que lleva a una poesía humana, desprovista de artificios innecesarios que la hacen exclusiva. El propio Javier Egea, resaltando esa idea machadiana de devolverle la sencillez al lenguaje poético, en un recital que ponía en relación a Machado con el flamenco, relata unas palabras de un compañero de la universidad del poeta sevillano, al que le aconsejaba:

Estudia –me decía–, estudia al pueblo, que, sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente. El pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional⁴⁸⁷.

El mensaje de la “Poética” de Javier Egea, incluida como dijimos en el manifiesto del grupo, coincide con Machado en ese alejamiento de la belleza entendida a la manera tradicional. Se trata de un soneto de versos alejandrinos con rima consonante ABBA en los cuartetos y CDE en los tercetos en el que asistimos a la actualización del “Vino, primero,

⁴⁸⁵ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, op. cit., p. 353- 354.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸⁷ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 86.

pura” (poema V de *Eternidades*, 1918), de Juan Ramón Jiménez, a modo de resumen de las nuevas intenciones creativas:

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

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

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

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad⁴⁸⁸.

Si en el recorrido que Juan Ramón Jiménez hace por las etapas de su poesía, ésta se presentaba bajo la forma de una mujer “pura” e inocente en sus orígenes, sin artificios, pasando después a llenarse de los ropajes del modernismo para acabar totalmente desnuda al final del poema; aquí Javier Egea retoma ese mismo verso inicial y ese procedimiento del striptease femenino para presentarnos en su caso una inaugural poesía “frívola” que también ha sido frecuentada en la infancia.

Desde el inicio, y hasta casi llegar al final, el poema hace alusión a la primera persona del plural, por lo que entendemos que no solo estamos hablando de una concepción personal, sino de una estética común al grupo. La poesía se les presenta como una fuente llena de posibilidades a pesar de esa frivolidad, que ofreciéndoles un baile seductor, todavía misteriosa, se muestra totalmente aferrada en ese momento a la métrica y a los parámetros tradicionales. La musicalidad de este baile sensual y la figura de esa supuesta mujer se identifican así con la propia poesía en una bella metáfora en que los atractivos propios de ésta (“sílabas”, “ritmos”) se mezclan con las partes del cuerpo femenino (“caderas”).

⁴⁸⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 81.

Pero en la segunda estrofa esa exhibición de sus atractivos es interrumpida con la inclusión de la conjunción adversativa “mas”, que introduce una objeción a esa forma en que la poesía se presenta. A diferencia del poema de Juan Ramón, donde se abogaba por la recuperación de esa poesía desposeída de cualquier artificio, en este caso la voz poética lo que desea no es una vuelta a sus inicios –y por lo tanto a la poesía de estirpe burguesa–, sino que ésta se ensucie, introduciéndola en un ambiente que le es extraño por ahora: esas “escombreras” que nada tienen que ver con la pulcritud de la poesía pura.

Éste es solo un primer paso prudente, mientras no llega el total albedrío creativo, ese contraste de “tierna venganza” que les permitirá conducirla hasta lo mundano y sacarla definitivamente del universo idílico de belleza en que se ha insertado tradicionalmente. Es como si se nos estuviera hablando de un rescate, de dar a conocer a esta mujer- poesía el mundo terrenal al que nunca parece haberse acercado todavía.

Pero esta transformación no llega súbitamente, pues en el primer terceto, como en el poema juanramoniano, la poesía se presenta todavía aderezada con adornos extraños en esa metáfora del “abrigo” que le impide mostrarse de otra manera, pudorosa por lo inhabitual de este contexto aún ajeno. Sin embargo, ya en el segundo verso, que además retoma exactamente las palabras del poeta onubense, la poesía se va deshaciendo de éste en esa perífrasis verbal incoativa que indica el principio del desnudo (“se fue desnudando”). Además de este cambio, también se introduce por primera vez la primera persona del singular a través de esa sonrisa cómplice dirigida a ella que indica que entre ellos dos el pacto ya es definitivo. La voz poética no se arriesga ya a hablar en plural pero sí confiesa la adopción personal de ese nuevo camino que desemboca en la conclusión del último terceto.

Después de todo el proceso evolutivo, del total aderezo hasta la desnudez, como si de una conquista se tratara, se ha acabado estableciendo una relación de connivencia sin retorno de la que ahora el yo poético, todavía hablando en su nombre, se muestra dependiente. La poesía, que por primera vez hace su aparición y se desvela en su verdadera identidad, es una metáfora, ese “pequeño pueblo en armas” que impide desfallecer a su compañero. La poesía, una vez transformada en ese “sueño de esperanza” que se perseguía en la primera estrofa, es el sustento que lo guía; los roles se han invertido y aquella poesía tímida a la que enseñó a moverse libremente por el mundo es ahora lo que necesita para continuar el trayecto. Además, de aquella pluralización primera pasamos a una total soledad que esta compañera está preparada para combatir.

En conclusión, presenciamos el despojo de las obligaciones y de las reglas de creación establecidas, de la atribuida pureza, para hacer sitio a una poesía que integra la realidad más tangible: la oscuridad bajo la luna, la suciedad de los escombros, la búsqueda de claridad que

nos lleva a la liberación compositiva y la captación de esa nueva faz del mundo, en el que hasta ahora solamente la belleza más deshonestamente tenía lugar. Entonces, una poesía que se presentaba barrocammente adornada “se desnuda” ahora, suprimiendo una artificiosidad antinatural y eludiendo esa rareza intrusa para adquirir toda su transparencia y franqueza. Al final del soneto encontramos además lo que Araceli Iravedra llama en su obra *El compromiso después del compromiso* “una épica subjetiva”⁴⁸⁹; es decir, esa perseguida mescolanza entre la intimidad del yo poético y lo colectivo, pues la propia poesía, que lo hace mantenerse en pie, es todo un pueblo armado que le ayuda a afrontar su soledad más profunda.

Todo el poema se muestra como una metáfora del cambio de frontera ideológica que se apremia ya de manera definitiva en este año clave para el grupo *La otra sentimentalidad* en que se reafirma ese frente común –a pesar de que los poemarios que marcan esa vía materialista; a saber, *Las cortezas del fruto* de Álvaro Salvador (1980); *Troppo Mare* de Javier Egea (Premio de poesía Antonio González de Lama en 1982) y *El Jardín extranjero* de Luis García Montero (Premio Adonais también en 1982); ya han sido escritos. Esa nueva poesía que aparece en esta composición no es más que el reflejo del paso de una asimilación tradicional de la misma a su transformación como objeto de resistencia ante la ideología impuesta, de la que la lírica es un reflejo más. Si la poesía es un arma para luchar contra la soledad es porque el “yo” lírico se siente efectivamente solo en esa empresa, porque combatir con esa herencia resulta una ardua hazaña que se quiere afrontar a través de los versos, mediante una expresión poética que se sitúe fuera de ese discurso burgués dominante⁴⁹⁰.

Volviendo a Machado, las imágenes que no se forman bajo el impulso del sentimiento, sino solamente con el intelecto, no tienen valor poético. Nos confrontamos a una poesía que no puede estar exenta de emoción. Afirma el autor de *Campos de Castilla*:

[...] no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino

⁴⁸⁹ Araceli Iravedra, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980- 2005)*, Madrid, Uned, 2010, p. 112.

⁴⁹⁰ Es interesante destacar estas líneas de Jairo García Jaramillo sobre el poema: “[...] recrea la famosa composición homónima de Juan Ramón Jiménez para hacer, como él, un repaso de su trayectoria poética valiéndose del viejo tópico del striptease femenino. Un soneto en alejandrinos verdaderamente clave en el devenir de la poesía contemporánea en nuestro país, estandarte del modo de pensar y escribir la literatura de todo un grupo de poetas, donde hay una importante apuesta por la literatura como “una defensa contra las ofensas de la vida”, según la sentencia de Cesare Pavese, y donde hay que prestar atención no solo a los célebres versos finales que –según el propio testimonio del poeta– “hermanan poesía y revolución”, sino también al importante verso duodécimo que resume la compleja problemática teórica de que brotó su poesía de madurez, pues condensa las dudas respecto a sus posibilidades de *torsionar* y *pervertir* un producto tan netamente burgués como la poesía para, a través de él y sin renunciar a él, poder decir un discurso *otro*, hacer posible el compromiso después (o más allá) del compromiso, es decir, dejando atrás todo un cúmulo de mitos y lugares comunes arrastrados durante siglos en torno a la escritura poética”, Jairo García Jaramillo, “Para leer a Javier Egea”, *op. cit.*, p. 19- 20.

que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse, y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica⁴⁹¹.

Machado llega a afirmar que “la verdadera poesía la hace el pueblo”⁴⁹². O sea, la autoría del poeta desaparece desde el momento en que hace pública su obra; la poesía acaba entonces perteneciendo a todos, y todos pueden hacerla suya. El poeta se convierte en el mero portador de una palabra que el resto no llega a expresar tan idóneamente, pero que no tiene sentido sin esa capacidad de ser apropiada por sus receptores. A continuación, aclara esa necesidad de que el poeta esté en sintonía con sus semejantes haciendo un símil entre poesía y música:

Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores [...] La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante el cual el aparato funciona⁴⁹³.

La poesía tiene sentido porque los sentimientos que transfiere son asimilables por el conjunto de los hombres coetáneos al autor. Esto es, corresponden al sentir de un tiempo determinado y permiten que el poeta sea comprendido. Como el poeta sevillano, *La otra sentimentalidad* busca eludir justamente esa idea romántica –y por tanto burguesa– de que la poesía es exclusivamente expresión del sentimiento más hondo del poeta. Y se trata también de una novedosa interpretación de los sentimientos con respecto a la ahistoricidad con la que habían sido entendidos desde esa interpretación burguesa.

En la aportación teórica de García Montero en el manifiesto, titulada “La otra sentimentalidad” –y publicada en el diario “El País” un poco antes, el 8 de enero de 1983–, que supone el texto fundacional del grupo, afirma:

Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la

⁴⁹¹ Antonio Machado, *Obras Completas*, op. cit., p. 709.

⁴⁹² Antonio Machado, *Juan de Mairena*, op. cit., p. 359.

⁴⁹³ Antonio Machado, *Obras Completas*, op. cit., p. 710- 711.

disciplina burguesa de la vida. Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral⁴⁹⁴.

Juan Carlos Rodríguez declara asimismo en *Dichos y escritos*:

[...] una escritura materialista e inmanente no podría ser sin abolir la diferencia supuesta (y establecida por la burguesía desde el XVI-XVIII) entre razón y sensibilidad, por una parte [...], y por otra parte, a la diferencia entre pureza e impureza [...] Romper este esquematismo, fue lo que en el límite de todo llevó a acuñar el término de otra sentimentalidad (o sea, una fusión de vida y escritura que, además, pretendía romper la diferencia entre lo privado y lo público) [...] Así, Álvaro Salvador y Luis García Montero (e incluso Aurora de Albornoz) hablarían enseguida de “la otra sentimentalidad” injertándola en los términos machadianos en torno a la nueva sensibilidad⁴⁹⁵.

En síntesis, los conceptos machadianos sirven principalmente para asimilar que hay que hacer una lectura de los valores poéticos, en este caso de los sentimientos –y aunque procedan de las profundidades más introspectivas del poeta– desde su asimilación como respuestas a una realidad concreta, marcados por una coacción ideológica determinada; y que no son, por lo tanto, perennes. También implica que hay que acabar con la idea preconcebida de que la poesía responde a estímulos irracionales y de que el lenguaje poético se caracteriza por su pureza con respecto a otro tipo de discursos. Sin embargo, Juan Carlos Rodríguez añade más adelante:

[...] limitarse a hablar de una nueva sensibilidad sin más, hubiera sido aceptar la atmosfera neokantiana –y pequeñoburguesa, en general– en que se inscribían, sin duda, las propuestas de Machado (poesía igual a sensibilidad)⁴⁹⁶.

Y prosigue el autor en el prólogo a *Las cortezas del fruto*, de Álvaro Salvador: “[...] no se trata de estar a favor de la Razón o del Sentimiento, sino, precisamente, de romper con ese círculo de asfixia y marchar afuera, a otra frontera, a otro terreno”⁴⁹⁷. Esto es, aunque haya un puente incuestionable entre los postulados machadianos y los del grupo granadino, para este último no basta con crear una nueva sensibilidad acorde a los nuevos tiempos, puesto que eso

⁴⁹⁴ Luis García Montero, “La otra sentimentalidad”, en Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia maior, 2003, p. 37- 40, p. 40.

⁴⁹⁵ Juan Carlos Rodríguez, “Prólogo”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 17- 55, p. 40- 41.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁹⁷ Juan Carlos Rodríguez, “La guarida inútil”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 131- 142, p. 138.

supone simplemente continuar una tradición que debe ser igualmente renovada. Se trata de cambiar el sentido mismo de la palabra “sentimentalidad”, de que se convierta en “otra”. Los sentimientos, identificados ahora con un momento preciso, pudiendo dejar de tener el mismo valor con el paso del tiempo, siguen siendo sin embargo originados desde una posición ideológica compartida. Lo que pretenden entonces estos jóvenes poetas es buscar un lenguaje nuevo con el que expresarse sin estar condicionados por ese inconsciente, hacer una poesía desde la no- explotación⁴⁹⁸, como apuntaba Juan Carlos Rodríguez.

Álvaro Salvador indica asimismo en su texto incluido en el manifiesto, “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad” –publicado en 1983 *Cadena de prensa del Estado*–:

Machado, al final de su vida, comprendió que quizá había que coger *otro* tren y construir *otra* historia. Pero Mairena ya había hablado de una nueva sentimentalidad y no de *otra* sentimentalidad. Desde ahí, desde ese tren al que se dirigía Machado (después de haber sido arrojado de tantos otros) es desde el que, profundizando en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura, de la mano de Brecht, de A. Gramsci y de poetas como el propio Machado, Pasolini, Alberti⁴⁹⁹ o Jaime Gil de Biedma, es desde donde puede hablarse de *otra sentimentalidad* y de *otra poesía*⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ Establece de nuevo a este propósito en *Dichos y escritos*: “Desde un punto de vista materialista histórico, se trataba de plantear una poesía (quizá con secretos pero sin misterios) de medio tono, un reencuentro de voces, precisamente porque, al hablar de poesía como discurso ideológico se imponía la necesidad, no sólo de otra ideología poética, sino, en consecuencia, de otra manera de ver la vida y la escritura [...] Se trataría, pues, de establecer una nueva relación del poeta con el lenguaje, a través del inconsciente y de la inmanencia, transformando la ideologización de la supuesta excelcitud de la palabra poética en un discurso literalmente cotidiano y materialista”, Juan Carlos Rodríguez, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 38 -40.

⁴⁹⁹ La presencia de Alberti es más que explícita, tanto en su poesía como en los horizontes teóricos y vitales. Así lo demuestran las colaboraciones con el poeta o los homenajes hacia su persona. El más destacable, el que se produjo el 12 de mayo de 1982 en el bar “La Tertulia” en presencia del poeta gaditano, que cumplía ese año sus 80 primaveras. Javier Egea y Luis García Montero leyeron al alimón el conocido *Manifiesto albertista*, que suponía un recorrido por las influencias, pero también por los rechazos poéticos del grupo, hasta reconocer la presencia ineludible, alentadora, de Rafael Alberti. Una aportación muy interesante sobre este manifiesto es la profunda lectura que encontramos en las notas al primer tomo de la prosa de Javier Egea recogida por José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández para la recopilación de sus obras completas: Javier Egea, *Taller del autor*, *op. cit.*, p. 248- 252.

⁵⁰⁰ Álvaro Salvador, “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad”, en Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia maior, 2003, p. 41- 44, p. 43.

Efectivamente, y aunque en cierta manera el grupo da continuidad al pensamiento del poeta sevillano, es destacable la influencia decisiva de otros muchos autores. Indica también Juan Carlos Rodríguez en *Dichos y escritos*: “[...] el “distanciamiento” establecido por Brecht resultaba decisivo, del mismo modo que la cotidianeidad de Pavese o el intento de Pasolini de borrar la diferencia entre la vida y la historia (especialmente en *Las cenizas de Gramsci* para “la otra sentimentalidad”). Incluso los epigramas de Ernesto Cardenal o *Taberna y otros lugares* de Roque Dalton. Sin excluir, por supuesto, una cierta tradición clásica, que podía ir desde Shakespeare o Góngora a *El diablo mundo*, de Espronceda, uno de los textos inesperadamente favoritos. Y a partir de ahí Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, etc... Y desde luego una serie de claves fundamentales: la sobriedad efectiva de Cernuda, inevitablemente un Lorca sin lorquismo y sobre todo, la apuesta por la vida de Alberti y la autoironía erótica y social de Ángel González”. Juan Carlos Rodríguez, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 35. Es interesante consultar asimismo la tesis doctoral de Paula Dvorakova, *Sobre silencios y soledades*, *op. cit.*

En definitiva, de la mano de Antonio Machado, del materialismo histórico, y de muchos otros autores influyentes; se llega a la conclusión de que la literatura es un producto más de la historia, que se erige a partir de la misma, y que por lo tanto, podemos manejarla y llevarla por unos caminos determinados y no otros, lo que a su vez puede influir en la construcción misma de la historia.

Según los razonamientos de Juan Carlos Rodríguez, el periodo franquista en el que se desarrollan los primeros pasos poéticos de los miembros del grupo, supuso “la verdadera culminación de la revolución burguesa”⁵⁰¹, así como “la normalización de la vida cotidiana en España como forma de vida capitalista”⁵⁰². La lucha poética de los años ochenta se jugaba así en *La otra sentimentalidad* desde la conciencia de esa normalidad capitalista, que traía consigo una supuesta pertenencia de libertad, en gran medida gracias a las nuevas posibilidades económicas y materiales que se presentaban ante los españoles, lo que no dejaba no obstante de ser una falaz forma de explotación. Si para la lógica burguesa lo importante era mantener esa idea de libertad, hacer sentir al hombre dueño de sus propias decisiones y pensamientos, incluso en el ámbito la poesía; para *La otra sentimentalidad* se trataba precisamente de escribir desde el otro lado para combatir esa inmanencia, o al menos desde su conocimiento.

Aunque la crítica habla principalmente de los tres firmantes originales, también bajo la misma estética se incluye con frecuencia a otros poetas como Pilar Carballada, Teresa Gómez, Antonio Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Ángeles Mora, Luis Muñoz, Justo Navarro, Benjamín Prado o José Carlos Rosales; así como a otras figuras relevantes para el grupo como los profesores Mariano Manresca y Antonio Sánchez Trigueros, o el pintor Juan Vida.

Pasemos a continuación a evocar algunos ejemplos poéticos de estos autores para establecer de manera práctica las características evocadas.

Los miembros del grupo, nacidos en su mayoría en los años 50⁵⁰³, no vivieron, a diferencia de muchos de los poetas tratados en los apartados anteriores, las consecuencias directas de la guerra. Su infancia se desarrolla cuando ya han pasado los primeros y peores años de la posguerra; cuando el país se encamina hacia el desarrollo económico y al acercamiento con los Estados Unidos, y cuando el contacto con el exterior se hace un poco más fácil. En el

⁵⁰¹ Juan Carlos Rodríguez, “Epílogo. La poesía y la sílaba del no (notas para una aproximación a la poética de la experiencia)”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 245- 290, p. 251.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 257.

⁵⁰³ Si nos atenemos a los que firmaron el manifiesto, Álvaro Salvador nace en 1950, Javier Egea en 1952 y Luis García Montero en 1958. Las fechas de nacimiento del resto de personajes afines comprende 1943, fecha de nacimiento de Antonio Sánchez Trigueros y 1966, fecha de nacimiento de Luis Muñoz.

poema “La mala crianza” (1974), Álvaro Salvador describe estas características vitales en plena dictadura, que la voz poética define como un “tiempo inútil”:

[...] en un país cansado de esperar lo imposible,
cansado de lavarle la cara a nuestras vidas,
después que ya nosotros «cruzamos las aceras
y escapamos de casa»
con Fidel y John Lenon besando nuestros rostros,
no somos, no hemos sido
un fruto de posguerra.
No vinimos al mundo
cogidos por la mano
de un soldado valiente
que repartió su rancho
entre todos los niños
de la España perdida por el miedo.

Hubimos de venir, más cierto, al mundo
cegados por la sombra
risueña y seductora
de un vistoso crespón con barra y con estrella.
hubimos de venir
en un seiscientos,
orgullosos y valientes
como el viejo soldado
que en esta hora luce
su bigotito al viento.

[...]
Pero también es cierto
—y quizá por lo mismo—
que esta serie de cosas
no impide el que podamos,
hermanos de posguerra,
mostrarnos más duros
mucho más avisados
a vuestros ojos tristes.
Es verdad que tenemos
mordaza para muchos,

que nos tienen, verdad,
bastante traducidos.
Y es lo cierto –oh, ceguera–
que somos una élite bastante marginada
incluso por el vulgo más ciego y más creyente
de falsas apariencias.

Por eso digo ahora
que no es punto final
ni punto aparte.
Visto y medido el juicio de manera
insobornable, indestructible, clara
pura y avasalladoramente
somos
los frutos inocentes de una mala crianza
que ha partido, además,
el siglo en dos mitades⁵⁰⁴.

Aunque como la voz poética confiesa, no se les puede considerar hijos de la posguerra, ésta es consciente de que España está sumida en un miedo que todavía persiste, y se muestra además fatigada por esta situación que se prolonga sin descanso. Lo que sí ha vivido esta generación es la inmersión del país en el modelo capitalista, de la mano de la todavía hoy primera potencia mundial, representada por esa bandera con “barra y estrella”. Esto trajo consigo un supuesto “Estado de bienestar”, encarnado, entre otras cosas, en una serie de adquisiciones materiales como el Seat 600, emblema de ese supuesto progreso⁵⁰⁵ por el que, sin embargo, la voz poética no se deja obnubilar. Parece hablar en nombre de los poetas, que aunque silenciados, son conscientes del malestar desde esa posición entre esas dos aguas generacionales.

En “Paseo marítimo”, de *El jardín extranjero* (1983), Luis García Montero nos ofrece por otro lado el recuerdo de una infancia supuestamente feliz, en la que se fueron fraguando deseos incumplibles en aquellos años fatuos en los que no se podía hacer frente a los miedos, a una miseria que se paseaba en transporte público, que lo inundaba todo. Leamos este

⁵⁰⁴ Álvaro Salvador, *Suena una música*, op. cit., p. 27- 31. [De la sección *Primeros poemas* de su antología, escritos entre 1971 y 1973].

⁵⁰⁵ También García Montero resalta la llegada del coche como el evento que marca la inclusión de España en el tiempo, apartada como estaba del exterior, estancada por su retraso, en el poema “Los automóviles”: “Los automóviles llegaron aquí un año de repente, / y con ellos el tiempo, hacia mil novecientos / cincuenta y ocho entonces”, Luis García Montero, *Poesía (1980- 2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 29. [De *Tristia*, 1982].

fragmento como muestra de la fusión entre el ambiente colectivo y el mundo personal de la voz poética:

Y era un tiempo feliz el que vivimos,
según dijeron luego. De mi infancia recuerdo
dos zapatos vacíos y azules en el suelo,
el olor de la casa,
sus ojos y los tuyos que llegaron despacio
igual que aquellos sueños
heridos tibiamente por un lápiz de labios,
carmín desesperado de posguerra.

Crecimos
en la oscura presencia de su risa,
sobre balcones altos y glorietas,
de espaldas al temor, a la miseria
que nos miraba a veces
desdibujadamente
desde la ventanilla del último autobús⁵⁰⁶.

Otro de los ejemplos paradigmáticos podrían ser las “Coplas a la muerte de un colega”, también de Luis García Montero, incluidas además en el manifiesto *La otra sentimentalidad*, que tomando como referencia a Jorge Manrique –lo que revela por otro lado las influencias clásicas en estos autores–, nos ofrecen una lectura del sentido de la vida en los nuevos tiempos, en una actualización de la concepción medieval manriqueña.

Cuestionando los valores tradicionales mediante un tono paródico que nos recuerda a los poetas del cincuenta o al Juan Panadero de Alberti, la elegía por la muerte del padre de Manrique pasa a ser la del aparente suicidio, en tono coloquial, de un colega amigo de los ambientes suburbanos de una ciudad.

Las ocho primeras coplas nos describen el ambiente que reinaba en los años ochenta: los iconos artísticos como Marilyn o los Beatles –a los que ya había apuntado Álvaro Salvador en el poema anterior; el rock y el consumo incipiente de drogas todavía conviviendo con lo folclórico, los toreros o unos líderes franquistas sin condenar... Para acabar centrándose, en las últimas ocho coplas, en ese amigo tristemente fallecido, seguramente como consecuencia de las nuevas condiciones de vida y la enmascarada libertad que se abría paso.

⁵⁰⁶ Luis García Montero, *Poesía, op. cit.*, p. 65- 66.

Veamos la tercera copla, en la que las vidas ya no “son los ríos que van a parar al mar”, sino una mercancía más de la explotación capitalista, signo de muerte:

Nuestras vidas son los sobres
que nos dan por trabajar,
que es el morir;
allí van todos los pobres
para dejarse explotar
y plusvalir;
allí los grandes caudales
nos engañan con halagos
y los chicos,
que explotando son iguales
las suspensiones de pagos
y los ricos⁵⁰⁷.

Sin duda, hay mucho de reproche y resentimiento en este poema, en el que el ambiente colectivo se mezcla también con el sentimiento íntimo del poeta ante la pérdida de su camarada, víctima de los excesos de su tiempo, en un alarde de estética con expresos tintes ideológicos.

Un poema interesante que evidencia perfectamente esa fusión de una voz introspectiva con el ámbito público, compartido; a través de la descripción vital de un personaje cuya trayectoria se pretende insertar en medio de la historia común, es “Suenan una música” (*El agua de noviembre*, 1985), de Álvaro Salvador.

Compuesto de ocho estrofas, realiza el itinerario por el bagaje personal del protagonista, que resulta ser un compendio de fragmentos de la historia pasada, un producto de la misma (“los vestigios de otra historia/ se cruzan con tu vida, inexorables”), como vemos en la sexta y séptima estrofa:

Y creciste
con la complicidad del tiempo,
de una historia
envuelta en celofán,
celebrada por otros desde abril
hasta abril

⁵⁰⁷ Luis García Montero, *Poesía, op. cit.*, p. 638.

saltando primaveras.
Era el mes más cruel
y también eras tú tímido y solo,
sólo con tu impreciso y pálido deseo.

Era el mes más cruel y tú
te alzabas tímido
entre las alamedas
bajo el bosque fugaz de hormigón y hojalata.
Creciste
buscando la armonía de unos ojos hermosos
por tardes de domingo, entre sábanas sucias,
cerca de los crepúsculos tu primer cigarrillo.

Esa ciudad que has visto no era tuya,
aguilucho de un tiempo y una historia
que te tocó vencer.
Eran tiempos difíciles, la vida
nos enseñó sus garras, sus sirenas,
los uniformes grises de sus calles
y una necesidad imperiosa de encontrar buenos puertos,
cuestiones trascendentes para sentirnos vivos.

Fueron tiempos difíciles,
tiempos de amor también
y de trabajo, horas
en las que la felicidad, furtiva
como una vieja hipotecada ruina,
nos visitaba siempre sin pasar de la puerta
Eran tiempos difíciles, la vida
nos enseñó a mentir, nos obligaba
a tener en la casa un calor clandestino⁵⁰⁸.

Esos “tiempos difíciles” a los que alude la voz poética, no es otra cosa que los años de la dictadura, a la que dio comienzo el final de la Guerra Civil española aquel cruel mes de abril de 1939. Pese a que los desastres de esa guerra fueran enmascarados por ese “celofán” que envuelve la historia, una historia sólo feliz para los vencedores, el personaje protagonista no

⁵⁰⁸ Álvaro Salvador, *Suena una música*, op. cit., p. 105-107.

parece superar fácilmente las trabas de la derrota, con una felicidad huidiza que nunca se instala, en una ciudad desconocida que no le pertenece, cobijado en un calor extraño.

Esos tiempos difíciles parecen ser los mismos de los que habla la voz poética del poema “Para ponernos nombre (1941)”, de Luis García Montero, también incluido en *El jardín extranjero*. El espacio geográfico parece asimismo ser similar: si la ciudad de Álvaro Salvador se caracterizaba por los “uniformes grises de sus calles”, la de García Montero se presenta toda ella “vestida de uniforme”, en una referencia clara al control policial que invadía la vida de la posguerra. El lugar descrito en este poema no ofrece cobijo a los amantes bajo ese ambiente de centinelas. El amor es irrealizable en esas condiciones; y como en el anterior poema, la felicidad no es más que un disfraz:

Y eran tiempos difíciles.
Mientras recuperaban
su olor a gato sucio los tejados,
ellos
cruzaban la ciudad vestida de uniforme,
soportaban el paso marcial de la soberbia,
recorrían las calles por entre las calesas,
pacientes y humillados,
buscando una pensión.
[...]
Acaso
era también pasar al contraataque
fingir felicidad,
estar ficticiamente enamorados
en medio del invierno,
decir que nada importa porque seguimos vivos,
porque aquí están tus ojos a pesar de los humos,
hechos para el amor, curtidos por la historia,
llenos de gozo siempre a toda costa.

Sólo un poco más tarde,
cuando la brisa ciega del sesenta
les hizo descubrir que envejecían,
supieron que era hermoso atardecer unidos,
abrazarse debajo de todas sus banderas,
vivir la intimidad que la derrota impuso

no demasiado cerca del amor,
porque la vida
tan fiel como una hermosa melodía
acabó siempre por darles su razón⁵⁰⁹.

Pasada la inmediata y sanguinaria posguerra que se describe en los primeros párrafos, una “brisa ciega” empieza a disipar la cortina de humo irrespirable. Nos parece que se refiere la voz poética a la ya aludida apertura que se experimentó en aquellos años sesenta, que también hizo surgir las primeras oleadas de resistencia ante el régimen, otorgándoles fuerza a los que habían permanecido coartados por las circunstancias opresivas hasta entonces.

Con un título de inspiración goyesca, Ángeles Mora nos ofrece su poema “Los desastres de la guerra” (*La guerra de los treinta años*, 1990), en el que de nuevo apreciamos esa inclusión de lo amoroso en un espacio colectivo. Una evocada guerra perdida sirve también de marco para una historia de amor igualmente vencida. El amor se presenta como una lucha, es una batalla perdida cuyo escenario está plagado de muerte y destrucción (“el valle en que murieron los seiscientos”). El amor se ha desvanecido con la derrota de la historia, los anhelos de victoria se han esfumado igual que las posibilidades de amar:

Dicen que no se está de vuelta
jamás en esta lucha,
pero mis pasos torpes por la acera
sólo buscan adónde derrumbarse.
Que lo más cruel no es este
caminar derrotado
sino el desierto,
el valle en que murieron los seiscientos...
Queríamos amar, amor, amarnos
cuando aún era posible acariciarte
y soñar otra historia.
Pero hoy llevo de plomo casi el alma
como un ejército burlado⁵¹⁰.

Además de presentar unas características temáticas semejantes, los poemas analizados reflejan muchas de las particularidades evocadas anteriormente. Los versos de estos poetas arrancan de una raíz histórica irrevocable, pues sus composiciones corresponden a la manera

⁵⁰⁹ Luis García Montero, *Poesía, op. cit.*, p. 68- 69.

⁵¹⁰ Ángeles Mora, *Antología poética (1982- 1995)*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1995, p. 49.

de sentir de toda una generación; pero reciben sin embargo un tratamiento nuevo. Ya no se trata de la expresión unívocamente íntima de los sentimientos de quien escribe, a la manera romántica; ni tampoco de una denuncia explícita, como en otras corrientes realistas: nos encontramos ante una poesía nueva que además de integrar el espacio colectivo en la experiencia propia, se intenta posicionar desde esa otra orilla, desde la conciencia de la explotación. Una orilla donde además el amor se convierte en un elemento subversivo. Pero, ¿adquiere la poesía de este grupo un enfoque exclusivamente materialista? ¿Encontramos algún indicio de poesía directamente política? Intentemos resolver las dudas en el siguiente apartado.

c) Poesía materialista *versus* poesía política

“Pero, además, ¿pensáis –añadía Mairena– que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno”,

Antonio Machado⁵¹¹

“Y me dicen: “tu pueblo,/ tu pueblo, desdichado,/ entre el monte y el río,/ con hambre y con dolores,/ no quiere luchar solo,/ te está esperando, amigo”,

Pablo Neruda⁵¹²

Araceli Iravedra afirma en su artículo “Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia”)” a propósito del grupo:

Puesto que conceden a los sentimientos –en tanto que construcciones históricas susceptibles de ser transformadas– una potencialidad revolucionaria, los poetas de “la otra sentimentalidad” no discuten los temas sino el modo de tratarlos, y recelan de los riesgos de irrealidad de los versos escritos al dictado de un dogma; de ahí que puedan escribir, excepcionalmente, movidos por la urgencia de acontecimientos inmediatos, en un tono de compromiso explícito: pero mucho antes que enfatizar un posicionamiento político, prefieren aplicarse a la tarea de indagar en las raíces ideológicas de la propia sentimentalidad trabajando sobre el material

⁵¹¹ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, op. cit., p. 187.

⁵¹² “Las vidas”, en Pablo Neruda, *Poesía I*, Bilbao, Noguer, 1974, p. 428. [De *Los versos del capitán*, 1952].

mismo de la experiencia cotidiana, en la convicción de que la política es un elemento indisoluble de la realidad cotidiana y, en ella, la transgresión es el camino hacia una nueva moral⁵¹³.

La autora da una de las claves para desarrollar nuestro planteamiento. Si la poesía de tono directamente político es asimismo una tradición con la que se quiere romper, puesto que la forma de hacer política no viene solo del contenido textual del poema, sino de la ideología implícita en él; y lo que se busca precisamente es averiguar el origen ideológico de los sentimientos para cambiar los postulados poéticos heredados de manera involuntaria, ¿dónde situamos esas eventuales composiciones coyunturales de tono descaradamente político y con una intención concreta, que, “movidos por la urgencia de acontecimientos inmediatos”, según Iravedra, componen también estos autores?

En efecto, los vínculos que los poetas establecen con la historia no dependen necesariamente como dijimos de su decisión, de que elijan temas de naturaleza histórica, sino que toda la poesía es histórica en sí misma y por sí sola⁵¹⁴. Así lo confirma Luis García Montero en el artículo “Estética y compromiso”:

[...] mis opiniones sobre la relación de la literatura con la historia rompen conscientemente los cauces normales de esta famosa polémica entre “comprometidos” y “esteticistas”, porque en los dos casos la cuestión se plantea en el terreno de las voluntades personales. Es decir, cada escritor puede decidir según su generosidad comunicativa si la historia mancha o no las palabras que utiliza y los contenidos expresados. Se trata de un planteamiento ingenuo para los que creemos en el carácter histórico de todas las producciones discursivas humanas. [...] En este sentido, no basta mantener un compromiso coyuntural, utilizando la poesía para protestar por lo que cada uno cree que son las injusticias. Necesitamos pretensiones más estructurales, intentos de llegar a la verdadera raíz ideológica del género y del sujeto que se expresa. La poesía será un discurso distinto cuando sirva para decir otra moral, otra forma de mirarse a los ojos⁵¹⁵.

Lo cierto es que también encontramos en estos poetas ejemplos de poemas al servicio de una causa concreta, que si bien se elaboran casi siempre desde esa pretendida mirada materialista, desde esa “otra moral” que otorga a los sentimientos una nueva dimensión; no

⁵¹³ Araceli Iravedra, “Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia””, La Plata, V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2003, p. 9.

⁵¹⁴ Luis García Montero afirma en su artículo “Poética, política, ideología” que “los contenidos no marcan el impulso revolucionario de las obras”, en Araceli Iravedra (ed.), *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980- 2005)*, Madrid, Uned, 2010, p. 305-309, p. 306.

⁵¹⁵ Araceli Iravedra, *El compromiso, op. cit.*, p. 128.

siempre sus límites respecto de la poesía directamente política, en el sentido tradicional, resultan tan nítidos. Por ejemplo, Luis García Montero publica *En pie de paz* en 1985 para el Comité de Solidaridad con Centroamérica, en el que advierte: “quede, pues, constancia de que estas páginas son un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos”⁵¹⁶.

Con títulos tan significativos como “Canción por la paz y el desarme” o “Uno de mayo”, el poemario ofrece ejemplos significativos de lo que venimos planteando. Un poema que recoge bien estas ideas podría ser “El Salvador. Nosotros”, como muestra este fragmento:

Para salvar lo que su paz destruye,
lo que su guerra arrasa y nos mutila
del hondo corazón de la miseria,
nos veremos, amor, en el combate.
[...]
Y cuando el tiempo estalle, cuando sea
la vida una cascada incontenible
cayendo de las sierras, los volcanes,
los arrecifes rotos de la lucha,

volveremos aquí donde besarnos
la piel, el corazón, las cicatrices,
para olvidar contigo, amor, con todos,

bajo este sol en Paz y esta bandera,
las heridas de guerra y el combate⁵¹⁷.

En el marco de la guerra civil que desde los años ochenta se desarrolló en El Salvador, la voz poética ofrece un canto al amor, que inmiscuido en el conflicto, consigue sobrevivir a sus inclemencias. Por ende, es el amor el único que puede salir ileso de la batalla.

El ambiente de violencia y miedo invade también el poema que da título al libro, “En pie de paz”. El peligro acecha incluso a las personas ajenas, como muestra de que una guerra civil no sabe de culpables o inocentes. Lo único desprovisto de maldad que le queda al hombre es la palabra, la vieja compañera fiel que siempre resiste. Por eso la voz poética acude a ella para formular un canto de paz. Destacamos este fragmento:

⁵¹⁶ Luis García Montero, *En pie de paz*, Granada, Comité de Solidaridad con Centroamérica, 1985, p. 18.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

Pero a veces el aire es pólvora, los sueños
se convierten en turbia pesadilla, las balas
aprenden de memoria su destino y el cuerpo
a su destino acude, en busca de la bala.

[...]

En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras,
a vosotras antiguas camaradas del mundo⁵¹⁸

En 1987, varios de los miembros del grupo van a participar en la antología *1917 versos* – publicada en la comprometida editorial Vanguardia Obrera–: Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador, Javier Salvago y Benjamín Prado, que es a su vez autor del prólogo inicial titulado “La otra sentimentalidad”, donde se expresan, una vez más –en realidad la última–, los principios teóricos que los motivan a escribir⁵¹⁹. Cada uno aporta trescientos diecinueve versos, sumados a un terceto inicial de Rafael Alberti, al que consideran “capitán imprescindible de nuestros ejércitos⁵²⁰”. Entre los poemas contenidos encontramos las famosas “Coplas de Carmen Romero” de Javier Egea; varios poemas de *En pie de paz*, de García Montero; o “Mala crianza”, de Álvaro Salvador. Destacan ejemplos de otros poetas participantes en los que también se podría intuir cierta politización, como sucede en el poema “Recuento”, de Antonio Jiménez Millán. Los desastres de una guerra tienen repercusiones en el presente de los protagonistas, que al llevar a cabo ese recuento, se resisten a olvidar lo que pasó, aunque algunos privilegiados sí lo hayan conseguido:

No fue tan mala época, dicen.
Había soplones y neuróticos,
muchachas tristes al anochecer,
como casi siempre,
viejos locos que hablaban
de los desastres de la guerra:
la historia nunca es buena
para el que la sufre.
Tú y yo olvidaríamos esa época, lo sabes,

⁵¹⁸ Luis García Montero, *En pie*, op. cit., p. 7.

⁵¹⁹ Elisa Sartor señala sin embargo en su tesis doctoral: “el prólogo de Benjamín Prado difiere ya sutilmente de los planteamientos originarios de “La otra sentimentalidad” por su énfasis en la ficcionalidad del personaje literario que [...] será el enlace que facilitará la disolución del grupo en el cauce más amplio de la poesía de la experiencia”, Elisa Sartor, *Mírame aquí*, op. cit., p. 70.

⁵²⁰ Benjamín Prado, “La otra sentimentalidad”, en Javier Egea; Luis García Montero; Antonio Jiménez Millán; Benjamín Prado; Álvaro Salvador; y Javier Salvago; *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987, p. 5- 9, p. 9.

si no diese razón a nuestras palabras,
a nuestros gestos de ahora,
fieles compañeros de viaje⁵²¹.

También destacan los “Tres sonetos Anti-Otan” de Benjamín Prado: “ya tenemos la paz de los misiles./ Y morir o vivir, casi es lo mismo”⁵²² o “Y qué dolor de libertad perdida,/ qué extraña paz ofrecen, esparcida/ entre fusiles norteamericanos”⁵²³; pero sobre todo su poema titulado “Los conformistas”, en el que con un tono sarcástico arremete contra la acomodación experimentada por los poetas, que han dejado atrás su espíritu combativo precedente para venderse al sistema socialdemócrata. Éste ha propiciado una cierta libertad con respecto al franquismo, y aunque está lejos de ser un gobierno ideal, mantiene satisfecho al mundo de la cultura y es una alternativa mejor a aquellos años dictatoriales. Así, el inmovilismo ha pasado también a formar filas entre los poetas, que han acabado conformándose con esa realidad y olvidándose de darle voz al pueblo que sigue en la lucha:

Los poetas vivimos, comprendedlo,
muy bien, aquí en España.
La socialdemocracia nos ofrece su casa,
homenajes a muertos prohibidos
en los tiempos de Franco,
libertad de expresión, invitaciones
del Ministerio de Cultura para
ver obras de teatro
el día de su estreno y desde un palco
junto a otros famosos.

No podemos quejarnos, desde luego.
No tenemos derecho.
Podemos, eso sí, hacer libros, contaros
con violenta medida;
encabezar las manifestaciones
de apoyo a vuestra causa
o solidarizarnos
con vuestra lucha, todos

⁵²¹ Javier Egea; Luis García Montero; Antonio Jiménez Millán; Benjamín Prado; Álvaro Salvador; Javier Salvago; *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987, p. 62- 63.

⁵²² *Ibid.*, p. 82.

⁵²³ *Ibid.*, p. 84.

los martes de ocho a nueve de la noche
en las tertulias que, de todas formas, ya no son lo que eran.

¡Pobres gentes –pensamos– admirables!

Y, mirando a lo alto,

diciendo:

“Que no vuelvan, al menos, a España los de antes”,

los revolucionarios damos gracias al cielo⁵²⁴

Del mismo modo, en 1989 se publica en el número 6 de la colección “Romper el cerco”⁵²⁵ –título que encontramos en uno de los versos de *Tropo mare* de Javier Egea⁵²⁶– *País de amor*, una breve *plaque* concebida en el seno del área de Juventud de Izquierda Unida de Granada, en el que participaron de nuevo muchos de los miembros del grupo o poetas cercanos a ellos con un poema⁵²⁷. El prólogo, escrito por Juan Carlos Rodríguez, se titula paradójicamente “Lección de cosas: Poesía e historia (o mi paseo solitario en el otoño)” y en él se dan las claves de la asimilación que hacen estos autores de este tipo de poesía que se apropia de la historia de manera literal:

[...] conocer la propia realidad es ya otro síntoma de transformación. No se trata, en fin, de presentar los poemas de este cuadernillo en tanto que referencias de un presente desgarrado o de un hacia-un futuro-utópico. [...] Se trata, pues, de una referencia hacia un hoy mismo desde el hoy mismo en que se escribe. De una vez: esta poesía histórica, en su propia calidad de artificio real, se dice a sí misma (hoy –insisto– y no para ningún lugar utópico o ucrónico) a través de un planteamiento decisivo de realización (o de transformación) aquí y ahora. [Se

⁵²⁴ Javier Egea et. al, *1917 versos*, *op. cit.*, p. 93.

⁵²⁵ La colección “Romper el cerco” tuvo una gran importancia en el periodo de la Transición para la difusión de la poesía granadina, muchas veces venida de los representantes locales de la lucha de la izquierda en su intento de erradicación de los restos del franquismo. La abrían en 1981 los poemas de “El viajero”, de Javier Egea, que luego integrarían *Tropo Mare*, e ilustraciones de Juan Vida. Uno de los versos contenidos daba el significativo nombre a la colección (Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 215). Posteriormente ha sido rescatada en publicaciones con fines políticos, como en el caso de *El grito. Poemas contra la tortura*, de 2005 –diseñado por Juan Vida, con colaboraciones de poetas granadinos como Álvaro Salvador, Luis García Montero, José Carlos Rosales, Andrés Neuman, Javier Benítez o Juan Carlos Abril, entre otros; o el libro *Un árbol en lugar de una estatua* (2009), en protesta por el incumplimiento de la ley por la memoria histórica –en concreto acerca del mantenimiento de la estatua de Primo de Rivera en la Plaza de Bibataubín de Granada, que tras muchos impedimentos finalmente fue retirada en 2014– en el que participan asimismo Luis García Montero, Álvaro Salvador, José Carlos Rosales, Justo Navarro, Mariano Maresca, o Ángeles Mora, por citar sólo algunos.

⁵²⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 215.

⁵²⁷ Se trata de: Álvaro Salvador, Javier Egea, Mariano Maresca, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Ángeles Mora, Luis Muñoz, Justo Navarro, José Carlos Rosales, Eduardo Castro, Jesús Fernández y Rafael Alberti.

trata de] la plasmación de una poética de la realidad objetiva y su esperanza o, mejor, convencimiento irónico (quieto, apenas un roce) de transformación⁵²⁸.

Precedidos por la “Balada para los poetas andaluces de hoy”, de Rafael Alberti, en su interior encontramos diez poemas de diferentes autores y un texto en prosa de Mariano Maresca. Destaca por ejemplo el poema “Los que retornan”, de Jesús Fernández Palacios, que habla de los exiliados andaluces que regresaron del exilio en otros países europeos, encontrándose con un panorama estancado en el que los que se quedaron asisten atónitos al relato de lo desconocido. Este fragmento reza así:

Los andaluces llegan de Europa
menesterosos son tijeras de la lluvia
que separan la luz de la tiniebla.
Aquí se quedan y en las casas
son cordiales mareas al oído
aldeas encendidas que cantan
la oscuridad del siglo que dormita⁵²⁹.

Como se puede ver en estas muestras poéticas, no siempre traspasar las fronteras de lo establecido es un ejercicio sencillo. Es cierto que existen evidencias claras de ese intento de escribir desde el materialismo, pero también poemas que tienen un espíritu directo de combate, a la manera de nuestra tradición realista. En definitiva, no cabe duda de que realizar un ejercicio completamente materialista resulta finalmente dificultoso y de que también estos poetas en algunas ocasiones acaban sucumbiendo al tratamiento de una experiencia histórica concreta sin la obligación de eludir el componente ideológico implícito que el sustrato burgués otorga.

El movimiento, diluido como tal a principios de los años 80 (sobre la fecha de publicación del manifiesto), dio lugar a caminos diversos entre sus participantes y convergió de alguna manera en el actual movimiento de extensión nacional conocido como “Poesía de la experiencia”⁵³⁰. Araceli Iravedra interpreta esta especie de comedimiento como una

⁵²⁸ Juan Carlos Rodríguez, “Lección de cosas: Poesía e historia (o mi paseo solitario en el otoño)”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 85-92, p. 91.

⁵²⁹ VV.AA., *País de amor*, Granada, Área de juventud de Izquierda Unida, 1989, p. 13.

⁵³⁰ Esta opinión es defendida por el propio Juan Carlos Rodríguez: “los presupuestos radicalmente marxistas de la otra sentimentalidad (entre el 79 y el 83) se fueron disolviendo poco a poco a partir de ahí –y quizás fue bueno que así ocurriera– para integrarse en lo que se llamó “la poesía de la experiencia”. Juan Carlos Rodríguez, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. 43.

“moderación ideológica consecuente con el relativismo posmoderno”⁵³¹, mientras que Juan Carlos Rodríguez alude a la complejidad de desvelar las entrañas intangibles del sistema:

Dado que lo materialista jamás existía en abstracto, sino que en cada coyuntura histórica cambiaba su piel: siempre se trataría de averiguar, conceptualizar, imaginar o poetizar, descubriendo lo invisible que, en realidad, sostenía a cada coyuntura histórica. Y digo lo invisible para no parecer hegeliano: el capitalismo, por ejemplo, es siempre invisible y sólo se percibe en sus efectos. De esos efectos es de donde debería partir cualquier poética que se considerara hoy en día materialista e inmanente. Este fue el núcleo duro, en efecto, de la originaria “otra sentimentalidad”, pero de ahí, también, su inevitable pérdida de dureza y su inevitable correlación con lo que se llamó la poética experiencial: la práctica poética no podía partir de la conceptualización teórica de lo invisible capitalista, sino de los efectos concretos y experienciales de la vivencia de cada día⁵³².

Parece que la derivación a esa “poesía de la experiencia” se debe principalmente a la imposibilidad de captar esa invisibilidad de lo material, de posicionarse al margen de una ideología intrínseca. Ante tal inconveniente, se opta paulatinamente por retratar la realidad palpable e inmediata, aunque ésta proceda de un inconsciente ideológico heredado.

De todos modos, se podría concluir que tanto la poesía de corte materialista como la poesía directamente política son históricas, porque ambas surgen como producciones de su tiempo; pero la primera se acogería a la noción de ideología entendida desde los parámetros marxistas, como una manera de librarse del inconsciente burgués y transformar la herencia poética inevitablemente adquirida; y la segunda sería además histórica en el sentido de que, sin oponerse forzosamente a esa tradición, remite a elementos históricos explícitos; con un

También aclara: “No es que el experiencialismo surgiera de la otra sentimentalidad, en absoluto, es que era como una especie de confluencia de arroyos”, Juan Carlos Rodríguez, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. 21.

Sin embargo, Elisa Sartor los reconoce como grupo hasta 1987, suponemos que por ser la fecha en que participan juntos en la antología *1917 versos*. Elisa Sartor, “La poética del compromiso en el grupo granadino ‘La otra sentimentalidad’: la revista *Granada en mano*”, en Guillermo Laín Corona y Mazal Oaknín (eds.), *Literatura política y política literaria en España: del Desastre del 98 a Felipe VI*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 201- 217, p. 203.

⁵³¹ Araceli Iravedra, *El compromiso*, *op. cit.*, p. 31.

⁵³² Juan Carlos Rodríguez, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. 46.

Sirven también para expresar la dificultad de desprenderse de toda esa lógica intrínseca en la práctica estas palabras del crítico: “[...] si para nosotros el problema del sujeto libre radicaba en que la imagen del sujeto libre era la mejor manera de que el capitalismo te explotase, entonces por qué libertad luchábamos y por qué subjetividad debíamos seguir luchando. He aquí la pregunta clave desde la que surgió la escritura de “la otra sentimentalidad” y también de la llamada después “poesía de la experiencia” [...] Pero lo que en los planteamientos teóricos parecía más o menos claro se complicaba mucho más en torno a la ideología política (y por supuesto en torno a la propia práctica poética) por las condiciones especiales que se habían heredado, y que subsistían y han subsistido hasta hoy, a propósito del campo literario tanto en Europa y América como en su especial significación en la España del franquismo y en la transición de los setenta- ochenta”, Juan Carlos Rodríguez, “Epílogo. La poesía y la sílaba del no”, *op. cit.*, p. 262.

valor expositivo, incluso analítico, más que de transformación propiamente dicha, aunque ésta se pueda conquistar de manera colateral. Es lo que parece aseverar Juan Carlos Rodríguez:

Una ruptura (ideológica, poética, política) no es nunca total. Los viejos fantasmas están siempre ahí, no sólo en el recuerdo, sino en la forma cotidiana de cada gesto, de cada lenguaje: siempre reproduciéndose, cada día teniendo que luchar contra ellos. [...] Pero la lucha ha de ser continua⁵³³.

A este cierto abandono de las firmes intenciones inaugurales se puede sumar muy probablemente la pérdida de confianza en un cambio efectivo a través de la poesía. Como veremos en la parte dedicada específicamente a Javier Egea, las ilusiones políticas que traía consigo el final de la dictadura se vieron truncadas durante la Transición; pero también con la llegada del socialismo al poder. A esa decepción se le sumará luego la caída del bloque soviético, que supondrá la supremacía del capitalismo a nivel global, lo que eliminaba totalmente cualquier esperanza de transformación a gran escala. Quizá lo que mejor resume todas estas contradicciones sea el poema “Verano del 83”, de Álvaro Salvador. Ese año 1983 fue muy importante para el grupo como conjunto; el año que se puede considerar iniciador por ser cuando se publica el manifiesto *La otra sentimentalidad*, en el que se fragua ese proyecto común lleno de entusiasmo. La voz poética se lamenta, doce años más tarde (1995), de que ese tiempo que recuerda melancólico haya quedado tan lejos, preguntándose dónde habrá ido a parar todo eso, entroncando con el tópico grecolatino del *Ubi sunt*:

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

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

⁵³³ Juan Carlos Rodríguez, “La guarida inútil”, *op. cit.*, p. 137.

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

[...]

Y sin embargo, ahora,
cuando este otro verano con su olor a esperanza
vuelve a tomar mi vida por sorpresa,
doce años más tarde,
recuerdo aquellas noches tiernamente salvajes
con su amor incipiente,
con sus promesas de amistad inquebrantable
y la ilusión por convertir los sentimientos
en otros sentimientos más nobles y más útiles
a través de la historia y las palabras.

[...]

¿qué fue de aquel fervor?
¿qué ha quedado en nosotros de aquel fuego sagrado,
de la unción que los maestros nos dejaron prendida
en noches de amistad, en hermosa conjura
con nuestra propia voz, con la palabra escrita?⁵³⁴

Se observa en el poema esa asumida seguridad, inocente, en el poder de su causa para “transformar el mundo, las palabras”; mediante versos que años más tarde califica de “imposibles”. Ahora esa quimera ha desaparecido, han dejado de creer en la fuerza que poseen para reescribir “la historia de un país” que ya ha demostrado que no puede corresponder a sus expectativas. Transmite además una de las claves de ese cometido del que ya se ha hablado en varias ocasiones: “la ilusión por convertir los sentimientos/ en otros sentimientos más nobles y más útiles/ a través de la historia y las palabras”.

Pero, ¿cómo se refleja el pensamiento poético evocado en la obra de Javier Egea? En los siguientes apartados intentaremos descifrar si la poesía de “Quisquete” se asemeja a la de sus

⁵³⁴ Álvaro Salvador, *Suena una música, op. cit.*, p. 152- 154.

compañeros y con qué intensidad los rasgos que se aplican a *La otra sentimentalidad* se plasman en su producción.

CAPÍTULO II. “Con el grito en las alas”: la experiencia de la dictadura

a) “1952”: nacer en pleno franquismo

“Después de un terremoto, es difícil reconocer el perfil del terreno. Imaginad una montaña volcánica, pero apagada, en cuyos flancos viven, durante generaciones, muchas familias pacíficas.

Un día, la montaña entra de pronto en erupción, causa estragos, y cuando la erupción cesa y se disipan las humaredas, los habitantes supervivientes miran a la montaña y ya no les parece la misma; no reconocen su perfil, no reconocen su forma. Es la misma montaña, pero de otra manera, y la misma materia en fusión que expele el cráter, cuando cae a tierra y se solidifica, forma parte del perfil del terreno y hay que contar con ella para las edificaciones del día de mañana”,

Manuel Azaña⁵³⁵

¿Qué sabemos nosotros/ de los viejos caminos llenos de barro y lodo/ ¿Qué podemos nosotros recordar/ de la pasada guerra,/ de esos pueblos pequeños rodeados de viñas/ ¿De esos bailes de pueblo/ sobre las verdes eras y a la luz del carburo,/ cuando el sagrado azul, el azul del crepúsculo/ se queda entre las tumbas, viejas y abandonadas/ Otoño, otoño mío,/ ¿Qué sabemos nosotros de la guerra/ Dime por qué el azul, sagrado azul,/ es el color de los que nunca vuelven,/ de aquellos que partieron/ una mañana antigua/ por los viejos caminos llenos de barro y lodo,

Andrés Trapiello⁵³⁶

Cuando el régimen franquista llegaba a su fin en noviembre de 1975, Javier Egea había cumplido veintitrés años. Una parte significativa y crucial de su trayectoria vital se desarrolló así bajo la larga y represiva dictadura que azotó a España durante casi cuarenta años. Su poema titulado “1952”, tomando la fecha de su nacimiento, es un testimonio poético de las circunstancias históricas que rodean su llegada al mundo, precedida de aquellos primeros años de posguerra deplorables que todavía pesaban sobre su generación:

⁵³⁵ Manuel Azaña, “Discurso en el Ayuntamiento de Barcelona (Pronunciado el 18 de julio de 1938)”, en *Obras completas, Volumen III*, México, Oasis, 1967, p. 365- 378, p. 378.

⁵³⁶ “Para un combatiente del Ebro”, en Andrés Trapiello, *Las tradiciones (1979- 1990)*, Granada, La veleta, 2002, p. 251. [(De *El mismo libro*, 1989)].

Como un eco caliente
nacimos los más jóvenes
pero aún no se había terminado la guerra.
Nacimos entre flechas y yugos y sotanas y brazos
[extendidos,
cuando la piel de toro todavía sangraba,
todavía en canal abierto el toro.

Y sangraba la Historia:
la cultura arrancada de raíz de la tierra
puesta al fuego en las plazas
y en su lugar Pemán y el catecismo
y la vergüenza en las estanterías.

Difícil encontrar algún poeta que no estuviera muerto,
subterráneo
o más allá del mar.

Era y es el silencio que impone el vencedor,
la cárcel que mantiene
desde su fortaleza.

Era y es la injusticia.

No termina la guerra donde empieza el terror,
donde sudan las puertas de las casas
esperando tres golpes que las llame en la noche
y la tapia esperando,
la cuneta esperando,
y las caras hambrientas de los que no te volverán a ver.

No termina la guerra donde siguen
las listas negras, los archivos negros,
la justicia temblando en un rincón del sótano,
la libertad sangrando en el barranco
y aquí no canta nadie porque no quiere ése
que preside el silencio desde cualquier despacho.

Todavía en canal abierto el toro.

Como si fueran pocos los muertos que se fueron,
como si fueran muchos los vivos que quedaron⁵³⁷

Este poema sirve como punto de partida para comprender la posición ideológica del poeta y la asimilación que hizo de los acontecimientos históricos que marcaron su vida desde el comienzo. El poema fue concebido en 1975, y publicado en 1986 en la antología *Versos para Federico*⁵³⁸, editada por Eduardo Castro en la Universidad de Murcia, lo que lo hace todavía más emblemático. Pero lo que nos interesa es el valioso testimonio que nos ofrece para empezar a contextualizar las circunstancias históricas presentes en su obra.

El poema parte de una guerra que el lector reconoce fácilmente como la Guerra Civil española a través de múltiples referencias. El sujeto poético y sus contemporáneos nacen cuando el conflicto todavía no ha llegado –teóricamente hablando– a su fin, cuando todavía está “caliente” y por lo tanto, vivo. De hecho, la propia existencia de estos jóvenes es el producto material de este momento histórico, puesto que al haber nacido en el seno de un suceso que sigue latente, siguen siendo víctimas de sus consecuencias, que se repiten como un eco. Podría establecerse un paralelismo con otro evento más reciente respecto de 1952 como es la Segunda Guerra mundial; pero hay un primer elemento clave para identificar la posición geográfica del conflicto: la imagen del toro. España es mundialmente interpretada a través de este animal: sin embargo, lejos de representar la bravura que le puede ser atribuida, ese toro se muestra sangrando, con una herida completamente abierta.

Ya Miguel Hernández había apelado en *El hombre acecha* (1939) a esa España metaforizada en la figura del toro en el poema “Llamo al toro de España”⁵³⁹, en el que, mediante sucesivas formas imperativas, la voz poética invita a la acción, a que el pueblo desate su furia, evocando a ese toro, para despertar y salvarse. Es ese toro el que luego se muestra herido, tras la lucha, en el poema de Egea. Por otro lado, esa herida abierta y aún sangrante recuerda al poema “Historia” (*Juego limpio*, 1961), de Leopoldo de Luis, en el que precisamente con el eco de la guerra de fondo, y a pesar de que hayan pasado los años, la voz poética indica que la historia y las consecuencias de la guerra se repiten: “Un llanto habla/ solo al revés; remonta el cauce; ahonda/ la antigua herida./ Todavía sangra”⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 61.

⁵³⁸ Eduardo Castro, *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, p. 119- 120.

⁵³⁹ Miguel Hernández, op. cit., p. 346.

⁵⁴⁰ Leopoldo de Luis, op. cit., p. 355.

Esa herida, provocada por la guerra, no se ha cerrado todavía en 1952, donde lo que reinan son “flechas y yugos y sotanas y brazos/ extendidos”. Todas estas figuras no son más que una metáfora de la cruel realidad que reina en estos momentos: “las flechas y yugos” hacen referencia a la constante represión que sufrieron los españoles tras la contienda; más precisamente los vencidos, y muy concretamente, en lo que atañe a nuestro autor, los poetas.

Si recordamos que el poema forma parte de una colección de textos en torno a la figura de Lorca, al que Javier Egea está íntimamente unido, no extrañará que la voz poética use estos elementos para materializar la injusticia cometida con el fusilamiento del también poeta granadino, que además de ser en sí misma una atrocidad imborrable, es un castigo que no dejó de perpetrarse en lo sucesivo. Lejos de ser así, resultaba “difícil encontrar algún poeta que no estuviera muerto”.

La censura en el ámbito cultural en estos años llegó al extremo de asesinar a aquellos que eran contrarios al régimen; pero también al silenciamiento de otros muchos que no se atrevían a expresarse libremente por miedo a las represiones, representados metafóricamente por la palabra “subterráneo”. La tercera medida por la que optaron los poetas –y la única para poder seguir escribiendo sin reprimendas– era irse “más allá del mar”, lo que simboliza el traspaso de nuestras fronteras hacia otros países lejos de la península, que como sabemos fue el caso de muchos poetas admirados por Egea como Machado o Alberti, aunque el primero acabara muriendo en el intento de huir de la catástrofe.

Otro elemento significativo en este poema son las referencias a lo eclesiástico, representado por las “sotanas”; el “catecismo”; pero sobre todo por una figura real que confirma el momento y el lugar que están siendo descritos: José María Pemán⁵⁴¹. Este poeta gaditano, profundamente católico y afín al régimen –fue presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza creada durante la Guerra Civil–, representa la dominación ideológica que sufrió España a lo largo de la dictadura.

La historia está sangrando porque el franquismo ha suprimido todo resquicio cultural que no se ataña a sus posiciones: muchos libros han sido literalmente prohibidos y ya solo queda “vergüenza en las estanterías”, pues todo ha sido sustituido por ese “catecismo”, que es el referente ineludible en la educación de los jóvenes de la época.

El rechazo de la voz poética ante esta situación se hace evidente, lo que se puede comparar a la posición del propio poeta, que había recibido una formación académica en colegios

⁵⁴¹ Javier Egea da cuenta de la repulsión hacia este personaje cuando narra la anécdota de la visita a Granada en el año 1968 del poeta gaditano con otros “poetas funcionarios del régimen franquista” para dar un recital que se intentó boicotear con panfletos que comparaban dos textos, según cuenta el autor: “uno, de Pemán; otro, de un poeta desconocido entonces para mí: Bertolt Brecht. Los fragmentos de Pemán pertenecían a su *Poema del ángel y la bestia*, un nauseabundo canto heroico en el que la bestia simbolizaba al comunismo y el ángel a Franco, enviado por Dios para salvar al mundo de las hordas marxistas”, Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 110.

religiosos, “lo cual es una desgracia”⁵⁴², según asegura él mismo con tan solo dieciséis años; o más tarde, cuando recuerda su infancia y habla de “aquellas mañanas y tardes despiadadas en colegios donde se mezclaban el fanatismo religioso y la disciplina cuartelera”⁵⁴³.

Sobre su conflicto con la religión, afirma en el discurso para la presentación de la quinta edición de *Paseo de los Tristes* en Granada José Luis Alcántara, editor de sus obras completas:

En 1967 Fco. Javier Egea está finalizando el bachillerato en los PP Salesianos de Granada y ya ha emborronado numerosas hojas con poemas balbuceantes y algunas prosas, estas últimas cargadas de un cierto misticismo: la amistad, el amor sin límites, la culpa a través del pecado... En el colegio ya ha participado en un concurso poético cuyo primer premio ha ganado con un poema dedicado a la Virgen María Auxiliadora, no sin que reciba un toque de atención ante la entrega del reconocimiento, pues en el desarrollo del poema Fco. Javier lleva de la mano a la Virgen, cosa ésta que el correspondiente padre salesiano le intenta demostrar que es imposible, ya que siempre es la Virgen quien lleva de la mano, es ella quien conduce... Esta cuestión, por más que se la repite, no convence a nuestro incipiente vate y es entonces cuando entra en conflicto con las fuertes creencias y la religiosidad que había recibido como consecuencia de la enseñanza en este centro religioso⁵⁴⁴.

La Iglesia fue como es sabido uno de los pilares para la implantación del régimen franquista, que teniendo al *Caudillo* como modelo de hombre devoto y entregado defensor de la causa católica, no dudó en ser partícipe de los violentos acontecimientos acaecidos tanto durante como después de la guerra, poniéndose al servicio de un aparato de Estado que reproducía la barbarie y la injusticia humana a su paso. La intención evangelizadora de Franco suponía además el contrapunto del ateísmo que se estaba expandiendo por Europa como consecuencia del desarrollo del comunismo, sobre todo a partir del comienzo de la Guerra Fría en 1947. Constituyéndose como el modelo de control ideológico por excelencia de Franco, y como afirma Javier Rodríguez González en “La represión franquista y la memoria pública”:

La Iglesia participó en el proceso represor a través de los informes del cura, que eran necesarios tanto en los consejos de guerra como en los expedientes de la Ley de Responsabilidades Políticas. Pero su función represiva se centró en las prisiones, a través de los capellanes cuya función fue de represión ideológica, es decir, suprimir de las mentes ideas

⁵⁴² Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 201.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁴⁴ “Espera”, José Luis Alcántara, Granada, 2010. Recogido en el blog: <http://lahabitacion301.blogspot.fr/2014/06/paseo.html>

como democracia y comunismo e inculcar las consignas de disciplina, obediencia y resignación para los vencidos⁵⁴⁵.

Para comprender mejor la posición del poeta y el desarrollo de su infancia, hay que tener claro hasta qué punto la Educación, también mayoritariamente en manos de figuras eclesiásticas, se convirtió en el instrumento ideal para inculcar, desde la edad temprana, esos valores de sumisión compartidos con el régimen. Por un lado, las escuelas se componían de maestros afines, como explica Sara Núñez de Prado en “El papel de la Iglesia en la configuración del franquismo”:

[...] las primeras convocatorias públicas (enero y octubre de 1940) que se ofrecieron para cubrir las plazas de maestros favorecían a aquellos que teniendo el título de maestro o estudios equivalentes, pudieran demostrar que habían combatido al menos siete meses en los frentes de batalla nacionales. Y en la segunda convocatoria, la de octubre, se favorecía a los que fueran militantes de Falange, o a los que pudieran probar su adhesión al régimen de manera fehaciente⁵⁴⁶.

De hecho, el artículo cuarenta y tres de la Ley Orgánica del Estado (1967) determinaba lo siguiente:

[...] todas las autoridades y funcionarios públicos deben fidelidad a los Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales del Reino y prestarán, antes de tomar posesión de sus cargos, el juramento correspondiente⁵⁴⁷.

Por otro lado, además de admitir a muchos enseñantes sin formación específica por el mero hecho de ser simpatizantes del régimen, se restauró el derecho a enseñar de las órdenes religiosas. La educación durante los inicios del franquismo hizo un enorme esfuerzo por separarse así de los principios educativos republicanos, basados en la Institución Libre de Enseñanza. En su artículo “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)” afirma Miguel Gómez Oliver:

⁵⁴⁵ Javier Rodríguez González, “La represión franquista y la memoria pública”, Homenaje a Joaquín González Vecín, Universidad de León, 2005, p. 475- 491, p. 478.

⁵⁴⁶ Sara Núñez de Prado, “El papel de la Iglesia en la configuración del franquismo”, en *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n. 1, 2014, p. 97- 114, p. 104.

⁵⁴⁷ El texto íntegro se puede consultar a partir de este enlace: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1967-40312>

Su bestia negra fue la Institución Libre de Enseñanza, a la que condenaban a desaparecer hasta de los libros de Historia, acusada de introducir en las aulas españolas ideas extranjeras, en detrimento de las esencias patrias para “acabar llevando al país a la decadencia”⁵⁴⁸.

Muy al contrario, se implantó un modelo educativo en el que los dos sexos estaban separados, volvieron los crucifijos a las aulas, se estableció la Formación del Espíritu Nacional (FEN) como materia obligatoria, y los centros privados — eminentemente católicos— aumentaron considerablemente. A la depuración del profesorado se unió también, como vemos, la censura en los libros de texto, subordinando los intereses del Estado a la doctrina católica. Indican Carme Molinero y Pere Ysàs de su libro *Historia política de España. 1939-2000*:

Generación tras generación aprendió que existía una España auténtica, la de los Reyes católicos, impulsora de la Contrarreforma, y una Antiespaña que habían promovido las ideologías “disolventes”: liberalismo, comunismo, separatismo, etc.⁵⁴⁹.

También el artículo veintiuno de la citada Ley Orgánica del Estado precisaba en los puntos “d” y “e” que algunos de los fines del Movimiento eran los siguientes:

[...] contribuir a la formación de las juventudes españolas en la fidelidad a los Principios del Movimiento Nacional e incorporar las nuevas generaciones a la tarea colectiva; y, encauzar, dentro de los Principios del Movimiento, el contraste de pareceres sobre la acción política.

En consonancia con la declamación de la voz poética en el poema, se trataba del “silencio que impone el vencedor”, que se manifestaba tanto en el ámbito educativo y cultural como en el privado. El país al mando de Franco, que era ese indiscutible vencedor, se había convertido en una auténtica cárcel, en la que el dictador se mantenía impune “desde su fortaleza”. Reina así en el poema la imagen de ese completo mutismo ya que “aquí no canta nadie porque no quiere ése que preside el silencio desde cualquier despacho”. Franco controla cualquier aspecto desde sus estáticas instituciones, compuestas exclusivamente por miembros afines a su persona y a su ideología: “Era y es la injusticia”. Una injusticia que no es más que la continuación del horror de la guerra.

⁵⁴⁸ En estas últimas palabras cita a Alfonso Iniesta, alto cargo del Ministerio de Educación Nacional, miembro de la Acción Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) y presidente de la Confederación de Maestros Católicos. Miguel Gómez Oliver, “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”, en *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 81, 2008, p. 93- 110, p. 94.

⁵⁴⁹ José María Marín; Carme Molinero; Pere Ysàs; *Historia política de España. 1939- 2000*, Madrid, Istmo, 2001, p. 98.

En efecto, los atentados contra los inocentes se han seguido ejecutando más allá de la reyerta (como sugiere el verso “y la tapia esperando, la cuneta esperando”). El miedo persiste ya que en cualquier momento pueden venir a buscarte a las puertas de esas casas personificadas que sudan “esperando tres golpes que las llame en la noche”. Todavía hay, pues, “buenos y malos”, y el hambre continúa siendo además una realidad constante (“caras hambrientas de los que no te volverán a ver”). Recordemos que precisamente hasta 1952 siguió vigente en España la cartilla de racionamiento y que la escasez predominó durante el llamado periodo autárquico, donde una situación de extrema pobreza imperaba en las casas españolas. Así describe la situación José Emilio Castelló en *España: siglo XX (1939- 1978)*:

La escasez reinante obligó al gobierno a establecer, en mayo de 1939, el racionamiento de los alimentos. Permaneció vigente 13 años. Semanalmente cada familia recibía un lote, que en los primeros años consistía sobre todo en boniatos, garbanzos, bacalao, aceite y azúcar. Pocas veces el reparto incluía huevos o leche. El pan (200 gr. diarios por persona) era generalmente de centeno⁵⁵⁰.

La ausencia de libertad se expresa de manera sobrecogedora cuando ésta se muestra “sangrando en el barranco”: se trata de una libertad que parece estar pidiendo auxilio tras haberse caído desde un precipicio. La herida sigue abierta pues está “todavía en canal abierto el toro”. Se trata de una masacre perpetua que no se contenta con las numerosísimas pérdidas de aquellos tres años horrorosos, con los muchos que murieron realmente entonces, sino que sigue generando muertos e incluso propiciando muertos en vida. Y así termina con ese paralelismo final “como si fueran pocos los muertos que se fueron/ como si fueran muchos los vivos que quedaron”.

La voz poética implanta de esta manera una empatía total hacia los individuos que han sido arrebatados por la guerra o por sus consecuencias posteriores, instaurando una solidaridad y una identificación con el sufrimiento de sus semejantes.

Hay que resaltar también, a raíz de este poema, la patente y especial admiración hacia Lorca por parte de Egea, al que lo unen una serie de sorprendentes coincidencias. El poeta conocía perfectamente la coyuntura del final trágico de su paisano y su escenario; así como el silencio que planeaba sobre dicho suceso, que recuerda en estas líneas emocionantes de su escrito en prosa “Mis lugares lorquianos”:

Era Víznar entonces una aldea de montaña sumida en el silencio, acobardada por la represión, pues las fuerzas rebeldes a la República, habían convertido sus alrededores en zonas de

⁵⁵⁰ José Emilio Castelló, *España: siglo XX (1939- 1978)*, Madrid, Anaya, 1992, p. 27.

fusilamiento. Durante aquellos veranos a veces algún coche se detenía en la plaza y sus ocupantes preguntaban a los campesinos sentados a la puerta de la taberna por el lugar de enterramiento del poeta. Todos callaban. El miedo se hacía denso en las mañanas calurosas, allí, bajo los árboles de hojas rotas, junto al surtidor que desbordaba un agua de llanto; no en vano manaba clara y fría desde una fuente a la que los árabes nombraron siglos atrás de manera inequívoca: *Aynadamar*, que significa: *De las lágrimas*. A la salida del pueblo, hacia la montaña, comenzaba un camino de tierra bordeado por una acequia caudalosa que tiene su nacimiento en la fuente de Aynadamar -hoy Fuente Grande-. En un recodo del camino hubo una casa conocida popularmente como “La Colonia”. Esta casa la tuvieron alquilada mis padres; tras su matrimonio, mientras la de los abuelos estuvo en obras de reforma. “La Colonia” había sido convertida en cárcel durante la Guerra Civil. Precisamente allí pasó sus últimas horas Federico García Lorca antes de ser fusilado en la madrugada del 19 de agosto de 1936⁵⁵¹.

Dejando de lado las coincidencias vitales, Lorca fue una figura que marcó realmente la trayectoria poética de Egea, como él mismo confiesa en este mismo relato: “La sombra de Federico ha planeado siempre sobre mi vida, con un vuelo inquietante, cálido, sin apenas batir sus alas de terciopelo. Mi deuda personal, histórica con su poesía resulta impagable”⁵⁵².

Este canto a los poetas desaparecidos de una u otra forma, que se establece como trasfondo de toda la composición, supone en definitiva una síntesis del ambiente que imperó durante el mandato de Franco, no solo en los años de la infancia de nuestro autor, sino durante la totalidad del régimen. La muerte de Lorca es uno de los acontecimientos emblemáticos que dieron inicio a esa pesadilla, de lo que Javier Egea es muy consciente. Y eso lo marca, como acabamos de descubrir, tanto personal como históricamente. Era importante por ello destacar esta composición en primer lugar, ya que también representa de alguna manera las motivaciones primeras que movieron a Javier Egea a manifestarse en contra de esa realidad.

En todo caso, y en contraste con las palabras de Azaña que encabezan esta sección, el final de la Guerra Civil española no supuso reconciliación alguna entre las “dos Españas” de las que habló Machado –en el poema LIII de la sección “Proverbios y Cantares” de *Campos de Castilla*⁵⁵³– y que llevaron a esa guerra y a la posterior instauración de la dictadura. Con el mandato de Franco no llegaron ni la paz, ni la piedad, ni el perdón que Azaña reclamaba, a sabiendas de que la guerra estaba perdida. Ocurrió todo lo contrario, y se intentó aniquilar a esa España republicana irreconciliable con la norma franquista, norma que quiso unificar a la fuerza naturalezas humanas muy diversas. El resultado fueron casi cuarenta años de miedo,

⁵⁵¹ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 101.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 103.

⁵⁵³ Antonio Machado, *Obras Completas*, op. cit., p. 582.

malestar, violencia y falta de libertad, que no menguaron con el paso del tiempo y que posibilitaron una vigencia del régimen bajo el mando un dictador incansable al que nadie pudo derribar ni apartar de su empeñada causa.

b) Primeros pasos poéticos: *Serena luz del viento* (1974) y *A boca de parir* (1976)

“[...] los poetas de hoy estamos en un lugar exacto:/ estamos/ en el lugar en que se nos obliga/ a establecer el grito”,

Roque Dalton⁵⁵⁴

“No vive quien no recuerda”,

Javier Egea⁵⁵⁵

A pesar de situarnos en un contexto tenso y delicado para muchos españoles, Egea vivió en el entorno privilegiado que le otorgaba su pertenencia a una familia acomodada: su madre procedía de la burguesía granadina de la época mientras que el padre fue un dermatólogo reconocido y respetado del momento. Pero muy pronto Javier va a renegar también de estos orígenes, lo que le ocasiona sobre todo problemas con el cabeza de familia, moviéndose continuamente entre el rechazo a su figura y la necesidad económica que le ataba a él, como explica Elisa Sartor en el marco de su tesis doctoral:

La relación del poeta con el padre fue siempre conflictiva por representar este todo aquello en contra de lo que Egea se rebelaba, es decir la burguesía y la dictadura. En efecto, el padre, procedente de una familia propietaria de grandes latifundios en Alomartes, había luchado en el bando de los vencedores durante la Guerra civil. Además, Egea, [...] nunca logró independizarse económicamente de su familia, a pesar de ganar varios premios literarios en metálico. Durante un largo período de su vida tuvo que aceptar la ayuda financiera de aquel padre al que aborrecía, y que representaba a sus ojos el fascismo que había matado a Federico

⁵⁵⁴ “Canto a nuestra posición”, en Roque Dalton, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa I*, San Salvador, Dirección de publicaciones e impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2005, p. 184. [Publicado en *Diario latino* en 1956].

⁵⁵⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 91.

García Lorca y que seguía sofocando las aspiraciones de los jóvenes y el anhelo de libertad de una nación entera⁵⁵⁶.

Esta posición en contra de su condición de clase, común a numerosos poetas –como ya se señaló en el caso de la “Promoción de los cincuenta”–, conforma en gran medida una postura ideológica que se empieza a forjar desde muy temprano. Manuel Rico, en el prólogo al primer volumen de las obras completas afirma lo siguiente sobre Javier Egea:

[...] vivió, como tantos otros miembros de su generación, un proceso de desarraigo, de renuncia a los valores de su clase de origen [...], proceso que lo llevaría a situarse, ideológicamente, en las antípodas de los principios familiares heredados⁵⁵⁷.

Y es que el ambiente opresor experimentado en España que se describía en el poema “1952” parecía ser reproducido por el propio entorno de Egea en el seno de una familia aparentemente muy tradicional. Elisa Sartor destaca, de nuevo en su tesis doctoral, –según los testimonios de sus propios hermanos–: “el malestar juvenil de Javier, criado en una sociedad represiva y conservadora y, además, en una familia religiosa y austera, en la que por la noche se rezaba el rosario y los domésticos trataban de usted a los niños⁵⁵⁸”.

De esta manera, en la siguiente composición la voz poética manifiesta explícitamente su decisión de excluirse del seno eclesiástico, su predilección por lo inmoral. Se trata del soneto titulado “De cómo recibí mi primera comunión y sus posteriores consecuencias”, que aunque publicado ya en 1984 en el seno de la revista *Granada en mano*, había sido escrito cuando el autor contaba con tan solo quince años. Sobre este poema confiesa Javier Egea:

[...] otro soneto, escrito a mis quince años, de corte satírico, dedicado a mi Primera Comunión, me valió la primera gran bronca con mis padres a propósito de mi afición por la poesía. Lo había copiado a limpio en el dorso de la foto correspondiente a aquel día, trajeado de marquesito, las manos piadosas vestidas con guantes blancos de raso, el rosario de plata que se derramaba sobre el reclinatorio donde yo estaba arrodillado frente al altar⁵⁵⁹. Cuando

⁵⁵⁶ Elisa Sartor, *Mírame aquí*, op. cit., p. 96.

⁵⁵⁷ Manuel Rico, op. cit., p. 12- 13.

⁵⁵⁸ Elisa Sartor, *Mírame aquí*, op. cit., p. 95.

⁵⁵⁹ Estas descripciones nos llevan a poner en relación al autor con el poeta salmantino Aníbal Núñez y las “Reflexiones morales ante la foto de una niña vestida de primera comunión” de sus *Fábulas domésticas*, en Aníbal Núñez, op. cit., p. 182.

Estas y otras semejanzas fueron objeto de mi artículo: Ana Cánovas Vidal, “Contra lo sagrado: la transgresión de los sacramentos en algunos poemas de Aníbal Núñez y Javier Egea”, en Nuria Rodríguez Lázaro y Sandra Teixeira (eds.), *Donner un nom à l’obscur. Écritures du divin, écritures du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine*, Université de Poitiers- CNRS/ Université Bordeaux Montaigne, CRLA- Archivos/ Ameriber, 2015, p. 239- 254.

mi padre lo descubrió sobre mi mesita de noche estuvo al borde del infarto; mi madre se sintió horrorizada. Sin duda no esperaban encontrar en su propia casa aquella réplica del perverso Rimbaud⁵⁶⁰.

El poeta evoca cómo a menudo la ingenuidad característica de la infancia y la tradición implantada llevan a adentrarse con casi total desconocimiento en el mundo de la religión, para muchas veces acabar sintiendo en la edad adulta un rechazo ante esta imposición que había sido poco madurada en la niñez:

Hostiome el arcipreste y aún me duelo,
pues que nunca rindiera beneficio
el ser hostiado sin mediar juicio
entre mi voluntad y la del cielo.

Y pues ya paladín del Santo Celo,
Matador de blasfemos fue mi oficio;
inquisidor enhiesto contra el vicio,
cadenas dar al mal fue mi desvelo.

Pero un día Luzbel templó mi mano,
ensancióme Dionisos su veneno
y púsome Afrodita sus cadenas.

Arcipreste fatal: me hostiaste en vano.
A los bellos infiernos me condeno
Mientras disfruto el mundo a manos llenas⁵⁶¹

Como suele ser habitual en muchos de sus poemas, Egea se sirve de una forma y lenguaje clásicos para evocar un problema de su mundo cotidiano. En el primer cuarteto del soneto, el yo se remonta a su niñez y al momento en el que recibe la primera comunión expresando ya claramente su oposición, pues nadie le preguntó cuál era su voluntad, teniendo que encomendarse obligadamente a la merced de Dios.

El primer endecasílabo establece un juego de palabras en el que encontramos la raíz de la palabra “hostia”, que tendría aquí un doble sentido: el del cuerpo de Cristo, esa “hoja redonda

⁵⁶⁰ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 105.

⁵⁶¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 60.

y delgada de pan ácimo que se ofrece en el sacrificio de la misa”⁵⁶² y que representaría lo sagrado; y la hostia entendida vulgarmente (oponiéndose a ese carácter sagrado) como “bofetada”⁵⁶³.

A partir de este vocablo, el poeta ha creado el verbo “hostiar”, que ha conjugado en pretérito indefinido con el pronombre enclítico (“hostióme”), lo que le da un cierto aire de distancia, si bien, pese a la lejanía, dura hasta el presente (“aún me duelo”). Esta imagen remite de nuevo a la gran impronta de la Iglesia católica, que implantada durante siglos, seguía repercutiendo en la sociedad.

El recuerdo y el dolor por esa primera comunión no deseada es motivo de arrepentimiento aún hoy por el hecho de no haber producido fruto alguno en el sujeto lírico y por haber supuesto una imposición para él, siendo más fuerte la tradición que su propio gusto.

En el segundo cuarteto asistimos a la confirmación de la comunión, el yo convertido ya en servidor de la doctrina católica. Se declara irónicamente “paladín –pues normalmente éstos iban voluntariamente a la guerra– del Santo Celo”, en una burla a esa devoción feligresa que lo va a obligar a dedicarse a ciertos menesteres en nombre de la Iglesia: matar a blasfemos, reprimir el vicio y condenar la maldad (“Matador de blasfemos fue mi oficio;/ inquisidor enhiesto contra el vicio,/ cadenas dar al mal fue mi desvelo”).

Pero ya en los dos tercetos asistimos al cambio radical del sujeto poético. Hay tres elementos que determinan su transformación definitiva: la aparición del mal, del vicio y del amor. Tres elementos que manifiestan el vencimiento de lo profano frente a lo sagrado y que si bien antes eran condenables, ahora van a ser fuente de gozo.

Por un lado, Luzbel (que curiosamente significa “luz bella” a pesar de su carga peyorativa), uno de los ángeles caídos que se opuso a Dios convirtiéndose en Satanás (que quiere decir “adversario”); es el que le trae la luz en medio de tanto obscurantismo. El sujeto se inclina por el mal y todo lo que trae consigo, que es en realidad la opción con la que mejor se identifica.

Por otro lado, asistimos a la aparición del vino, traído por Dionisos, dios griego de la viña que ofrece su veneno. Ese líquido representa los vicios, el rechazo de la rectitud moral, la querencia de libertad.

Por último, Afrodita, diosa del amor y el deseo, lo atrapa con sus cadenas. El amor carnal irrumpe en su vida, oponiéndose al amor divino, que parece ser el único que hasta ahora conocía.

Podemos intuir entonces que el yo poético se alejaba hasta ahora de todos estos elementos que iban en contra del dogma cristiano; pero la balanza se acaba inclinando por lo licencioso,

⁵⁶² María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2007, p. 1578.

⁵⁶³ *Ibid.*

por el disfrute personal. Esto nos lleva al último terceto, en el que la voz poética se dirige directamente a ese arcipreste que le dio su primera comunión para declararle que sus actos fueron en vano y que se encomienda voluntariamente a los infiernos, calificados como “bellos” (“A los bellos infiernos me condeno”). Es decir, que el sujeto abandona a Dios y escoge el camino del gozo material, que es el único modo de disfrutar plenamente: “Mientras disfruto el mundo a manos llenas”. Al igual que en otras ocasiones, como en las “Espinelas del divorcio” de las que después hablaremos, la voz poética apuesta por el amor libre, descomprometido, que acaba siendo el camino aquí elegido.

Dos únicas estrofas de su soneto inédito “Sólo dieciséis años he vivido”, fechado el 23 de marzo de 1969, demuestran asimismo su precoz y general rechazo a lo establecido; esto es: a la servidumbre y subordinación proletaria; una vez más a la Iglesia, a la que se ha tenido que someter obligadamente por tradición; a la formación universitaria que se esperaba de un joven de su nivel social; o a sus propios orígenes, de los que también quisiera alejarse:

De vez en cuando un surco removido
donde sentir la tierra y su dureza
para después seguir con la entereza
del que a señor ni a jueces ha servido⁵⁶⁴.

Yo no quiero sotanas en mis ojos
ni libros de derecho en mi camino
ni nobles potentados en mi frente⁵⁶⁵.

Bastantes años más tarde, con motivo de su trigésimo tercer cumpleaños, afirma en el poema “29 de abril” –fecha de su nacimiento–:

Quizá que desperté demasiado muchacho
–con padre, madre, hermanos–
de una cama burguesa
y descubrí la trampa de la muerte
como si tantos años naufragando
en un mar de ceniza⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Recuerda este poema a estos versos del poema “Perseguido por buenas razones”, de Bertolt Brecht: “Yo crecí como hijo/ de gente acomodada. Mis padres/ me pusieron un cuello duro y me educaron/ en las costumbres del ser servido/ y me enseñaron el arte de mandar. Pero/ cuando hube crecido y miré a mi alrededor/ no me gustaron las gentes de mi clase,/ ni el ser servido ni el mandar/ y abandoné mi clase y me uní/ a las gentes humildes”. Algunos de ellos fueron además utilizados por el poeta de los cincuenta, Carlos Barral, en su poema “Discurso”, que ya vimos anteriormente. Bertolt Brecht, *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión, 2001, p. 235.

⁵⁶⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 123.

A diferencia de dos de sus hermanos, que llegaron también a ser médicos, Javier Egea nunca terminó sus estudios universitarios, como explica José Luis Alcántara:

A continuación [tras su paso por el colegio] aprueba la reválida y comienza a estudiar preuniversitario mientras no cesa, día tras día, de escribir y, sobre todo, de leer sin ningún tipo de disciplina [...] El día que se ha de examinar de preuniversitario arroja las gafas al suelo, las pisa y decide hacer un plante a los estudios y no acude al examen: “*pues no veo*”, dice. Ya hace unos meses que pasea por las calles granadinas llevando bajo el brazo alguna carpeta en cuyo interior, día tras día, se acumulan nuevos poemas que lee en los bares que frecuenta en animada tertulia⁵⁶⁷.

No dispuso tampoco de un empleo estable a lo largo de su vida. Trabajó durante un corto periodo como administrativo con su padre; como camarero en el mítico bar “La Tertulia” de Granada, donde se forja públicamente su figura de poeta; y como guía de la Huerta de San Vicente, casa de verano de la familia Lorca, convertida posteriormente en museo sobre su admirado poeta.

Su proyecto poético se fragua sin embargo desde muy temprano. Habiendo tenido acceso desde pequeño a las lecturas prohibidas de muchos poetas por el legado escondido de su hermano mayor, el poeta se nutre muy pronto de versos hasta que, en un momento en el que el eco del reciente Mayo del 68 ha llegado hasta la península, Javier Egea ofrece su primer recital público con tan solo dieciséis años, en 1969, en la Escuela de Comercio de Granada.

Con apenas veinte años, en 1972, consigue el accésit al premio García Lorca, gracias al cual puede publicar en 1974 su primer libro —que escribe entre 1969 y 1971⁵⁶⁸—, *Serena luz del viento*, que constituye según Manuel Rico en el prólogo citado, una “mirada hacia el mundo, que comienza a proyectar desde el desacuerdo y la crítica a una realidad injusta, aunque lo haga a través de la experiencia amorosa”⁵⁶⁹.

El libro, que según las palabras del propio autor en una entrevista concedida a Televisión española en 1985, “estaba hecho dentro de unas coordenadas muy esteticistas”⁵⁷⁰, está ciertamente impregnado de una temática fundamentalmente amorosa, muy apegada todavía a

⁵⁶⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 373.

⁵⁶⁷ “Espera”, José Luis Alcántara, *op. cit.*

⁵⁶⁸ Información aportada por Juan Jesús León en su artículo “Serena luz del viento” publicado en *El fingidor* en diciembre de 1999 y recogido en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 88- 91, p. 88.

⁵⁶⁹ Manuel Rico, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷⁰ Se trata de una entrevista emitida en 1985 por TVE como parte del programa “Pasaba por aquí”, dirigido por Eduardo Castro. El fragmento pertenece al contenido va del minuto 5’10’’ al minuto 5’20’’. La entrevista completa se puede visualizar a través de este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=dE1cvP7SI0g#t=823.150995>

la poesía más clásica en su forma –está compuesto en su mayoría de sonetos de versos endecasílabos y alejandrinos, sobre todo en la primera parte. Resulta sin embargo un libro atrevido y novedoso, pues teniendo en cuenta las fechas de su concepción, la erótica que lo engloba resulta sorprendente. Este fragmento del soneto “Paisaje” es un ejemplo de unos versos cargados de referencias sensuales:

Por ese mismo gesto sereno que tú estilas
vino a besar la brisa la piel de tu cadera.
Tus senos, horizontes desnudos de quimera,
soñaban sobre el viento la voz de las esquilas.

Con ese mismo gesto callado, de vaivenes,
con que tan sordamente te llegas a mis sienes
dejando un delicado rumor de dulces besos.

Y así, volando siempre, te vienes y te alejas,
y, blandamente suave, vagabunda, me dejas
el bello y misterioso sabor de los regresos⁵⁷¹.

Además del tono explícita pero elegantemente sexual, sorprende la madurez literaria de un poeta precoz, que domina con maestría el uso de la metáfora y la versificación clásica. El libro está lleno de ejemplos de una gran intensidad lírica y amorosa si pensamos en versos como “Tú cada vez más tibia mientras con furia meso/ tus cabellos, tus rizos, los desgarras con dura/ plenitud de latidos y abrazos. Mi locura/ no tiene fin”⁵⁷²; “y bajar a tu centro como al fondo de un horno”⁵⁷³; o “verte roja de amor como la llama/ resistente al clamor del aguacero/ y volar en tu fuego, en un sincero/ trepidar de palomas que se inflama”⁵⁷⁴.

No sólo nos recuerda a los grandes poetas amorosos de nuestra tradición renacentista como Garcilaso (“coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto, antes que el tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre”⁵⁷⁵); sino también a referentes más recientes⁵⁷⁶ como Federico García Lorca en sus *Sonetos del amor oscuro*: “Pronto ¡pronto! Que unidos, enlazados,/ boca rota de amor y alma mordida,/ el tiempo nos encuentre destrozados”⁵⁷⁷;

⁵⁷¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 92.

⁵⁷² “Cada vez más dormidas tus ingles”, en *Ibid.*, p. 95.

⁵⁷³ “Así como la noche circula en mi contorno en *Ibid.*, p. 96.

⁵⁷⁴ “Estival”, en *Ibid.*, p. 100.

⁵⁷⁵ “Soneto XXIII”, en Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996, p. 65.

⁵⁷⁶ También se ha señalado su cercanía a los sonetos del poeta Antonio Carvajal: Andrés Soria Olmedo, *Literatura en Granada (1898- 1998). II Poesía*, Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 157.

⁵⁷⁷ “Soneto de la guirnalda de las rosas”, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 601.

“Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,/ tigre y paloma, sobre tu cintura/ en duelo de mordiscos y azucenas”⁵⁷⁸; “Huye de mí, caliente voz de hielo,/ no me quieras perder en la maleza/ donde sin fruto gimen carne y cielo”⁵⁷⁹; o “Tengo pena de ser en esta orilla/ tronco sin ramas, y lo que más siento/ es no tener la flor, pulpa o arcilla,/ para el gusano de mi sufrimiento”⁵⁸⁰.

En medio de esa pasión desbordada, de ese canto al goce desenfrenado, de ese “erotismo vital”⁵⁸¹ del que hablaba Andrés Soria Olmedo en “Permanente y arrebatado”, podemos ver incluso una crítica contra la represión carnal y la virginidad en este soneto carente de título, en un ejercicio de osadía contra la represión sexual de la época y la moral católica imperante, como ya señaló Juan Jesús León en el artículo “Serena luz del viento”⁵⁸²:

Ya nos separa el quicio redondo de la nieve
entre tus labios rojos, amor, y mi batalla;
nos separa la orilla, la frente de una playa
que nunca nos acoda ni traza en su relieve.

Este sexo caliente donde la sangre llueve
cataratas de labios y manos, donde estalla
todo el fuego más bello en una roja malla
para formar el lago donde el amor abreve.

Y tú guardas tu sexo para la sombra muda
en oscuras vitrinas de blindados cristales
donde no lleguen vientos ni mares ni caricias.

Y ves vano el encanto de sentirte desnuda
pulsando los aromas de tus rojos rosales
bajo un cielo que besa... Jardín de las delicias!⁵⁸³

La frialdad de la nieve que se interpone entre los dos cuerpos protagonistas contrasta con el rojo encendido de los labios de la pretendida, mientras la voz poética lucha en vano por acortar las distancias ante su afanoso deseo de poseerla. Esa pasión fulgurante que se

⁵⁷⁸ “El poeta pide a su amor que le escriba”, en Federico García Lorca, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 603.

⁵⁷⁹ “Ay, voz secreta del amor oscuro”, *ibid.*, p. 606.

⁵⁸⁰ “Soneto de la dulce queja”, *ibid.*, p. 601.

⁵⁸¹ Andrés Soria Olmedo, “Permanente y arrebatado”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 105- 110, p. 105.

⁵⁸² Juan Jesús León, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 97.

desprende no es en absoluto correspondida, ese “jardín de las delicias” se mantiene oculto y ajeno al disfrute pese a las libidinosas intenciones de quien lo reclama para sí.

Otro de los poemas interesantes de esta primera etapa, con una temática similar, es “Cada vez más dormidas tus ingles”. Escrito en 1971, con apenas 19 años, sorprende una vez más por su madurez compositiva y la aparentemente sencilla asunción por parte de su autor de los postulados de nuestra tradición poética, como resultado de su gran conocimiento de los clásicos:

Cada vez más dormidas tus ingles a mi beso,
menos ágil tu salto de amor a mi cintura;
cada instante una suerte de luz, una postura
cada vez más dormida, más nueva en tu regreso.

Tú cada vez más tibia mientras con furia meso
tus cabellos, tus rizos, los desgarras con dura
plenitud de latidos y abrazos. Mi locura
no tiene fin. En tanto, te me tornas de yeso,

de metal, de alabastro, de cera, de ciprés.
¿Para qué tantos besos, mi amor, a cada paso?
¿Qué colinas, qué tiempos para luchar contigo?

Cada vez más dormidas tus ingles. (Y a mies
sólo sabe su risa cuando revienta el trigo)
En tanto yo te espero. Te irás mañana, acaso⁵⁸⁴

Se trata de un soneto compuesto de versos alejandrinos con rima consonante ABBA en los cuartetos y CDE y CED en los respectivos tercetos. De temática rotundamente amorosa, nos cuenta la resistencia de la amada ante los deseos sexuales de quien la pretende, de su indiferencia fría que frena los impulsos del desesperado yo poético.

La primera estrofa comienza con el título que da nombre al poema, que se repetirá a modo de anáfora en el último terceto, haciendo hincapié en la impasividad de una parte del cuerpo tan erótica como son las ingles, que no reaccionan ante los imperativos insistentes del enamorado. Aparece en este cuarteto la figura de los dos cuerpos amatorios por debajo de la cintura, con esa primera imagen de las ingles relacionada con otra parte tradicionalmente recurrente y también muy sensual como es la cintura, que espera que las primeras lo asalten.

⁵⁸⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 95.

Pero si las ingles tienen su correspondencia en el beso del amante que intenta despertarlas, la cintura de éste se muestra a la espera inútil de ese cuerpo amado que se ha vuelto más reticente, intensificando el contraste entre la entrega del primero y la indiferencia del segundo, acuciadas por los adverbios “más” y “menos” del primer y el segundo verso respectivamente. Además, ese “cada vez más” se repetirá de nuevo en el cuarto verso, dándole una estructura circular al cuarteto e insistiendo en la dificultad cada vez mayor de acceder al cuerpo amado, solo apaciguada por esa “suerte de luz” instantánea. Entre el tercer y el cuarto verso se produce un encabalgamiento abrupto para permitir esa anáfora repetida, que esta vez hace referencia a “una postura” –de indudable matiz sexual– que al ser cada vez menos frecuente se presenta como si fuera nueva cuando de tanto en tanto se hace real.

Pero esa concesión eventual vuelve a disiparse con más intensidad en el segundo cuarteto, cuando de nuevo aparece un “cada vez más” que ahora es relativo a la tibieza de la pretendida. Del adjetivo “dormidas” del primer cuarteto pasamos así a “tibia”, como si ya la oposición no fuera involuntaria, sino consecuente. Aparece además el pronombre “tú”, que por primera vez invoca a esa segunda persona del singular que antes era aludida indirectamente a través de su físico o su posición corporal. También la paciencia de la voz poética se torna aquí una pulsión violenta en ese primer verso que acaba, antes de encabalgarse, con el desusado verbo “mesar”⁵⁸⁵, que contiguo al sustantivo “furia”, incide en el tono casi agresivo que se instaura al principio de esta estrofa en la que los encabalgamientos se van a suceder hasta el final. Así, en contraste con esa tibieza, el yo poético se agarra al pelo crespo de la amada para poseerla ante su negativa. Pero ese ímpetu que parecía fatal se suaviza en el tercer verso, cuando nos damos cuenta de que en realidad está describiendo con ternura un momento en que esa amada tan deseada yace sobre su pecho, dormitando sobre su corazón, entre sus brazos. En efecto, los “latidos” y los “abrazos” contrastan de manera radical con el verbo “desgarrar” y el adjetivo “dura” del verso anterior. Ahora comprendemos que esa “locura” declarada ya en el último verso solo es una infinita enajenación amorosa que pone de realce una vez más el rechazo del ser amado ante su pasional deseo.

Mientras el protagonista ficcional ve crecer ese ardor, ese ser amado pasa al final del cuarteto a convertirse, ahora encabalgando con el terceto siguiente, en una enumeración de materiales que expresan la más pura inmovilidad e insensibilidad: “yeso”, “metal”, “alabastro”, “cera” y “ciprés”. La identificación de la frialdad de lo amado con estas materias inertes recuerda a la imploración de Salicio en la “Égloga I” de Garcilaso ante el desdén de

⁵⁸⁵ Mesar: “Arrancar el cabello o la barba con las manos, o tirar de ellos como para arrancarlos”, María Moliner, *op. cit.*, p. 1932.

Galatea, que es comparada con el mismo mármol: “¡Oh más dura que mármol a mis quejas,/ y al encendido fuego en que me quemo/ más helada que nieve, Galatea!”⁵⁸⁶ –aunque éste llevara su queja al extremo al declararse incluso moribundo ante tal menosprecio. Pensamos asimismo en la rima XXXIX de Bécquer. En el segundo cuarteto, ante la falta de respuesta de su pretendida, equiparada a una estatua sin sentimientos, expresa la voz poética: “Sé que en su corazón, nido de sierpes,/ no hay una fibra que al amor responda:/ que es una estatua inanimada...; pero.../ ¡es tan hermosa!”⁵⁸⁷. Tampoco aquí el protagonista se resiste a sus encantos por mucho que sea consciente del rechazo al que se expone.

El lamento se hace más intenso en el poema de Egea con esa inclusión del pronombre personal de tercera persona (“te me tornas”), así como con las dos preguntas retóricas que cierran la estrofa, en las que el yo poético se interroga sobre la inutilidad de su entrega, apelando cariñosa e inútilmente a su receptor (“mi amor”). La lucha por alcanzarlo se metaforiza en la imagen de las “colinas”, que como una cumbre difícil de flanquear, desesperan al protagonista. Parece además hacer hincapié en el tiempo, como si no fuera adecuado emprender ahora este cometido porque el momento no permite la realización de su deseo, lo que nos hace relacionar este poema de nuevo con el contexto de represión sexual que todavía se respira en el momento de su composición.

El último terceto es una vuelta a los inicios, como si ese intento se repitiera de manera cíclica y sin éxito continuamente. Únicamente en el momento en que la amada accede a sus prerrogativas (“cuando revienta el trigo”), el yo poético puede saborear el fruto de sus labios, representados mediante la metáfora de la “risa”, cuya dulzura (asimismo simbolizada en la “mies”) le proporciona una nueva esperanza para seguir esperándola. La sentencia final, “Te irás mañana, acaso”, abre sin embargo la posibilidad de que esta historia amorosa se acabe el día en que el otro sujeto decida, definitivamente, abandonarlo. Suponemos pues, que se siente totalmente dominado, subordinado a sus imperativos.

En definitiva, este poema habla de un amor no correspondido a la manera clásica; encontramos, aunque con un tono menos trágico, la resignación del amado que ya se encontraba en la poesía renacentista, en conformidad con los deseos del cuerpo que se anhela y persistente a pesar de sus desaires. Resulta curioso comprobar cómo a pesar de recuperar procedimientos tradicionales, el autor consigue revertir al poema una actualidad que no parece fuera de lugar, sobre todo si pensamos como dijimos en la realidad de los últimos años de la dictadura. Como apuntamos, además de ser desafiante en este sentido, también lo es por el hecho de ser tan distante estilísticamente hablando de lo que se venía cultivando en poesía en

⁵⁸⁶ Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁸⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, Madrid, Akal, 2002, p. 95.

aquel momento, en pleno auge de la estela *novísima*, donde precisamente el influjo de los referentes clásicos era generalmente apartado. Por ello, la escritura de este joven Javier Egea no puede en absoluto desmerecer la atención de la crítica por su valor de contraste y su vuelta a los orígenes de la poesía amorosa más genuina de nuestra tradición, que recupera aquí otorgándole nuevas perspectivas.

No es exagerado además hablar en estos términos de la represión real que existía por aquellos años, si tenemos en cuenta que Javier Egea llegó a ser víctima de la censura franquista en sus inicios poéticos por poemas similares. En sus prontas relaciones con otros jóvenes de la escena cultural granadina –gracias a las cuales publicó su primer poema, “Si supieras la noche que me llena”, en 1969, en la revista “Tragaluz”⁵⁸⁸, dirigida por el que luego sería su compañero de grupo, Álvaro Salvador– participó en la revista y programa de radio “Poesía 70”, a cargo del prolífico Juan de Loxa –impulsor del politizado movimiento cultural granadino “Manifiesto Canción del Sur” nacido en el 68–, con dos poemas que fueron mutilados por la censura franquista, como decimos. Así lo declara el poeta: “Por una colaboración en esta última [“Poesía 70”] sufrí por primera vez la prohibición inquisitorial de la censura franquista. Tenía diecisiete años y mis versos fueron acusados de pornográficos”⁵⁸⁹. Se trata de los poemas “Sobre estos leños” y “Mentiré si no digo”, de corte amoroso, de los que fueron suprimidos, para su lectura radiofónica, los versos “Sobre tu sexo en ascuas/ se posarán mis besos⁵⁹⁰” y “Mentiré si no advierto/ que las sábanas/ son dulces/ y el corazón me crece/ entre las ingles⁵⁹¹”, de cada poema, respectivamente.

Para concluir, si bien esta obra sería desdeñada por el propio autor⁵⁹², que consideraría su siguiente libro, *A boca de parir*, como su primera obra; lo cierto es que este libro prematuro sigue siendo de una gran calidad lírica si tenemos en cuenta la precocidad de quien lo escribe y la importancia que supone a la hora de sentar las bases de su poesía por su acercamiento fundamental a las fuentes clásicas, como el propio autor reconoce –aunque a partir de entonces fuera rompiendo con esa estricta formalidad estilística:

[...] mi primer libro publicado está compuesto en su mayoría por sonetos endecasílabos y alejandrinos. Todo ese aprendizaje en la tradición clásica, este juego con estructuras ya establecidas, me proporcionó un bagaje de conocimientos técnicos que ahora considero imprescindibles para la práctica de la poesía. Conocer a los clásicos (los que fueron modernos

⁵⁸⁸ Sobre las revistas de la época, es interesante destacar el libro de Fernando Guzmán Simón, *De Tragaluz a Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la Transición en Granada (1968- 1978)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2011.

⁵⁸⁹ Javier Egea, *Taller del autor*, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁹⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁹² Esta idea la suscribe también Juan Jesús León, *op. cit.*, p. 91.

en su tiempo porque acertaron a fijar las necesidades ideológicas de su historia y por eso devinieron en clásicos y por ende seguirán siendo modernos) ha sido para mí una constante preocupación a lo largo de mi vida literaria. Puedo asegurar que los clásicos son mis libros de cabecera⁵⁹³.

Ese segundo poemario, publicado en 1976, ha sido calificado como un libro de transición⁵⁹⁴, ya que supone un paso adelante con respecto a *Serena luz del viento*, empezando a andar el camino hacia el materialismo. Se ha señalado⁵⁹⁵ que incluso su título estaría anunciando ese cambio de rumbo, a la vez histórico y poético: el libro fue escrito durante los últimos años de la dictadura, cuando España está saliendo de ese saco amniótico irrompible para dar a luz a un nuevo periodo político que trae consigo grandes esperanzas. Pero es sobre todo cuando el poeta puede decir con su boca, o más precisamente con sus palabras, lo que ha estado gestando durante tanto tiempo y nunca ha podido ver la luz. La apertura en este momento todavía es ilusoria, pero se sienten en este libro unas ganas de contar con una fuerza desconocida, sin duda novedosa en el panorama poético inmediatamente precedente. Afirma José Luis Alcántara en esta ocasión:

La mención como accésit del Premio Federico García Lorca de la UGR le anima de forma extraordinaria e indaga por otros caminos y, aunque la temática amorosa persiste, aparece en sus versos, con gran fuerza, la inquietud de tipo existencial, [...] junto con la escritura poética, compulsiva y excesiva, mantenida, llegando a firmar y fechar poemas a diario, en algunos casos 2, 3 e incluso 4⁵⁹⁶.

En todo caso, en palabras de “Quisquete” en esa misma entrevista de 1985, “empieza a haber unas preocupaciones más reales, más de la cotidianidad [...] y ese amor baja de la nube a empezar a poner los pies en la tierra, pero [...] todavía de una forma muy inconsciente”⁵⁹⁷.

No obstante, destacaremos algunos ejemplos que parecen claros indicadores de la presencia de este momento histórico en su poesía. Una composición interesante de este libro es el poema “Fronteras⁵⁹⁸”. Escrito a principios del verano de 1973, lo encabeza un verso de

⁵⁹³ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 106.

⁵⁹⁴ Paula Dvorakova, *Sobre silencios y soledades*, op. cit., p. 157.

⁵⁹⁵ Así lo entiende Manuel Rico en el prólogo al primer tomo de las obras completas, Manuel Rico, op. cit., p. 24; al igual que Antonio Jiménez Millán en su artículo “A boca de parir” aparecido a finales de 1999 en *El fingidor* y recogido en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 92- 93, p. 92.

⁵⁹⁶ “Espera”, José Luis Alcántara, op. cit.

⁵⁹⁷ Este fragmento pertenece al contenido va del minuto 5’20’’ al minuto 5’30’’.

⁵⁹⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 171.

Alberti –“¡Miradme, que pasa el mar!”⁵⁹⁹, de su poemario *La amante* (1925)–, símbolo ineludible del exilio forzado que tuvieron que sufrir muchos intelectuales durante la dictadura. El poeta gaditano, que no regresó a España sino hasta 1977, dos años después de la muerte de Franco, es reverenciado como vimos tanto por Egea como por el grupo *La otra sentimentalidad*. Con su sombra revoloteando de fondo consigue Egea un poema conmovedor sobre el fenómeno del exilio en España:

Al principio nacieron cerbatanas
con sus líneas de fuga
traspasando España.
Y lejos pirineos, lejos fronteras,
lejos lejos lejos.
Era un mapa tan largo como un siglo
con lejos de cerámica neolítica
y piezas de ajedrez del Alfonso x.
Más tarde fue la flecha que cercenó la duda
y flechas flechas fechas cerbatanas
al centro del viaje
decidieron el paso,
el paso largo paso,
donde se acorta el paso y se decide el aire.
Y más tarde, más tarde aún, en un momento,
se convirtieron mundos en pestañas,
mapas en cejas,
meridianos en cuartas de la mano más niña
y paralelos cortos, estúpidos de lejos,
de lejos para un largo cuarteto de amistad.

Que todas las fronteras se rindan.
¡Miradlos, que pasa el mar!⁶⁰⁰

Se alude una vez más a la guerra en los tres primeros versos. Tras las “cerbatanas” –que parecen hacer referencia a la lucha violenta que se vivió durante aquellos tres años horribles, y que atravesaron todo el país dejándolo dividido; los Pirineos quedan al fondo de la contienda. El mundo más allá de las fronteras se muestra lejano –seguramente en alusión a la

⁵⁹⁹ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁰⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 171.

poca apertura internacional de entonces—, con ese precioso símil “era un mapa tan largo como un siglo”.

Conforme avanzaba el conflicto, la esperanza republicana se iba desvaneciendo y la derrota se convirtió en una certitud. Esas cerbatanas malditas “decidieron el paso” ante un viaje largo que había que emprender de prisa para poder seguir respirando. El exilio era ya una realidad para muchos. Pero lejos de que los países de acogida siguieran viéndose como una geografía remota, este hecho produjo el acercamiento entre los exiliados y quienes se solidarizaban con ellos, en ese “largo cuarteto de amistad”.

La voz poética está diciendo asimismo que la crueldad del momento vivido no hizo que se borrarán de la memoria a los que habían sufrido sus atroces consecuencias; las medidas del régimen no consiguieron apagar las voces de los disidentes como pretendía, sino darle más fuerza a los que ya se habían convertido en verdaderos símbolos de la lucha extramuros. Por ende, los mundos se transforman en simples pestañas o los “mapas en cejas”: la lejanía es estúpida para los que están unidos por el fuerte vínculo de la amistad y de la lucha. Ya está asomándose el momento de volver a vencer esas fronteras y hacer el camino de vuelta: las fronteras, como el régimen, se van rindiendo poco a poco. El último verso recoge el de Alberti, abandonando el pronombre en primera persona (“miradme”) para referirse a una tercera persona del plural (“miradlos”), que podemos interpretar como un grito que reclama el retorno de los muchos exiliados que, como Alberti, pronto podrán hacer el trayecto inverso y dejar el mar del otro lado.

Javier Egea ofrece en este poema un viaje en el tiempo y la geografía con el tema del exilio de fondo, para cuya comprensión nos apoyamos en varios referentes: el geográfico es la aparición de los Pirineos, signo que, relacionado con la frontera, nos sitúa evidentemente en España. La segunda referencia es la cita misma de Alberti que emplea el autor, que con su ejemplo nos da evidencias de la lectura que acabamos de proponer.

De finales de 1973 es también el poema “Contra ti”, en el que nuevamente apreciamos esperanza ante un inminente cambio, una llamada a despertar, ante “ese vestido nuevo que nos traerá la tierra”: “la flauta se destroza y surge el trueno./ Se cansa el grito de dormir la siesta”⁶⁰¹.

No hay que olvidar que los últimos años de la dictadura fueron de especial intensidad tanto en lo que a la represión por parte del régimen se refiere como al auge del desencanto en un amplio sector de la población española. Por enumerar solo algunos acontecimientos y altercados de envergadura, aludiremos por ejemplo al 20 de diciembre de ese mismo año, 1973, día en el que tienen lugar dos sucesos importantísimos para comprender el hastío de un

⁶⁰¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 173.

sector de la población española: por un lado, se iniciaba en Madrid el llamado Proceso 1001, un juicio de tres días de duración contra el sindicalismo clandestino. El proceso 1001/72 del Tribunal de Orden Público se saldó con la condena a prisión de toda la dirección de la organización Comisiones Obreras, sindicato ilegal y principal opositor a la dictadura en el ámbito obrero, pese a las amplias manifestaciones en contra. Un año antes, el 24 de junio de 1972, sus miembros habían sido arrestados en el convento de los Oblatos de Pozuelo de Alarcón (Madrid), donde se encontraban reunidos. Afortunadamente, poco después de la muerte del dictador, el 25 de noviembre de 1975, los encarcelados por el Proceso 1001 serían indultados por el Rey Juan Carlos I.

Por otro lado, esa primera jornada coincidió con el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco, que había sido designado presidente del gobierno solo unos meses antes, el 8 junio de 1973. La muerte de la mano derecha del *Caudillo*, que aseguraba hasta entonces la persistencia del ideario franquista después de su líder, perturbó el panorama político y originó la suspensión del juicio durante unas horas.

Coinciden además estos hechos con un momento económico decadente, pues estamos en plena crisis del petróleo, con lo que al malestar social se unieron las protestas laborales que fueron incesantes en estos años, haciendo resurgir con fuerza el movimiento obrero. Además, la crisis hizo que muchos de los españoles que se habían instalado en países europeos tuvieran que volver por la falta de trabajo que también los azotaba, contribuyendo al aumento del paro.

A todo ello se unía por otro lado el agotamiento del propio régimen, con la muerte de Carrero y la evidente debilidad de la salud de Franco; además de la imposibilidad del gobierno para reaccionar tanto a los problemas económicos como a la necesidad de cambio social. Así, en octubre de 1973 Javier Egea escribe el poema inédito y carente de título cuyo fragmento dice así:

Que vengan los de afuera,
que compartan la cuna de los locos
y el poco sol que llega
desde su mundo aquel
hasta los muros estos,
que no se cura a un hombre
tapiándole la vida,
la libertad que exige y que merece⁶⁰².

⁶⁰² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 168.

España, a pesar de la apertura que ha traído consigo la llegada de turistas, sigue estancada hasta el punto de que la voz poética se siente encerrada entre sus hipotéticos muros. La apertura no es más que aparente y esos extranjeros son la única fuente de luz con la que se puede tener contacto. El régimen creía que el aislamiento del Estado sería la solución para retener a los discrepantes y “curarlos”, pero parece que lo único que ha conseguido es que se aviven las ansias de emancipación de la que han sido privados. Esa “cuna de los locos”, ese ambiente tenso, es calificado también por Egea como la “Ciudad del asedio”, en un poema con dicho título escrito en enero de 1974, que se inserta también en *A boca de parir*:

Acuartelaba mudos la ciudad del asedio.
Los ciegos acusaban los golpes de los muros
y no podían abrirse las granadas
en los huertos de siempre.
Hacía tantos años de la alondra
que el sol alzaba un gesto de cenizas
como lágrimas grises.

Difíciles murallas para este pueblo mío.

Falta el aire de entonces en las plazas de siempre
y los hombres se ahogan.
Estamos en el tiempo de la herida
y los caballos viven
un interior asedio
que les crespa las crines.

Hay que salir de aquí
hacia otra tierra
para volver un día con el agua en la frente,
con el fuego en las manos
con el grito en las alas⁶⁰³.

Esa ciudad que asedia, metáfora de la claustrofóbica dictadura franquista, encierra habitantes “mudos”, que siguen teniendo que callar, prisioneros dentro de sus paredes carcelarias. En contraste, los ciegos, aquellos fieles al régimen que no ven su crueldad, están

⁶⁰³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 170.

ayudando a ignorar esos golpes recibidos desde fuera que claman una libertad que lleva demasiado tiempo ausente. Las plantas no dan frutos, no hay luz donde la hubo en otro momento, representado por esa “alondra” anhelada que ha quedado tan lejos en el tiempo. Incluso un sol personificado derrama lágrimas de ceniza, pensando en un pasado calcinado ya. Esas murallas tan difíciles de flanquear encierran un pueblo que ha perdido incluso el aire.

Hay en el poema una añoranza latente de un momento que la voz poética recuerda lleno de vida, de luz, de aire; lo que puede hacer pensar en los años de la Segunda República. Un momento que se contrapone abiertamente con ese “tiempo de la herida” en el que todo es desidia. Por eso incita en los versos finales a “salir de aquí/ hacia otra tierra”. La única solución sigue siendo la huida, ya sea real o metafórica, para no vivir bajo estas condiciones; con la esperanza siempre de que esa pesadilla acabe pronto para poder volver con unas convicciones aún más firmes y fuertes, con una voz ya recuperada que les habrá dado las alas de la libertad.

También en “Noticia”, escrito en febrero de 1974, aunque está presente ese hartazgo a punto de eclosionar, notamos una cierta reticencia a creer en un cambio efectivo:

Conozco yo los aires de este mapa sin vida,
de este campo
cuyo nombre es el fruto más granado,
cuyo silencio es tumba por la nieve,
muerta ya la garganta de otros días,
rota la voz más pura sin posible remedio
como se quiebra un pájaro en el vuelo
o se duerme la luz.

Todo quedó en el sueño de las alas de cera.

Y no se anuncian olas ni caballos se alumbran
y está mi gente sola que no se anuncian
y está el ascua desnuda y no se anuncian.

Y aquí mi pueblo:
aquí mi gente sola, reducida,
latente y gris.

Como se acusa el sol y se presiente el agua

soñando y esperando la noticia del mar⁶⁰⁴.

La realidad, ese mapa que representa la geografía española, está sin vida; infectada de silencio, afónica y cansada por no encontrar desde su pureza la manera de canalizar las voces en quiebra, como si de una luz que se va apagando poco a poco se tratara. Los intentos por hacerse oír han acabado por derretirse como las alas de Ícaro al pretender acercarse a esa luz. El desamparo guía desde entonces a un pueblo huérfano, opaco, resignado; a la espera de que llegue esa noticia soñada.

Ya en mayo del 75 Javier Egea escribe un poema que lleva por título “Por el sur”, y que nos acerca al tratamiento de la situación andaluza, que será uno de los aspectos frecuentemente evocados en la obra del poeta, como veremos. Se trata de un canto contra la explotación que sufren los hombres del sur –en clara alusión a los andaluces, por el uso de referencias como las del verso “taranto tronera ay garganta bala espolón/ [quejío”– por parte de los terratenientes, un problema que ha sido tradicionalmente reivindicado en esta comunidad:

No es el sueño ni el frío ni la muerte siquiera.

Es siempre el corazón:

El pulso de la historia que recobró el arado,

Las manos en un haz.

Qué vergüenza la tierra que vende sus veredas

Como si no gritaran adentro de los surcos

Los hombres, las raíces, la libertad y el sol⁶⁰⁵.

Es necesario precisar que los poemas comentados aquí pertenecen a la sección “el ascua del timón” del libro. Como contrapunto a la predominante temática amorosa, es en esta tercera parte donde se concentran los poemas de tono más reivindicativo y ligados al momento histórico, lo que además pone de relieve la importancia de su título: podríamos interpretar ese “timón” como el poder en que se concentra el curso de la historia, que en ese momento de declive evidente del gobierno franquista nos hace preguntarnos a qué manos pasará ahora.

Sorprende esta actitud todavía pesimista cuando queda poco para el final de la dictadura. Pero ese desasosiego se explica con las graves circunstancias que se sucedieron precisamente

⁶⁰⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 172.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 174.

en los últimos años, en los que el régimen, como dijimos, lejos de suavizar sus tendencias represoras, aumentó las medidas violentas y antidemocráticas. Por eso el autor ofrece también en este libro títulos tan significativos como “Hacia otro mar”, que indica la necesidad de empezar de nuevo, de escribir desde la otra orilla: “Es ahora el principio./ Cuando las palabras cruzan el pez, cuando mi frente rompe/ hacia otra lucha nueva/ un nuevo leningrado de palabras”⁶⁰⁶. En un momento de cambio, tanto en el plano político como en el artístico, Javier Egea está anunciando ya desde este poemario la transformación que experimentará su poesía en libros sucesivos, como veremos en capítulos posteriores.

c) “¡Y que sea pronto!”: la decadencia del régimen

« Nous avons beau voir arriver les nuages sur l'horizon, beau prophétiser la tragédie, qui pouvait l'imaginer dans sa propre demeure, les portes enfoncées, la patience dispersée, les pauvres choses qu'on croyait acquises, et nous étions là, dans la terreur ou la révolte, nous raccrochant à ce qui semblait au-dessus du doute, trouvant encore la force de survivre dans la confiance ancienne »,

Louis Aragon⁶⁰⁷

Para explicar y contextualizar mejor esos últimos años agitados de la dictadura, y llegar así a las reacciones poéticas suscitadas, resumiremos brevemente en los siguientes párrafos el turbio ambiente que prevalecía.

Tras el fallecimiento de Carrero Blanco, muchos consideraron que Carlos Arias Navarro debía dimitir de su cargo de Ministro de la Gobernación a causa del atentado. Para sorpresa de todos, el Jefe de Estado lo elegía como nuevo presidente, ocupación que desempeñó hasta 1976. Arias, que era conocido por la dureza de sus funciones represivas, mantendría una presidencia corta pero muy intensa.

El 12 de febrero de 1974 el nuevo presidente formulaba un discurso en el que anunciaba medidas aperturistas, como la elaboración del Estatuto de Asociación, que permitiría la creación de grupos con derecho de participación en la vida política; o una mayor libertad

⁶⁰⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 128.

⁶⁰⁷ Louis Aragon, *La mise à mort*, Paris, Folio, 1973, p. 66.

Traducción: “Por mucho que viéramos llegar las nubes sobre el horizonte, por mucho que profetizáramos la tragedia, quién podría imaginarla en su propio hogar, las puertas derribadas, la paciencia derrotada, las pequeñas cosas que creíamos adquiridas,... Estábamos allí, entre el terror y la revuelta, aferrándonos a lo que parecía por encima de todo duda; encontramos todavía, en la vieja confianza, la fuerza para sobrevivir en la antigua confianza”, en Louis Aragon, *Tiempo de morir*, Madrid, Alianza Lumen, 1975.

sindical. Este aparente asomo de cambio, popularizado con el sobrenombre de “Espíritu del 12 de febrero”, fue evidentemente rechazado por los conservadores o inmovilistas, no dispuestos a ceder ni un ápice en sus férreas posturas. Sin embargo, pronto quedaría demostrado que no se trataba más que de un intento de apertura frustrado, que el propio Arias Navarro sería incapaz de conducir. Afirma Javier Paniagua:

El programa era, en realidad, una declaración de intenciones, sin concretar los proyectos aludidos. Leído atentamente, suponía reformas muy tímidas. El objetivo de Arias era aparecer como un político equilibrado para desbaratar su imagen de “duro” tras su paso por la Dirección General de Seguridad y después como ministro de Gobernación. De hecho, sus objetivos se diluyeron en los acontecimientos posteriores⁶⁰⁸.

Pío Cabanillas, nuevo Ministro de Información, introdujo cambios relevantes en la prensa y en la cultura, que fueron los únicos campos donde pareció manifestarse una apertura más o menos significativa. Pero Cabanillas, “bestia “negra” para los ultrafranquistas”⁶⁰⁹, acabó siendo cesado de sus funciones debido a la presión de esos sectores obstruistas que integraban el régimen y que se oponían a cualquier indicio de libertad. Sin embargo, esta destitución tuvo un efecto inesperado, ya que provocó la dimisión de varios integrantes del gobierno, como el Ministro de Hacienda, en solidaridad con el afectado, y como muestra de una oposición interna que se hacía cada vez más insostenible.

Poco después se fueron sucediendo los altercados. Por un lado, un sector de la Iglesia se fue transformando al final de la dictadura, posicionándose contra el régimen y reivindicando la falta de libertad codo con codo con la clase obrera y los estudiantes, organizados en reuniones clandestinas.

El hito que marcaría esta división sería la actuación de Antonio Añoveros, obispo de Bilbao, que puso de manifiesto las evidentes tensiones y las ganas de renovación de la franja más joven de la Iglesia. Este clérigo elaboró el 24 de febrero de 1974 una homilía con una fuerte crítica a la falta de libertad y una reivindicación en beneficio de la cultura vasca, ante la que exigía más respeto. Este texto se hizo oficial en la eucaristía y evidentemente se convirtió en un latigazo violento para el régimen, que ordenó el arresto domiciliario del obispo y tuvo la intención de expulsarlo del territorio español. Ante su rechazo y el apoyo de gran parte de la comunidad eclesial, finalmente se disuadió la idea de expulsión, entre otras cosas por la amenaza de excomulgación. Este hecho sería el detonante de una situación también cada vez

⁶⁰⁸ Javier Paniagua, *La transición democrática. De la dictadura a la democracia en España (1973- 1986)*, Madrid, Anaya, 2009, p. 21.

⁶⁰⁹ José María Marín; Carme Molinero; Pere Ysàs; *op. cit.*, p. 230.

más tirante entre Iglesia y Estado, cuyas relaciones, lejos de mejorar, pusieron de manifiesto cuán lejos estaba el régimen de la realidad que emergía en oposición a sus postulados, y que ocasionó incluso el desarrollo de una forma de protesta de lo más radical como fue el terrorismo de Estado.

El 2 de marzo de 1974 se producía otro suceso polémico para el régimen: la ejecución de Salvador Puich Antich, anarquista catalán perteneciente al Movimiento Ibérico de Liberación. Acusado de terrorismo y de asesinar a un policía en un forcejeo durante su detención, la comunidad española y europea protestó sin éxito por la anulación de la condena máxima contra el joven. Pero acabó pagando con el garrote vil, una de las penas de muerte más crueles, tras un proceso jurídico controlado por militares. De hecho, sería el último caso a manos de este sector.

Un nuevo atentado de ETA tenía lugar asimismo en la cafetería Rolando en Madrid, muy frecuentada por cargos policiales, ya que se situaba a pocos metros de la Dirección General de Seguridad. Más conocido como el atentado de la Calle del Correo, se produjo el 13 de septiembre de 1974 y provocó doce muertos y numerosos heridos. El Partido Comunista condenó la actuación al verse acusado infundadamente de la autoría del atentado.

A raíz de estos hechos aberrantes, la ilusión atribuida al nuevo gobierno se desvaneció, Arias Navarro retrocedió en su propuesta, y con ello se eliminaron los escasos indicios de apertura ensayados. Como ya evocamos en la primera parte de este trabajo gracias al poema “Verano del 75”, de Ramón Irigoyen (*Cielos e inviernos*, 1979), sería una etapa de intensa actividad terrorista, representada sobre todo por la condena a once terroristas de ETA y del FRAP, de los cuales cinco acabaron siendo ejecutados el 27 de septiembre de 1975; así como el acto fundacional de los GRAPO, que acabó con la vida de varios miembros de las fuerzas del Orden Público.

A principios de julio Franco enferma y es ingresado por una tromboflebitis, asumiendo durante un tiempo la jefatura del Estado el príncipe Juan Carlos de Borbón, heredero político de Franco tras su muerte. Su recuperación se produjo en unas semanas y el *Caudillo* volvió a ocupar el poder a principios de septiembre, reafirmando la idea de asumir su gobierno de por vida, pese al evidente agotamiento físico que dominaba ya su existir. Sus apoyos eran cada vez más débiles, lo que unido a la crisis petrolera, que ponía de manifiesto las dificultades económicas del país, indicaba el ocaso del régimen. Desde luego, las reacciones inhumanas contra sus detractores no ayudaban a mejorar ni la imagen ni la opinión que del gobierno se tenía, cada vez con más fuerza y legitimidad, aunque éste se negara a reconocerlo. De cualquier manera, esta acumulación de acontecimientos subversivos empezó a marcar el final y la decadencia de la dictadura. A ello se le unían otras circunstancias externas como el

nacimiento de la revolución de los claveles en Portugal contra el régimen de Marcelo Caetano, sucesor de Salazar, el 25 de abril 1974. Serían los propios militares del ejército portugués los que pondrían fin al régimen salazarista que se había iniciado en los años 20. Con ello se abrían también las esperanzas del pueblo español, que sin embargo no correría la misma suerte pese a los intentos de cambio.

También en los últimos meses se vino abajo el mito del Imperio que tanto se había defendido: durante la agonía de Franco, Hassan II organizó la marcha verde pacífica de miles de marroquíes para reclamar la libertad y la independencia del territorio saharauí. Una España incapaz de inmiscuirse en un conflicto de tal carácter en unos momentos de absoluto declive, firmaba el Acuerdo Tripartito de Madrid con Marruecos y Mauritania, iniciando el proceso de descolonización del territorio.

A partir de la evocación de este cúmulo de acontecimientos reveladores, parece necesario hablar aquí de un poema inédito que se inserta en este periodo y que muestra una tendencia que se repetirá en Javier Egea, como es el tono irónico en su poesía, en conexión con poetas del cincuenta como Ángel González; pero también con el Alberti de las *Coplas de Juan Panadero*. Se trata de sus “Coplas sin mala intención con rumor de escagarruce en el Estado Mayor”, una forma poética que también será frecuente, como veremos, en su producción. En este poema inédito, escrito en 1975, retrata en clave de humor y en una clara burla, los últimos días del dictador, cuando los rumores de su agonía se hicieron ya evidentes:

<p>Como si no existieran males mayores se quejan en la Corte de los rumores.</p> <p>Pero un rumor es sin duda una falta de información.</p> <p>Los varios ministerios de Sanidad se muestran preocupados de un tiempo acá.</p> <p>¡Pobres ministros: La que les ha caído con Don Francisco!</p> <p>Resulta que se dice sin miramientos que nuestro buen caudillo padece vientos.</p> <p>Y hasta le acusan de que en las mismas Cortes se escagarrusa</p>	<p>Que se va de vareta -dicen las lenguas- lo mismo en una misa que en una audiencia.</p> <p>Y en mi opinión esto es un claro acto de subversión.</p> <p>Y no solo pareceme subversivo sino que yo diría que hasta nocivo.</p> <p>Nuestro Tesoro tramita el presupuesto de un inodoro.</p> <p>La cosa es aún más grave pues se comenta que le limpian el culo con las ponencias.</p> <p>Ya se ha ordenado que envíen los oficios centuplicados.</p>	<p>¿Y ustedes consideran cosa decente recibir con tres peos a un presidente?</p> <p>Y es que en Europa hay que entrar con la proa no con la popa.</p> <p>De no tomar urgentes resoluciones hasta se nos asfixian los dos leones.</p> <p>Rodríguez de la Fuente -llegado a un punto- está tomando cartas en el asunto.</p> <p>Da dos alternativas cosa tan fea O se suprime al viejo o a la diarrea.</p> <p>Y yo propongo optar por la primera. ¡Y que sea pronto!⁶¹⁰</p>
--	---	---

Alude la voz poética a esa falta de información general que se sufrió a causa de la opacidad de la dictadura, incluso en el momento en el que su detentor estaba apagándose. Su inminente derrumbe lo expresa Javier Egea en clave de humor mediante esta parodia más que explícita en la que relata la debilidad de los últimos momentos de Franco, cuyo fallecimiento atribuye a una diarrea incesante. Ciertamente, pocos días antes de su defunción, Franco sufrió una importante hemorragia estomacal a causa de una úlcera que acabó propiciándole la muerte.

⁶¹⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 251- 253.

Se mofa igualmente la voz poética de la manera tan bochornosa con la que el *Caudillo* recibió supuestamente al entonces presidente de Estados Unidos, el republicano Gerald Ford, que visitó España el 31 de mayo de 1975, como lo hicieran sus predecesores Eisenhower y Nixon. Este poema sobre la muerte de Franco recuerda a otros escritos sobre el mismo tema, como puede ser “Corona fúnebre”, de José Ángel Valente, escrito también en 1975:

Estaba el muerto sobre sí difunto.
Corrieron las estólidas cortinas de la patria
sobre su incorruptible podredumbre.
Señor opaco de las moscas.
Su reino no era de este mundo
ni de otro mundo.
Improvudente error
y largos cementerios sin fin bajo la luna.
De la muerte nos diera innúmeras versiones.
Padre invertido: nos desengendraba.
Viva la muerte, en círculo dijeron
con él los suyos.
Viva, con él, al fin la muerte.
La muerte, sus bastardos, sus banderas⁶¹¹

Encontramos en este caso un todo mucho más serio y condescendiente. La voz poética tacha a Franco de “anti-padre”; su imagen representa precisamente la ausencia de protección, un papel irreconocible para un líder por el que se ha perdido todo el respeto posible y cuya muerte induce a la alegría y el alivio. Su fallecimiento supone por fin para el sujeto poético la justicia, frente a esos “largos cementerios sin fin” que este mal padre deja tras de sí; del mismo modo que Ángel González en “Elegido por aclamación” (*Grado elemental*, 1962) otorgaba al dictador “el mando total del cementerio”⁶¹².

Otro ejemplo que nos ofrece el final del régimen es el poema “Deshonras fúnebres por Francisco Franco”, de Jesús López Pacheco, fechado ya en 1979. En la misma línea que el poema de Valente, la voz poética se satisface de que el dictador haya pasado a la historia, una historia que lo va a recordar como un personaje nefasto, que lejos de hacer avanzar naturalmente el transcurso de los acontecimientos, lo ha retrasado todo con su inmovilidad.

⁶¹¹ José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 833.

⁶¹² Ángel González, *op. cit.*, p. 163.

Franco es como una gran “plaga”, un gran “dolor” que ha arrasado con la existencia de numerosos inocentes con su inmenso odio, “paciente destructor de vida y corazones”:

A la historia no pasan, si es que pasan,
sólo sus constructores.
Pasan también –como los terremotos,
como los huracanes y las inundaciones,
como las grandes plagas
y los grandes dolores–
los que intentan pararla a fuerza de odio
y destruyen la vida a suficientes hombres.

Así has pasado tú a la historia –¡al fin!–,
y con grandes honores.
Vencedor de la guerra más hermosa y más triste,
paciente destructor de vida y corazones,
héroe negro de España, héroe de sangre fría,
capitán general de las ejecuciones.

Le has dado nombre a un tiempo
de chulos y matones,
a una época larga como un día sin pan,
a una plaga de miedo, silencios y dolores,
a una charca de historia en la historia de España
que ha de tener también historiadores.

Quede tu nombre, pues, al frente de sus páginas
para que nadie olvide nunca tu triste nombre⁶¹³.

Si para algunos Franco es considerado como un héroe; para la voz poética se trata de un “héroe negro”, un “héroe de sangre fría”, cuya defunción ha puesto fin de una vez a esa “época larga como un día sin pan” que será recordada con tristeza por los que vendrán.

El 20 de noviembre de 1975, el general moría enfermo, cerrándose la dictadura y delegando la jefatura del Estado en la figura de Juan Carlos de Borbón. Su muerte se produjo sin que se hubiera llevado a cabo una institucionalización real ni una correspondencia con las demandas sociales. En el Fuero de los Españoles se establecía que:

⁶¹³ Jesús López Pacheco, *op. cit.*, p. 121- 122.

El Estado español proclama como principio rector de sus actos el respeto a la dignidad, la integridad y la libertad de la persona humana” (artículo 1); que “todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado” (artículo XII) y por último, que “los españoles podrán reunirse y asociarse libremente para fines lícitos y de acuerdo con lo establecido por las Leyes (artículo XVI).

A pesar de que los acontecimientos sucedidos ponían de manifiesto el descontento general y las ganas de democratización que sacudían España, Franco y los inmovilistas fueron incapaces de responder a esas peticiones de apertura, a las que contestaron siempre con más represión y violencia. Esto demuestra hasta qué punto el régimen vivía separado de la realidad que lo rodeaba y resalta la clara falta de correspondencia entre lo que dictaba la ley franquista y lo que se vivía en las calles. Es evidente que no hubo respeto alguno por la libertad de los españoles; y mucho menos por la libertad de expresión, reunión o asociación. Los límites legales se manifestaban con la más mínima alteración del orden establecido y los hechos nos demuestran que esta situación era ya insostenible en los últimos años. Lo cierto es que esos derechos sociales y civiles por los que se propugnaban eran radicalmente contrarios a la concepción del Estado que perseguía el régimen, que anulaba y castigaba toda posibilidad de emancipación individual e insubordinación a los intereses propios a la Nación.

Javier Egea hace un balance de la dictadura justo dos años más tarde de la muerte del *Caudillo* en su poema inédito “Dos años ya”, en el que describe el ambiente opresor que perduró aquellos años: la violencia, las condenas continuas, el miedo, la muerte, la miseria, la destrucción, el silencio, el exilio forzado... impregnan el poema transmitiéndonos la angustia y la rabia que experimenta la voz poética:

En la primera página de todos los diarios
el interrogatorio
la tortura
la cárcel
el aire que temblaba
caudillo del terror
imitador de los grandes imperios del miedo
cobarde
acobardado
terriblemente ciego
[...]
las palabras luchando

la clandestinidad
un murmullo escondido
el grito de la calle
mano a mano
los papeles corriendo por las fábricas
la conciencia en las manos
las letras clandestinas
la voz tomando sitio
y ya tú te caías del pedestal
armado
pero ya derruido
la polilla llegando al capital
general
para no volver más
cobarde
y tu fotografía
han pasado dos años
de muerto muerto muerto
en la primera página de todos los diarios⁶¹⁴

Franco es calificado como un personaje “cobarde” y “terriblemente ciego”, entre otras cosas por no escuchar ese último “grito de la calle” –en referencia a las frecuentes protestas sociales de los últimos años de la dictadura. Como consecuencia de todos esos horrores descritos, las voces divergentes fueron “tomando sitio” cuando el “general”, a pesar de seguir detentando el poder, estaba a punto de sucumbir (“y ya tú te caías del pedestal/ armado/ pero ya derruido”).

Haciendo apelación a las palabras de Louis Aragon que encabezan la sección, gran parte de la población española de la época, con su valentía y su fuerza para conquistar lo que le había sido arrebatado, no se resistió a la sinrazón del franquismo. El miedo de los primeros años tras la guerra y la incertidumbre ante los acontecimientos posteriores acabaron por evolucionar más tarde, cambiando el sometimiento generalizado por una resistencia activa en la que muchos españoles hallaron una motivación para seguir adelante e intentar recuperar esos años de total involución. Aunque es cierta la conclusión extendida de que el poder de Franco no consiguió ser abatido y que pudo acabar sus días como dictador, también cabe precisar que el régimen adolecía tanto como el generalísimo en sus últimos momentos, en los que ya solo

⁶¹⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 195.

unos pocos creían todavía en la fuerza de su cometido. Si bien los reiterados esfuerzos de democratización de los opositores no dieron su fruto inmediato y tuvieron que asistir a la caída del régimen por cuestiones ajenas a su lucha, la verdad es que las tensiones tanto internas como externas indicaban que el régimen ya no se sostenía, obstaculizando además el camino hacia una Europa desarrollada y homogénea donde un país obsoleto y descompuesto como España no tenía cabida. Sin embargo, todos estos esfuerzos de liberación serían la señal de una necesidad imperiosa de democratización que marcaría indudablemente el camino hacia la inmediata Transición, que no se podría entender fuera de este contexto de malestar generalizado de los últimos años de Franco.

CAPÍTULO III. ¿“Una tierra que florece”? Luces y sombras de la Transición española

a) Voces que piden cambio: “A qué le canto yo sino a la lucha/ el único camino para la libertad”

“Cada hora modifica't, Poesia;/ Fes campejar severa fantasia/ Amb l'escalfor/ de l'esperit del poble/ Del meu país [...] Treu-te la cucurulla dels diumenges,/ Posa't a lloc i reparteix els gustos/ Per al coronament d'un goig estètic/ Amb vida al fons”,

Joan Brossa⁶¹⁵

La lucha de algunos sectores por cambiar esa realidad se hizo con mucho dolor y pocos resultados, pues el escarmiento y la opresión fueron las armas que perduraron hasta el final del mandato franquista. Eso supuso un retroceso gigantesco en la conquista de los derechos humanos y la evolución social de un país que sin embargo se mostraba cada vez más necesitado de ello. En un principio los individuos con tendencias o convicciones republicanas o antifranquistas y más tarde otros sectores simplemente conscientes de la injusticia generalizada, serían los portavoces de una demanda de cambio que nunca llegó pero que puso de relieve unas esperanzas y una capacidad de protesta que no estaban en modo alguno dormidas.

Y así llegamos a la etapa de la llamada Transición española, que comprendería los años posteriores a la dictadura en dirección a la consolidación de la democracia; para unos marcada por la Constitución de 1978, para otros –la opinión más extendida quizá– por la victoria del

⁶¹⁵ “A la poesía”, en Joan Brossa, *El pedestal són les sabates*, Barcelona, Edicions 62, Poetes del XX, 2013, p. 82. (Trabajo original publicado en 1955).

Traducción: “Modificate cada hora, Poesía;/ Haz campejar severa fantasía/ Con el calor del espíritu del pueblo/ De mi país. [...] Quítate el capirote de los domingos,/ Ponte en tu lugar y reparte los gustos/ Para la coronación de un goce estético/ Con la vida al fondo”. Traducción de Carlos Vitale, en Joana Sabadell-Nieto, *Cien años de poesía: 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 193.

Partido Socialista en las elecciones de 1982⁶¹⁶, que es la fecha que aceptaremos aquí; mientras que para algunos historiadores, el proceso todavía estaría en desarrollo a día de hoy⁶¹⁷.

Ya en los primeros años de la Transición Javier Egea participa en la llamada “Célula Gramsci”, una agrupación de intelectuales asociada al partido comunista, de la que Juan Carlos Rodríguez habla en una entrevista mantenida con Elisa Sartor –a la que agradecemos su transcripción en el apéndice de su tesis doctoral–:

Durante el franquismo los fascistas nos perseguían de mala manera, entonces había que mantener grupos pequeños, secretos. Pero ya antes de que muriera Franco decidimos salir a la luz, que fueran a por nosotros daba igual, y lo hicimos con agrupaciones donde podían entrar afiliados al partido y no afiliados, es decir gente de todo tipo, y se discutían los problemas reales de la Transición, y entonces le pusimos el nombre de Gramsci. Esto pasaría desde el 74 hasta el 78, luego yo ya me marché del partido y él siguió⁶¹⁸.

El propio Javier Egea afirmaría en un recital de 1994 su vínculo y deuda respecto a Juan Carlos Rodríguez a raíz de estos encuentros:

Eran tiempos de convulsión política y social y participé activamente en las manifestaciones estudiantiles y obreras contra la dictadura franquista. Poco antes de la muerte de Franco ingresé en la *Agrupación de Arte y Cultura Antonio Gramsci* del Partido Comunista junto a otros poetas, intelectuales, pintores, etc., [...] allí conocí a alguien que iba a cambiar radicalmente mi concepción de la poesía⁶¹⁹.

Un año central en lo que a agitación política se refiere en este periodo, en Granada, es 1976. El 26 de marzo de ese año tiene lugar la visita de Louis Althusser a la ciudad, a cuya

⁶¹⁶ Aquellos que sitúan el final de la Transición el 28 de octubre de 1982, sostienen la idea de que este acontecimiento marcó una verdadera alternancia política, en la que por primera vez un partido procedente de la oposición franquista conseguía el poder desde la Guerra Civil española.

⁶¹⁷ Afirma Rubén Fernández- Avilés: “Como historiador siempre he defendido que realmente la Transición aún no había acabado, que aún vivíamos en ese periodo. Y no ha acabado porque lo que se supone que es un proceso de transición desde una dictadura hacia una democracia no puede acabar hasta que no dejan de mandar las mismas personas que lo hacían en la dictadura, hasta que las instituciones no se ponen al servicio del pueblo y dejan de servir a los intereses de la misma élite económica que había sustentado el Franquismo, como la propia Monarquía, que ostenta la Jefatura del Estado por designio de Franco”, Rubén Fernández- Avilés, “El fin de la Transición, el fin de la Segunda Restauración”, en *Diario Público*, 8 de noviembre de 2014.

⁶¹⁸ Elisa Sartor, *Mírame aquí*, op. cit., p. 340.

⁶¹⁹ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 93.

También en 1980 da cuenta de su experiencia significativa en este grupo, a través del cual conoció a amigos como Eduardo Castro: “Conocí a Eduardo Castro allá por la primera agonía del dictador. Trabajamos, junto con otros camaradas, en una célula comunista a la que Antonio Gramsci había prestado su nombre. [...] fuimos encontrando, a través de aquellas reuniones clandestinas, aquellas lecturas comunes, aquel dolor común, etc., la hermosa y terrible luz que hace posible que hoy les pueda hablar tajantemente de nuestra amistad”, en *ibid.*, p. 34.

conferencia en el Hospital Real, organizada por su discípulo Juan Carlos Rodríguez, asisten miles de personas, no solo estudiantes, sino también trabajadores.

Por otra parte, el cinco de junio a las cinco, fecha del nacimiento del poeta Federico García Lorca, se organiza un homenaje en su nombre, el primero de ellos en Granada, a cuarenta años de su asesinato, para romper “con un silencio forzado hasta hoy. Y proclamar, con la fuerza de la solidaridad, el manifiesto de la reconciliación, que nos permita construir la España de todos y para todos los españoles”⁶²⁰, como recoge el libro *Crónica de un sueño: Memoria de la transición democrática en Granada (1973-1983)*. Al acto se sumaron, además de importantes personalidades de la cultura granadina, englobadas en la llamada “comisión de los 33”; grandes figuras del panorama nacional como Alberti, Buñuel o Dámaso Alonso. Entre ellos se encontraba también un joven e inquieto Javier Egea.

Si la dictadura había sido un momento histórico especialmente agitado, los inicios de la Transición tampoco fueron fáciles. Los parámetros franquistas todavía persistieron en muchos aspectos, como por ejemplo en lo relativo a la represión y a la influencia de las fuerzas del orden. Uno de los primeros signos de continuación se manifestaría en “los sucesos de Vitoria”, también conocidos como “la matanza del 3 de marzo”, solo unos pocos meses después de la muerte del *Caudillo*, aún bajo el mandato de Arias Navarro.

Tras dos meses de luchas en demanda de aumentos salariales, durante esta nueva jornada de huelga general convocada –todavía de carácter ilegal–, la policía arremetió contra los miles de trabajadores reunidos en asamblea en la iglesia de San Francisco en el barrio obrero de Zaramaga, desarmados, provocando la muerte de cinco manifestantes y numerosos heridos. Este acontecimiento, del que recientemente se cumplieron cuarenta años, ha adquirido una especial relevancia al ser visto como un suceso clave en la aceleración del final del franquismo. Este fragmento del poema inédito “Si la mano es un hueco”, escrito algunos días después, nos dice:

si no podemos ocupar las calles,
si no tenemos nombre sino número,
[...]
Si nos roban la luz a bofetadas,
si ponen vigilancia en las buhardillas,
y tienen nuestro nombre en los cuarteles,
si no podemos vernos, ni tocarnos,
si es de todos la muerte que vivimos,
si ya no somos nadie porque lo quiso el rey,

⁶²⁰ *Crónica de un sueño, op. cit.*, p. 62.

a qué le canto yo sino a la lucha
el único camino para la libertad⁶²¹.

Este hecho trágico y violento demuestra que el proceso de transición fue largo y costoso, pues no fue fácil exterminar los estigmas franquistas durante tanto tiempo implantados. Destaca la referencia a la figura del rey, en una evidente alusión a Juan Carlos I, designado directamente por Franco como su sucesor y considerado oficialmente como su continuación. En efecto, su reinado fue impuesto como sabemos a la muerte del *Caudillo* sin una legitimidad otorgada por la ciudadanía. El yo poético se lo reprocha, sintiéndose reducido a la nada (“ya no somos nadie”). Y es que estos hechos se produjeron con su figura como representante oficial del Estado y eso suponía además el haber aceptado convertirse en el depositario indiscutible de la voluntad del dictador. Por eso lo único que le queda a la voz poética para alcanzar realmente la libertad es la lucha.

Adolfo Suárez se convierte en el nuevo presidente en julio de 1976. En el tenso contexto de los últimos años de la dictadura, como no podía ser de otra manera, una oposición política que hasta ahora había tenido que actuar mediante infiltraciones y acciones clandestinas, vio la oportunidad que esperaba para organizarse en aras de una ambicionada democratización, que no pudo producirse sin embargo hasta que la figura que lo impedía desapareció.

Uno de los acontecimientos que marcaría el nuevo rumbo de España y la consolidación de la democracia bajo el mandato de Suárez sería la legalización del PCE el 9 de abril de 1977, que tras tantos años en la clandestinidad se incorporaba al espectro político de la nueva era. Una anexión no exenta de controversia y dificultades. Las circunstancias las explica perfectamente Muñoz Bolaños en estas líneas:

[...] para que la legalización del PCE fuera un hecho, tuvieron que producirse cinco acontecimientos. El primero fue el masivo apoyo popular a la Ley para la Reforma Política, que fortaleció la posición de Suárez y de la élite franquista reformista, al legitimar su política de “reforma democrática” frente a la “ruptura democrática” que preconizaba la oposición, fundamentalmente PCE y el PSOE. El segundo, la moderación mostrada por los miembros del PCE tras el asesinato de cinco abogados laboristas del partido en la calle de Atocha n.º 55, de Madrid, el 24 de enero de 1977. El tercero, el triunfo electoral del candidato demócrata a la presidencia de los Estados Unidos, James Carter, que supuso el cese de Henry Kissinger, firme opositor a la legalización del PCE, como secretario de Estado. El cuarto, el cambio en el imaginario colectivo español de la percepción del PCE, ya que los partidarios de su legalización pasaron del 25% en octubre de 1976 al 55% en abril de 1977, como demostró una

⁶²¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 181.

encuesta realizada por la empresa Gallup. Y el quinto, la aceptación de las condiciones impuestas por Suárez a Carrillo si quería entrar en el juego político –monarquía y bandera roja y gualda- tras la entrevista que ambos sostuvieron el 27 de enero de 1977; lo que significaba una renuncia expresa a la “ruptura democrática”, y la aceptación por el PCE de la “reforma pactada” que proponía Suárez⁶²².

En cualquier caso, este hecho fue el detonante para la vuelta oficial de muchos de los enemigos de la dictadura, que tras un largo exilio se integraban en la “nueva España”. Tal era el caso de figuras emblemáticas de la oposición como Santiago Carrillo o Rafael Alberti, así como de la histórica dirigente comunista Dolores Ibárruri, “La Pasionaria”, que obviamente tenía vetada la entrada al país hasta ese momento, y a la que Javier Egea dedica un poema, del que mostramos el siguiente fragmento:

Temíamos, a veces, que nunca
regresaras
o que aquella Dolores,
lo que contaban los viejos camaradas,
tan solo fuera un sueño, una hermosa razón.
era tanto silencio, que todo estaba en vilo
por las calles, los campos, de esta España sin luz.

Pero cuando volviste
ni siquiera hizo falta preguntarlo:
tu voz era la misma que soñamos,
tu sonrisa de vieja comunista,
y entre un fondo rojo de banderas
tus cabellos, Dolores,
alzando la batalla y la firmeza.

Entonces comprendimos
–a pesar de los años, la distancia–
lo que es una pregunta que no cesa,
lo que es un puño en medio de una plaza⁶²³.

⁶²² Roberto Muñoz Bolaños, “Las Fuerzas Armadas y la legalización del PCE”, en *Revista Rúbrica Contemporánea*, Vol. 2, n. 4, 2013, p. 101- 120, p. 109.

⁶²³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 321.

Para el joven Javier Egea de la época y los comunistas como él, la Pasionaria era todo un símbolo, una fuerte luchadora que había vivido todo aquel tiempo en un exilio de casi cuarenta años, mayoritariamente en Moscú, desde donde ahora regresaba. La ausencia de figuras como la de Dolores Ibárruri las había convertido prácticamente en un mito de la revolución desde la ilegalidad, cuyo eco llegaba hasta los que ansiaban su vuelta. Una vuelta que representa la “luz” para el yo poético. Todo era como había imaginado. Se desprende en estos versos una ilusión renovada, una esperanza de cambio, sobre un “fondo rojo” que no se ha apagado nunca. El tiempo y la lejanía no han aplacado las ansias de combatir: la Pasionaria representa una revolución latente que regresa con más fuerza que nunca. No hay más que ceñirse a la imagen del “puño en medio de la plaza”, símbolo comunista por excelencia que viene para recuperar los espacios públicos y el poder del pueblo llano. Esto nos recuerda a aquella conocida canción, popularizada entre el bando republicano durante la Guerra Civil española, que parece resurgir de nuevo aquí. Se titula “en la plaza de mi pueblo” y su melodía está basada en una petenera⁶²⁴ del siglo XIX conocida como “El Café de Chinitas”⁶²⁵:

En la plaza de mi pueblo
dijo el jornalero al amo
“Nuestros hijos nacerán
con el puño levantado”.

El motivo de la plaza en tanto que centro popular es utilizado por Egea en otras composiciones. De estructura similar a la estrofa de la canción es este poema sin título que une la significación de poder que para la izquierda puede adquirir la plaza en estos momentos (años ochenta), con símbolos comunistas como la hoz y el martillo:

En la plaza de mi pueblo,
sobre el blanco de su cal
pintamos hoces, martillos,
tu nombre y la soledad⁶²⁶.

⁶²⁴ Petenera: “Cante popular de aire parecido a las malagueñas, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos”, María Moliner, *op. cit.*, p. 2275.

⁶²⁵ Al parecer esta composición narraba un suceso que habría tenido lugar en aquel reputado café malagueño –en el que se reunían las principales figuras del flamenco de la época– donde un torero llamado Francisco Montes Reina “Paquiro” (1805-1851) fue desafiado a pelear. El contrincante no acudió a la cita y Paquiro se vio triunfante, dejando constancia de su condición de torero valiente.

⁶²⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 353.

La fusión de lo íntimo (“tu nombre y la soledad”) con lo colectivo (“la plaza de mi pueblo”) que vemos aquí, se repite en “Novecento” (de subtítulo “Epigrama antifascista”) en el que se entremezcla asimismo el ámbito privado de los sentimientos amorosos con la plaza como elemento público y símbolo de revolución:

En la Plaza del Pueblo recién estrenada
levantaste tu falda
y como si jugaras con la revolución
metiste mi cabeza entre tus muslos.

Y nos tembló la piel en la nueva esperanza.

Así lo voy contando por las calles
de esta ciudad oscura
donde también nos amenaza
un negro y emboscado poder⁶²⁷.

Fecha el 27 de abril de 1982, pocos meses antes de la aplastante victoria del PSOE, todavía se deja sentir la continuidad del franquismo con un poder en manos de Calvo Sotelo, que la voz poética tacha de “negro y emboscado”; pero ya traspasado por esa “nueva esperanza” que hace temblar la piel de los enamorados y divertirse como niños “jugando con la revolución”. Ese acto provocador de tinte sexual en un lugar público (“metiste mi cabeza entre tus muslos”) es manifiestamente un signo de los síntomas de liberación que ya abrían paso a nuevos comportamientos sociales.

El homenaje a Dolores Ibárruri nos recuerda también al “Juan Panadero envía su saludo a Pasionaria”, de Rafael Alberti (“Esperanza del que espera,/ fe del que sufre destierro/ luchando en tierra extranjera [...] Que el pueblo por ti ha gritado:/ ¡Más vale morir de pie/ que vivir arrodillado!”⁶²⁸); así como a una composición de Miguel Hernández, que ya admiraba la figura de la líder comunista –elegida vicepresidenta de las Cortes republicanas en 1937– en los años de la Guerra Civil española. El poema “Pasionaria” supone el reconocimiento de su labor por aquellos años:

Vasca de generosos yacimientos:
encina, piedra, vida, hierba noble,

⁶²⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 343.

⁶²⁸ Rafael Alberti, op. cit., p. 907- 909.

naciste para dar dirección a los vientos,
naciste para ser esposa de algún roble.
[...]
Por tu voz habla España la de las cordilleras,
la de los brazos pobres y explotados,
crecen los héroes llenos de palmeras
y mueren saludándote pilotos y soldados⁶²⁹.

El nuevo entusiasmo que siente Javier Egea se manifiesta en otro poema inédito en el que la voz poética se muestra con esperanza hacia el futuro, incluso asumiendo la llegada de un mundo mejor para las nuevas generaciones. Así se proclama en esta “Nana de los que vendrán”, de 1976:

Hay que decirle al niño
que no está solo,
que se dé mucha prisa,
que venga pronto.

Hay que decirle al niño
que aquí le espera
un sonajero rojo como bandera.

Desde Granada
yo le tiendo mi mano
de camarada⁶³⁰.

Al contrario que el mensaje desilusionante que Machado transmitía en ese “españolito que vienes/ al mundo”, aquí se hace evidente la confianza en un cambio de rumbo, representado en esa supuesta bandera roja que va a erigirse de manera inminente, con mucha prisa. La misma esperanza se atisba en sus “Coplas a la niña que le costaba mucho nacer”, en las que la voz poética, apoderándose de la voz de la pequeña, aún en el vientre materno, la empuja simbólicamente a venir al mundo: “que ya viene un sol maduro/ para florecer mi espiga”⁶³¹.

Pero lo cierto es que a pesar de los cambios paulatinos, un sector del franquismo todavía abogaba por su continuación, al tiempo que muchos apostaban por su reforma y otros por una

⁶²⁹ Miguel Hernández, *op. cit.*, p. 331- 332.

⁶³⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 182.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 185.

ruptura total. Otra de las reivindicaciones de estos años fue la petición de amnistía para los presos políticos de la dictadura, que no llegaría hasta el 15 de octubre de 1977. Solo unos meses antes Javier Egea escribía el poema inédito “Audiencia popular de Granada”, que a modo de sentencia jurídica (como hacía César Vallejo en su “Considerando en frío, imparcialmente”⁶³²) enuncia en este fragmento:

Y RESULTANDO

que esperando, esperando la luz que no volvía,
trabajando, luchando,
acribillados,
solos

CONSIDERANDO

que el aire se cargaba de injusticia,
que hay un pueblo que llama las cosas por su nombre
y que dice amnistía a la amnistía,
justicia a la justicia,
razón a la razón,
[...]

CONSIDERANDO

que el corazón estalla,
que no es posible ametrallar el grito,
que la razón
a pesar de las balas y el paredón subsiste,
que aprendimos a amarnos a pesar del castigo,
que somos la simiente de la lucha,
que un aire limpio nos enciende el pecho

CONSIDERANDO

que sabemos,
sellamos,
rubricamos
que la paz no es posible sin las manos unidas

FALLAMOS

en Granada,
a 22 de Mayo del año que va en curso
que las cárceles abran sus ventanas
a la razón y al aire,

⁶³² César Vallejo, *Poemas humanos*, Lima, Laberintos, 2007, p. 60.

que las fronteras,
de par en par, abracen a los hombres que llegan
de sufrir como todos,
de luchar como todos
por una libertad ganada a pulso,
por una tierra que florece ahora
después de tantos años de batalla⁶³³.

Aquí las referencias son explícitas, ya que la composición está encabezada por la fecha y el lugar (Granada, 22 de mayo de 1977). El poema da fe de las ansias populares de renovación que reinaron en estos momentos. El yo poético se alza como la voz de un deseo común. No solo pide la liberación de los muchos encarcelados literalmente, sino también de los prisioneros ideológicos, como los exiliados que tanto han sufrido también fuera de sus fronteras. España es ahora “una tierra que florece”, que cansada de los mismos patrones quiere reintegrar todo aquello que había sido apartado, esa “luz que no volvía”. Es su manera de intentar borrar “tantos años de batalla”.

Evidentemente, estos signos de apertura no gozaron de una simpatía unánime, por lo que nos posicionamos en un periodo que tampoco estuvo exento de controversia y dificultades. La derecha más conservadora y anti-reformista, representada por el llamado “búnker”, o las Fuerzas Armadas de corte franquista, no asumieron positivamente, como era de esperar, estos cambios hacia la integración democrática de España y la representación de todos los partidos para su reconstrucción política.

Estos sectores inmovilistas, y especialmente el ejército, sintieron una absoluta traición, ya que Adolfo Suarez había prometido no llevarlo a cabo unos meses antes. El descontento ante esta decisión se materializó en la dimisión inmediata del Ministro de la Marina, el almirante Pita da Veiga⁶³⁴. No se puede negar que esta decisión fue una de las más arriesgadas de la Transición por parte de Adolfo Suárez, hazaña que Fraga, cuyas discrepancias lo habían llevado poco antes a fundar Alianza Popular, calificó de “verdadero golpe de Estado, grave error político, farsa jurídica y quiebra a la vez de la legalidad y la legitimidad”⁶³⁵, como recoge un artículo del periódico *El País* del 12 de abril de 1977 de título casi homónimo.

Las palabras de Muñoz Bolaños sirven de nuevo para resumir las consecuencias de la legalización del PCE, que:

⁶³³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 190- 192.

⁶³⁴ A este propósito se recomienda la lectura del artículo de prensa “Dimite el ministro de Marina”, en *El País*, 13 de abril de 1977. Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/04/13/portada/229730404_850215.html

⁶³⁵ “Reacciones a la legalización del PCE, «Golpe de Estado, grave error político y farsa jurídica»”, en *El País*, 12 de abril de 1977: Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/04/12/espana/229644019_850215.html

[...] demostró la incapacidad de las FAS (Fuerzas Armadas) como institución, y del Ejército de Tierra como vector más importante de las mismas, para actuar de forma corporativa frente al proceso de cambio político que había iniciado el presidente Suárez. [...] como consecuencia de este fracaso corporativo de las FAS para enfrentarse al Gobierno a propósito de la legalización del PCE, determinados sectores de las mismas y también de las Fuerzas de Orden Público (FOP), llegaron a la conclusión de que solo podría modificarse el proceso de cambio político iniciado, mediante operaciones de desplazamiento o suplantación, es decir, mediante acciones de carácter golpista⁶³⁶.

Resulta incuestionable que la anhelada democracia conoció en este periodo momentos muy tensos debido al anclaje de algunos sectores respecto de la etapa anterior. En medio de esta trama, la esfera más vetusta del ejército, que se resistía a ceder su poder en aras de la democracia, nos ofrecería uno de los espectáculos más lamentables de esos años, como fue el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 a manos del general Tejero durante la investidura de Calvo Sotelo como presidente. Esta tentativa por gobernar la nación española bajo una doctrina autoritaria a imagen del ciclo precedente, es materia poética para Javier Egea, en cuyo poema “La investidura”, ofrece una burla ante el ridículo que para el yo poético supuso este acto. Veamos el siguiente fragmento:

Hace 3 años, señores,
y por las mismas calendas
(el 23 de febrero,
si quieren exacta fecha),
irrumplieron en las Cortes
la barbarie y la vergüenza.
Por eso, ciego en Granada,
este juglar trae a cuenta
unos versos que cantó
con ocasión tan funesta.
Y no piensen que son lujos,
aficiones agoreras,
ganas de rizar el rizo,
sino asunto de conciencia.
Es la vida que me obliga,
la rosa que me alimenta.

⁶³⁶ Roberto Muñoz Bolaños, *op. cit.*, p. 119.

Es la historia que nos dice:
no vive quien no recuerda.
También por dejar aviso
a las gentes venideras
de que el fascismo y la muerte
nada ni a nadie respetan.
No quisiera despedirme
sin contarles que en Suecia
–al ver por televisión
un bufón en plena escena–,
para vergüenza de España
dijeron de esta manera:
¿Qué pinta en un Parlamento
un soldado con montera?
Hace tres años señores
y aún no hallan respuesta⁶³⁷.

A modo de juglar, como hará en muchos de sus poemas, Javier Egea canta la anécdota como un verdadero ejercicio de conciencia y movido por su propia motivación personal y su afiliación al Partido Comunista, representado aquí por la rosa del comunismo- socialismo – “[...] nadie buscó nunca con tanta intensidad una buena metáfora y todos esos sueños desconcertados y rotos que hay detrás de la palabra comunismo”, diría sobre nuestro poeta su compañero Luis García Montero en “Javier”⁶³⁸. Es un canto de denuncia al fascismo, tanto el pasado como el presente, para que las generaciones futuras no olviden lo que esconde: el fascismo es como la muerte y no siente ningún respeto por nadie. Hasta en el extranjero se asombran del teatro con el que compara el escenario del Palacio de las Cortes. Un bufón –que podemos identificar con Tejero– preside el espacio con una montera, en una ridiculización del yo poético hacia el tricornio, sombrero distintivo de la Guardia Civil en esta época, que probablemente los de fuera identificarán con la montera de los toreros, en consonancia con ese tópico tan extendido más allá de nuestras fronteras. El acto resultó un fracaso ya que sus principales promotores no idearon un plan organizado de ataque y las discrepancias entre ellos hicieron que la acción no desembocara finalmente en nada efectivo. Las incógnitas de esta mala planificación y de este acto lleno de misterio todavía son incomprensibles hoy.

⁶³⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 91.

⁶³⁸ Luis García Montero, “Javier”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 32- 33, p. 33.

De cualquier manera, el fracaso del golpe y la consecuente pérdida de poder de las Fuerzas del Orden franquistas, así como la integración de los comunistas en el nuevo panorama político, nos llevan a los primeros pasos hacia la construcción de una democracia institucional que había estado ausente durante décadas, si bien la palabra del pueblo permanecía todavía en escasa consideración.

b) “El pueblo es soberano/ pero no debe opinar”: huellas de un pasado que permanece

“La poesía ya sólo/ es conciencia que canta”,

Antonio Gamoneda⁶³⁹

Uno de los logros de este periodo en cuanto a derechos sociales se refiere fue la legalización del divorcio, que tampoco se libró de polémica, principalmente venida del sector eclesiástico y de los sectores conservadores en el seno de la Unión de Centro Democrático (UCD). La posición inicial de la Iglesia no fue otra que la determinada oposición, si bien no tuvo más remedio que acatar las reformas, cediendo paso a la consolidación de una inaplazable democracia. Pero esa aceptación tuvo lugar no sin antes dejar manifiesto su descontento. Un ejemplo sería la declaración de la Comisión Episcopal unos meses antes de su aprobación, en la que podemos leer:

[...] el divorcio no es, en principio, un derecho de la persona. La regulación civil del divorcio es, a lo más, “un supuesto remedio a un mal social”. [...] Esta indisolubilidad de matrimonio es la expresión de las exigencias de fidelidad que brotan del auténtico amor conyugal, de la alianza personal de los esposos, del bien de los hijos, de la dimensión social de la institución matrimonial, que trasciende así los intereses privados de los cónyuges e incluso limita el poder del Estado⁶⁴⁰.

Pero veremos cómo evolucionó su posición a partir del poema “Espinelas del divorcio” que ya mencionamos anteriormente, uno de los firmados además con el pseudónimo

⁶³⁹ Antonio Gamoneda, en Juan José Lanz Rivera, *La Revista Claraboya*, op. cit., p. 314. [1964].

⁶⁴⁰ “Texto íntegro de la Comisión Episcopal sobre el divorcio”, en *El país*, 5 de febrero de 1981. Disponible en: http://elpais.com/diario/1981/02/05/espana/350175603_850215.html

“Garcitajo del Pollero”, bajo el que también se esconden Juan León y Enrique Vázquez de Sola⁶⁴¹:

Tras el número polaco⁶⁴²
quieren los curas ahora
–por seguir ora et labora⁶⁴³–
armar en España el taco.
Y prosiguiendo su atraco
contra el pueblo soberano
han entrado Biblia en mano
en la conciencia de España
para exigirle con saña
tributos del Vaticano.

Pues al vínculo sagrado
que es su Santo Matrimonio
dicen que viene el demonio
de divorcio disfrazado.
Por eso si eres casado
con la Iglesia toparás
que luchar con satanás
es patrimonio del clero
y aunque te sueñes soltero
casado te quedarás⁶⁴⁴.

⁶⁴¹ Varios poemas firmados con dicho pseudónimo se distribuyeron de manera anónima en Granada. En un fragmento de una carta del propio Enrique Vázquez de Sola publicado en el segundo tomo de las obras completas, podemos leer acerca de estos poemas: “Quisquete, Juan León y yo mantenemos una lucha poético-goliárdica pelea. El niño [Javier Egea] y yo estamos lanzando unos libelos que han levantado ampollas en Granada. Sólo han salido dos, ambos destinados al Ideal; pero el follón ha sido mayúsculo y según nos han contado, el periódico anda tras ver la posibilidad de meter mano legal al desconocido G. del P. Ya os iré enviando las sucesivas hojas que vayan saliendo y que serán para el divorcio y UCD”, Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 549.

⁶⁴² Es difícil aclarar la referencia de Javier Egea a ese “número polaco”, ya que nos encontramos ante un poema inédito que solo sabemos que fue concebido en los años 80. Podemos suponer que se trata o bien de la polémica en torno al sindicato polaco clandestino y anticomunista “Solidaridad”, apoyado por la Iglesia –hasta el punto de que su líder Walesa fue recibido por el propio Papa (polaco) Juan Pablo II– y que desembocaría en la promulgación de la Ley marcial y el final del gobierno socialista y de la República Popular de Polonia; o bien del duelo nacional por la muerte el 28 de mayo de 1981 del cardenal polaco Stefan Wyszynski, mediador entre la Iglesia y el estado comunista polaco y cuya sucesión fue motivo de intervención del propio Vaticano; o bien –menos probable– del intento de asesinato al Papa el 13 de mayo de 1981 en el Vaticano.

⁶⁴³ “Ora et labora”: “Reza y trabaja”

⁶⁴⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 262.

En la primera décima, el yo poético tacha de “atracó” contra los españoles la manera irreverente que tiene la Iglesia de influir en ellos, tendencia que ha sido consolidada a lo largo de los años, como demuestra el verbo “proseguir”. El miedo que experimentó la institución con la llegada del divorcio a España se muestra en la personificación de éste en el mismo demonio: “dicen que viene el demonio/ de divorcio disfrazado”. Parece inverosímil franquear las barreras católicas, en un ejercicio impensable entonces por mucho que uno lo deseara: “aunque te sueñes soltero/ casado te quedarás”. Evidentemente, tenía que prevalecer por encima de todo ese “vínculo sagrado/que es su Santo Matrimonio”. Pero continúa así:

Mas ni aun la Ley Divina
está libre de excepción,
que toda legislación
por el oro se ilumina.
Así la Iglesia se inclina
ante la luz del dinero
que es ese Dios verdadero
que tanto pregona y canta
mientras suene su garganta
a la par del monedero.

Por eso aunque venga ahora
Marcelo con la rebaja
puedes pasar por la Caja
que es Santa y Registradora
y serás en buena hora
recibido y divorciado
y en lo tocante al Estado
no alimenta más recelo,
que el Papa y Calvo Sotelo
lo han atado y bien atado.

Mas quien diga al pueblo llano
si ha de estar o no casado
no debe ser el Estado
ni tampoco el Vaticano.
Déjenle ya de la mano,
que el pueblo es mayor de edad

y si es su voluntad
divorciarse cuanto quiera
sea el divorcio bandera
de su santa libertad⁶⁴⁵.

Como ni siquiera la Iglesia está exenta de tentaciones (“mas ni aun la Ley Divina/ está libre de excepción”), en la tercera estrofa comprobamos que la llamada del dinero produce excepciones, y: “así la Iglesia se inclina/ ante la luz del dinero. Finalmente, parece que al Dios al que tanto se hace referencia no es otro que al del dinero (“que es ese Dios verdadero que tanto pregona y canta”).

Así pues, tras las dos primeras décimas de rechazo del divorcio por parte de la Iglesia, asistimos en las siguientes a ese cambio paulatino hacia a la aceptación del mismo.

Es sabido que algunos representantes de la Iglesia, pese a su supuesto rechazo ante el divorcio, sí que hacían efectiva la disolución matrimonial de ciertos fieles, cuando se trataba de gente adinerada que podía de alguna manera “comprar” el servicio. Ese era el caso del citado “Marcelo”, que no es otro que Marcelo González, conservador cardenal de Toledo y figura emblemática del momento por su determinada oposición al divorcio. Sin embargo, este sacerdote fue criticado por miembros de su propia comunidad por su facilidad para cumplir los deseos de unos pocos privilegiados. Encontramos uno de los testimonios publicado en el diario “El País” el 3 de octubre de 1980, por parte de un ex párroco de su misma Diócesis, testigo de esos favores concedidos por “Don Marcelo”. He aquí un fragmento:

Marcelo, cardenal primado, ¿por qué deshizo esos matrimonios «hechos» por los contrayentes por su libérrima voluntad y con la legítima asistencia del ministro de nuestra Santa Madre la Iglesia? Dado que todos eran de «la nobleza» y poderosos en dinero, ¿cuánto costó a los contrayentes el «facere y defacere tantos entuertos»? (...) ¿Por qué sólo pueden tener color destructivo los matrimonios de los ricos, que pueden pagar muy fuerte al cardenal; al mismo tiempo que éste, con archipalabras, defiende, en su carta pastoral, la absoluta imposibilidad de separación de los pobres?⁶⁴⁶.

Pero, volviendo al poema, con la definitiva aprobación de la ley ya no era necesario que Don Marcelo nos concediera la gracia de ser divorciados, “aunque venga ahora/ Marcelo con la rebaja”, ya que finalmente Iglesia y Estado se unieron una vez más para tomar esa decisión

⁶⁴⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 262- 263.

⁶⁴⁶ Alberto Guzmán Martín, “Iglesia y divorcio”, en *Cartas el director, El País*, 3 de octubre de 1980. Disponible en: http://elpais.com/diario/1980/10/03/opinion/339375613_850215.html

en nombre del pueblo: “el Papa y Calvo Sotelo/ lo han atado y bien atado”. Ya no habrá pues ningún problema a los ojos de la Iglesia para romper matrimonios y “serás en buena hora/ recibido y divorciado”. Estos irónicos versos demuestran claramente que la separación Iglesia- Estado no se había consolidado más que en la teoría. Los dictámenes de la Iglesia todavía eran de vital importancia para la sociedad y el gobierno seguía necesitando de alguna manera de su visto bueno.

Por ello, en la quinta décima la voz poética reivindica esa falta de legitimidad de la población ante situaciones de tal importancia, que se deja manejar cual marioneta por el gobierno y la Iglesia, aunque ésta no debiera entrometerse ya en asuntos sociales⁶⁴⁷, ni el primero en cuestiones personales. Los españoles son lo suficientemente maduros como para decidir por ellos mismos en cuestiones que les atañen directamente; por eso nos dice “Déjenle ya de la mano,/ que el pueblo es mayor de edad”. Y es que, más allá del tema que nos ocupa, esta estrofa es una crítica general a tantos años de miedo y represión, en los que los españoles no han podido disponer de las riendas de su vida, ni tomar parte en materia política. Es el momento de otorgarles la libertad perdida y que sean ellos mismos los que valoren, entre otras cosas, si desean divorciarse o no, asunto al fin y al cabo estrictamente individual pero que supone un paso clave hacia su emancipación. La ley del divorcio se acabó aprobando en julio de 1981. Este poema muestra tanto una imagen de la Iglesia en estos años, todavía muy presente; como el paso adelante hacia la reconquista de uno de los derechos perdidos durante la dictadura como fue el divorcio, aspecto clave a su vez para la emancipación de la mujer.

Otro de los sucesos que caracterizó el final de la Transición sería la entrada de España en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), firmada el 10 de diciembre de 1981, unos meses después del golpe de Estado, durante el gobierno de UCD presidido por Calvo Sotelo.

Una decisión de tal calibre, que produjo grandes controversias en el panorama político y entre la población, en ningún momento consultada; llevó de nuevo a Javier Egea a componer un poema con referencias históricas como es el “Romance de la Una, Yanqui y Libre”. Se trata de una composición que muestra esa faceta que encontramos recurrentemente entre sus poemas, como es la de convertir a la voz poética en un trovador que canta sus verdades al

⁶⁴⁷ Pablo Martín de Santa Olalla Saludes alude en el artículo “La ley del divorcio de junio de 1981 en perspectiva histórica” de la instrucción pastoral, encabezada por Marcelo González, titulada “Divorcio, doctrina católica y modernidad” (Boletín Oficial del Arzobispado de Toledo, n. 9 y 10, 1980, p. 419- 447), en la que, en palabras del autor, “se afirmaba la autonomía relativa del Estado y la capacidad de la Iglesia para predicar la fe con total libertad y dar su juicio moral en cuestiones incluso concernientes a la política. En otras palabras, Marcelo González venía a recordar que, aunque la Iglesia no tenía potestad jurídica para impedir una ley del divorcio, sí se encontraba plenamente capacitada para manifestar cualquier opinión”. Pablo Martín de Santa Olalla Saludes, “La ley del divorcio de junio de 1981 en perspectiva histórica”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, n. 14, 2001, p. 519- 551, p. 534.

pueblo. En este romance la anécdota es declamada como un verdadero ejercicio de conciencia público, detrás de lo que se esconde indudablemente la propia motivación personal del autor, como consecuencia de su afiliación al Partido Comunista, pues el poema se publicó en un folleto del mismo. De este modo, parafraseando el extendido lema franquista “España: una, grande y libre”, el sujeto poético parece querer devolverle la voz a ese pueblo al que nadie le da la palabra. Leamos un fragmento:

A todos los que me escuchen
un caso quiero contar
triste y grave, sí, señores,
mas de jugoso trovar.
Reunido nuestro gobierno
en sesión muy especial,
de un plumazo y algún brindis
de generoso champán,
decidió meter a España
en la cosa nuclear
que es el fondo de esa cosa
a la que llaman OTÁN.
Y así las cosas, señores,
éste su humilde juglar,
con indignación y agrado
les ofrece su cantar.
Cuando la noticia supe
quise en el aire notar
un cierto tufo a vaquero
que ya nos es familiar
pues de Nueva York a España
cuelga un puente singular.
[...]
De ese extraño paraíso
algo les quiero explicar:
un día en la Casa Blanca
decidieron alejar
de los Estados Unidos
el peligro nuclear
que ellos mismos producían
en nombre del capital,

poniéndonos en Europa
todo un macabro arsenal
y así en el caso de guerra
ellos a salvo quedar.

Ese es el sitio, señores,
al que llaman de la OTÁN
y adonde para llevarnos
no nos han de consultar,
pues el pueblo es soberano
pero no debe opinar.

[...]

Oigan algunas ventajas
que nos ofrece la OTÁN:
en la oficina de empleo
neutrones nos han de dar
y para calmar el hambre
setas a la nuclear,
pues lo manda Mr. Reagan,
¡hágase su voluntad!

Así cumple UCD
su programa electoral:
llevando España a su cama,
cumpliéndola por detrás.
Hoy, cansados de cumplidos,
Digamos ¡NO A LA OTÁN!
y, por favor, a esa gente
no le vuelvan a votar⁶⁴⁸.

Al juglar no le es extraña la presencia de Estados Unidos, lo que remite a los contactos que ya con anterioridad estableció Franco, materializados en diversas medidas como el “convenio de amistad y cooperación” (más conocido como Pacto de Madrid) de 1953; mediante el cual se permitía la instalación de bases militares estadounidenses (tres aéreas y una naval) a cambio de apoyo económico y diplomático.

Las consecuencias que implicaba el ingreso de España en la OTAN entrañaban por ejemplo “el peligro nuclear” al que alude el sujeto poético, que es una industria interesante a

⁶⁴⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 96.

nivel económico para la potencia mundial, de la que sin embargo intenta desprenderse cuanto puede en su propio territorio.

En efecto, el 17 de enero de 1966 se produjo un accidente nuclear en la localidad de Palomares, tras la colisión de un avión estadounidense con cargamento nuclear y su nodriza. Aunque ninguna de las cuatro bombas explotó –las dos que chocaron con la tierra provocaron una gran contaminación de plutonio–, el incidente puso de manifiesto el evidente peligro que corría España a causa de su relación con el gigante americano⁶⁴⁹.

Según Javier Valenzuela en un artículo del periódico *El País*, de entre las 12.000 armas nucleares acumuladas por Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría, hasta 200 bombas fueron desplegadas en territorio español entre marzo de 1958 y julio de 1976, si bien se desconoce si se hizo con el consentimiento de Franco⁶⁵⁰.

Una vez muerto el dictador, se estipuló la prohibición de introducir material nuclear en el territorio español sin conocimiento previo, aunque Estados Unidos sigue teniendo armas nucleares en Europa y no se sabe con certeza hasta qué punto se respeta el acuerdo.

En todo caso, la voz poética es consciente de los riesgos a los que ha estado sometida España desde el inicio de esas relaciones, y se muestra indignada por el hecho de que el pueblo ni siquiera sea consultado ante un asunto de tal gravedad. Al igual que en el poema anterior la voz poética reclamaba la soberanía del pueblo para poder decidir sobre el divorcio, aquí estipula: “El pueblo es soberano/ pero no debe opinar”. Se quiere hacer creer a los españoles que ahora pueden decidir en materia política. Pero el ingreso en la OTAN es otra prueba de que se trata de una verdad a medias. El partido gobernante, UCD, el mayor impulsor de esta adhesión, está supeditado a la voluntad de su correlativo americano. Ronald Reagan parece mandar más que el propio presidente.

Al final del poema, en primera persona del plural, la voz poética manifiesta el cansancio ante tanta falsedad y anima a sus receptores a posicionarse en contra de una OTAN que aparece tildada para facilitar la rima. Y va más lejos, incitándoles a que tampoco apuesten de nuevo por este partido, lo que se cumplirá muy pronto con la victoria aplastante de Felipe González en las elecciones de 1982. Sin embargo, el máximo oponente al ingreso de España en la OTAN entonces, sería el responsable algunos años más tarde de su controvertida permanencia.

⁶⁴⁹ Otro accidente similar tuvo lugar en la base de Thule en Dinamarca en 1968, que sacó a la luz una vez más la actuación impertinente de los Estados Unidos en territorios ajenos, poniéndolos en peligro sin su consentimiento.

⁶⁵⁰ Javier Valenzuela, “EEUU almacenó hasta 200 bombas atómicas en sus bases en España entre 1958 y 1976”, *El país*, 21 de octubre de 1999.

Disponible en: http://elpais.com/diario/1999/10/21/internacional/940456817_850215.html

c) Las cuestiones andaluzas

¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora?

¿Qué miran los poetas andaluces de ahora?

¿Qué sienten los poetas andaluces de ahora?

Cantan con voz de hombre, ¿pero dónde están los hombres?

con ojos de hombre miran, ¿pero dónde los hombres?

con pecho de hombre sienten, ¿pero dónde los hombres?

Rafael Alberti⁶⁵¹

Las cuestiones andaluzas representan otro asunto clave del momento que por supuesto preocupaba a nuestro autor. En la Transición, cuando se está gestando la nueva Constitución de 1978 y se plantean los primeros debates sobre la cuestión de los estatutos autonómicos, Andalucía ve la oportunidad de dar por finalizado el proceso autonómico truncado con el estallido de la Guerra Civil española, que le impidió llevar a cabo la aprobación de sus estatutos, a diferencia de lo que sucedió con Cataluña, Galicia y País Vasco durante la Segunda República.

La primera movilización se produjo el 4 de diciembre de 1977, cuando miles de andaluces se manifestaron desde todos los rincones de su geografía para reclamar la autonomía total de su territorio, mientras que el gobierno central pretendía otorgarles solo una autonomía parcial. Las manifestaciones y reclamaciones se sucedieron, mientras el gobierno acababa evidenciado su explícita oposición al proceso autonomista andaluz, a pesar de que el consenso entre los ciudadanos andaluces era cada vez mayor.

La decisión se jugaba en el referéndum celebrado el 28 de febrero de 1980, pero a pesar de contar con un gran respaldo por parte de los votantes, no se consiguieron alcanzar las ambiciosas cifras exigidas para su aprobación: debía darse la mayoría absoluta en cada una de las provincias, cifra que resultó imposible en Almería, donde solo se llegó al 42% de los partidarios por la autonomía. Este “negativo” resultado suponía tener que esperar cinco años para repetir el proceso. Pero dado el apoyo innegable otorgado a la autonomía, el gobierno no

⁶⁵¹ “Balada para los poetas andaluces de hoy”, en Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 1042. [De *Baladas y canciones del Paraná*, 1954].

tuvo más opción que ceder a los imperativos del pueblo andaluz, desbloqueando el proceso. El Estatuto fue finalmente aprobado por referéndum el 20 de octubre de 1981, y en 1982 se produjeron las primeras elecciones al Parlamento andaluz.

Sobre este asunto viene a tratar el poema inédito “Soleares de la autonomía”, del que solo sabemos que fue compuesto en los años ochenta, por lo que podemos deducir que se concibió al principio de la década, precisamente por las fechas en las que se ponían las cartas de la autonomía sobre la mesa. En medio de todo el tumulto, la voz poética se declara totalmente partidaria e invita a participar en la construcción de la nueva Andalucía, como apreciamos en este fragmento:

Hoy nos vienen a decir
que sigamos esperando
después de tanto sufrir.

Quieren la casa cerrada
para que nunca penetre
la luz de la madrugada.

Que entre tu mano y la mía
sea más grande la distancia
más negra la lejanía.

Pero nuestra voz unida
brilla en medio de la calle
como una espada encendida.

Juntos en Andalucía
para defender el aire
limpio de la Autonomía.

Y que la luz para siempre
se borde en una bandera
verde y blanca, blanca y verde⁶⁵².

Bajo esta temática localista, hay que destacar también dos poemas en los que Javier Egea arremete contra el periódico granadino *Ideal*, que fundado en 1932, mantenía una línea

⁶⁵² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 255.

conservadora y confesional –era editado por la Editorial católica. De hecho, al finalizar la Guerra Civil española, fue una de las escasas publicaciones que siguió en marcha con el beneplácito de la implacable legislación cultural franquista, llegándose a convertir en uno de los diarios de mayor tirada en Andalucía y permanente hasta hoy.

Ambos responden, como las “Espinelas del divorcio”, a la autoría de “Garcitajo del Pollero”. El primero de ellos se titula “Romance del enviado”. No disponemos de fecha exacta, pero sabemos que pertenece a principios de los años ochenta –muy probablemente a 1980–, como el propio poema confirma, y que es anterior al segundo poema que vamos a comentar, “El punto de Rafael”, del que sí sabemos que fue compuesto en febrero de 1981.

Distribuido pues forma anónima en Granada, en el “Romance del enviado” lo primero que encontramos es la descripción que la voz poética hace de este diario, al que no se le tiene en alta estima:

Pongan oído, señores,
porque les voy a contar
la que en los años ochenta
es historia singular.
Hay en Granada un diario
encabezado Ideal
que es decano de la prensa
sacristana y clerical,
prensa beata y fascista
donde las hubo y habrá;
un arma más venenosa
no la podrán encontrar.
Tiene nutrida plantilla
de mediocre personal⁶⁵³.

Después de este ataque explícito y general, la voz poética pasa a centrarse en la ofensa a uno de esos “mediocres” colaboradores (“mas hoy limito mi canto/ a un enviado especial”), del que sin embargo no llegamos a descifrar la identidad a través del poema. Es gracias a las notas del segundo tomo de las obras completas –y a los datos aportados por el propio Enrique Vázquez– que sabemos que tras ese “enviado” se oculta el periodista Antonio Ramos Espejo, “que publicó un serial sobre un viaje a nuestros países ‘hermanos’ Marruecos y

⁶⁵³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 256.

Mauritania”⁶⁵⁴. Lo que nos interesa de este poema, no obstante, más que la rencilla pública y la ofensiva contra este personaje, es el destacado estilo sarcástico y de camaradería con el que la voz poética se dirige a sus receptores, que probablemente sí conocen los referentes –a los que se les hacen recomendaciones e indicaciones a través del poema; así como el uso de la forma poética para dirigir una crítica a un personaje público:

Por eso a los granadinos
les quiero recomendar
desde estos versos escritos
con la mejor voluntad
que se lean a diario
este precioso serial.
Y si a nuestro periodista
quisieran felicitar
dicen que todas las tardes
lo pueden localizar,
con chilaba de lunares
y turbante de sultán,
en el Suspiro del Moro
jartándose de llorar⁶⁵⁵

“El punto de Rafael” nos da más pistas explícitas para interpretar el mensaje que se transmite. Por un lado, vuelve a arremeter contra el periódico en general, que sigue siendo pésimo en su integridad para la voz poética; para luego dirigirse de nuevo a un periodista del que sí se nos da el nombre esta vez: se trata de Rafael Martínez Miranda, encargado de la columna “Puntos para pensar”, al que acusa de escribir mal y tacha de “liberal postfranquista/ hecho en el mismo telar/ que los camisas azules/ que nos tratan de engañar/ diciéndonos que ha cambiado/ y que no piensan cambiar”. El motivo por el que la voz poética embiste contra éste parece radicar en un artículo del 14 de febrero de 1981 en el que ataca a “los rojos infames”, con los que parece identificarse la voz poética:

El catorce de febrero
daba descarga mortal
contra los rojos infames
aliados de Satán,

⁶⁵⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 550.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 257- 258.

que sojuzgan al polaco con increíble maldad...⁶⁵⁶

Cabe fácilmente imaginar que ese “polaco” al que atacan los rojos, “aliados de Satán”, es el Papa Juan Pablo II, convertido en pontífice a finales de 1978 y figura emblemática en el desvanecimiento del comunismo, en el que muchos españoles tenían las esperanzas puestas entonces –desconocedores como habían sido durante muchos años, por otro lado, de la realidad fidedigna acerca de los países comunistas. Radoslav Yordanov describe en su artículo “Juan Pablo II, clave en la caída del comunismo” esta reacción de la izquierda ante la elección del nuevo Papa:

Los grandes dirigentes comunistas de la época veían en la elección del cardenal de Cracovia una amenaza mortal para la supervivencia del modelo comunista, ya que eran conscientes de que un papa polaco tendría un efecto decisivo en la revitalización del patriotismo anticomunista de su país, que siempre había sido el eslabón más débil del bloque soviético. En distintos informes de agentes soviéticos en el Vaticano, los gestos del papa fueron calificados como “una actividad subversiva” que organiza “el sabotaje ideológico del sistema socialista”⁶⁵⁷.

En realidad, lo que le reprocha la voz poética es que este periodista hable mal de la gente de izquierda por este hecho sin ver lo que pasa en su propio campo. En primer lugar, se alude a la tortura y el asesinato de un joven a manos de la policía:

pero nada comentaba
sobre la acción criminal
llevada a cabo en las celdas
de los de Seguridad
donde un muchacho moría
tras tortura tan brutal
que ni un médico compinche
ha conseguido ocultar.

Parece que la voz poética hace referencia a la muerte de Joseba Arregi, un militante vasco de la banda terrorista ETA de treinta años que murió el 13 de febrero de 1981 a consecuencia

⁶⁵⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 257- 260.

⁶⁵⁷ Radoslav Yordanov, “Juan Pablo II, clave en la caída del comunismo”, en *Libertad digital*, 27 de abril de 2014. Disponible en: <http://www.libertaddigital.com/internacional/europa/2014-04-27/juan-pablo-ii-clave-en-la-caida-del-comunismo-1276516874/>

de los golpes recibidos por la Policía Nacional de Madrid durante su estancia en prisión tras su detención unos días antes. Al parecer, participaron en el interrogatorio más de setenta policías, cuyo crimen quedó finalmente impune pese al gran revuelo que provocó este suceso: se produjeron numerosas protestas, manifestaciones, huelgas –entre las que destaca la de hambre de 114 presidiarios de ETA recluidos en Carabanchel. Sin embargo, suponemos que a este periodista del diario *Ideal*, no le interesa hablar de ello, como sucede también con una acusación por una infracción ilegal a un grupo de la orden de los Jesuitas:

Y tampoco se le ha visto
el relincho levantar
cuando son los Jesuitas
los que encauzados están
en un presunto delito
de defraudación fiscal
que en el reino de Sevilla
(si no lo recuero mal)
por asunto de unas tierras
acaban de perpetrar

Aunque no podamos descifrar estrictamente todas las alusiones, estos tres poemas inéditos nos interesan porque, además de tener en común el hecho de centrarse en cuestiones locales, son llamativos formalmente en cuanto que la voz poética se transforma en esa especie de juglar que canta como decimos sus creencias internas al pueblo. Así, en “Soleares de la autonomía” comienza exclamando: “Yo vengo para cantar/ coplas que no son de muerte/ sino de vida y de paz”. En los dos poemas contra el diario *Ideal*, esta premisa se hace aún más evidente. En primer lugar, el segundo poema alude y recoge algunos versos del primero, con lo cual pueden verse incluso como una serie conjunta de confesiones- acusaciones (“Hay en Granada un diario/ encabezado Ideal/ que es decano de la prensa/ sacristana y clerical./ Así decía hace tiempo/ Garcitajo en su cantar/ y así lo repite hoy/ pues que motivos nos da/ desde su encabezamiento/ a la página final”⁶⁵⁸).

En “Romance del enviado” se apela directamente a un supuesto público, y a la manera de un recitador medieval: “Pongan oído, señores,/ porque les voy a contar/ la que en los años ochenta/ es historia singular”. En “El punto de Rafael” se identifica la voz poética con ese pseudónimo que va a utilizar en varias ocasiones, como hemos señalado, que responde al nombre de “Garcitajo del Pollero”. Como además hace alusión a lo dicho en el primer poema,

⁶⁵⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 259.

se puede suponer que en ambos habla ese mismo personaje inventado, lo que se corrobora además con las declaraciones de Enrique Vázquez de Sola.

Por un lado, nos encontramos ante una vuelta al tono juglaresco, que enlaza las composiciones egeñianas con la tradición más puramente oral. Por otro, estamos de nuevo ante un tono acusatorio similar al de referentes inexcusables como Rafael Alberti; así como al matiz irónico que se percibe en su poesía —o en la de algunos miembros de la “Promoción de los cincuenta”.

Para concluir esta parte dedicada a la Transición, diremos que el discurso reivindicativo que observábamos en Javier Egea con respecto a la dictadura, persiste también aquí. Los ejemplos poéticos tratados parecen suficientes para establecer un breve panorama de la evolución de un sistema autoritario a otro democrático, y para dilucidar cómo fueron transformándose las posiciones del régimen y de los gobiernos correspondientes, así como la sociedad de aquellos años intensos. Enmendar la ausencia de democracia durante cuarenta años no fue tarea fácil. La Transición supuso un paso adelante para su establecimiento oficial, pero ha sido —y sigue siendo— un proceso criticado por su falta de ruptura radical con el franquismo. La victoria del PSOE, que era una esperanza en este sentido, estuvo lejos de contentar a las voces ávidas de cambio, acabó por defraudarlas de nuevo e incluso por representar para muchos más continuidad respecto a prácticas anteriores, como veremos en la siguiente parte, dedicada al periodo democrático.

❖ **TERCERA PARTE: El periodo democrático en la obra egeniana**

“Habrá palabras nuevas para la nueva historia y es preciso encontrarlas antes de que sea tarde”,

Ángel González⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Ángel González, *op. cit.*, p. 140. [“Nada es lo mismo”, de *Grado elemental* (1962)].

CAPÍTULO I. Hacia la madurez poética

a) La dictadura argentina: *Argentina 78* (1983) y *Réquiem* (1981)

“En Argentina, las locas de plaza de mayo serán un ejemplo de salud mental porque ellas se negaron a olvidar en los tiempos de la amnesia obligatoria”,

Eduardo Galeano⁶⁶⁰

“el 24 de agosto de 1976/ mi hijo marcelo ariel y/ su mujer claudia, encinta,/ fueron secuestrados en/ buenos aires por un/ comando militar./ como en decenas de miles/ de otros casos, la dictadura/ militar nunca reconoció/ oficialmente a estos/ “desaparecidos”. habló de/“los ausentes para siempre”./ hasta que no vea sus/ cadáveres/ o a sus asesinos, nunca los/ daré por muertos”,

Juan Gelman⁶⁶¹

Javier Egea no solo se acercó a la realidad histórica de su entorno inmediato. De hecho, el primer ejemplo unitario de poesía de corte político llega en 1983 –aunque escrito a finales de los años setenta– con su obra *Argentina 78*, que según Francisco Díaz de Castro “recoge estupendos poemas de retórica mitinera”⁶⁶² –que compara por otra parte a los de la antología *1917 versos*– en el homenaje de la Universidad de Granada a Javier Egea acontecido en 2001. Se trata de diez poemas cuya temática se basa en la dictadura militar, –conocida como “Proceso de reorganización nacional” y comandada en un principio por el general Videla. El libro aporta así el testimonio de la represión que el país latinoamericano sufre desde 1976. Por consiguiente, es un poemario de una emoción muy intensa y con una intención política muy fuerte, en concordancia con las experiencias vividas en España.

⁶⁶⁰ Eduardo Galeano, en *Patas arriba: la escuela del mundo al revés* (3ª ed.) Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 343. (Trabajo original publicado en 1998).

⁶⁶¹ “Poema XXV”, Juan Gelman, en *Poesía reunida, Tomo I (1956- 1980)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 429. [De *Carta abierta (París/ Roma, 1980)*].

⁶⁶² Francisco Díaz de Castro, “Homenaje a Javier Egea”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 132- 169, p. 141.

Que Javier Egea dedique este libro al horror argentino se puede entender por el evidente paralelismo de esta realidad con la recientemente acabada dictadura franquista. Pero además, el lazo establecido con este gran rincón del Cono Sur tendrá continuidad luego gracias al estrecho contacto con uno de los muchos huidos del país sudamericano como fue Horacio Rébora, dueño del bar “La Tertulia”, gracias al cual el libro acabaría siendo editado. Tras el golpe de Videla, activamente implicado con la izquierda, Rébora huyó a Suecia para acabar instalándose finalmente en Granada y abrir este bar emblemático el 19 de abril de 1980. Convertido en ineludible escenario cultural de la ciudad andaluza –en 2010 recibió la Bandera de Andalucía por su labor–, en este local se gestaron muchas de las manifestaciones artísticas de la época, y fue punto de encuentro para el grupo *La otra sentimentalidad*. La estrecha amistad que vinculó al poeta con su gerente, avivó seguramente la solidaridad y la empatía en el escritor granadino, ya conocedor de las analogías evidentes con la situación española. El propio poeta se muestra sin embargo consciente del extrañamiento que su reacción fraternal puede provocar en el poema que encabeza en libro:

Pareciérate extraño
que desde aquí te culpe,
que desde aquí me ocupe de tu nombre.

Cuando llegue a tu altura de pedestal mi canto
acaso te preguntes
por qué ese empeño en denunciarlo todo,
por qué vienen del Sur, hiriendo, las palabras⁶⁶³

Se confiesa el sujeto poético en el poema III “esforzado en saber por qué tanta tortura,/ por qué tanta miseria salpicándolo todo [...] Yo que soy todo el pueblo de Argentina en un puño/ humillado por tanto general y bigote”⁶⁶⁴. El libro es así una continua manifestación de principios, donde Javier Egea se dirige constantemente a la figura del dictador –unas veces de manera explícita y otras tácitamente– al que culpa sin piedad, al que quiere castigar con la fuerza y la dureza de sus palabras. Es un enfrentamiento continuo hacia ese tirano, instigador innegable de la angustia argentina, al que postrado por encima del pueblo, el poeta persigue derribar. Egea se propone hacerle saber que los poetas no podrán ser engañados ni se resignan a dejarse caer con sus golpes, sino que son ellos quien ahora dirigen sus puños hacia unos dirigentes a los que va a insultar infatigablemente, a los que considera unos payasos que

⁶⁶³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 181.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 183.

disfrazan su propio miedo, sus más grandes debilidades, bajo sus aires de grandeza (“¿Quién eres tú sino la vida rota,/ sino toda la muerte vestida de payaso?”⁶⁶⁵).

Argentina 78, ilustrado en su primera edición por el comprometido artista argentino Ricardo Carpani, afincado en España desde 1975⁶⁶⁶, se abre con una dedicatoria a las “Madres de la Plaza de Mayo”⁶⁶⁷, símbolos incontestables de la revuelta durante y después de la dictadura. También encontramos una segunda cita que contiene palabras extraídas de un tango, ritmo argentino por excelencia, de tono doloroso, como el libro y la realidad que nos son presentadas.

Se preguntará el lector por qué el libro se tituló *Argentina 78* si la dictadura comenzó en 1976. Javier Egea quiere expresar con este título la paradoja de que en el año 1978, en medio de tal cruel acontecimiento histórico, en el que niños y adultos eran secuestrados o asesinados, se celebrara el mundial de fútbol en la capital argentina. Es una manera de denunciar la hipocresía que evidentemente se desprende de esta incongruencia que nadie se atrevió a detener, en la que muchos miraron a otro lado.

En las dos ediciones que se publicaron de este poemario encontramos una breve introducción del propio autor donde adelanta ese acercamiento que siente hacia el pueblo argentino, pues para Javier Egea todos somos lo mismo, todos estamos igualmente afectados e inmersos en el capitalismo, que se esconde detrás de muchas de las desgracias que se sufren. A continuación mostramos un pequeño fragmento que dice así:

La cosa es que las cosas no cambian demasiado. Fíjate: son tres sílabas tan sólo: Videla, Viola –es cuestión de poner las diéresis sobre las íes–, Galtieri, Bignone... ¡Qué más da! Ni siquiera afecta la métrica. Dos sílabas: Nixon, Carter, Reagan... Parece que las cosas no han cambiado en demasía. Y los lazos lingüísticos: los que nos unen en un engendro de todos conocido –¡qué gran audiencia rota! Llamada 300 millones–: o dos más tres son cinco. Son cinco por ahora. La cosa es que aún existe esa matemática torpe del capitalismo, pero lo que ellos no saben –o

⁶⁶⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 181.

⁶⁶⁶ Sobre la relación entre Egea y Carpani establece Horacio Rébora en el prólogo a la primera edición: “Sin duda, Ricardo Carpani y Javier Egea pertenecen a una misma región imposible de delimitarse en la geografía, pero fácil de encontrarse por la similitud de sus prácticas sociales. Es que ambos llevan clavada en el alma la misma sensación de ausencia: la necesidad de un mundo “otro”. Javier Egea, *Argentina 78* (2ª ed.), Madrid, Fundación de investigaciones marxistas, 2003, p. 15.

⁶⁶⁷ Según afirma el propio Horacio Rébora en el prólogo a la segunda edición, “se editaron 750 ejemplares [...] donde la mayor parte fueron donados a las madres de la Plaza de Mayo. Fueron entregados por una delegación de artistas granadinos que estuvieron en Buenos Aires con un lema “Un brindis por la democracia”. Allí mostraron su arte y sus convicciones solidarias el cantautor Carlos Cano, el poeta Luis García Montero, el profesor Juan Cruz, el artista plástico Manolo Gil junto a otros ciudadanos y artistas granadinos. Los dibujos de Ricardo Carpani y los poemas de Javier Egea todavía reverberan en las mentes menos desmemoriadas que usan ese libro contra el olvido”, Javier Egea, *Argentina 78* (2ª ed.), op. cit., p. 3.

ignoran no saberlo— es que sólo nos une —acá y allá— la explotación diaria a uno y otro lado del charco⁶⁶⁸.

Aquí vemos cómo se dan cita los mayores responsables de la dictadura argentina, los cuatro presidentes de facto durante la misma (lo que se explica por el hecho de que el prólogo se escribiera años más tarde respecto a la concepción de los poemas, concebidos mientras Videla estaba en el poder); y por otro lado, a tres de los presidentes de Estados Unidos que gobernaron durante esa misma época. Estos últimos, que en aquellos momentos pretendían imponer los parámetros del modelo económico neoliberal a los países de Latinoamérica, apoyaron el golpe militar en Argentina y además sostuvieron la permanencia de las numerosas dictaduras que acaecían en el continente bajo la llamada “Doctrina de la seguridad nacional”. Es pues, una manera de decir que todos estamos bajo una misma situación, bajo la supremacía de los Estados Unidos, tanto a uno como a otro lado, es decir, bajo la ola neoliberal y el modelo capitalista impuesto por la potencia mundial. Con este texto, el poeta confirma su intención de dar cuenta del suplicio del pueblo argentino, generalizándolo, extrapolándolo, para que su queja resuene todavía.

Todo está impregnado de repulsión, y concretamente, de ese intento de culpar continuamente al dictador de cuantas atrocidades han llevado a cabo sus manos. Son varios los poemas acusatorios en los que la voz poética se dirige directamente a Videla, como el segundo poema del libro (“Huele a sangre, Videla”) o el primero, del que ya transcribimos el principio:

Yo te digo, Videla,
que viven los poetas con los ojos abiertos
y miran y conocen y sienten conociendo
y entonces dos caminos:
Apoyar a la muerte o defender la vida.

Por eso va mi canto hacia ti como un grito,
como un puño gigante⁶⁶⁹

Junto a Videla, también hay lugar para esos dirigentes americanos que alimentan con su apoyo la dictadura, como sucede en el quinto poema:

Nixon tuvo en su casa

⁶⁶⁸ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 39.

⁶⁶⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 181.

un armario repleto
de perchas y uniformes para los dictadores.

Recuérdalo, Videla:

Allí estuviste tú colgado de los hombros,
olvidado del tiempo,
sin nombre ni apellido
[...]
Ahora Carter preside
a los espantapájaros⁶⁷⁰

Sin embargo, Javier Egea llega a la conclusión, en los poemas séptimo y octavo, de que el pueblo acabará condenando a quien condena:

Pueblo puesto de pie,
en mitad de la carpa te arrope la vergüenza
y te mires a ti,
que ya en corro te miran,
y sientas tu uniforme temblar en tu barriga,
condecorado y solo,
y el enorme desprecio
y la visión terrible,
la gran revelación de tu silencio.
[...]
Mira tú tanta altura,
mira tanto poder para que venga
la voluntad del pueblo a destrozarte”⁶⁷¹

Con más esperanza que la que le produjo la experiencia española, aunque la argentina todavía se alargara algunos años más (concretamente hasta 1983, con el cambio hacia el gobierno de Raúl Alfonsín), la voz poética incita al pueblo a que se levante para agraviar al dirigente y deshonrarlo públicamente. Por muchos logros que éste crea haber conseguido posicionándose por encima de ellos, no escapará a la pujanza de quienes han sufrido su cruel arrogancia. El octavo soneto resume perfectamente esta idea, mediante una fuerte carga ideológica:

⁶⁷⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 186.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 189.

Abrumadoramente condenado,
porque el pueblo decide hasta la muerte,
vendrá la muerte a ti y vendrá a verte
en nombre de la historia el torturado.

Vendrá la muerte a ti, remunerado
del dolor y su grito, a sorprenderte
alto tú en tu poder, dormido y fuerte
y ponerte de sangre coronado.

Poderosa verdad que te reclama
a tu triste corona obedeciendo,
a la muerte tu sueño tributando.

Y tú sientas subir hasta tu cama
la voz del pueblo al madrugar diciendo:
Pasó la noche el dictador sangrando⁶⁷²

Esta composición trae reminiscencias de Cesare Pavese y su poema “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”. Si el poema de Pavese espeta “la muerte tiene una mirada para todos”⁶⁷³; para Javier Egea, la muerte se presentará ante el dictador como una voz, la voz del pueblo pidiendo justicia en nombre de la historia y de todos aquellos afectados por la opresión y la barbarie de esta etapa. En efecto, se reafirma el convencimiento de que el dictador será sorprendido un día por el pueblo, que lo hará pagar y lo aniquilará para vengar su dolor.

Pero quizá sea el noveno poema el que resulte más interesante poéticamente hablando cuando nos referimos a este tono de condena por parte de la voz poética, por identificar la figura central del dictador, que es protagonista y objeto de ataque a lo largo de todo el poemario, con la imagen del toro, metáfora que atraviesa esta composición:

Los dictadores
¿tienen amplia la frente y triste la razón,
el gesto casi abuelo
y un gran miedo a la muerte?

Los dictadores
¿sudan la soledad en su almohada

⁶⁷² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 190.

⁶⁷³ Cesare Pavese, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2008, p. 211.

y un útero distante los consuela?

Los dictadores

¿sueñan con ser el toro de las cinco
y se chupan el dedo mientras duermen?

Los dictadores

¿cuando salen al ruedo de la historia
llevan el gesto manso
y escarban en la arena?

Los dictadores

salen siempre a las plazas
sin indulto posible⁶⁷⁴

Dividido en cinco estrofas de tres y cuatro versos en verso libre, todas ellas empiezan con la anáfora “los dictadores”, haciendo recaer todo el peso en este personaje plural. No se trata de un dictador concreto, aunque estemos hablando de la dictadura argentina, sino de una generalización, por lo que suponemos que para la voz poética no hay diferencias posibles entre ellos y todos corresponden unánimemente a la descripción que de ellos se hace.

Durante las cuatro primeras estrofas, este sintagma nominal inicial va seguido de una pregunta retórica donde se plantean dudas acerca de la naturaleza y las características de este personaje transversal, muchas veces derivadas de las posibilidades de comparación con el toro.

En la primera estrofa no adivinamos todavía esa identificación, pero tras la lectura completa del poema, nos damos cuenta de que esta pregunta iniciática ya pone en relación al dictador con algunas características de este animal como la “amplia frente”, la “triste razón”, el “gesto casi abuelo” o el “gran miedo a la muerte”. Si pensamos en un toro, todos estos sintagmas nominales tienen que ver con él, tanto en el plano físico como en el psíquico. Todo ello nos hace pensar además por el momento en una concepción casi apiadada de éste; el lector puede llegar a sentir compasión por este pobre animal que nada parece tener que ver con el dictador. De ahí la duda prolongada que en la segunda estrofa continúa con esa inclusión de la “soledad” que parece presentarse en sus peores pesadillas (la “sudan en su almohada”) y el “útero”, que ligado a la protección maternal, intensifica esa idea de indefensión que sigue poniéndose en duda.

⁶⁷⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 191.

Pero si en estas dos primeras estrofas la sombra del toro se intuye levemente y la sensación que tenemos es de una ingenuidad que no parece establecer vínculos con el protagonista evocado, ya en las tres siguientes las correspondencias son completamente explícitas y la asimilación se va haciendo de manera más evidente también.

Y será en la tercera estrofa cuando aparezca el referente que se establece ahora como eje hasta el final: el “toro de las cinco” en que aspiran quizá a convertirse esos dictadores. El hecho de precisar que es el “de las cinco”, nos hace pensar directamente en Lorca, asesinado precisamente por una de esas dictaduras, y su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), amigo torero muerto a causa de una cornada. En la elegía “La cogida y la muerte”, el verso “a las cinco de la tarde”⁶⁷⁵ se repite continuamente señalando la hora maldita en que tuvo lugar este suceso trágico, que queda ya marcada en la memoria de todos como la hora del sueño eterno.

No es de extrañar que Egea lo saque a relucir en su poema, diciéndonos que probablemente los dictadores sueñan ya desde esa infancia metaforizada en “se chupan el dedo” con convertirse en un toro también homicida. Pareciera, con sus continuas preguntas, que a la voz poética le cueste creer que estos personajes tengan tales aspiraciones de antemano, como si no fuera posible por naturaleza encerrar esa maldad, lo que enlaza con la presunción de inocencia anterior. Su incredulidad le lleva a interrogarse continuamente para encontrar una explicación al transcurso trágico de la historia, cuando ya no se puede hacer nada por evitarlo y lo único que queda es indagar en las razones. Y es que la atrocidad de esa muerte inspirada por el “toro de las cinco” contrasta abruptamente con esa tranquilidad asociada al dormir y a la inocencia que se infiere en la edad temprana.

Pero si en esta estrofa esa idea de convertirse en toro queda en el plano onírico y lejano de la niñez, en la siguiente, los dictadores, ya crecidos y convertidos en ese toro, acaban por salir “al ruedo”, metáfora de su irrupción en el poder, pues hablamos de un ruedo figurativo, el “de la historia”. Ya no se les representa durmiendo, ni la posibilidad de transformación es un mero sueño, sino que han pasado de repente a la acción. Ahora la duda es si van a actuar o no como ese toro evocado anteriormente. Se habla de dos de sus características: por un lado, de su “gesto manso”; y por otro, del hecho de escarbar “en la arena”. El primero alude a la fachada inofensiva con la que un toro puede aparecer ante su público –y por ende el dictador; pero también un toro manso es aquel que sirve como guía al resto del ganado, lo que corresponde perfectamente con el papel del tirano. Respecto al segundo elemento, un toro escarba en la arena cuando está a la defensiva, para avisar de su embestida. Lo que al fin y al cabo parece poner en duda aquí la voz poética es el hecho de que el dictador se identifique en

⁶⁷⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 591.

este sentido con el toro. ¿Muestra también éste un rostro apacible para luego atacar a su contrincante, en su caso, el pueblo? ¿Da previo aviso de sus vilezas? ¿Podemos acaso confiar en un dictador?

El terceto que cierra la composición se establece así como una especie de conclusión que da respuesta a estos interrogantes. Con ese toro ya en plena corrida, los dictadores son condenados por la voz poética que les niega la posibilidad de perdón, de ser salvados de la muerte, vaticinando un final cruel y único para todos ellos.

Si desde el principio hemos asistido a una gradación ascendente en la identificación del dictador con el toro, que se ha ido intensificando conforme avanzábamos hasta hacerse evidente, aquí se resuelven ahora todas las incógnitas: el dictador es incluso peor que un toro, porque éste merece ocasionalmente la absolución, no deja de ser un animal que solo se defiende de manera lógica ante un ataque voluntario y que incluso siente miedo e indefensión. En lo que respecta al dictador no cabe sin embargo posibilidad alguna de concederle la gracia de ser absuelto, porque su acción es siempre premeditada, nunca inocente, pues ya desde temprano se forma en él ese instinto vil.

En definitiva, la voz poética no solo está privando al protagonista objeto de escarnio de su posibilidad de ser concebido como hombre, animalizándolo; sino que incluso lo está eximiendo de la oportunidad de ser comparado con el propio animal.

De la inocencia transmitida por el toro en las dos primeras estrofas y la piedad que el lector podía experimentar por él, que impedía además identificarlo con la figura del dictador, pasamos poco a poco a ver por una parte el lado más animal de ese toro en acción que ya permitía ver la correlación con aquel, para llegar al final a despejar la incógnita y a borrar toda semejanza entre ambos polos de esta alegoría continuada en la que el toro se alza como el único que merece perdón. Es como una máscara que se ha ido desencajando poco a poco hasta dejarnos descubrir la verdadera naturaleza del objeto analizado, que ha acabado desnudándose ante nuestra mirada.

Se trata indiscutiblemente de otro poema de un intenso tono denunciatorio, de carácter comprometido; pero de una intensidad lírica y una belleza admirable que encontramos a lo largo de todo el poemario y en otras composiciones que como ésta, llegan a superar las intenciones meramente panfletarias evidenciando una innegable efectividad poética.

El libro termina con un vigoroso mensaje final, directo y cargado del más explícito desprecio y repugnancia:

Dictador de la sangre,

[...]

Sobre la historia pongo mi palabra

y en tu pañuelo escupo,
desde el Sur te condeno a las letrinas,
de vómitos podridos te coronó,
lanzo un siglo de pus sobre tu cara.

Que en tus ojos fermente la basura del mundo⁶⁷⁶

En la misma línea de *Argentina 78* encontramos *Réquiem*, título que recuerda inevitablemente al famoso poema de José Hierro, un poemario inédito e inacabado de Javier Egea que, aunque su fecha de creación se sitúe en 1981, se hizo público por primera vez en 2005 en el suplemento *Babelia*, siendo incluido en el segundo tomo de sus obras completas en 2012⁶⁷⁷. Queda constancia de tan solo once de los veintitrés poemas que en teoría debían integrar este libro inconcluso. Siendo la temática muy similar a la de *Argentina 78*, empezamos sin embargo a encontrar indicios del nuevo rumbo poético que experimenta la escritura de Javier Egea en estos años, puesto que uno de los rasgos definitorios, la mezcla de lo privado con lo público, de lo íntimo con lo extrínseco, esa intrusión del amor en los asuntos colectivos, ya se deja ver en versos de este poemario:

Alzamos los ojos con miedo
y anidaban allí los vencedores.
[...] dónde estarán tus muslos con el agua de azahar,
dónde el trabajo y el amor?
Pero es a muerte mi dolor y el tuyo.
Nadie nos salvará. Nadie⁶⁷⁸

O

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

Sube a mis hombros, pequeña flor del sueño,
que habremos de llevarte a presenciar la vida,
la esperanza que puebla tu sonrisa,

⁶⁷⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 192.

⁶⁷⁷ Para un estudio preciso y en detalle de este poemario, se recomienda consultar este artículo de Elisa Sartor: “Réquiem, un poemario inédito de Javier Egea”, en *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, Vol. 4, n. 2, 2011, p. 125- 137.

⁶⁷⁸ “Kyrie”, en Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 282- 283.

mira cómo se alza en medio de la plaza la tribuna del [pueblo
que ha madrugado en el dolor⁶⁷⁹

No obstante, es evidente que el poeta atenta contra una situación de dominio, que se suele atribuir a la argentina; si bien no tenemos indicios exactos que lo confirmen. Sea como fuere, podríamos apropiarnos de los poemas que componen este libro como un grito de denuncia ante cualquier régimen autoritario, pues a través de él podemos poner en relación el de Videla y el de Franco con cada una de las dictaduras sufridas en la historia, que en definitiva comparten una misma característica: el sometimiento de los pueblos que las sufren.

Con fondo musical de réquiem, de triste tono fúnebre, si bien en *Argentina 78* la voz poética se disponía mayoritariamente a erigirse de manera autónoma contra el dictador, hablando en nombre del pueblo y de los poetas de manera acusatoria; en el caso de *Réquiem* el poeta se servirá a menudo de la primera persona del plural (como en ese “Nadie nos salvará. Nadie”; o en otros versos como “Nuestros pasos son esos/ que pisaron la sangre en las aceras/ y a pesar del dolor siguieron avanzando”⁶⁸⁰; o “somos el pueblo que pregunta y canta”⁶⁸¹), como si de una intención plural y más reflexiva se tratara, lo que confiere a este poemario un tono menos directo, denunciante pero casi resignado, aunque se siga preguntando de nuevo “por qué tanta miseria”⁶⁸². No obstante, en medio de esa meditación sobre la experiencia colectiva, en la que la voz poética se incluye la mayoría de las veces, también encontramos en ocasiones la llamada a la lucha, como sucedía en el verso “mira cómo se alza en medio de la plaza la tribuna del [pueblo/ que ha madrugado en el dolor./ ¡Despierta!”; porque “aún es posible un fruto nuevo/ sobre la gris cosecha del asfalto”⁶⁸³. No hay que olvidar que justamente el réquiem es una composición musical creada especialmente para los difuntos, por lo que podríamos pensar en este poemario como una metáfora del imperioso deseo de que la dictadura llegue a su fin. En ese sentido encontramos poemas que, pese al tono más calmado que reina en este libro, nos acercan a *Argentina 78*, como apreciamos en este breve fragmento del poema titulado, como el resto, en latín, “Recordare iesu pie” (“Acuérdate, piadoso Jesús”), en el que se dirige al dictador casi como si de una maldición se tratara:

Recuérdate por siempre acribillado,
devorado por perros asesinos,

⁶⁷⁹ “Tuba mirum spargens sonum”, en Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 286.

⁶⁸⁰ “Quantus tremor”, en *ibid.*, p. 285.

⁶⁸¹ “Quid sum miser tunc dicturus”, en *ibid.*, p. 287.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 287.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 287.

con el orín por agua de las doce,
caído de una almena de tu mismo castillo
desde un lento tic-tac de ajusticiado.

Recuerda por siempre el peso de esta piedra,
la fiesta de la tumba, tu nada poderosa⁶⁸⁴

El fragmento nos ofrece la imagen del tirano encerrado en su propio castillo; o sea, condenado por su propio despotismo, final que anulará todo el poder acumulado hasta entonces. Su única victoria será la de acabar siendo masacrado de manera violenta (“devorado por perros asesinos”), en condiciones insalubres (“con el orín por agua de las doce”) y muriendo tras una paulatina agonía como castigo por sus maldades (“caído de una almena de tu mismo castillo/ desde un lento tic-tac de ajusticiado”). Sin duda, la voz poética cree también aquí que el dictador terminará siendo pagado con su misma moneda, pues estos versos nos hacen pensar en las miles de crueles torturas, encarcelamientos inhumanos y ejecuciones salvajes acometidas en nombre de las dictaduras y que ahora el opresor deberá sufrir en su propia piel, según el dictado de este acusador.

No sabemos si su situación en prisión en la vida real se correspondió con los vaticinios de Javier Egea; pero lo que sí que sabemos es que al menos Videla tuvo que cumplir condena por crímenes de lesa humanidad, crímenes que sin embargo siguió justificando hasta el día de su muerte (al igual que Franco, que ni siquiera fue condenado, cargando a sus espaldas innumerables fechorías por las que nunca pagó). Aun así, y tal y como concluyen los versos de este poema, seguramente nunca pudieron quitarse de encima el lastre de culpabilidad que arrastrarían toda su vida, y que fue motivo permanente de desprecio para muchos de sus contemporáneos, como sintetiza el verso final: “Recuerda por siempre el peso de esta piedra, / la fiesta de la tumba, tu nada poderosa”.

Además de los numerosos poemas sueltos, *Argentina 78* es el único completa y directamente político en conjunto de los poemarios publicados. Supone también, además, la última producción antes de dar el giro materialista del que *Réquiem* ya da cuenta, y que llegaría definitivamente con su siguiente libro, *Troppo Mare*, que fue escribiendo paralelamente. Si *Réquiem* representa una fase experimental a caballo entre la poesía más políticamente directa y el materialismo; es a partir de *Troppo Mare*, como veremos, cuando el autor concibe la poesía desde una lógica ya totalmente distinta, demostrando que se puede seguir siendo político desde otros cauces, como el propio autor afirma en esa entrevista

⁶⁸⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 290.

emitida en 1985; declaración perfecta para establecer la transición entre este apartado y el siguiente:

[...] cuando se participa de un mundillo tan mítico como es el mundo de la poesía o de la literatura, en el que lo que predomina es la ideología de los sentimientos privados, de los sentimientos íntimos; pero cuando uno es consciente de que esos sentimientos íntimos no es posible verlos por separado de los sentimientos colectivos y que constantemente están chocando y que cada “individuo” participa de la problemática colectiva; entonces eso funciona también en el proceso poético, exactamente igual. La cosa está en que se puede pensar que participar políticamente en la poesía es solo hacer un libro directamente político como puede ser *Argentina 78* en este caso, en el cual efectivamente los poemas son de tema netamente político y están ilustrados por un individuo tan representativo del movimiento obrero en Argentina como puede ser Ricardo Carpani. Pero al hablar del amor también se está haciendo política, exactamente igual, porque al hacer un poema lo que se está haciendo es un discurso ideológico. Lógicamente con la experiencia, y en este caso dentro de mi proceso, hay un momento en que esto se ve claro, y entonces empiezo a hablar del amor, pero ese amor que ya está también comprometido, y está comprometido inevitablemente, porque está traspasado por esa misma ideología del dominio, ideología de la explotación, que es la que vivimos a diario⁶⁸⁵.

⁶⁸⁵ El fragmento pertenece al contenido va del minuto 16’30’’ al minuto 19’10’’.

b) *Troppo Mare* (1984): un punto de inflexión en el camino hacia el materialismo

“Es tarde y en tu espalda florecen los pañuelos”,

Javier Egea⁶⁸⁶

“Lo que pueda contaros/ es todo lo que sé desde el dolor/ y eso nunca se inventa”,

Javier Egea⁶⁸⁷

En 1980 Javier Egea emprende un retiro en la Isleta del Moro, en Cabo de Gata (Almería), donde escribe gran parte de uno de los libros más valorados por la crítica: *Troppo Mare*. El mismo año en que publicaba su primer libro (1974), aparecía una obra fundamental en la trayectoria del poeta, que lo acompañaría en este periodo de recogimiento: la *Teoría e historia de la producción ideológica*, de Juan Carlos Rodríguez. Se trata de una lectura que no solo lo estremece, sino que cambiará desde entonces su propia producción. Las impresiones sobre este libro las acopia en este poema titulado “De cómo el poeta clama a las musas, tras la lectura de un apasionante ladrillo (sic) titulado: “*Teoría e historia de la producción ideológica*”, del que destacamos un fragmento:

A la cuarta intentona me he chupado
de un tirón tu maldito mamotreto
y quiero dedicarle este soneto,
este torpe discurso aburguesado.

¿Qué funesta matriz ha segregado
semejante coñazo, qué secreto
camino, laberinto o vericuelo
a este abrupto teorema te ha llevado?

Por obra de un amigo lo he tenido
Y en sus redes viscosas he caído,

⁶⁸⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 203.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 231.

Con este soneto de tono jocosos y de camaradería, confiesa la voz poética haber sucumbido a la maraña escrita por el profesor Rodríguez. Lo ha impresionado tanto que no llega a entender cómo ha sido capaz de concebir esta obra. El sujeto se siente atrapado por “redes viscosas” de las que ya no se podrá despegar. Parece además ser consciente por primera vez de que su manera de escribir procede de la tradición burguesa literaria recibida (“este torpe discurso aburguesado”). Sin embargo, los contenidos mismos de este “mamotreto” lo alertan de su necesidad de nuevas musas, a las que invoca en el título, para cambiar de rumbo. Esta lectura se convierte así en el detonante clave en el camino hacia un materialismo que convertirá a *Tropo Mare* en el verdadero punto de inflexión de esa intensa búsqueda⁶⁸⁹. El propio poeta, en aquella entrevista de 1985 a la que aludimos anteriormente, confirma la importancia de la influencia del teórico granadino en la producción de *Tropo mare* y su responsabilidad respecto a ese cambio de tono desde el que ya no concibe una vuelta atrás:

[...] sencillamente ocurrió eso, que me pareció efectivamente demasiado mar al llegar. Y la extrañeza (“extraño tanto mar”)... efectivamente la extrañeza viene dada de que ese mar ya está contemplado desde una óptica muy diferente a la que podía contemplarlo en años anteriores, en etapas anteriores, en las que la veía de una forma más abstracta, una forma menos relacionada con la realidad [...] lo que trataba de contar, a parte de esta historia amorosa, era intentar demostrar que el paisaje interior y el paisaje exterior siempre están interrelacionados, que no se pueden ver nunca por separado; y que por lo tanto, eso que llaman sentimientos íntimos, sentimientos puros, no se pueden entender si no están chocando continuamente con los sentimientos colectivos [...] yo tuve la gran fortuna de encontrar en Granada a un personaje para mí fundamental, a un crítico literario fundamental, como es Juan Carlos Rodríguez. Su primer tomo de la *Teoría e historia de la producción ideológica*, que recuerdo que fue uno de los libros que yo me llevé a la Isleta del Moro, me produjo un gran choque porque lo que en mí solamente era intuición hasta esos momentos, pero que no sabía explicar porque no tenía argumentos teóricos para ello, me los encontré allí. Entonces, esto que todavía estaba balbuceante en mi poesía y en mi concepción de la literatura, se quedó muy

⁶⁸⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 241.

⁶⁸⁹ De hecho, a su vuelta, el propio profesor Rodríguez habla de “un poeta otro” en su presentación de noviembre de 1980 en el Palacio de La Madraza de Granada: “Y sin embargo ustedes van a escuchar hoy a “otro poeta”. No un poeta más maduro, un poeta más evolucionado sino una cosa completa, radicalmente distinta. No evolución sino ruptura. Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta “otro”. Que no se mueve ya en la ideología de la *palabra poética* sino que se mueve en la consciencia de que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte. [...] Había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica, como práctica ideológica”, Juan Carlos Rodríguez, “Como si os contara una historia”, op. cit., p. 77.

claro. Yo recuerdo que la torre ideológica se cayó completamente, se derrumbó, se desplomó y hasta si me apuras, tuve que tome tumbarme en la cama, recuerdo, en la fonda, porque decía “¿cómo es posible esto?, ha llegado por fin el momento en que creo que sé lo que estoy haciendo y por qué lo hago así y no de otra manera”. Entonces yo seguí trabajando desde esta óptica explicada y demostrada por Juan Carlos Rodríguez y empezaron a aparecer los poemas del libro *Tropo mare*⁶⁹⁰.

Tropo mare recibe el premio Antonio González de Lama de la Diputación de León en 1982 y es publicado en 1984. Ya el título indica el vínculo ideológico manifiesto, puesto que éste procede de las dos primeras palabras del poema “Gente Spaesata” (“Gentes sin arraigo”⁶⁹¹, 1933) del comprometido escritor italiano Cesare Pavese, una de las lecturas clave de *La otra sentimentalidad*, con el que este poemario comparte un similar escenario marítimo. *Tropo Mare* está compuesto por cinco libros y una coda, de los cuales el primero, llamado de la misma manera, está asimismo dedicado al ya citado discípulo de Althusser, Juan Carlos Rodríguez. Incluye además una cita de Pasolini que reza: “No es de mayo este aire impuro”, que Javier Egea actualizará, dentro del primer poema, en el verso “raro este cielo para ser de mayo”⁶⁹².

Una de las partes más interesantes del poemario es la tercera, titulada “El viajero” – que había sido publicado de manera independiente en 1981–, en referencia a Miguel del Pino, un joven poeta amigo del autor que se quitó la vida durante el periodo de la Transición, y que según Andrés Soria Olmedo en “Permanente y arrebatado”, se situaría en la línea de *Las cenizas de Gramsci*⁶⁹³, de Pasolini. A este muchacho parece pertenecer la escritura de la mayoría de los poemas de esta sección: “de Miguel, camarada viajero con el frío”. Desde el compañerismo por esta persona que ha partido hacia la muerte crea Javier Egea preciosos poemas de corte elegiaco, como se aprecia en este fragmento:

No es de ahora esta luz. Es de siempre y tiritita
como un niño perdido. Pero quién lo diría,
quién dejara su casa para oír cómo llega,
cómo silba en la curva, cómo quiebra la tarde.

Para seguir viviendo he dejado mi nombre
sobre papeles grises y palabras vacías.

⁶⁹⁰ El fragmento pertenece al contenido va del minuto 16’30’’ al minuto 19’10’’.

⁶⁹¹ Cesare Pavese, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁹² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 197.

⁶⁹³ Andrés Soria Olmedo, “Permanente”, *op. cit.*, p. 106.

Aquí, de pie, viajero, me abrazo a las estrellas
en el último gesto, prisionero del cielo.

Porque todos los campos sueñan un tren perdido
que amenaza en la tarde y trepida y los hiende.
Raíles donde tiendo mi soledad de siglos
que es un grito en mis ojos y es de siempre y de todos⁶⁹⁴

La muerte parece haber acechado desde muy pronto a este poeta que ha dejado constancia de su vida “sobre papeles grises y palabras vacías”, lo que le permitirá ser eterno tras la inevitable despedida. Esa luz que es la muerte “no es de ahora”. Pero si bien su presencia es constante desde los comienzos vitales y es difícil aventurarse hacia ella, la infinita soledad ha acabado empujando finalmente y de manera inevitable al protagonista a las vías del tren que lo arrebataron para siempre. Como el sujeto poético, todos somos rehenes de la muerte, que nos avisa de la soledad que nos abarca sin remedio. Partiendo de esa vivencia individual de desenlace vital, este poema nos implica así en una experiencia que se extiende de manera global, sumergiéndonos en esa realidad de explotación compartida cuyo signo fatal e ineludible es en efecto la muerte.

En el último de los poemas de esta parte, ahora desde una perspectiva narrativa diferente, la imagen de la muerte se vuelve a materializar en una constante luz, como el mar inmenso donde nace una nueva vida:

Hemos querido hablarte
cuando el sueño te quema como tú pretendías,
hemos venido a verte desde el miedo
hasta esta casa nueva
donde brillan tus ojos como peces de fuego
por si acaso tuvieras noticias de ese barco
en el que un día zarparon los hombres y la historia.

Es tuya tanta luz. Hoy todo está contigo.

Y baja la marea
y cantan los dormidos
y gaviotas llegan con el viento encendido

⁶⁹⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 218.

y hemos de volver
y tú no estás pero tu voz nos llama.

Para los que quedamos es más triste el camino.

Quizás alguna tarde,
en alta mar tu sueño y las primeras algas,
como un octubre nuevo,
florecerá en las gavias
una bandera roja, Miguel, que nos reclama⁶⁹⁵

Desde un matiz ideológico, se pregunta una voz poética que ha sido testigo de la inminente partida del protagonista, dónde se perdió esa utopía compartida, dónde quedó la historia, la memoria, los hombres mismos, en otro alarde de conciencia de esa derrota común que es la vida. A la pérdida de ese viajero eterno que es Miguel parece unirse un fracaso más amplio, ligado a esa exploración ideológica persistente en la que el yo poético asume la opresión cotidiana de la clase dominante. Se inserta además el poema en un momento de cambios políticos e históricos (recordemos que el libro se escribe en plena Transición), que parecen contribuir a esa reflexión y sumirlo en ese desaliento desesperanzador. Sin embargo, al final aparece una tímida confianza, el anhelo de ese “octubre nuevo” –que indudablemente alude a la llamada “Revolución de octubre” de 1917 en la Unión Soviética, cuyo objetivo era derrocar el régimen zarista en aras de uno socialista que sería encabezado por el conocido líder revolucionario Lenin⁶⁹⁶– que logrará alzar por fin esa deseada bandera roja, lo que seguramente se pueda interpretar desde la convicción de que las siguientes elecciones, en 1982, cambiaran el rumbo de los acontecimientos; pero sobre todo con la convicción de que esa ideología implícita se transforme en la deseada, al margen de esa explotación aceptada inconscientemente.

También cobra una especial relevancia dentro del poemario la quinta parte, “Coram Pópulo”. De nuevo desde un tono melancólico, la voz poética realiza un paseo de tintes autobiográficos que nos llevan a la dolorosa pérdida de la madre. La muerte sobrevuela nuevamente el transitar de estos versos; se nos cuenta una historia “con los ojos del frío”⁶⁹⁷ que empieza desde el nacimiento (“una curva de sangre sobre el río/ mientras todo era un

⁶⁹⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 220.

⁶⁹⁶ No obstante, recordamos que también en octubre tuvo lugar en España la Revolución de 1934, cuyos focos de acción principal fueron Asturias y Cataluña.

⁶⁹⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 231.

grito”⁶⁹⁸). Una infancia en la que otra vez la muerte se presenta como una acompañante perenne desde el origen de la vida (“éramos ya cercanos de la muerte”⁶⁹⁹) se pone de relieve a través del paso por una escuela carcelaria, oscura y religiosa, en la que los libros se presentan como objetos hirientes, pesados, que contrastan con una ingenuidad infantil arrebatada prematuramente:

En aquella placeta, la extraña cruz de piedra,
las farolas, los árboles raídos,
el coche de la una,
las primeras preguntas y un manojo de arena,
éramos ya cercanos de la muerte,
brotes de frío,
pobre gente pequeña sin sentido,
rubios y solos.

Eran vidrios y plomo los libros de la escuela
y los ojos miraban de través la mañana,
casi al sesgo de la vida,
como si todo fuera sorpresa y clandestina.

¿Qué aventura del miedo, qué pizarras vencidas,
qué lenguaje del fondo de los hábitos negros,
qué triste luz aquella?⁷⁰⁰

Tras narrar brevemente los primeros escauceos amorosos y el incipiente desarrollo juvenil de la sexualidad en el tercer poema de esta parte, llega el duro enfrentamiento con la pérdida de su progenitora –la cual tocaba el piano y le había infundido desde pequeño su confesada pasión por la música clásica–:

A través del cristal los caminos borrados,
el tren de las sonatas
que al mar de los pianos y de las partituras
nunca pudo llegar de madrugada.

⁶⁹⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 231.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 232.

Sin embargo, Chopin, Mozart, Beethoven,
sobre las teclas negras te esperaban⁷⁰¹

A la voz poética le cuesta asimilar esa muerte inesperada: “no era posible, tú, la de todos los días,/ de pronto entre algodones acunada” o “Por no saber tu vientre de madre detenido/ yo no quise mirar bajo las sábanas”. Nos encontramos nuevamente en esta parte con una indagación en lo personal invadida por el espectro de la muerte, que obliga a la voz poética a penetrar en las profundidades del sentimiento. Desde su ensanchamiento, comparte su dolor con el lector, lo que una vez más nos lleva a conectar aspectos del ámbito íntimo con elementos colectivos, a partir de ese mundo de la infancia en un entorno dictatorial de explotación que nos lleva poco a poco hasta una desilusión ideológica arrebatadora tras haber comprobado el sometimiento constante del que nadie puede escapar.

La coda compuesta por el poema “Leer el capital” cierra este libro en un homenaje indiscutible a la obra de Karl Marx y a su vez a *Lire Le capital* de Louis Althusser (entre otros autores), que supone una relectura de la anterior. La teoría marxista parece impulsar una quiebra con esa constante derrota ideológica, con esos restos de muerte permanente, que incita a “romper hacia otro norte”:

Hipócrita lector, hermano, camarada,
hoy me atrevo a contar tus años y los míos:
mira tanta ceniza
como una herencia gris entre las manos,
mira sangre o asombro tu corazón y el mío tiritando
sobre el extraño hedor de las palabras muertas.
Aventada la vida —sus pavesas—,
es urgente romper hacia otro norte
aun llevando en los pasos
la certeza diaria de la muerte.

Hoy es preciso un alto en la derrota⁷⁰²

Se dirige a un “lector hipócrita” —en una referencia clara al poema “Au lecteur” (“Al lector”) de Charles Baudelaire⁷⁰³, que por otra parte ya había utilizado Jaime Gil de Biedma

⁷⁰¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 235.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 239.

⁷⁰³ Así termina este poema de *Las flores del mal*: “Hypocrite lecteur, —mon semblable—, mon frère !”, Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 56.

en su poema “Pandémica y celeste”–, para terminar declarando, a la manera socrática, “hoy sólo sé que existo y amanece”. Consciente pues de su existencia, como si de haber recuperado su vida se tratara, de un renacer luminoso en el que ya es consciente de la realidad ideológica que le permitirá precisamente cambiarla, parece estar asumiendo nuevas esperanzas, pero también nuevos cauces poéticos. Así, invita al lector a luchar tomando como referencia su ejemplo (o *exemplum* a la manera medieval de la poesía didáctica, como señalaba Andrés Soria Olmedo en *Literatura en Granada (1898- 1998)*⁷⁰⁴).

En definitiva, es éste un extraño periodo de búsqueda y de cambio para nuestro poeta que él mismo deja manifiesto en sus versos: “voy derivando nuevo y solo”⁷⁰⁵. Y el fruto de esa transición es esta obra madura, genuina y de gran calidad que nos acerca al Javier Egea más depurado. Nos encontramos manifiestamente ante una manera “otra” de hacer poesía. Su relación con la historia estriba precisamente en la disolución de las tácitas trabas ideológicas que la condicionan, y que ahora asume, gracias a esa ruptura con la idea de que la poesía es un producto individual y nacido de la intimidad para hacer de esa exclusividad experiencial el punto de partida para comprender los entresijos ideológicos del sistema y del individuo e indagar en ellos; si no para cambiar la establecida herencia, para comprender al menos su naturaleza y posicionarse conscientemente ante ella. Una vez más, el discurso poético sirve para reflexionar sobre el concepto mismo de “poesía”. El iniciático desengaño amoroso con que comienza el poemario es insertado en una dolorida experiencia vital y a la vez colectiva, que alerta de la necesidad de desprenderse de las ataduras ideológicas para poder escapar de su dominación. En esta exploración sin retorno, *Tropo mare* ofrece una insólita perspectiva desde la que afrontar la experiencia poética, que encuentra en ese descubrimiento y asunción de los cimientos ideológicos una manera de superarlos y encaminarse a nuevos horizontes inexplorados que se abren ahora infinitamente desde esa nueva conciencia.

El propio poeta se confiesa afortunado de no haber quedado peligrosamente atrapado en la doctrina impuesta; de haber sabido sacar provecho de su retiro para hacer un balance de su trayectoria pasada y poder “seguir adelante/ a pesar del dolor”⁷⁰⁶, como confirmará en “Otro romanticismo”, de *Paseo de los Tristes*:

Será que tuve suerte de no quedarme ciego
o recluso entonces en los patios aquellos,
los pasillos aquellos,
los vaivenes aquellos.

⁷⁰⁴ Andrés Soria Olmedo, *Literatura, op. cit.*, p. 159.

⁷⁰⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I), op. cit.*, p. 201.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 309.

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 carcomidos⁷⁰⁷

c) El amor en un mundo subversivo: *Paseo de los tristes* (1982)

“Hay cosas en la vida/ que sólo se resuelven junto a un cuerpo que ama”,

Javier Egea⁷⁰⁸

En 1981 tiene lugar la realización del famoso concurso de letras de tango organizado por el argentino Horacio Rébora en el ya citado y emblemático bar “La Tertulia” de Granada. El resultado es la publicación del libro *Granada Tango*⁷⁰⁹, con prólogo de Juan Carlos Rodríguez, al que Egea aporta su poema “Mi vida”⁷¹⁰ y su famoso “Noche Canalla”⁷¹¹, ganador del primer premio. De nuevo relacionando así su poética con el contexto argentino, este último nos sirve para mostrar otra de las facetas clave de la poética egeiana como es la musical. Siendo su madre pianista como hemos visto y sintiendo el poeta una gran afición por la música –que impregna a menudo poemarios como *Réquiem* o incluso le inspira a la hora de componer, como confesaba él mismo en el largo poema “Paseo de los tristes”⁷¹² o sobre la

⁷⁰⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 225.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 309.

⁷⁰⁹ Horacio Rébora, *Granada/ tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, La Tertulia, 1982.

⁷¹⁰ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 75.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 76.

⁷¹² Afirma el autor en su comienzo: “mientras escribía los versos de este libro escuché con frecuencia música de réquiem; fue precisamente el *Réquiem* de Fauré el que mantuvo la coherencia tonal de este poema”, Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 313.

composición de *Raro de luna*⁷¹³–, su oído musical y su sentido del ritmo se manifiestan con maestría en esta interesante composición que se ha vuelto imprescindible al hablar de Javier Egea:

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

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

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

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

A pesar de sus ojos he salido a la calle,
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.
En un barrio de muertos me trajeron al mundo.
Esta noche canalla no respondo de mí⁷¹⁴

A través de estas cinco estrofas de cuatro versos con rima asonante en los pares transitamos con el protagonista por los arrabales de una ciudad no identificada en el transcurso de una noche que es calificada como “canalla” en el título –lo cual se repetirá en el último verso– y con una temática amorosa de fondo. Narrado en primera persona, como si de

⁷¹³ Este poemario tiene como trasfondo rítmico la sonata. Así lo declara el poeta: “un libro cuyo título es una paráfrasis del “Claro de luna”, de la sonata de Beethoven ha de apoyarse en unas tonalidades románticas que pongan fondo a su viaje [...] La arquitectura del libro ha de ser también similar a la de la sonata utilizando estructuras circulares tanto en los poemas como en su integridad”. Javier Egea, *Taller del autor, op. cit.*, p. 41.

⁷¹⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II), op. cit.*, p. 76.

un monólogo dramático se tratara, la inclusión de la figura femenina tiene lugar ya desde el primer verso (“la quise”). Pero lo curioso es que se inicia con una oración coordinada adversativa que comienza expresando una duda (“Yo no sé”) que incita a pensar en la indiferencia que el sujeto poético siente hacia esa mujer que además parece acompañarlo sin más en su paseo nocturno. Sin embargo, en el segundo verso confiesa que es ella (“su risa”) quien lo conduce por esta ciudad que se presenta con un cielo grisáceo –y por lo tanto triste, melancólico, como el tono del tango– tanto en este segundo verso como en el primero de la cuarta estrofa donde se convierte en “ceniza”. Ella tiene el poder de convertir ese cielo desamparador con esa “risa” conductora y esos “ojos” poderosos en un “cielo raso como un paño de tul”, como enuncia en la segunda estrofa. Muy rápidamente ese dubitativo verso inicial se relativiza, pues no solo no es ella la que camina a su lado pasivamente sino que es quien lo lleva de la mano en ese difícil transitar por un lugar hostil; es ella la única que puede ponerle color. También le ofrece la luz, representada en las “estrellas”, con las que el protagonista consigue la claridad y se orienta por sus calles.

En estas dos primeras estrofas, la voz poética realiza una descripción de lo que esta figura femenina le aporta en ese ambiente adverso por donde nos conduce; pero también una descripción física: su cabello es comparado en el símil del tercer verso de la segunda estrofa al de la malograda cantante estadounidense Janis Joplin; y en el siguiente, en un paralelismo estructural y mediante otro símil, sus labios se asemejan al color púrpura del licor holandés llamado “Parfait- amour”. En la primera estrofa había dicho también la voz poética: “ella tenía en su boca colinas de Ketama”. “Ketama” hace referencia a la ciudad marroquí, actualmente llamada Issaguen, que además de ser un lugar emblemático por ser la zona donde se preparó militarmente el preludio del golpe de Estado de 1936 en España, que entonces ejercía allí su protectorado; por ser una conocida zona montañosa de cultivo de cannabis, lo que puede hacer corresponder esas “colinas de Ketama” con un cigarrillo con dicha sustancia, pues no será el único indicio sobre droga que se dé en este poema, como veremos en la tercera estrofa.

De hecho, por un lado asistimos ahora a la ausencia de la mujer, que se ha extraviado “en un bosque de jeringas brillantes”, aludiendo por supuesto a la heroína, que da lugar a imaginar paisajes idílicos para evadirse de ese ambiente suburbial (“por donde nos decían se llegaba al mar”); y que también se relaciona con el “caballo” del tercer verso, nombre con que popularmente se denomina a esta droga, con el que parece haberse marchado. Esa partida puede hacer pensar en una muerte por sobredosis, aunque se diría que quien ha muerto realmente es la voz poética mediante esa trasposición “por más que yo me muera”.

Con esta pérdida en medio del poema, ya en la cuarta estrofa, el protagonista vaga solo, como instintivamente, porque lo ha perdido todo excepto una “navaja”, que ahonda en la sensación de muerte, frío y angustia. Tanto la aparición de las drogas evocadas como esta arma blanca dan al poema un tono de delincuencia que impone una suerte de suspense. ¿Cómo y por qué ha desaparecido la chica? ¿Las drogas y la navaja han tenido algo que ver? ¿Estamos hablando de un homicidio en esta “noche canalla”? Estas incógnitas se intensifican además cuando en el último verso de esta estrofa identifica su imagen con un “retrato- robot”: ¿será que tiene miedo de ser buscado por la policía? ¿Tendrá algo que ver con la desaparición de la chica que lo acompañaba hasta entonces?

Lo único que sabemos, con esa anáfora de la quinta estrofa, “a pesar de sus ojos” —que por cierto da título a esa antología de su poesía publicada recientemente—, es que ahora le cuesta vivir con su recuerdo presente. Sigue existiendo simplemente por cuestiones del azar (“me ha tocado vivir”, afirma en el segundo verso). Su destino está condicionado por el medio en que ha nacido, ese rincón donde el peligro y la muerte parece acechar en cada esquina. Termina el poema con esa especie de declaración valiente que retoma el título, como si harto de esa realidad, fuese capaz de hacer cualquier cosa: “esta noche canalla no respondo de mí”.

En suma, nos encontramos ante la historia de un personaje que frecuenta el extrarradio de una ciudad y es cercano a ese ambiente en el que el narcotráfico y el consumo de drogas se relacionan con la violencia y lo fatal. Ya aquella comparación con Janis Joplin del principio nos adelantaba algo, siendo como es un personaje que murió joven por una sobredosis de heroína. No es de extrañar, además, que Javier Egea usara esta temática, que se inserta a menudo en las letras del tango más tradicional. En “Griseta”, un tango de los años veinte compuesto por José González Castillo y Enrique Delfino podemos oír al final: “Y una noche de champán y de cocó⁷¹⁵, / al arrullo funeral de un bandoneón, / pobrecita, se durmió / lo mismo que Mimí / lo mismo que Manón”.

Y ahí radica precisamente la originalidad de este poema: es admirable lo bien que Javier Egea capta la esencia del tango y su lenguaje, así como la musicalidad natural con la que parece dotar a las palabras, lo que ha llevado a varios artistas a musicalizar estos versos, como señalamos en la introducción. La recreación que hace del ambiente en ese breve recorrido es asimismo fascinante. Sin duda, el gran protagonista de este poema es por un lado el espacio, que contribuye magistralmente a que el lector se adentre activamente en la historia, como si

⁷¹⁵ Manera popular de referirse a la cocaína.

de un espectador se tratara; y el ritmo del poema, que instaura una tensión digna del mejor cine negro⁷¹⁶.

Al año siguiente, podemos considerar que se produce el que sería el apogeo del grupo *La otra sentimentalidad*, con el homenaje a Rafael Alberti el 12 de mayo en el bar “La Tertulia”, a modo de presentación oficial de los parámetros e intenciones comunes.

También en 1982, un Javier Egea de treinta años gana el premio de poesía Juan Ramón Jiménez de la Diputación de Huelva por su obra *Paseo de los tristes* –al que se presentaron 539 trabajos y cuyo jurado estaba compuesto por ilustres figuras del ámbito de la literatura como José Hierro, Aurora de Albornoz o Félix Grande–, que según un artículo de Alfonso González en *El País*, era “distinta de todas las presentadas, que conmovió a los miembros del jurado en una primera lectura y a la que han elegido por aclamación y unanimidad⁷¹⁷”. En pleno auge inauguracional del grupo poético granadino del que Egea es fundador, y como muestra de su grado de compromiso –el libro está dedicado “A Luis García Montero y todos los que trabajan por ese tiempo diferente”⁷¹⁸–, señala en primera persona del plural en el discurso a la recepción del premio:

[...] nosotros consideramos la poesía como un vehículo de relación y solidaridad entre los pueblos. Por eso y porque se trata de un concurso poético de ámbito hispanoamericano, quiero dedicar la lectura de algunos versos del libro a todos los pueblos pisoteados por las dictaduras fascistas en Latinoamérica⁷¹⁹.

Escrito tras *Troppo Mare* –lo empieza a concebir a finales de 1980–, aunque publicado con anterioridad, *Paseo de los Tristes* está en la misma línea de búsqueda que su precedente, si bien ahora encontramos la ciudad como marco ambiental en lugar del mar. El esplendor que Javier Egea acababa de conocer en aquel viaje continúa de este modo aquí, dando lugar a un clímax de madurez que el poeta está alcanzando conscientemente, en esa ola materialista en la que ya está profundamente inmerso. La ciudad es el elemento espacial desde el que se vierten ahora sus reflexiones ideológicas a través de ese otro referente compartido como es la urbe por la que transita el personaje poético.

⁷¹⁶ Afirma Rafael Morales Barba sobre este poema: “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 árido y desazonado, pero conocedor o controlador de sus límites”, en Rafael Morales Barba, “Javier Egea, trovador de la escarcha”, en David Becerra Mayor (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 35- 43p. 38- 39.

⁷¹⁷ Alfonso González, “Paseo de los tristes”, de Javier Egea, premio Juan Ramón de poesía”, en *El País*, 12 de septiembre de 1982. Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/09/12/cultura/400629605_850215.html

⁷¹⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 243.

⁷¹⁹ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 37- 38.

Nos encontramos aquí ante otra obra cumbre de la poesía egeiana. En ella se marca un recorrido poético por una anónima Granada hasta llegar al paseo que da nombre al poemario, que junto al río Darro, parece corresponderse con el lugar por donde pasaban los funerales para llegar al cementerio y propicia asimismo el título de la última parte del libro. Tienen especial relevancia unos elementos urbanos siempre embriagados por el amor, temática predominante, y de nuevo también por una suerte de abatimiento; pues se trata sin embargo de un amor que está como veremos imbricado continuamente con otros dos elementos: el capital y la muerte.

La primera de sus tres partes, significativamente titulada “Renta y Diario de amor” abarca una serie de poemas bastante breves y sin título y está encabezada por una cita muy significativa procedente de unos versos de la rima XXVI de Bécquer:

Voy contra mi interés al confesarlo,
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete del Banco al dorso escrita⁷²⁰

Esta referencia es en sí misma una síntesis de gran parte del sentido del poemario: ya el poeta romántico se adelantaba a esa fusión de lo supuestamente privado y lo supuestamente colectivo y nos hacía partícipes de una visión materialista del mundo en su sentido más directo. La poesía pasa a ser parte del universo mercantil, igual que lo hará el amor en Javier Egea, como se aprecia en muchos de los versos: “y se rompe el amor como un recibo viejo”⁷²¹; “tantos años contable de tu cuerpo/ y esta cuenta maldita que no cuadra”; “pasaré la factura/ a tus caderas sueltas en el aire”⁷²². O en este otro poema breve donde claramente el amor se equipara a un tributo económico: “¿No te voy a querer/ si es un diezmo el amor?/ ¿No sientes el fusil de los recaudadores,/ aquí, contra la nuca?”⁷²³.

Como para Bécquer sucedía con la poesía, el amor tiene un precio, todo está basado en el dinero, por lo que éstos ya no son dos elementos exclusivos, sino que se incluyen dentro de lo colectivo, perdiendo así su carácter íntimo y excepcional y convirtiéndose en algo terrenal, tangible. El amor ha pasado a ser un elemento práctico que deja atrás el concepto tradicional al que se nos tenía acostumbrados, incluso en los propios inicios de nuestro autor, lo que demuestra la evolución ideológica de su poesía. Estamos ante una efectiva “sentimentalidad

⁷²⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 245.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 253.

⁷²² *Ibid.*, p. 288.

⁷²³ *Ibid.*, p. 273.

otra”. A través del amor es como la voz poética va a intentar una revolución contra el mundo mercantil y miserable en el que estamos atrapados.

El amor también se vincula de nuevo a la muerte, que es otro de los temas que subyacen en el poemario: “sabemos la condena del amor/ y cuánta sangre,/ cuánta muerte rodando entre nosotros/ para tomar el té”⁷²⁴; “Ven a ver el amor:/ ese caballo muerto flotando por las venas”⁷²⁵; o “¿Acaso no es lo mismo Calle del Beso, 10/ o Calle de la Muerte, casa sola?”⁷²⁶.

Otro de los poemas más emblemáticos de esta parte comienza con una cita del poema de Cernuda “Un español habla de su tierra” en la que dice: “Ellos, los vencedores...”, en una crítica hacia la dictadura de los victoriosos en la Guerra Civil española, al bando triunfador que le llevó al exilio (“de todo me arrancaron./ me dejan el destierro”⁷²⁷). Egea actualiza su verso hablando en su lugar de “Ellos, los asesinos”:

Entre cuatro paredes
comenzaba la noche del asedio
[...]
Fuimos muriendo todos
hasta que todo se volvió desierto.

Ellos, los asesinos,
vigilaban la caza del amor en silencio⁷²⁸

Encontramos un poema que, como el de Cernuda, demuestra una crueldad vivida en el país durante la larga dictadura, que se sigue reproduciendo. Se trata aquí de una España claustrofóbica (Cernuda señalaba la misma falta de libertad: “un día, tú ya libre/ de la mentira de ellos,/ me buscarás”⁷²⁹), represiva, mísera y llena de muerte y de vacío. En ambos poemas la voz poética da cuenta de la impotencia que se siente ante la dominación de esos sujetos por los que tanto desprecio sienten, que en el caso de Javier Egea intuimos hace referencia a las esferas de poder en general, y a la ideología burguesa en particular. Esa explotación sufrida provoca un fallecimiento colectivo, en el que el amor también ha sido ajusticiado. Este mismo verso (“Ellos, los asesinos”) será además utilizado de nuevo en la segunda parte del libro, dentro del largo poema “Itinerario” (y también en “Kyrie”, de *Réquiem*). Veamos un fragmento:

⁷²⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 262.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 269.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁷²⁷ Luis Cernuda, *Poesía completa*, op. cit., p. 310.

⁷²⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 248.

⁷²⁹ Luis Cernuda, *Poesía completa*, op. cit., p. 311.

Ellos, los asesinos,
nos fueron invadiendo con lluvias y con sapos,
anegando las últimas rendijas del corazón,
marcándonos el aire, tempestuosamente,
arrancando los hilos que llevaban
la voz, la dicha, las pequeñas cosas.

Porque la muerte nuestra tiene dueño:
ese desmesurado comprador
de la memoria y el deseo,
ese malversador de la tristeza.

¡Ellos, los asesinos,
se llevaron tan lejos la alegría!⁷³⁰

Esos asesinos se han apoderado de todo, incluso de los últimos resquicios de amor, llevándose consigo cualquier indicio de rebeldía posible, y con ello, las posibilidades de encontrar la felicidad. Hasta la muerte ha dejado de pertenecerles, pasando a ser custodiada por la supremacía ideológica que les impide pensar de otro modo y los condena a la desdicha. Se trata de un “ellos” contra “nosotros” en que los primeros parecen abatirse sobre los segundos y no darles más opción que la de soportar ese dolor omnipresente del que ahora la voz poética es plenamente consciente.

A lo largo de este poema encontramos sin embargo una frustración que se calma en ciertos momentos gracias al empuje de algo parecido al amor, que aún parece poder ser la solución a tanto infortunio, y que de alguna manera es el impulso necesario para avanzar: “Se diría que todo se desploma/ aunque cruzas la calle y piensas en su cuerpo/ y sigues adelante”; lo que lo ayuda a levantarse a pesar de las cicatrices: “Una extraña madeja de tumbos y deseo/ te va poniendo en pie cada mañana,/ te dice que hay camino, que no regreses nunca”⁷³¹. Pero pese a esa inercia momentánea que lo mantiene, la voz poética ya ha dicho con anterioridad:

Ni siquiera la muerte ni tus ojos.
Ni siquiera el amor.
No podemos saldar en un instante

⁷³⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 300- 301.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 303.

la renta del dolor⁷³²

El dolor es “ese salvaje cobrador diario/ que llega, empuja, nos derriba/ y queda”⁷³³ y ya ni siquiera esos destellos fugaces de amor pueden paliar algo incrustado y heredado desde hace tanto: “te llaman luz, amor. Hoy te llamo derrota”⁷³⁴. Todo parece haber sido un engaño – “qué gran error –la trampa– los pensamientos bellos,/ tus ojos, la pasión, aquello de la vida”⁷³⁵ – que ni siquiera la muerte podrá ya remediar.

En cualquier caso, es en este fantástico libro donde el poeta alcanza en definitiva sus mejores cuotas respecto a ese tratamiento del amor como un sentimiento que puede ser revolucionario al romper con la acomodada dialéctica público/ privado. Un ejemplo significativo es el siguiente poema de la primera parte, donde ese sentimiento identificado con el mundo íntimo del poeta es sacado también al mundo mercantil:

Quisimos amarnos
tras los muros altos
de un viejo mercado.

No fueron posibles
sino manos grises,
sino labios tristes.

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

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

Pagando el futuro,
la renta del humo:
tú, mía; yo, tuyo⁷³⁶

⁷³² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 252.

⁷³³ *Ibid.*, p. 254.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 261

Formado por cinco tercetos de versos hexasílabos con rima asonante (los tres versos de cada estrofa comparten la misma rima), los dos primeros están narrados en pretérito perfecto simple, expresando el ya aceptado imposible ejercicio del amor en este mundo subordinado al mercado tras un intento fallido.

En el primer terceto la voz poética se expresa en primera persona del plural, dando cuenta de un objetivo compartido. En efecto, el protagonista y su compañero aparecen inmiscuidos en una historia de amor pasada de la que han desistido. La dificultad de llevarla a la práctica se representa en esa metáfora de “muros altos” del segundo verso, que impone la traba que lo impide. Si además lo que encierran esos muros es un “mercado”, calificado como “viejo” y por lo tanto aún más difícil de franquear, también metáfora de un sistema demasiado asentado en nuestros comportamientos, la crítica hacia éste se hace evidente: el capitalismo se erige como una barrera que no da lugar a la realización de nuestras voluntades individuales. La preposición “tras” es el mejor indicio de oposición a éste: no es una voluntad de amarse “desde” dentro sino “detrás”, una vez superada esa tapia ideológica, al construir esa *otra* cara del mundo alternativa que todavía se creía viable entonces.

Sin embargo, las intenciones expresadas aquí se esfuman en la segunda estrofa –lo que ya se intuía con ese uso del pretérito– cuando esa imposibilidad se hace explícita. Dos elementos asociados al amor como son las “manos” y los “labios” son definidos en ese paralelismo mediante un adjetivo que los aleja de sus valores amatorios al ser identificados con ese sistema que lo impregna todo sin capacidad de evasión. El amor, como el capitalismo, se convierte en un sentimiento “gris” y “triste” irremediablemente, como lo indica la conjunción “sino” repetida en anáfora obstinada.

Una vez disuelta la oportunidad de transformación, pareciera que la voz poética no hablara ya en plural, refiriéndose exclusivamente a su experiencia amorosa, sino que se expresa mediante generalizaciones que intensifican la idea de que este fracaso no se restringe solo a los dos personajes referidos, sino que se extiende al conjunto de sus semejantes, igualmente condicionados y presos de un modo de vida sin escapatoria.

De este modo, en la tercera estrofa se nos advierte de que esta determinación vital no es nueva, de que desde el nacimiento el sino ya viene implantado en cada uno de nosotros, lo que se refuerza con la imagen del fuego, elemento descubierto por los primeros homínidos, al que se le rindió incesante culto convirtiéndose en cierta manera en una fuente primera de poder. No solo estamos “vendidos” ante el capital como cualquier producto para su funcionamiento invariable, sino que este sistema nos priva ya desde nuestra llegada al mundo de la propia existencia. Nos está diciendo el sujeto poético que transitamos en una vida sin

vida, pues no somos dueños de ninguno de nuestros actos, ni siquiera de nuestra voluntad de vivir, de donde procede ese fracaso ante el intento de hacerlo.

Ese fuego ha quemado cualquier otra forma de vida, como vemos en el cuarto terceto, pero también todo rasgo de humanidad entre los hombres, simbolizada ésta en esos “brazos”, seña de una fraternidad exhumada en ese incendio destructivo en el que finalmente lo que se ha destruido, como decimos, es la propia facultad de supervivencia. Una vez más, lo que concierne al hombre no es sino una simple mercancía que se vende con total facilidad.

En resumidas cuentas, en ese mundo mercantil también el porvenir de los hombres tiene un coste que sufren aquí los protagonistas del poema en su osadía por querer escapar de él. No solo está condicionado, pues, su pasado, sino también lo sucesivo. Los restos de vida, representados por ese “humo” efímero e insustancial que aparece ya en la última estrofa, llevan impuestos el sacrificio: posicionarse fuera del sistema tampoco es gratis y finalmente los enamorados solo se tienen el uno al otro en esta reyerta insalvable. Pero es una relación que finalmente se establece también como una especie de contrato obligado, a la manera impuesta, pues no se basa en la libertad deseada sino en otra forma más de posesión y de dependencia, única posibilidad de vivir el amor en este mundo: “tú, mía; yo, tuyo”.

Este poema en el que el amor se convierte en un producto de mercado e irrealizable fuera de él, es un ejemplo perfecto, por un lado, del tratamiento nuevo que se le quiere dar a un sentimiento que poéticamente ha sido tratado de manera muy diferente, lo que es en sí mismo un posicionamiento ya subversivo por lo que tiene de lucha ideológica contra lo impuesto inconscientemente o al menos de su conocimiento; y por otro lado, de ese valor otorgado al amor como esperanza de salvación, como reducto único de escape, aunque finalmente tampoco a través de él podamos ser libres de la dominación.

Dos poemas destacan especialmente en la segunda parte, significativamente titulada “El largo adiós” –quizá con la influencia de fondo de la novela homónima de Raymond Chandler (1953) y su indagación en la realidad social de la ciudad de Los Ángeles, que se convierte también en un personaje más–, y en la obra egeniana en general. El primero de ellos es el titulado “Materialismo eres tú”, que vendría a ser la culminación de lo expuesto sobre la parte anterior. De nuevo con una intensa referencia a Bécquer, Egea va a convertir su concepto del amor en el materialismo puro. Si Bécquer equiparaba la poesía al amor que sentía por su amada, a su amada misma; en Javier Egea el amor va a ser comparado directamente con el propio materialismo; es decir, va a ser destacado como un elemento más del engranaje ideológico, pero con la aspiración de situarlo precisamente fuera de la tradición, haciéndolo colectivo, a pesar de las marcas irremediables que lo empujan hacia la dialéctica burguesa y lo arrinconan en el terreno de lo íntimo:

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 alumbrara⁷³⁷

Es difícil escapar de esos lazos ideológicos implícitos, incluso cuando el yo poético intenta llevar al amor por los caminos de la cotidianidad y ponerlo en relación con el mundo y no solo con él mismo. Si ya conocemos la Granada sublime descrita por viajeros románticos como Washington Irving, lo que Javier Egea nos ofrece aquí es “el romanticismo del hombre individual que busca litigar esa frontera que separa el amor de la muerte, esgrimiendo la pistola de sus sentimientos”⁷³⁸, en palabras de Ramiro Fonte en el prólogo a la tercera edición del poemario. El poeta se está revelando también aquí contra toda la concepción frecuentada por la tradición para poner en cuestión los valores establecidos, incluso la propia mitificada belleza atribuida a la ciudad, igualmente reflejo de la explotación, de la que ahora se evocan rincones invisibilizados pero existentes, huellas del dominio. Y así enlazamos con el segundo poema, “Otro romanticismo”, un romanticismo también tipificado que ha elevado a su máxima potencia la expresión del “yo”, y del que cuesta despedirse, que se intenta apoderar una vez más de su inconsciente y de su capacidad de expresión para impedir su puesta en relación con el mundo:

Te escribo nuevamente desde una tarde helada
de esas en que nos puede el sentimiento
y la obsesión –ese pingajo de la soledad–
te derriba, te ocupa, sienta plaza en tu cuerpo
y, lo más peligroso, te alumbra, te interroga.

⁷³⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 296.

⁷³⁸ Ramiro Fonte, “Prólogo a la tercera edición de *Paseo de los tristes*”, en Javier Egea, *Paseo de los tristes* (3ª ed.), Granada, Diputación provincial de Granada, 1996, p. 9- 16, p. 13.

Y ves que los renglones se estrechan,
las letras se amontonan
y comprendes el hueco imposible,
el espacio que nunca compartimos
y este bello recurso de contarte la vida
poblando de historia y de sueños
las hojas tibias del dolor
que tanto me recuerdan tus muslos o tu espalda.
Por ellos navegué durante tanto tiempo,
en ellos aprendí tantas cosas extrañas,
tanto golpe de mar,
que parece imposible olvidarte así, de pronto,
como quien tira la luz por la ventana,
como quien se despuebla de golpe de esperanza⁷³⁹

Ese “hueco imposible” que parece penetrar en las concavidades amorosas resulta ser una consecuencia más de la explotación diaria; una vez más el sentimiento se presenta imbuido por el sistema imperante, como si fuera un producto más del mercado. Se manifiesta la imposibilidad de amar de manera diferente, desde ese dolor común que se entremezcla constantemente con lo íntimo; cuesta reconocer que el amor ha fracasado y deshacerse de él, último reducto de claridad capaz de salvarnos de esa soledad irremediabilmente aprehendida, consecuencia de un sistema que ha olvidado al ser humano:

[...] será que el mercado nos fue tragando
con sus comadres y su algarabía,
que no supimos vernos ni hablarnos
entre anuncios de sopas luminosas,
promesas y altavoces
pregonando los últimos saldos
de la felicidad.

Será que llevaremos inevitablemente
un lenguaje podrido que amarga el paladar
y te pone a escupir en mitad de la urgencia

⁷³⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 307.

cuando toda la historia apenas si consiste
en decirnos que sí, que nos amamos⁷⁴⁰

La voz poética se vuelve consciente de esa realidad decepcionante, de la imposibilidad del amor en medio de ese mundo también imposible donde incluso la capacidad de expresión está dominada por la imposición ideológica. Esto recuerda a aquellos poemas incisivos de *Fábulas domésticas* de Aníbal Núñez, como “Ya lo sabes, amada”:

[...] ahora podemos
realizar nuestros sueños imposibles
esa luna de miel en cielo exótico
viaje todo incluido
[...]
a nuestro alcance todos
los silencios románticos
con el nuevo sistema de cómodos
pagos a plazos [...]
(o bien quedarse aquí junto a la brecha
al lado de la lucha que aún hay tiempo
de jugarse el pellejo para algo)
una de dos, amada mía, no olvides
que elegir es el único problema
que este sistema ofrece⁷⁴¹

Los sueños compartidos por un hombre y una mujer en medio de una relación sentimental son materiales en el sentido más capitalista de la palabra. Para escapar de este sistema solo hay dos opciones: penetrar en ese mundo donde todo parece realizable; o continuar luchando a contracorriente pese a que el universo nos empuje a seguir un mismo camino donde todo parecen ventajas. El único inconveniente que parece ofrecer este modelo de vida perfecto es el deber de elegir, dicotomía en la que también se encuentra la postura de Egea: ese idealizado y artificialmente construido amor romántico (en su acepción más extendida y banal), que parece ser la llave de la dicha dentro del sistema; o un amor fuera de esa lógica enraizada que permita precisamente una ruptura ideológica definitiva.

La tercera y última parte del libro, también titulada como dijimos “Paseo de los tristes”, es en realidad un largo poema que comienza por una cita de “Las cenizas de Gramsci” de

⁷⁴⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 308- 309.

⁷⁴¹ Aníbal Núñez, op. cit., p. 184- 186.

Pasolini, otro de los libros de referencia para nuestro poeta y su grupo poético –sobre todo porque éste publicó traducido en 1973 en el número uno de la revista *Gaceta Literaria*, lo que ayudó a su extenso conocimiento⁷⁴².

El autor nos hace partícipes de su experiencia amorosa conforme vamos caminando, pero también de su experiencia vital misma y en relación con el entorno que le rodea. Se siente caer con el peso de la historia, como si estuviera inmerso en una realidad diferente a la soñada. Como venimos diciendo, ya no hay sitio para el amor en este mundo oscuro, vivido con tanto pesimismo: “el amor es imposible en un mundo imposible”⁷⁴³; diría Juan Carlos Rodríguez en “Favorable. Informe, *Paseo de los tristes*. Poemas”. Más que la imposibilidad del amor, lo que aparece es la imposibilidad de un “amor otro”, porque el mundo tampoco puede desprenderse de su herencia ideológica y el amor está encerrado irreparablemente en sus entresijos:

[...] y no era posible amar
entre unas calles donde todo era sucio,
carne sin brillo,
cuando aún en el mar, la nube y las espigas
sin historia y sin tiempo, vanos,
estábamos durmiendo
o ignorando
esa gota de sangre que cuelga del amor
–su blanco cuello herido–,
ignorando la clase oscura en que nacimos,
sin consciencia de naves hundidas,
de rubios náufragos,
condenados a vivir una historia perdida
de explotación y soledad, de muerte enamorada,
sin saberlo⁷⁴⁴

El sistema ha hecho que olvidemos la herida que se desprende de ese amor supuestamente puro, el dolor que también acarrea, la ceguera que impide la revelación de esa conciencia subalterna ignorada. Sin embargo, el hecho de que la voz poética llegue a descubrir los secretos de esta vida de explotación y consiga asumir la dificultad de desprenderse del

⁷⁴² Dato aportado por Andrés Soria Olmedo, en *Literatura, op. cit.*, p. 158; y por Jairo García Jaramillo en *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011, p. 92.

⁷⁴³ Juan Carlos Rodríguez, “Favorable. Informe, *Paseo de los tristes*. Poemas”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 97- 99, p. 96.

⁷⁴⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 315.

sustrato ideológico supone en sí mismo una efectiva indagación para llegar a esa otra orilla. Surge así una poesía nueva, nacida en la otredad por cuanto tiene de metarreflexión, lo que representa ya un avance para posicionarse fuera de esa dominación. En realidad, lo único que queda para la lucha es precisamente la poesía misma.

Repetidas veces presenciamos todavía ciertos destellos de claridad, cuando un pequeño halo de positivismo se impone entre los elementos urbanos, apareciendo ese significado primitivo e inocente del amor en sus primeros devaneos, cuando todavía la voz poética desconocía las ideológicas redes intrínsecas que lo envuelven:

Y sin embargo,
entre los autobuses, el gentío,
en la dulce ignorancia,
fue creciendo una luz
que nos hizo sentir un crujido brillante
después que allí en la sórdida pensión
donde siempre se asilan viajeros sin destino,
gentes oscuras,
en un lugar sin esperanza,
dos cuerpos se sintieron indefensos
sudando en el asombro de la primera felicidad⁷⁴⁵

Todavía el amor mantenía entonces su capacidad de suavizar esa existencia triste, mísera (“cuando aún en los hombros persistía la vida”). Sin embargo, conforme se va adquiriendo consciencia, este sentimiento se vuelve pasajero y se entremezcla de nuevo con la crítica feroz al sistema y con la imagen constante de la muerte, que altera incluso a los que cómodamente ignoraban la preponderancia del dolor sobre la vida:

Pero sucede que también fue entonces
—en estas mismas calles
donde se han ido acumulando
más humo, más dolor o más consciencia, [...]—
cuando —dichosos y asombrados burgueses—
también sentimos la primera muerte⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 315- 316.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 316.

A partir de esta consciencia nueva, es otra la luz que se filtra sobre el sujeto poético, que le dice que “a pesar de todo/ hay que seguir en pie”⁷⁴⁷. La ciudad, que “desde los vastos dominios de su oscuro poder/ nos va volviendo solitarios”, se convierte en un foco de fracaso donde la muerte acecha en cada esquina (“aquí también es tarde para la vida”⁷⁴⁸). Ante la imposibilidad de vivir tras aprehender esta amarga realidad, la muerte interviene como el único recurso posible en este mundo que no deja salida a los que sufren conscientemente esa explotación rutinaria, en el que el trabajo hace desdichados a los hombres (“una secreta vecindad de gentes/ extenuada tras el sueño/ se oye vomitar en los lavabos/ con ese miserable ritual/ en que comienzan todas las jornadas”⁷⁴⁹). Pero precisamente la mano obrera es la que parece poder exterminar ese dolor constante mediante la revolución:

Que estas herramientas apaciguadas
hasta el amanecer, en su oscuro abandono,
serán las mismas que todo lo socaven
arrojando a las aguas crecidas
siglos sin luz, escombros, podredumbre.
Porque en la cansada claridad
de un regreso imposible,
lo dolorosamente comprendido
–bello y terrible ahora–
es que el río que abajo se atropella
poblado de cadáveres,
de cuerpos demasiado familiares,
de rostros nítidamente reconocidos,
no sólo lleva desperdicios, sudor, explotación,
sino que en los oscuros raíles del agua,
en su otra belleza revolucionaria
–como si un nuevo andén–,
mueve otra cierta sensación:
que ha de perderse un día para siempre
este tiempo burgués del exterminio
que, ahora,
enseña su esplendor envejecido
en las ojeras grises de un alba sin amor⁷⁵⁰.

⁷⁴⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 317.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 323- 324.

Aunque ya no quede sitio para un amor tradicionalmente asimilado, permanece la esperanza de que ese sometimiento perpetuo sea arrastrado por el río que ahora transporta la muerte. Los explotados, conscientes de su posición desventajosa, serán los que se encarguen de desenterrar esa oscuridad implícita, a la vez triste y alentadora, que lleve a la claridad definitiva donde no haya lugar para tanta destrucción decrepita.

Paseo de los tristes, del que se han llegado a publicar cinco ediciones –la segunda de ellas prologada por la propia Aurora de Albornoz e ilustrada con algunos dibujos de José Hierro⁷⁵¹– representa la culminación materialista de la poética egeiana y es el ejemplo más evidente de la colectividad que se quiere otorgar a los sentimientos, que se vuelven íntimamente familiares, construyendo eso que Emilio Miró llama “una épica de lo cotidiano”⁷⁵² en “Del amor y otras derrotas”. Un amor aprehendido nuevamente es lo que estimula a la voz poética a establecer el punto de partida de su lucha; incluso la figura de la mujer había sido mal comprendida por la ideología dominante y se le ofrece ahora como una revelación desde la cual encauzar el cambio, como una compañera: “ahora ya sé quién eres:/ una enorme mujer/ con los mismos problemas que yo, que él, que todos”⁷⁵³, nos dice en el poema “Sobre el papel”. Ya de la mano de esa mujer semejante al hombre, el recorrido vital será distinto; y aunque difícil, partirá de la consciencia de su inmersión en este mundo de explotación, lo que hará más fácil la andadura:

Sé que no llegaremos donde tú y yo soñamos,
que la muerte nos une y sin embargo
ahí está el camino:
hermoso y miserable como un torso desnudo,
como un largo relato de amor y explotación⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Javier Egea, *Paseo de los tristes*, Granada, Diputación provincial, 1986.

⁷⁵² Emilio Miró, “Del amor y otras derrotas”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 47- 50, p. 50.

⁷⁵³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 298.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 298

CAPÍTULO II. Un interés histórico vigente

a) Elecciones municipales de 1983: poesía para el Partido comunista

“¿A dónde vamos, Luis, a dónde vamos?/ Ya este campo debiera ser el nuestro:/ es de todos aquellos que luchamos/ por su luz”,

Javier Egea⁷⁵⁵

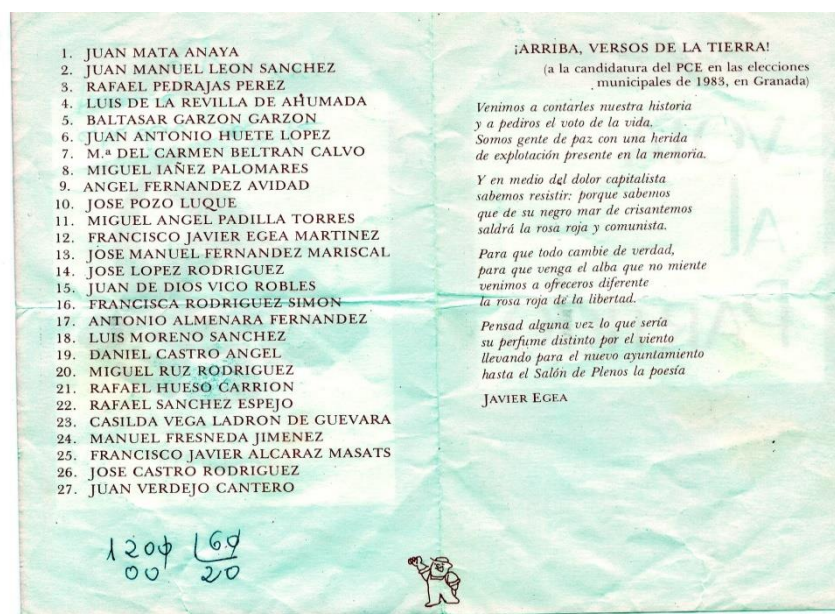
Si en la segunda parte de este trabajo habíamos comentado el “Romance de la Una, Yanqui y Libre”, que había sido publicado en un folleto del Partido Comunista de Andalucía; cuando se acercan las elecciones municipales de abril de 1983 –en las que arrasó el Partido Socialista– encontramos dos poemas que podemos calificar de unívocamente panfletarios, pues fueron realmente concebidos con intenciones de promoción de aquella candidatura, en cuya lista estaba incluido el propio autor, que ocupaba el puesto número doce. El testimonio del profesor Juan Mata Anaya, el primero de los aspirantes a representar al partido en el Parlamento, nos relata los sentimientos encontrados de esta experiencia fallida en el texto titulado “Octubre de 1983”:

Corría el año 1983 y una conciencia de derrota afectaba a los militantes del Partido Comunista de España. En octubre del año anterior, los socialistas españoles habían alcanzado un triunfo abrumador en las elecciones generales y el partido que más había luchado en la clandestinidad, el que más persecución y encono había soportado, veía mermada su representación parlamentaria de un modo humillante. [...] Apenas había dinero para hacer una campaña decorosa, tan sólo se disponía de dignidad y coraje, monedas de escaso valor. [...] La octavilla que informaba de los nombres de los aspirantes no reproducía ninguna gran promesa y ninguna grandilocuente declaración acerca de la ciudad, sino un simple, suplicante soneto de Javier Egea, el candidato número 12. El verso final muestra hasta qué extremo éramos

⁷⁵⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 354.

ingenuos, hasta qué extremo éramos ambiciosos, hasta qué extremo éramos incorruptibles. Ninguno fue elegido concejal⁷⁵⁶.

Se refiere el candidato al poema “Arriba versos de la tierra”, compuesto el 29 de marzo de aquel año. Con un título que parafrasea “La internacional”, himno del movimiento obrero por excelencia, nos encontramos, no ante un soneto, sino ante cuatro cuartetos de versos endecasílabos (con rima consonante abrazada) en los que la voz poética se expresa en primera persona del plural para expresar las motivaciones comunes de la candidatura. Se confiesan contrarios a esa doctrina capitalista que los azota mediante una explotación continua que ellos no olvidan. Quieren resistirse a ella y se muestran confiados en la victoria de sus convicciones. Parecen además erigirse como el único cambio real, como la verdadera ruptura con la empresa ideológica impuesta y cuya baza parece ser la transparencia, la sinceridad. El cuarteto final implica una apelación imperativa a sus receptores (“pensad”), a los que invita a imaginar un mundo que huela a esa libertad que nunca les ha honrado con su presencia hasta ahora. Toda la estrofa, y especialmente los dos últimos versos, en los que inocentemente se manifiesta la posibilidad de introducir lo poético en la política, se presentan ciertamente como una manifestación de principios digna pero definitivamente demasiado crédula. En la siguiente imagen podemos apreciar el documento real donde aparece el poema junto al listado de candidatos⁷⁵⁷:



⁷⁵⁶ Juan Mata, “Octubre de 1983” en Javier Egea, *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 19- 21.

⁷⁵⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 85. [Imagen extraída de la página web del poeta: <http://javieregea.com/arriba-versos-de-la-tierra/>]

La segunda composición que mencionamos se encuentra sin embargo entre su poesía inédita. Se trata de un romance sin título y de escaso interés poético, pero curioso, que básicamente da los nombres de esos distintos candidatos a las elecciones por el Partido Comunista en forma de verso e incide en las mismas motivaciones y características de la candidatura que el anterior:

Vine a buscar el amor
a ese Partido que lleva
un martillo y una hoz.
Venimos de corazón,
ganaremos la batalla,
para Juan Manuel León
y para Juan Mata Anaya.
Luis de la Revilla Ahumada,
Rafael Pedrajas Pérez,
Baltasar Garzón Garzón.
Y ahora vienen las mujeres:
y todas las que vendrán
tendrán un sol de alegría
en María Carmen Beltrán.
Y en Iáñez Palomares,
Y ese Fernandez Avidad,
para alzar esa bandera
roja de la libertad.
Y Pozo Luque, Padilla,
comunistas y poetas,
y Fernández Mariscal
y la gran bandera roja.
Que José López Rodríguez
y Juan de Dios Vico Robles
y que Francisca Rodríguez
no son solamente nombres.
Son gentes de tanta paz
comunistas que levantan
el sol de la libertad.
¿Dónde estará el camarada
que le llaman algarrobo
por las torres de Granada?

Será en el Ayuntamiento
con Moreno, Castro, Ruz,
llevando por nuestro viento
una bandera de luz.
Y Hueso y Sánchez Espejo
concejales la vida,
Casilda Vega, Fresneda,
Alcaraz de la bebida.
Castro Rodríguez, Verdejo,
toda nuestra buena gente
y para acabar la lista
del Partido Comunista:
Paco Navarro: suplente⁷⁵⁸

De nuevo aparece esa “bandera roja”, la apelación a la libertad, la honradez como garante, y la seguridad en la victoria. Y además, en sus versos iniciales aprovecha para mezclar, como viene siendo recurrente, el amor con la política, lo privado con lo público, para romper con la dialéctica tradicional también en este ámbito más distendido en el que no necesariamente está llevando a cabo una búsqueda de transformación del sustrato ideológico ¿O será que incluso estas prácticas poéticas están ya inevitablemente salpicadas por esa nueva conciencia de manera natural?

De cualquier modo, esa decepción política que se manifiesta dentro de su partido, por la que muchos llegaron incluso a abandonar filas⁷⁵⁹, contrasta con la empecinada confianza de nuestro autor en la verdadera revolución, que se reafirma en la propia convicción y lealtad a sus ideales, aunque para ello se quede solo, como dejaba constancia ya incluso antes de las elecciones generales, en este “Epigrama para cabrear al Comité Central”, escrito en abril de 1982:

Permitidme que os diga
que a veces
pesa demasiado
la luz sorda, sin brillo ni pasión
de vuestra revolución,

⁷⁵⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 265- 266.

⁷⁵⁹ En el texto que antes citábamos, afirma Juan Mata Anaya: “El PCE se desintegraba inexorablemente: muchos buenos militantes eran expulsados a causa de sus ideas “revisionistas” (según la jerga de la época), otros se marchaban voluntariamente al PSOE, más prometedor que el viejo partido antifranquista, y otros, en fin, aguantaban apretando los dientes a la espera del momento de la reaparición de la injusticia”, Juan Mata, *op. cit.*, p. 19- 20.

sobre todo cuando uno está tan solo
y vosotros tan lejos y tan ciegos.

Por eso hoy me quedo con mis buenos,
revolucionarios
... y también solitarios camaradas⁷⁶⁰

Aunque literariamente los poemas utilizados en el marco electoral no tengan especial relevancia, sirven una vez más para poner de relieve que en Javier Egea la poesía adquiere realmente un carácter necesario en la expresión de todos los campos de interés que conforman su existencia. Si en el manifiesto de grupo describía la poesía mediante un poema, su implicación política tampoco se separa de lo lírico, pues también su forma de hacer campaña se hace efectiva a través de la poesía, en la que incluso tiene fe para llegar a las esferas gubernamentales. Pareciera que es imposible comunicarse desde otros cauces y que, como ya apuntamos, la poesía sea lo único que mantiene su esperanza de cambio intacta, convirtiéndose en la raíz y única posibilidad de una transformación ideológica efectiva.

b) Un juglar... ¿“ciego”? : la revista *Granada en mano* (1984)

“[...] de tanto soñar caminos/ que desembocan en plazas,/ de tanto soñar, señores,/ vivo tan ciego
en Granada”,

Javier Egea⁷⁶¹

En esos años de plena efervescencia cultural y política, en una ciudad dinámica como es Granada, Javier Egea colabora con varias revistas y periódicos del momento, de gran importancia entonces para la cuestión de la difusión literaria. Por poner algunos ejemplos, en 1969 aparecía como ya dijimos su primer poema en la revista granadina *Tragaluz*, que se publicó entre 1968 y 1970 bajo la dirección de Álvaro Salvador. Años más tarde participa también con la prosa “Spain is different” en *El Despeñaperro Andaluz* (Granada, 1978), que dirigió el ya nombrado Juan de Loxa, pero que contó con un único ejemplar; asimismo en *Letras del Sur* (Granada, 1978); en *Alfeia* (Loja, 1981); en la célebre *Cuadernos*

⁷⁶⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 340.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 268.

Hispanoamericanos (Madrid, 1986, 1988, 1990), dirigida entonces por Félix Grande; en *Olvidos de Granada* –también aquí con textos en prosa– (Granada, 1987); o en *Arrecife* (Murcia, 1987). Ya en los años 90 publica en *Litoral* (Málaga, 1986, 1991); en *El erizo abierto*⁷⁶² (Granada, 1994); en *Letra Clara*⁷⁶³ (Granada, 1995); dos textos en prosa en *Ficciones* (Granada, 1995); en *Extramuros* (Granada, 1997); y en *Tiempos Modernos* (Granada, 1999), donde aparece su último poema “Me desperté de nuevo”.

Pero si hay que destacar una colaboración, es imprescindible hablar aquí de las contribuciones para la revista semanal de ocio *Granada en mano* durante el año 1984, en la que publicaron también sus compañeros de grupo⁷⁶⁴. En este soporte contaba Javier Egea con una columna hebdomadaria llamada “Ciego en Granada”, en la que publicaba principalmente poemas de tipo satírico sobre temas contemporáneos, sobre todo de temática política, por lo que es un momento de su producción que nos interesa especialmente. En concreto, publica catorce poemas entre febrero y junio de ese año. Muchos de ellos tienen en común la característica de ser contados por un yo juglaresco, del que ya habíamos hablado en la segunda parte de este trabajo, cuando comentamos, por ejemplo, el poema “La investidura”, sobre el golpe de Estado de 1981, que también había sido publicado en esta revista a finales de febrero de 1984 –pero que por fecha, ya que recordaba este suceso acaecido tres años atrás, correspondía incluir en la parte dedicada a la Transición. También coinciden en tratar de temas de actualidad muchas veces en forma de romance, en el uso de un lenguaje coloquial –y en ocasiones incluso vulgar–, y en estar escritos como si de editoriales⁷⁶⁵ poéticas se tratara.

El primero de los poemas publicados aquí, al inicio del mes de febrero, lleva por título el nombre de la sección, “Ciego en Granada”, y la inaugura con una servicial presentación donde ya se explican esas características comunes que se irán reproduciendo en la mayoría de las composiciones incluidas y nos adelanta muchos de los temas que serán tratados en entregas sucesivas:

⁷⁶² Esta revista se publica desde noviembre de 1993 hasta la primavera de 1996 de manera irregular. Intenta dar cuenta de una literatura erótica: “Entre las empresas acometidas de la época destacaron la convocatoria de las primeras “Erecciones Municipales” al Ayuntamiento de Granada –con vídeo erectoral y todo–, coincidentes con las elecciones locales de 1995, y las I Jornadas de Humor y Erotismo que tuvieron lugar en 1994, con invitados de la talla de Luis García Berlanga, Moncho Alpuente y Juan Eslava. Posteriormente, en 2003, se editó un recopilatorio –y un nuevo número, conjuntamente–, que celebraba el décimo aniversario de la primera aparición”. “El erizo abierto”, 2 de diciembre de 2013.

Disponible en: <http://elerizoabierto.blogspot.fr/2013/12/el-erizo-abierto.html>

⁷⁶³ Como por ejemplo el texto en prosa “Mis lugares lorquianos: un laberinto de coincidencias”, publicado en el cuarto número, de enero de 1998. En esta producción en prosa, el autor hace un recorrido por tres lugares granadinos emblemáticos que enlazan las trayectorias de ambos poetas: Fuentevaqueros, La Huerta de San Vicente y Víznar; en una serie de coincidencias fascinantes. Finaliza este artículo con el romance “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez”, tomando uno de los versos de *Poeta en Nueva York*.

⁷⁶⁴ Se recomienda la lectura del artículo de Elisa Sartor, “La poética del compromiso”, *op. cit.*

⁷⁶⁵ Editorial: “Artículo que se publica sin firma en un lugar fijo del periódico y contiene la opinión de éste”, María Moliner, *op. cit.*, p. 1101.

Ciego en Granada, señores,
se presenta este juglar
para lo que Uds. gusten
y esté en su mano cantar.
Canto su historia y la mía,
canto la lucha y la paz
y sueño con otro mundo
y con otra libertad.

[...]

yo les prometo, señores,
en columna semanal,
cantarles lo que suceda
en nuestra extraña ciudad,
en Oriente, en Occidente,
o en cualquier otro lugar,

[...]

Hablaremos del gobierno,
del trabajo de la OTAN,
de la movida del libro
de educación sexual,
de los hombres y mujeres,
de la guerra nuclear,
de la Isla de Granada
–acaso también el mar–,
de las matanzas de moros
a cargo del rey Hassan
y hasta de Castillo Higuera
con su último disfraz.

Canto todas las movidas
que puedan imaginar,
pero sepan los lectores
que yo no soy imparcial:
yo sé que hay explotadores
y gente para explotar,
sé dónde muere mi pueblo,
dónde viven los demás.

Sirvan de presentación

estos versos al azar,
sirva un romance de ciego
a modo de editorial
de esta Granada en Mano
que un día puede estallar⁷⁶⁶

En una invocación directa a los lectores, la voz poética se declara portavoz de una historia común, que no hace sino alzar su canto para combatir las injusticias. Tiene la intención de narrar semanalmente acontecimientos que ocurran tanto dentro como fuera de Granada y que incumban temas como la gestión del gobierno (como sucedería por ejemplo en el poema “La investidura” que vimos en la segunda parte); asuntos de actualidad como la cuestión de la OTAN (como veremos en las “Coplas de Carmen Romero”); críticas a ciertos organismos como la Iglesia (en aquel poema escrito a los quince años, “De cómo recibí mi primera comunión”, que fue luego publicado también en esta revista a finales de marzo de 1984); o que se refieran, como en este caso, a personajes polémicos por todos conocidos en su entorno como José Miguel Castillo Higuera –catedrático de Bellas Artes e histórico afiliado del Partido Comunista y luego del Partido Socialista que empuñó durante doce años diversos cargos públicos (teniente alcalde, concejal de Cultura, titular de Hacienda y de Urbanismo) para pasar a formar filas en el Partido Popular en 2008– que ya por la época parecía fuente de controversia.

Sin embargo, el sujeto poético deja claro que no va a hablar de forma condescendiente de estas cuestiones, sino partiendo de una nítida conciencia de la explotación cotidiana y de los abusos a los que pueden verse sometidos los que la sufren. Haciendo alusión al nombre de la revista, advierte de que sus palabras pueden convertirse en una verdadera arma de combate para acabar con ello.

El poema publicado la semana posterior incide consecuentemente en un tema punzante como es la gestión del entonces Ministro del Interior, el socialista José Barrionuevo Peña:

Barrionuevo, Barrionuevo,
Ministro del Interior,
el día que te nombraron
gran error se cometió:
Grandes señales había,
signos de negra razón.
Por eso, ciego en Granada,

⁷⁶⁶ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 86- 87.

quiero mostrar mi opinión
a gerifaltes que mandan
guardias al trabajador,
pelotas, botes de humo,
embajadas del dolor,
artefactos de la muerte
y Cristo que lo fundó.
Que no vayas a Getafe,
Chipiona, Lora, Gijón,
Sagunto, Puerto Serrano,
que no te queremos, no.
Hoy te llamas socialista,
ayer Falange y las JONS:
hay cambios en este mundo
que no los comprendo yo.
Así, que si no funcionan
tus fuentes de información,
este juglar te propone
al menos vieja razón:
busca en casa de los ricos,
de los Franco y Oriol
(por poner algún ejemplo,
por no ser agotador),
busca en empresas y bancos
la causa del mal olor,
busca, busca, Barrionuevo,
no es otra tu obligación.
Olfatea en los despachos
de esa gente del honor
que tanto sabe de España,
tanto de la explotación.
Pero si en casa de pobres
quieres zanjar la cuestión,
encontrarás alpargatas,
un viejo televisor,
mucho paro, pocas armas
y alguna revolución.
Diles, pregunta, investiga,

en el estado mayor,
no permitas a tus guardias
la tortura y el horror,
y si en trance de locura
quieres más información,
piensa que un ciego en Granada
te ofrece un canuto en flor.
La cosa queda bien clara:
no busques la solución
donde las manos son limpias,
manos de trabajador.
Peina sus barrios de lujo,
pero no detengas, no,
a quien sólo tiene culpa
de mala gobernación.
Lo dice un ciego en Granada,
dice el pueblo, canto yo.
Desde mi pobre atalaya
hoy te nombro inquisidor⁷⁶⁷

Según la voz poética, ya antes de acceder al cargo se conocían indicios de lo perjudicial que sería su mandato, con lo cual seguramente se refiere a algunas decisiones controvertidas que salieron a la luz cuando precedentemente desempeñaba el cargo de concejal de Policía y Seguridad en el ayuntamiento de Madrid. Por ejemplo, en junio de 1981, en pleno debate sobre la despenalización del aborto, un grupo de mujeres a favor encerradas en protesta en la sede del ayuntamiento de la capital, fue desalojado violentamente por la policía, suscitando la polémica contra el que era su responsable.

Ya en el gobierno central, varios fueron los rumores y altercados que lo salpicaron, como lo sucedido en torno a la destitución en 1983 del subcomisario de policía y luego jefe de la brigada de Interior, Mariano Baniandrés, acusado de estar relacionado con la utilización de escuchas policiales de manera ilegal; y de haber entregado documentos que certificaban la venta ilícita de empresas de Rumasa tras su expropiación por parte del gobierno.

Pero uno de los motivos por los que es acusado en el poema es su relación con las fuerzas policiales, divididas entonces entre la continuidad y la ruptura respecto de las prácticas precedentes. En ese sentido, en 1982 José Barrionuevo nombró a Rafael Luis Del Río Sendino

⁷⁶⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 88- 90.

como director general de la Policía, personaje conocido por haber protagonizado presuntas torturas en época franquista. Por ello, a finales de 1984, la Comisión Permanente Contra la Tortura pedía la dimisión de Barrionuevo y de Del Río, entre otros, como máximos responsables de las fuerzas policiales, bajo sospecha de una prolongación de la práctica de malos tratos contra detenidos, sobre todo terroristas, durante este gobierno, señalada incluso por la organización Amnistía Internacional. Una evidencia es el llamado “Caso Bastán”; sobre la tortura a la que se sometió, tras una discusión a finales de 1983, a José Manuel Castán Belmonte, un miembro del cuerpo Nacional de Policía en excedencia, a manos de dos inspectores del propio cuerpo, y que perdió la vida tres meses más tarde supuestamente a consecuencia de la brutalidad ejercida contra su persona.

Paradójicamente, en octubre de 1984 dos guardias civiles del cuartel de Intxaurre, en San Sebastián –con reputación de ser un “gueto donde se opera contra ETA” según afirma Fernando Orgambides en el diario “El País”⁷⁶⁸– que habían sido condecorados, serían procesados junto a otros dos compañeros por supuestas torturas a dos sospechosos de pertenecer a la banda terrorista ETA.

Por todas estas razones, la desconfianza en el Ministro es más que evidente. Citando varios puntos distantes de la geografía peninsular, la voz poética lo avisa de que no es bienvenido en ningún lugar por considerarlo falso en sus posturas políticas: lo describe como un impostor socialista con alma de tirano. Esto hace referencia a su proximidad inicial a círculos franquistas, como demuestra su simpatía por la Agrupación de Estudiantes Tradicionalistas, de ideología carlista, de la que fue miembro en su juventud; el hecho de que ocupara cargos en el Sindicato de Estudiantes Universitarios, de inspiración falangista; así como que fuera jefe de gabinete de la Vicesecretaría General del llamado “Movimiento”, organizado por la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS): “Hoy te llamas socialista,/ ayer Falange y las JONS”.

Por ello, se entiende que la voz poética aluda asimismo a la falta de apertura para renovar los cuerpos de policía franquistas, todavía represivos, y al alejamiento del gobierno respecto del movimiento obrero al que supone representar, del cual lo distancia un gran desconocimiento, convirtiéndolo en la única víctima de su pésima gestión. Incluso lo llega a relacionar con la Inquisición en nombre del pueblo, sobre el que una vez más la voz poética se constituye como adalid de la verdad frente a la explotación. Y es que son fechas de contante agitación social, como lo demuestran las movilizaciones de estudiantes contra la Ley de

⁷⁶⁸ Fernando Orgambides, “Las denuncias sobre torturas. Intxaurre, un gueto donde se opera contra ETA”, en *El País*, 28 de octubre de 1984.

Disponible en: http://elpais.com/diario/1984/10/28/espana/467766011_850215.html

Reforma Universitaria de 1983; las numerosas manifestaciones de los trabajadores de los astilleros en diversos puntos de la geografía española, derivadas de la crisis del sector naval que se venía desarrollando; o el malestar generado por una tasa de paro por encima del 20% que acabó ocasionando la reforma laboral de 1984, que estableció a su vez una primacía de los contratos de tipo temporal como solución al problema, lo que no consiguió sino una precarización del trabajo.

José Barrionuevo sería condenado a diez años de prisión en 1998, ya durante el gobierno de José María Aznar, por su implicación con los GAL –junto con Rafael Vera, ex secretario de Estado para la Seguridad; aunque sería parcialmente indultado unos meses después, y puesto en libertad definitiva en 2004.

En la primera semana de marzo publica Javier Egea su “Romance del reconvertido Escuredo”, dirigido a Rafael Escudero, primer presidente de la Junta de Andalucía durante el gobierno socialista de Felipe González tras la aprobación del Estatuto autonómico. Ocupó el cargo precisamente hasta el 8 de marzo de 1984, forzado por su partido a dimitir. La voz poética lo califica con el adjetivo de “reconvertido”. Podemos entender que se refiere a su viraje hacia un andalucismo descarado, aspecto que le sorprende a la voz poética y que llega a ocasionar su distanciamiento respecto del gobierno central e impulsar los motivos de su cese; aunque también puede jugar con la idea de que tras este suceso va a pasar de ocupar un cargo político a dedicarse a su oficio de abogado (sería reemplazado por José Rodríguez de la Borbolla, también citado en el poema):

Aborregado Sr.:
hoy me traen embajada
las lenguas de doble filo
que cortan como navaja
(pues yo no entiendo de letra,
sabed, soy ciego en Granada),
que os robaron presidencia,
corona, cetro y espada
en esos lances de guerras
autonómicas de España.
Pues bien, Sr., si dignáis
escuchar a quien os canta,
un pobre juglar promete
ponerse a ello sin falta.
Perdonad si alguna nota

desentona mi romanza.
Dicen que llegó Bofil,
que Guerra detrás estaba,
también dicen que Rodríguez
de la Borbolla acechaba,
y que os mantuvisteis fuerte
en Al-Andalus cercada
por lobos y centralismo
que son la misma camada.
Andalucía os sabía,
mas no de casta tan brava,
de ésos que afilan la hoja
y al tiempo bruñen el asta.
Dicen también deseabas
corta brida y pela larga
y por los Cerros de Úbeda
hacer la Reforma Agraria,
cosa que al pobre juglar
parece aún más extraña.
Pues regresar a las gentes
las tierras que ellos trabajan,
quitar al rico la hacienda
si la tiene maltratada
o si no también, por Dios,
que debe ser cosa santa.
Y si eres joven aún,
si fue larga la batalla,
si hasta el 28F.
hiciste brava campaña,
si al ciento cincuenta y uno
jugaste todo a una baza,
si en huelga de hambre pasaste
al menos una jornada,
si dicen que ya construyes
con lujo espaciosa casa,
y al cabo de tanto esfuerzo
otro lleva la manada,
en fin, llegado este trance,

uno ya no entiende nada.
Sr., concluyo y pregunto
como Remedios Amaya:
entre tanto desatino
¿quiénes manejan mi barca?⁷⁶⁹

El apelativo inicial utilizado peyorativamente es el de “aborregado”, como si este señor hubiese tenido un comportamiento de borrego sin demasiada premeditación en sus decisiones, comparándolo además a una navaja de doble filo llena de contradicción.

Anteriormente, como diputado de las Cortes Generales por Andalucía entre 1977 y 1982, había sido uno de los principales interventores en la cuestión autonómica y en su tumultuoso proceso de validación, que ya evocamos en el poema “Soleares de la autonomía” de la segunda parte. Incluso llevó a cabo una huelga de hambre durante tres días a principios de febrero de 1980, antes de que se validara finalmente el referéndum, en protesta por los impedimentos del Gobierno para su desarrollo. La voz poética hace referencia a ese hecho con el “28F”, fecha de realización de la consulta ciudadana y desde entonces “Día de Andalucía”, fiesta regional.

En el poema aparecen asimismo otros personajes del panorama estatal como el arquitecto catalán Ricardo Bofill, que fue nombrado a principios del año 1984 comisario general de la Expo que se celebraría en Sevilla en 1992, lo que también supuso un motivo de disputa entre el gobierno central y el autonómico. Parece que Escuredo y otros afines se oponían a esta decisión por cuestiones nacionalistas, ya que no consentían que un catalán fuese el encargado de organizar el evento, pues entendían que Andalucía debía estar representada por encima de todo y que alguien foráneo no era capaz de entender los entresijos de su esencia. Finalmente, el malagueño Manuel Olivencia Ruiz fue la persona designada.

También se alude a la reforma agraria pretendida por Escuredo, también otra de las tensiones con el gobierno central. La polémica propuesta del andalucista enunciada en 1983, que no agradaba en realidad a ninguno de los sectores concernidos, quedó aprobada finalmente en junio de 1984, ya habiendo dimitido éste, con la conformidad única del propio Partido Socialista, entonces mayoritariamente representado.

Por último, se evoca una de las primeras polémicas por corrupción en las que Escuredo se vio involucrado y que contribuyó también a su renuncia. El Presidente de la Junta fue relacionado con un supuesto trato preferencial por parte de la empresa “Dragados y Construcciones” respecto a la construcción de un chalet privado (“si dicen que ya construyes/

⁷⁶⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 93- 94.

con lujo espaciosa casa”). Esta empresa se vinculaba a su vez a la iniciativa privada que aspiraba a controlar las inversiones de la Expo del 92 y estaba presuntamente detrás de la oposición ante la adjudicación del proyecto a Bofill. Pero esta acusación se achaca también a su vez a un intento de acabar con Escuredo por sus recurrentes excesos políticos y su acercamiento y defensa ferviente del andalucismo.

En definitiva, la voz poética no comprende esa serie de contradicciones que han embriagado la vida política de este personaje; por un lado aparentemente comprometido con el pueblo andaluz; y por otro, ávido de recompensa financiera, lo que se manifiesta perfectamente en los versos: “Dicen también deseabas/ corta brida⁷⁷⁰ y pela⁷⁷¹ larga”; es decir, tener las riendas de todo bien atadas y el control de su dominio; y obtener amplios beneficios. Entre este desvarío, el sujeto poético se siente irónicamente perdido a través de esa última preguntar retórica; no encuentra explicación al hecho de que haya consentido dimitir después de tan brava hazaña, y que ahora el poder pase a manos de otros sin más. Sin duda, se muestra la fragilidad del sistema político de la época, el juego de intereses colateral que éste implica y la falta de compromiso significativo por parte de sus integrantes.

En el plano nacional, la situación no se mostraba más optimista en absoluto. El PSOE había conseguido una victoria aplastante durante las elecciones de 1982, que supondría la verdadera alternativa al franquismo, al ser la primera vez que un partido de la oposición conseguía llegar al poder. Pero a pesar de las ilusiones renovadas que trajo este triunfo para muchos, el gobierno socialista se vio envuelto en un aura de contradicciones y de polémica, lo que llegó también a producir una absoluta decepción.

Los versos que mejor representarían esta idea los recogen las conocidas “Coplas de Carmen Romero”, última de las publicaciones del autor en la revista, de finales de mayo, en las que el yo poético transmite su descontento a la entonces compañera sentimental del presidente Felipe González:

Díselo, Carmen Romero,
dile que estamos aquí,
que él parece estar allí
y es aquí donde lo espero;
dile que ningún obrero
entiende que un presidente
mande guardias a su gente

⁷⁷⁰ Brida: “Conjunto del freno de la caballería, el correa que lo sujeta a la cabeza y las riendas”, María Moliner, *op. cit.*, p. 435.

⁷⁷¹ Pela: “peseta, dinero”, *ibid.*, p. 2231.

en vez de mandar trabajo,
dile que va cuesta abajo
frente a la Cuesta de Enero,
díselo, Carmen Romero.

Dile que están encendidos
los faros de un pueblo oscuro,
dile que mire al futuro,
no a los Estados Unidos;
dile que estamos perdidos
en medio del capital,
que una rosa sin rosal
naufraga en las oficinas
dile que por las esquinas
anda el sueño prisionero,
díselo, Carmen Romero.

Dile tú, Primera Dama,
cuando hagas su equipaje,
que a veces también viaje
por los campos de Ketama
y dile, cuando la cama
anula la presidencia
y el amor dicta sentencia
contra todos los misiles,
que aún florecen a miles
banderas del sueño obrero,
díselo, Carmen Romero⁷⁷²

Se trata de una petición destinada a Carmen Romero para que ésta se convierta en una especie de intermediaria entre el presidente y las exigencias de la izquierda, lo que se intensifica con la repetición del verso final de cada estrofa: “Díselo, Carmen Romero”. Felipe González se presenta como un ser inaccesible –al contrario de lo que cabría esperar si nos atañemos a su principio de “socialismo autogestionario” que otorgara más poder al pueblo en el que había insistido en sus inicios, como indica Juan Antonio Andrade Blanco en su artículo “Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio ideológico en el PSOE

⁷⁷² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 99- 100.

durante la Transición a la democracia”—, por lo que la voz poética prefiere dirigir sus demandas a su pareja, en la creencia de que ésta logrará abrirle los ojos, pues es la única que comparte momentos de intimidad con él, propicios quizá para hacerle cambiar de rumbo.

La principal crítica establecida sería el abandono del pueblo obrero por parte del Partido Socialista; o sea, el alejamiento de los principios de base del partido, al haberse vendido al capitalismo imperante, representado aquí por los Estados Unidos, que lo ha cegado y dejado sin luz, dando lugar a un pueblo oscuro y sin futuro. Los obreros se ven “perdidos/ en medio del capital”, en una sociedad que parece haber dejado de lado a los trabajadores, privilegiando las ganancias.

La rosa del socialismo no encuentra su origen, ya no tiene rosal donde agarrarse, ha perdido su raíz. Y los sueños de una España alejada de la dictadura están naufragando, puesto que se está sumergiendo en otra tiranía que los ata y les corta la libertad como clase obrera: ese capitalismo que pierde de vista lo humano, y que ha embaucado completamente a su máximo representante. Según Andrade en el artículo aludido:

[...] si se hiciera un seguimiento de las variables concepciones sobre el Estado en el discurso del PSOE este sería un índice clarificador de su transformismo ideológico. Al principio sostuvo la conveniencia de conjugar el poder ciudadano autónomo con el poder del Estado democrático en la perspectiva de que éste terminara completamente trasferido a aquel; luego hizo del Estado, por inspiración Keynesiana, el instrumento exclusivo de la política socialdemócrata; y finalmente devaluó, bajo el signo neoliberal de los tiempos, el papel del Estado a favor de la libertad de mercado⁷⁷³.

Pero el yo poético no pierde la esperanza de que el amor lo haga reflexionar, es lo único que le queda, así que se permite sugerirle a la “Primera Dama” (irónico apelativo al estilo estadounidense), que lo intente persuadir en el lecho conyugal, pues el amor es más fuerte que los propios misiles. Está convencido de que todavía quedan verdaderos socialistas cuyo sueño permanece vigente. Y por ellos puede aún (y debería) enmendar los errores.

Este poema se inserta en la etapa de fuerte debate en España a propósito de la OTAN. Felipe González, en clara oposición como señalamos cuando España entró en la Organización del Tratado del Atlántico Norte bajo el gobierno de Calvo Sotelo en 1982, prometió durante la campaña electoral la congelación de esta adhesión y la convocatoria de un referéndum para que los españoles decidieran el futuro de su permanencia. El lema durante la oposición, del lado de la izquierda, fue el famoso “OTAN, de entrada, No”. Pero durante su mandato, se

⁷⁷³ Juan Antonio Andrade Blanco, “Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio ideológico en el PSOE durante la Transición a la democracia”, en *Historia Actual Online*, n. 14, 2007, p. 97- 106, p. 105.

produjo un evidente cambio de postura, lo que le hizo perder credibilidad y supuso un retraso del referéndum, que no se produjo sino hasta 1986. Además de la táctica de ralentizar el proceso hasta estar seguro de su victoria, la propia pregunta formulada⁷⁷⁴ fue de una tremenda ambigüedad⁷⁷⁵, dejando muy poco margen de actuación a los partidarios del no.

No parece pues, que las palabras de Javier Egea llegaran muy lejos, pues solo un par de años después de la publicación de este poema tuvo lugar el hecho que sintetiza esa gran decepción del socialismo: la aceptación de la permanencia de España en la OTAN.

El resultado del referéndum se tradujo en un sí que olvidó aquella primera actitud anti-OTAN del líder socialista. Este cambio dejaba ver el oportunismo del PSOE, que se posicionó en uno u otro lado según sus necesidades. Para lograr cautivar ese sí, utilizó una estrategia prácticamente chantajista, al advertir del posible retorno de España al aislamiento internacional o de su dimisión si no lo conseguía (jugando con el correspondiente miedo de la población a la vuelta de la derecha en aquel entonces). Nos dice así Carlos Ángel Ordás en su artículo “OTAN de entrada No. El PSOE y el uso político de la integración española en el Pacto Atlántico o cómo hacer de la necesidad virtud, 1980-1986”:

El ejecutivo socialista explotó al máximo las líneas argumentales definidas para que ganara el “Sí” en el referéndum, como por ejemplo: la imposibilidad de ser neutrales en caso de guerra mundial, el elevado coste de una defensa autónoma y el peligro de que España no pudiera mantenerse en la CEE. El argumento era que si España salía de la OTAN, el resto de países darían la espalda al Estado español, retrocediendo en el proceso de ruptura con el aislamiento político exterior vivido desde el franquismo. Además, se argumentaba que el mantenimiento en la Alianza Atlántica, suponía un seguro ante un nuevo 23F, al estar España con los países defensores de las libertades democráticas. También se señalaban otros daños y consecuencias que supondría la desadhesión: aumentaría el paro, fin al progreso y modernización, y retirada

⁷⁷⁴ El texto planteado era el siguiente: “El Gobierno considera conveniente, para los intereses nacionales, que España permanezca en la Alianza Atlántica, y acuerda que dicha permanencia se establezca en los siguientes términos: 1.º La participación de España en la Alianza Atlántica no incluirá su incorporación a la estructura militar integrada. 2.º Se mantendrá la prohibición de instalar, almacenar o introducir armas nucleares en territorio español. 3.º Se procederá a la reducción progresiva de la presencia militar de los Estados Unidos en España. ¿Considera conveniente para España permanecer en la Alianza Atlántica en los términos acordados por el Gobierno de la Nación?”

El referéndum obtuvo un 52,54% de los votos a favor, un 39,83% en contra y un 6,54% de abstenciones.

Para profundizar en el tema y corroborar estos datos, se recomienda la consulta del artículo de Carlos del Castillo, “Crónica de un engaño: 30 años del referéndum de la OTAN”, en *Diario Público*, 10 de marzo de 2016.

⁷⁷⁵ Como reacción contestataria de la época ante dicha ambigüedad, ver la carta al director de Mercedes Pardo, Miembro de la Comisión de Portavoces de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Pacifistas. “La pregunta del referéndum de la OTAN”, *El País*, 5 de enero de 1986.

Disponible en: http://elpais.com/diario/1986/01/05/opinion/505263603_850215.html

de inversores extranjeros, en lo que claramente supuso una notable colección de excesos verbales de cara a generar poco menos que un estado de alarma entre los votantes⁷⁷⁶.

Desde luego, parecía una vuelta a los años del miedo, pues ahora a los españoles les invadía la horrible idea de una restitución del franquismo, lo que ya se había intentado con el golpe de Estado de 1981 –suceso que en parte había provocado la pérdida de confianza en UCD y basculado a la población hacia su elección en las elecciones generales. Y Felipe González supo sacar provecho de ello para llevar a los votantes a su terreno.

La cuestión de la OTAN fue, en último término, el detonante para desenmascarar el cambio ideológico del partido y su giro imperialista, que le haría ser criticado ahora incluso por la propia izquierda, que siguió viendo frustrados sus anhelos de cambio.

No es Javier Egea el único poeta que ha acusado al gobierno de Felipe González o que ha sacado poéticamente a relucir acontecimientos acaecidos dentro de su mandato. Nos referimos concretamente al escritor *novísimo* Pere Gimferrer, que en lengua catalana nos ofrece estos versos del largo poema *Mascarada* (1996): “És cosa baixa ser el criat d'algú/ com Felipe González / No acosteu les urpes ací/ D'aquest govern sóc insubmís/ Quincalleria sevillí/ Govern de roba venturera”⁷⁷⁷; o estos otros sobre el primer acto de los GAL contra los terroristas José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala de su poema “Inscripció”, que alude a sus cuerpos calcinados: “Lasa i Zabala van voltats de flama/ Lasa i Zabala van vestits de flam/ Lasa i Zabala que la llum recama/ Lasa i Zabala la mort pesa un gram”⁷⁷⁸.

También hay que aludir aquí a la polémica con la canción “Cuervo ingenuo”, de Javier Krahe, que representa muy bien estas últimas ideas sobre el cambio ideológico del PSOE; composición musical que todavía en el año 1986 fue objeto de censura en TVE⁷⁷⁹, lo que demuestra que la apertura total estaba lejos de ser una realidad y que las prácticas represoras todavía eran constantes.

En cualquier caso, la composición de Egea retomaría de algún modo la intención acusadora de las *Coplas de Juan Panadero*, de su admirado Rafael Alberti, y guarda a su vez gran parecido con las “Coplas de la Panadera” –composición anónima creada a propósito de la

⁷⁷⁶ Carlos Ángel Ordás, “OTAN de entrada No. El PSOE y el uso político de la integración española en el Pacto Atlántico o cómo hacer de la necesidad virtud, 1980-1986”, España en democracia. Actas del IV Congreso de Historia de Nuestro Tiempo, Logroño, 2014, 293- 305, p. 301.

⁷⁷⁷ Traducción: “Es bajo ser criado de uno/ como ese Felipe González/ No pongáis las zarpas aquí/ Soy insumiso a este gobierno/ Quincallería sevillí/ Gobierno de ropavejeros”.

⁷⁷⁸ Traducción: “Lasa y Zabala envueltos en llamas/ Lasa y Zabala vestidos de llama/ Lasa y Zabala que la luz recama/ Lasa y Zabala la muerte pesa un gramo”.

⁷⁷⁹ Remitimos a una de las noticias de prensa sobre el asunto: Ángeles García, “TVE no emitió anoche la canción 'Cuervo ingenuo', de Javier Krahe”, en *El País*, 24 de febrero de 1986. Disponible en: http://elpais.com/diario/1986/02/24/radiotv/509583603_850215.html

La canción en cuestión se puede escuchar a través de este enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=m1WKvYN9GGo>

Batalla de Olmedo (1445)—, como señala Elisa Sartor⁷⁸⁰, en las que probablemente se inspiraría el primero. Por otro lado, serviría como modelo a Benjamín Prado para su poema “Pregúntale, Ana Botella”, una adaptación dirigida en 2003 a la esposa del expresidente del Partido Popular, José María Aznar, con motivo de la intromisión de España en la guerra de Irak (“Pregúntale, Ana Botella;/ pregúntale, tú que puedes./ Dile que somos millones/ los hombres y las mujeres/ que gritamos -¡No a esta guerra!”).

De Alberti, al que Javier Egea conoció personalmente en un recital durante la Transición, en el año 1977, ya de vuelta a su país natal —y “quien durante tanto tiempo alentó desde su exilio militante a aquel adolescente clandestino que en la España de la dictadura pergeñaba sus primeros versos”⁷⁸¹, como el mismo Egea confiesa— destaca su impronta al comentar las *Coplas de Juan Panadero* en el número homenaje a Alberti de la revista *Cuadernos hispanoamericanos*, de 1990:

Más sencilla que fácil, la voz de este Juan de la calle me hace falta y habrá siempre que volver a él mientras el pueblo se llame Juan y reclame de sus coplas ese sentido justiciero, democrático, acusador, que nunca deja de cantar en ellas⁷⁸².

Parece que Javier Egea hubiese tomado por bandera este cometido cuando hablamos de sus composiciones más denunciatorias, en las que plasma ese compendio de estilos poéticos que se hermanan en su lírica de manera recurrente. En uno de sus poemas inéditos confiesa asimismo la voz poética: “Y con permiso de Alberti/ estas coplas para ti,/ que todo lo que yo digo/ ya lo cortó su jardín”⁷⁸³.

En ese comentario destaca especialmente Javier Egea, por su “carácter satírico”, la serie “Juan Panadero orienta a los turistas”, una suerte de discurso poético con reclamos para los turistas que llegaban a España, del que podemos destacar algunos fragmentos modelo:

Aquí se compra, se vende.

Toda España es un mercado.

(De color negro, se entiende.)

En las tiendas hay jamones

y por todas las esquinas

⁷⁸⁰ Se recomienda la lectura del estudio comparativo entre la composición de Javier Egea y las “Coplas de la panadera” en Elisa Sartor, “Recupero delle forme tradizionali nella poesia spagnola contemporanea: Javier Egea e Luis García Montero”, Padova, en *Revista Orillas*, n. 2, 2013, p. 1- 17.

⁷⁸¹ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 54

⁷⁸² *Ibid.*, p. 55.

⁷⁸³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 161.

obispos y procesiones.

[...]

Hay de todo en esta tierra:

falangistas, prostitutas

y criminales de guerra.

[...]

¿Quiere música? Disparos

de fusil son los placeres

mejores y no más caros.

[...]

¿Quiere sueños campesinos?

Vaya a buscarlos del brazo

del hambre por los caminos.

[...]

¿Vio alguna vez más humanos

y amistosos sentimientos

que los norteamericanos?

[...]

¿Qué más quiere? No hay turista

que vuelva desencantado

de la España falangista⁷⁸⁴

Muchos de los temas tratados por Alberti bajo la crítica al modelo de país ideal que se quiso vender a los de fuera en ese momento, han sido retomados por el propio Egea en muchos de sus poemas: la crítica a la Iglesia; la persistencia de la guerra y sus represalias; la represión franquista; el hambre y las malas condiciones del campesinado; el acercamiento estratégico a los Estados Unidos (que también se manifiesta en “Juan Panadero contra los vendedores y compradores de España”: “[...] que aquel azul soberano/ de las camisas relumbra/ de oro norteamericano”⁷⁸⁵). Pero no solo son aspectos también puestos en verso por el autor granadino, sino que uno de sus textos en prosa nos permite establecer un paralelismo claro y directo con esta composición albertiana. Se trata de un texto publicado en el único número de la revista de Juan de Loxa *El Despeñaperro andaluz*, de 1978. En un diálogo formalmente teatral, un anfitrión español mantiene una conversación con un turista que pareciera ser la verdadera continuación de las coplas anteriores y la prueba de que España —concretamente Andalucía— acabó vendiéndose aparentando algo que no era, reprimiendo el

⁷⁸⁴ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 894- 897.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 922.

pensamiento discordante. Destacaremos algunas réplicas del anfitrión de este “Spain is different”, que así lo demuestran:

No es cierto lo que dicen.
No lo vendimos todo.
[...]
Pero atamos la parte más rebelde,
pusimos diques a la sangre nueva.
Porque era ne-ce-sa-rio y so-lo-ne-ce-sa-rio
fusilamos la voz cuando se alzaba
Y pusimos salmuera en su garganta.
No vaya a ser que los turistas crean
que Andalucía es tierra de salvajes.
Vendimos lo que debe ser vendido:
el derecho a ser hombre,
el aullido que ellos pretendían,
la libertad absurda que buscaban⁷⁸⁶

Las voces enemigas del sujeto poético se corresponden con personas “salvajes” que dan una mala imagen de esta sureña Comunidad Autónoma, que se ha empeñado en deshacerse de todo lo que supuestamente no les hace falta, a pesar de que muchos reclamen otras necesidades. Estas líneas revelan aquellos productos que Alberti insinuaba que habían sido vendidos: Egea habla de lo que se perdió, el autor de *Marinero en tierra* de lo que permaneció.

En resumidas cuentas, si el Alberti del exilio se alzaba como la voz de la conciencia de los españoles durante el mandato franquista a través de este personaje ficticio que es Juan Panadero, el Javier Egea de los primeros años de la democracia expresa mediante esa voz juglaresca su extenuación ante un sistema que tampoco le ha traído la realidad soñada, dando continuidad a esa figura de poeta público, al servicio de una causa, al “poeta en la calle” que también aspiró a ser.

Javier Egea no solo dedicó esta sección a asuntos nacionales, ni tampoco escribió desde una función exclusivamente crítica. En efecto, a mediados de abril encontramos el poema “Dicen que no quiere ser” sobre Nicaragua, que en aquel entonces encaraba un proceso jurídico contra Estados Unidos. Este suceso llena de orgullo a la voz poética por su carácter

⁷⁸⁶ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 121.

de liberación, sentimiento que se intensifica con los significativos versos de Miguel Hernández que lo encabezan: “Para la libertad/ sangro, lucho, pervivo”:

Dicen que no quiere ser
ni vendida ni comprada,
que aquí la cercan los lobos,
allá le minan sus aguas
y en sus orillas acechan
sombras de flores quemadas.
Joven aún, peligrosa,
en los sueños empeñada,
me mira desde una paz
herida sobre su mapa.
Dicen que en ella resisten
fusiles de la esperanza.
Hoy me pueblan el deseo
su promesa y su batalla,
hoy puede ser que comprendan
por qué soy ciego en Granada.
Si la ve un día, viajero,
dígale que me acompaña,
ponga las manos al fuego
que limpia su madrugada,
cuente su luz por el mundo.
Está entrando en Nicaragua⁷⁸⁷

En medio de la llamada revolución sandinista (1979- 1990), un conflicto provocado tras el derrocamiento de la dictadura de Anastasio Somoza a manos del Frente Sandinista de Liberación Nacional, Ronald Reagan se había convertido en presidente de los Estados Unidos en 1981, a su vez inmerso todavía en el contexto de la Guerra Fría. Una vez más yendo en contra de los movimientos de izquierda, Estados Unidos apoyó a los llamados “contras” de la reyerta nicaragüense, que constituían el frente de oposición contra el gobierno desde el cese de la dinastía dictatorial de los Somoza en julio de 1979.

La voz poética alude a uno de los sucesos más emblemáticos de este conflicto: el momento en que el gobierno de Nicaragua decide demandar a Estados Unidos ante la Corte Internacional de Justicia de La Haya por su apoyo al movimiento insurgente, pese a su

⁷⁸⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 95.

obligación de no poder intervenir en asuntos de Estados ajenos, violando así el derecho internacional.

Estados Unidos no acató las resoluciones, por lo que el gobierno nicaragüense recurrió al Consejo de Seguridad de la ONU, a lo que el gigante americano respondió con el veto. Ya en 1986 se instó a los Estados Unidos a indemnizar al gobierno centroamericano desde la Asamblea General de las Naciones Unidas, fallando a favor de Nicaragua. Aunque sus opositores no asumieron esta sentencia, sirvió para que al menos dejaran de intervenir en el país.

La voz poética saca a relucir el hecho loable de que Nicaragua no quiera verse sometido a ningún poder y persiga el respeto por su autogestión a pesar de su “juventud”. Alude al hecho de que Estados Unidos haya incluso minado su territorio, una de las acusaciones del proceso; y de que la paz se haya visto mermada. Lo interesante de esta composición es el canto de esperanza que supone, en medio de tanta decepción descrita anteriormente, como si la situación del país latinoamericano lo motivara a seguir escribiendo, como si fuera precisamente por este tipo de lucha por lo que tiene sentido escribir. Así expresa la voz poética su total apoyo y empatía en un inusitado alarde de júbilo.

Este poema hace pensar asimismo en el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal –al que además, según Jairo García Jaramillo, conoció en persona⁷⁸⁸–, y sobre todo en su *Canto nacional al Frente sandinista de liberación nacional* (1973). Cardenal había sido partícipe de la llamada “Revolución de abril” en 1954, intento fallido y sangriento de acabar con el mandato de Anastasio Somoza García (padre del que luego será derrocado por la revolución sandinista). Este poemario es un canto a la sociedad nicaragüense y a la esencia de este país en el que el poeta hace un recorrido casi fílmico por su historia reciente, partiendo de la “Revolución libero- conservadora de 1912” y los problemas de los llamados “Pactos Dawson” con los Estados Unidos, pasando por la opresión sufrida por el imperio de los Somoza, hasta asistir al renacer de “el nuevo día”, de “una tierra sin terror. Sin tiranía dinástica”⁷⁸⁹, llamando a la lucha a partir del comunismo (“Comunismo o reino de Dios en la tierra que es lo mismo”⁷⁹⁰) y al cese del sometimiento político y capitalista (“y sueño con el día en que no haya ricos”⁷⁹¹): “A desalambrar./ Levántense todos, también los muertos”⁷⁹².

En la revista encontramos también otros poemas que no se refieren en absoluto a temas de naturaleza política o histórica, sino que hallamos asimismo composiciones amorosas, como el

⁷⁸⁸ Jairo García Jaramillo, “El poeta recobrado”, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁸⁹ Ernesto Cardenal, *Canto nacional al frente sandinista de liberación nacional*, Caracas, Ediciones Bárbara, 1973, p. 32.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 35.

romance “La casada infiel”, en una actualización personal del poema lorquiano (“Hoy está triste el juglar/ sólo canta para ella. Se me fue con su marido, pero yo sigo queriéndola”). Es una composición cuanto menos atrevida, por la dificultad todavía para tratar el espinoso tema del adulterio –despenalizado en 1978–, además de manera pública.

También desde aquella línea clásica cultivada en sus inicios y con una temática amorosa, encontramos en la revista un poema muy curioso en el que sin embargo se realiza un tratamiento satírico de este recurrente tópico literario que dista totalmente del tono de la mayoría de sus poemas amorosos. Se trata de la composición titulada “De cómo un amante, desdeñado, se siente torpe bruto y se empecina en amar”, que forma parte de una serie de cuatro sonetos que exploran ese mismo tono burlesco a la manera de nuestra mejor poesía satírica. Compuesto a finales de los setenta, publicado primero en la revista *Alfeia* en 1981 y reeditado ya en 1984 en *Granada en mano* (junto a los otros tres), nos interesa, además de por su calidad y originalidad, por el valor que el propio poeta le otorgó en vida –también fue seleccionado por él mismo para su antología inédita *Soledades*– a pesar de no ser demasiado conocido entre la comunidad lectora:

Hoy tan asno me siento, me censuro
de cuadrúpedo manso y costalero,
que jáquima me pongo por sombrero
y ronزال por corbata me procuro.

Hoy merezco dormir en suelo duro
y me mida los lomos el arriero,
me alimento de cardo borriquero
y sólo en la reata esté seguro.

Por rucio vine a dar en hembra loca,
de acémila me viene la fatiga,
por jumento me veo desesperando.

Que soñando la alfalfa de tu boca
se me vino la albarda a la barriga
y troté hasta tus brazos rebuznando⁷⁹³

⁷⁹³ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 66.

El título advierte de antemano del contenido, y ya revierte a los orígenes de nuestra poesía satírica, en concreto al célebre *Libro de buen amor* (1330) del Arcipreste de Hita, en el que muchos de sus títulos comienzan con ese “de cómo” (“De cómo el arcipreste fuer enamorado”, por citar alguno) y que narran una historia a modo de ejemplo –o *exemplum* si empleamos el término medieval– (también aparece la figura del asno en dos ocasiones a lo largo del libro: en el “Enxiemplo del caballo e del asno” y en el “Enxiemplo del asno e del blanchete”). Esa vertiente didáctica la encontramos de algún modo en el poema de Javier Egea, que alerta del castigo que supone enamorarse de alguien que no le corresponde.

Se trata de nuevo de un soneto, esta vez de versos endecasílabos con rima consonante ABBA en los cuartetos y CDE en los tercetos. En primera persona, lo recorre la metáfora de esa voz poética identificada con un burro que narra un sentimiento que parece salir a la luz ese día, si tenemos en cuenta el adverbio “hoy” con que se inicia.

Ciertamente, el yo poético tiene la sensación de haberse convertido en un asno, que como sucede en los ejemplos del Arcipreste de Hita, es un animal al que tradicionalmente se ve como soportador de duras cargas, humildemente servicial y desdeñado por los otros, al igual que en este poema egeiano. El protagonista se reduce así a esta imagen y se condena a sí mismo con esta condición animal como si de un insulto se tratara. Por ende, se autocalifica con los adjetivos “manso” o “costalero” del segundo verso, y se castiga atándose con una figurada “jáquima”⁷⁹⁴ en la cabeza y con un “ronzal”⁷⁹⁵ alrededor del cuello. Todo esto contribuirá a crear esa metáfora prolongada a lo largo del poema: la voz poética se siente prisionera de sus deseos amorosos y humillada por haberse dejado embaucar por la culpable de su mal, para lo cual la imagen de ese burro subordinado le viene como anillo al dedo.

Tras describir ese estado en el primer cuarteto, en el segundo, volviendo a hacer hincapié en el adverbio “hoy” que también le da comienzo, como si se tratase como decimos de una revelación repentina, va a continuar autocastigándose, sopesando la condena que le conviene: cambiar su lecho habitual por uno rígido que le cause incomodidad; someterse a los violentos imperativos de su dueño, como recibir sus golpes en el costado para probar su resistencia; o que solo le proporcione una comida insípida y punzante como el “cardo”. Todo este cuarteto nos está transmitiendo un profundo dolor a través de todas esas metáforas y ese campo léxico hiriente, símbolo de atadura y sumisión (“suelo duro”, “cardo borriquero”, “reata”): el dolor físico se identifica en definitiva con el dolor espiritual que siente la voz poética.

⁷⁹⁴ Jáquima: “Cabezada de cordel”, María Moliner, *op. cit.*, p. 1700.

⁷⁹⁵ Ronzal: “Cabestro: cuerda que se ata al cuello o a la cabeza de una caballería para conducirla o sujetarla”, *ibid.*, p. 2614.

Si hasta aquí el yo ha expuesto los motivos de su punición en presente, haciéndonos partícipes del sufrimiento que experimenta, todavía, aunque el título ya nos proporciona algunos indicios, no nos ha explicado el porqué de tales sentimientos.

Así, en el primer terceto, introduciendo el pretérito perfecto simple, encontramos los motivos para comprender esa necesidad de escarmiento que hemos presenciado: la causa de sus males es una mujer a la que califica como “loca”, que parece haberle producido cansancio al haberse convertido éste en su mula de carga (“acémila”⁷⁹⁶), lo que sin duda nos remite al acto sexual.

En el primer y el tercer verso aparece de nuevo la figura del animal pero con términos distintos: “rucio” y “jumento”, para insistir en su torpeza y en la naturaleza de su desdicha: se ha dejado llevar por su instinto más primitivo y ahora se encuentra exasperado porque, como nos indicó en el título, este momento pasional ha sido esporádico puesto que después se ha visto rechazado y su júbilo no tiene continuación.

En el último terceto, todavía expresado en pasado, parece seguir describiendo ese encuentro fogoso. Su deseo irrefrenable lo llevó a poseerla (lo que se intensifica con la inclusión de los determinantes posesivos “tu boca”, “tus brazos” en el primer y el tercer verso, respectivamente), lo que se muestra en las sucesivas metáforas que continúan naciendo de ese campo léxico que concierne la figura del burro y los distintos aparejos y elementos que conforman su vida. Empezando en el primer verso con la intención de besarla (“soñando la alfalfa de tu boca”), pasamos al segundo verso en el que se nos transmite una sensación caótica de desorden en que la “albarda”⁷⁹⁷ no se encuentra en el lugar que le corresponde (de ir habitualmente en el costado pasa a posicionarse en la barriga), poniendo énfasis a la lujuria del encuentro; para terminar por último con ese “trote” y esos “rebuznos” del tercer verso que también se refieren indudablemente a la unión carnal que nos ha sido descrita en estos dos tercetos, simulando de manera jocosa, el movimiento y el jadeo sonoro, respectivamente.

Parece que esta relación ha suscitado en la voz poética tanto revuelo que ha acabado cayendo ante los encantos de esa mujer, por lo que “se empecina” en amar a pesar de su desconsideración posterior. El protagonista sabe que no debiera esperar nada, y por eso se siente como un burro, tanto por los instintos iniciales que lo han llevado a consumir su ímpetu sexual y que han dejado una huella irreversible en él, como por el hecho de sentir la necesidad de castigarse después al no poder deshacerse de ese enamoramiento sin reciprocidad. Quizá también, como en los poemas de *Serena luz del viento*, este soneto recrea en cierta manera como trasfondo esa inducida falta de libertad sexual respirable todavía en

⁷⁹⁶ Acémila: “Mula o macho de carga”, María Moliner, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁹⁷ Albarda: “Utensilio que se pone sobre el lomo de las caballerías para acomodar la carga”, *ibid.*, p. 116.

aquellos años, que impide dar rienda suelta a las necesidades más elementales e incita a la contención –o al castigo cuando se cae en la tentación; de la misma manera que el rechazo de la mujer puede entenderse como otra prueba ante la moral cristiana dominante, por la cual ésta se siente aún culpable por disfrutar de su sexualidad.

Además de esta animalización del sujeto poético que le sirve al poeta para describir la torpeza y simplicidad del hombre que cae en la trampa de un amor que le hará sufrir y ridiculizar en cierto modo esa imposibilidad de reprimir los instintos sexuales; nos llama la atención en este poema la manera cronológica de contar el suceso, puesto que primero nos relata las consecuencias de su error (cuartetos) y luego las causas que lo han llevado a él (tercetos). Todo esto, unido a la recuperación de esta manera tan clásica e inaudita de poetizarlo en el contexto de la lírica reciente, con ese lenguaje hoy de tendencia culta y esa sátira rescatada, hace de esta composición una pieza única de un valor excepcional que nos obliga a destacarla en este trabajo como muestra de la genialidad y maestría compositiva de nuestro poeta.

Pero, de cualquier modo, el eje principal de las publicaciones egeanias en la revista son los reproches y las reivindicaciones políticas, desde esa incidencia directa del devenir histórico de los acontecimientos de la España del primer periodo socialista en sus poemas. Además, esta actividad nos demuestra de nuevo esa segunda faz de nuestro poeta, por una parte dedicado a la transformación del inconsciente ideológico a través de la poesía que recogen sus poemarios unitarios; y por otra, manifestando públicamente sus inquietudes políticas en relación directa con la realidad del momento, partiendo de un concepto de compromiso tradicional que abarca toda una herencia lírica ineludible.

Sin embargo, veremos que estas contradicciones políticas recogidas en la revista parecen influir mucho a partir de esos años en su propia experiencia vital, creando una desilusión prolongada que lo aleja poco a poco de ese entusiasmo recurrente por el cambio del que hacía gala en muchas de sus composiciones hasta ahora. Y no solo eso, sino que ya no tendremos apenas ocasión de presenciar otras muestras de este tipo de poesía de contenido histórico. Aunque Javier Egea sí intentará ahondar sin embargo todavía en la tendencia materialista, también se tratará de tentativas frustradas que lo distanciarán de la escritura en general.

CAPÍTULO III. Las últimas producciones

Quiero decir muchas cosas, tantas, que me es imposible. No me importa que digan: es un mal poeta. No me importa que digan: es un buen poeta. Sólo quiero que mi poesía ayude a alguien, que mis poemas levanten algo roto, que mis poemas sirvan de alegría, de pena, de aliento, aunque todo acabe en soledad, en pensamiento, en realidad absurda. Porque he aprendido en la vida que mi deber es propagar la sonrisa, propagar en mis versos una lágrima cierta que brote entre sus letras para que alguien se sienta más fuerte, tan fuerte, que pueda romper el hilo más delgado con sus manos. Y yo quiero cumplir mi destino con mis versos,

Javier Egea⁷⁹⁸

a) El cambio de itinerario hacia el surrealismo: *Raro de Luna* (1990)

“Inquilino en los húmedos/ brillos de la azotea”,

Javier Egea⁷⁹⁹

“Hay noches que no ofrecen/ sino palomas ciegas en sus escaparates”,

Javier Egea⁸⁰⁰

Otras de las vías de exploración egegianas es la surrealista. La vuelta a esta vanguardia décadas después de su apogeo es también un intento de renovar la tradición desde los parámetros materialistas, usando el surrealismo ahora partiendo de la conciencia de la potestad capitalista, como otra tentativa más de encontrar a partir de este lenguaje subterfugios inexplorados que permitan superarla. Si bien el ejemplo paradigmático es *Raro de luna* (1990), como veremos, nos gustaría destacar en primer lugar una pieza interesante de su producción dispersa, que pone en relación esa corriente surrealista con esa preocupación

⁷⁹⁸ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 29.

⁷⁹⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 361.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 383.

por la realidad, no solo española sino internacional, ligando asimismo de nuevo el tratamiento de sucesos históricos con su poesía. Nos referimos al poema titulado “Sombras chinescas (Tiananmen)” publicado en 1991 en la antología *Gris perla*⁸⁰¹ y compuesto en 1989 – coincidiendo justamente con una etapa de indagación surrealista–, año en que tiene lugar la masacre acaecida en la plaza de Tiananmén en Pekín, que se saldó con la muerte de cientos de civiles que protestaban contra la política inmovilista llevada a cabo por la República Popular China, que acabó recurriendo al Ejército Popular de Liberación para finalizar con las manifestaciones que se desarrollaron durante casi dos meses en la emblemática plaza:

Desperté muerto en Pekín,
raro, como sin palabras.

Me quedé frente al silencio:
tres agujeros de bala
desde una plaza prohibida
me miraban.

Vi las nieblas y los sueños,
aquel agua en desbandada
y tres arañas de asombro
que sangraban.

Desperté muerto en Pekín.
Raro, como sin palabras.

Me quedé frente al vacío,
vi una luz amurallada.
Si la muerte es un espejo
no reconocí mi cara⁸⁰²

Si el amor es una de las temáticas primordiales que atraviesan la obra egeniana, no menos presente es el tratamiento de la muerte, como sucede en esta composición. En ella parece reinar un ambiente onírico, como si el yo poético estuviera relatando un sueño: éste se presenta como uno de los protagonistas de aquel acontecimiento trágico que en el título

⁸⁰¹ Javier Egea, *Gris perla*, Málaga, I. B. Sierra bermeja, 1991, p. 24.

⁸⁰² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, *op. cit.*, p. 114.

aparece como una “sombra”, y traslada al lector desde el primer verso hasta la capital china para experimentar con él una angustia que se desgaja hasta el final.

El inicio del poema se convierte en una paradoja al introducir la contradicción entre “despertar” y “morir”. Probablemente está hablando del recuerdo en primera persona de ese sueño en el mismo momento de abrir los ojos, en ese instante de vigilia parcial en que uno se encuentra al recordar los detalles de lo recién soñado. En todo caso, este sintagma verbal incita al desconcierto del lector, que se encuentra perturbado, como la voz poética, desde el comienzo.

Y es que ese sueño lleno de esa extrañeza que se instaura lo ha dejado confundido y la conmoción lo ha privado incluso de su capacidad de hablar, hasta que consigue reponerse –el relato es en pretérito– para hacernos partícipes de la emoción de su sobresalto, pues además los dos versos iniciales se repiten a modo de estribillo un poco más tarde (“Desperté muerto en Pekín,/ raro, como sin palabras”).

La mudez primera parece una reacción ante la actitud del tercer verso, pues los hechos lo han dejado postrado ante el “silencio”, también vinculado a la muerte al relacionarse con el disparo culpable de su expiración. El fallecimiento ha sido en efecto causado por un arma. Tiene lugar también en esta segunda estrofa la cuarta referencia geográfica (las dos primeras aparecen en el título, con el adjetivo “chinescas” y el nombre de la plaza entre paréntesis; la tercera al nombrar la ciudad de “Pekín” en el primer verso), como es el escenario concreto donde tiene lugar ese incidente y que nos hace situar definitivamente a la voz poética entre los participantes en este conflicto. Esa plaza se califica además metafóricamente como “prohibida” –centro neurálgico como era de las numerosas protestas cuya ocupación acarrearba consecuentemente el riesgo de ser asesinado. La personificación en que los agujeros de bala se presentan como unos “ojos” que tienen al protagonista en el punto de mira, indica el momento exacto de su aproximación a la muerte. Aunque ya se ha declarado “muerto” desde el principio, asistimos aquí, como si de una cámara lenta se tratara, a la recreación del instante preciso en que se inicia el ataque contra esta víctima. Parece asimismo como si también el lector pudiera recorrer con su mirada la trayectoria del disparo, que ya en la siguiente estrofa lo ha alcanzado definitivamente. La descripción casi fílmica continúa aquí: el cuerpo a punto de expirar se encuentra en un estado de semi- inconsciencia, de nuevo en un momento desconcertante en el que se introducen varios elementos que se relacionan de la manera más surrealista. El primero, recurrente en la poética egeniana, es el agua que corre incontrolable como si de una fuga se tratara, que se vuelve insólita cuando en el último verso se vincula a la “sangre”: lo que circula no es el agua, *a priori* inofensiva, nítida; sino la sangre turbia y culpable que nos lleva a entender mediante cierto suspense que el protagonista está

desfalleciendo al desangrarse a gran velocidad a causa del disparo. También se relaciona con las “arañas” –elemento que podemos encontrar en algunos poemas como “La araña”, de César Vallejo; o en películas de Luis Buñuel como “Susana” (1951) o “Abismos de pasión” (1954)–, precisamente tres, que ayudan a crear ese ambiente crispante, perturbador. El lector se identifica con ese insecto que es también espectador de esta situación desagradable, al asociarse al “asombro” que sentimos de manera recíproca. Tampoco quienes sangran son las arañas, sino el cuerpo herido; el poeta juega con estas trasposiciones (el “agua” para hablar de la “sangre” y las “arañas” para hablar del moribundo) creando una especie de suspense que convulsiona de nuevo la focalización del lector.

El crimen se resuelve con la repetición de aquellos dos versos iniciales, que vienen a confirmar la muerte que se nos anunciaba entonces. Asistimos así a lo largo de estas estrofas a esta muerte paulatina contada de manera precipitada y confusa, lo que contribuye a darle un ritmo acelerado y más tenso a la composición.

La última estrofa comienza repitiendo a modo de anáfora el tercer verso; pero ahora el silencio se ha convertido en “vacío”: el protagonista no solo ha perdido la facultad de hablar sino su propio cuerpo, que se apresura a abandonarnos siguiendo la “luz”. Pero esa luz, como si de un espacio se tratara, aparece encerrada entre muros, como un obstáculo; y cuando el yo poético se encuentra cara a cara con la muerte, se da cuenta de que no es él quien debe abandonar la vida: nos situamos en el despertar de este sueño angustioso. El protagonista está tan conmovido por los acontecimientos acaecidos en China que se ha puesto en el lugar de uno de esos fallecidos en la primavera de 1989 a través del sueño, y ha hecho asimismo vivir al lector la misma angustia. Al recuperar su estado consciente todo queda en el plano onírico, pero eso no impide que esa angustia instalada persista incluso fuera del sueño, lo que nos lleva a confirmar la carga emocional de este poema en que vamos de la mano de su voz poética por un lugar remoto que queda finalmente muy cerca de nosotros. La agudeza de este poema reside además en haber utilizado para ello un ámbito irreal que sin embargo nos hace ser plenamente conscientes de cada sensación.

En 1987 Javier Egea se somete a unas sesiones de psicoanálisis que influirán en cierta medida en ese acercamiento al surrealismo, y por consiguiente, en la escritura de *Raro de Luna*, publicado en 1990 –pero escrito entre 1985 y 1988–, tal como explica Jairo García Jaramillo⁸⁰³ en su estudio que el propio poeta confesó en una entrevista en 1991. Ese suceso parece permitirle al poeta el ahondamiento en las entrañas de su propia poesía, haciendo surgir rasgos hasta ahora desconocidos en su obra.

⁸⁰³ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 140.

El libro bebe de las fuentes surrealistas que se dieron de un modo particular en la tradición literaria española en la época de auge de las vanguardias, de una manera controlada y suave, en la línea –salvando las distancias– del *Poeta en Nueva York* de Lorca (publicado póstumamente en 1940, pero escrito entre 1929 y 1930) o del *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti (1929), libros que el propio poeta consideraba subversivos e “incompatibles con el capitalismo”⁸⁰⁴. Ese surrealismo no impregna categóricamente su obra, ya que la lógica compositiva persiste a pesar de dar rienda suelta a sus inquietudes más íntimas.

Por su parte, la obra de Lorca se inserta como es sabido en una etapa de vivencias en Norteamérica, que suponen un choque frontal para el poeta, pues se va a tropezar con una sociedad en la que el hombre no es más que parte del engranaje mecánico de la ciudad, abatida por el malestar, que se va a insertar en cierta manera en su propia experiencia. Un Lorca que se encuentra perdido y solo en una sociedad que le parece tediosa va a hacer que los temas que ocupan la redacción de esas páginas se alejen de la indagación en la esencia andaluza o en lo popular (*Poema del Cante Jondo*, 1921; o *Romancero gitano*, 1928) para pasar a tratar los contrastes del pueblo norteamericano con el que se enfrenta, como son la deshumanización vivida en una capital sumisa ante el imperio del dinero; la soledad y el desasosiego; la opresión del hombre negro, equiparable a la del gitano; o la supremacía de las máquinas respecto del hombre. En esta obra encontramos tanto el reflejo del interior de la ciudad como el del protagonista; a la vez que se mezclan en ella rasgos manifiestamente surrealistas con una coherencia creativa que caracteriza el tratamiento de esta vanguardia en los poetas del 27 que se acercaron a ella.

Lo mismo podemos atribuir así a Rafael Alberti, que dejando atrás una nostalgia marítima invadida por lo popular en *Marinero en Tierra* (1925), ofrece con su poemario *Sobre los ángeles* nuevos ámbitos irreales de creación que trasladan el mundo celestial al plano mundano desde una poética del vacío que le sirve para expresar las contradicciones e insatisfacciones del hombre de su tiempo.

Tanto en esta obra como en *Poeta en Nueva York* y en *Raro de luna* se produce un cambio de dirección respecto a la producción anterior de estos poetas: en ellos descubrimos la presencia de elementos irracionales y aterradores, del desorden, de la tenebrosidad, de la preferencia por la noche. Enuncia Lorca en “Norma y paraíso de los negros”: “es por el azul sin historia,/ azul de una noche sin temor de día,/ azul donde el desnudo del viento va quebrando/ los camellos sonámbulos de las nubes vacías”⁸⁰⁵; o, “pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,/ abrid los escotillones para que vea bajo la luna/ las

⁸⁰⁴ Estas confesiones son recogidas en Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 142.

⁸⁰⁵ Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 491.

copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros”⁸⁰⁶, en el poema de significativo título “Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”. Paralelamente, Alberti dice en el poema “Castigos”, de la larga sección “Huésped de las nieblas”: “hay noches en que las horas se hacen de piedra en los espacios,/ en las venas no andan/ y los silencios yerguen siglos y dioses futuros”⁸⁰⁷; o en el poema “Juicio”: “ya el fallo de la luz hunde su grito,/ juez de sombra, en tu nada”⁸⁰⁸.

Son además obras que indican no sólo un cambio estético, sino también un cierto cambio moral: en Lorca, a través de esa subyacente crítica contra una sociedad norteamericana sometida por la modernidad, donde el ser humano no es más que otro elemento cualquiera de su mecanismo; en Alberti, al mostrarnos la perturbación y el desamparo del hombre, que se encuentra solo y en decadencia tras haber perdido el paraíso; y en Javier Egea, llegando al culmen de su carrera poética, como una inmersión novedosa en el inconsciente con el fin de analizar nuevamente la supremacía intrínseca del dogma burgués en el discurso lírico. Afirma Antonio Jiménez Millán en “Cruzar la soledad para escapar de casa”, el prólogo a la primera edición del libro:

En realidad, tanto *Sobre los ángeles* como *Poeta en Nueva York* son libros que evidencian la crisis de una determinada manera de entender el discurso poético, ya desde la toma de conciencia del vacío y la negación del paraíso en el caso de Alberti, ya desde la denuncia de la tecnología deshumanizada por el capitalismo en el de Lorca. En estas coordenadas se sitúa *Raro de luna*: aquí, la presencia de sueños se convierte en una forma de indagar lo cotidiano, las relaciones de dominación que se derivan del mantenimiento de una ideología familiar, burguesa, durante siglos⁸⁰⁹.

En definitiva, si Lorca denunciaba la atrocidad de una sociedad americana apresada por el capitalismo del que el mundo exterior debe protegerse, mientras se desesperaba a menudo bajo la noche oscura; y Rafael Alberti nos mostraba a un sujeto envuelto en tinieblas tras revelarse el abandono y la desprotección celestial; Javier Egea, también conocedor de la crueldad que nos envuelve, se convierte en una suerte de espectador nocturno, testigo de ese amargo escenario en el que finalmente parece que hemos acabado sucumbiendo.

“Quisquete”, gran admirador y seguidor de los poetas del 27, especial y precisamente de Lorca y Alberti, también va a valerse de la vanguardia en esta obra –la última publicada en

⁸⁰⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 507.

⁸⁰⁷ Rafael Alberti, op. cit., p. 288.

⁸⁰⁸ Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 256

⁸⁰⁹ Antonio Jiménez Millán, “Cruzar la soledad para escapar de casa”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 56- 62, p. 61.

vida—, si bien lo hará como decimos al modo de estos poetas, de una manera mesurada. Su título remite a la influencia que la música tiene en su poesía, dada la “clara” referencia a la sonata de Beethoven. En astronomía, un claro de luna es también un fenómeno en el que la luz del Sol se refleja en la Luna, produciendo una fuerte iluminación nocturna en la Tierra. Parece que es bajo esta claridad noctámbula como Javier Egea se declara él mismo un ser de la noche, autodefiniéndose como “raro”. Un raro en el sentido de singular, de solitario, como iremos desvelando. Así pues, es esa luz la que parece inspirar al poeta en el momento de la creación, inmiscuyéndose en lo profundo de su propio ser, de alguna manera también oscuro.

Pues bien, en el soneto inicial de la primera parte, Egea nos habla de una cómplice, que si bien podría evocar en apariencia la figura de una mujer, parece referirse a la Luna, que se convertiría en su “brillante compañera”. Ésta se presenta “con disfraz de curva y de cadera”, en una referencia clara a las fases de la misma y al efecto cambiante que va ligado a ella, pues “dice la luz”, pero “también la despedida”. Y es que la Luna, elemento inseparable de la noche, representa precisamente la inmersión del mundo en la oscuridad, la despedida del día; pero también es aquella que le trae ese claro de luz al poeta. De la mano del astro, éste se declara viajero de la noche, inmerso en un incierto futuro que predice un desenlace arriesgado en ese mar esperanzador que simboliza el comienzo de un nuevo horizonte, imagen que habíamos visto en “El viajero”, de *Tropo Mare* (“Quizás alguna tarde,/ en alta mar tu sueño y las primeras algas”⁸¹⁰). Así, el mar se relaciona con ese “norte” que sigue queriendo alcanzar (“romper hacia otro norte”⁸¹¹, nos había dicho en “Leer El Capital”, también en *Tropo Mare*) y que le permitirá olvidar la explotación precedente y encontrar esa salida anhelada sin hundirse:

Hacia los surtidores ofrecida
vas en tropel, brillante compañera
o con disfraz de curva y de cadera
dices la luz, también la despedida.

Y como quien no halla la salida
sin naufragarse por la torrentera,
mírame aquí viajero sin espera,
en un salto mortal sobre tu vida.

Bebo en tus brazos, caminante, el sueño

⁸¹⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 220.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 239.

que quizá lleve al mar y en tus orillas
el norte y el dolor para el olvido⁸¹²

Esta identificación de la Luna con la mujer que vemos en este fragmento ya había aparecido por ejemplo en el famoso *Romance de la luna, luna*⁸¹³, de Lorca, perteneciente a su *Romancero gitano*. En este caso, la Luna aparecía vestida de mujer, con un “polisón de nardos”, y moviendo sus brazos “enseña lúbrica y pura/ sus senos de duro estaño”. Esta combinación de adjetivos antitética del primer verso dota a la Luna de unos señalados rasgos femeninos: hablamos de una luna maternal, casta; pero seductora y libidinosa a la vez. En efecto, los “senos de duro estaño” describen la frialdad de la luna- mujer que se lleva al niño gitano consigo; al igual que en el poema de Egea seduce al yo poético y lo inmiscuye en un ambiente transido de muerte. Esta fusión entre la realidad y lo fantástico, tan típica de Lorca, y que también vemos de algún modo en el soneto de Egea, hace que la anécdota se disuelva en un confuso mundo de sensaciones que enlazan indudablemente la composición con ese temor a la muerte, dando esa impresión de lo fatal.

Javier Egea vuelve a tratar aquí el surrealismo varias décadas después de su auge, e incluso utiliza con frecuencia metros clásicos como el soneto –una de sus formas métricas predilectas–, pero consigue dotarlos de nuevas significaciones y actualizar sus efectos. Rescata lo tradicional y lo somete a nuevos postulados, muy en la línea de lo que hiciera también Alberti al retomar un tópico religioso como es el ángel y situarlo en lo terrenal, para otorgarle un tratamiento que le permitiría describir los defectos del hombre y dotar a ese ser divino de características humanas. Se trata de un surrealismo que también le otorga la posibilidad de “mirar de otra manera algunos de los tópicos literarios –y existenciales– más trillados en la poesía –y en la vida– europea de los últimos siglos: la soledad, el amor, la noche, o el destino”⁸¹⁴, como indica José Carlos Rosales en “Raro de luna”.

Esta primera parte del libro, titulada “Sombra del agua”, está justamente constituida por cuatro sonetos de versos endecasílabos. Lo novedoso va a proceder aquí como decimos de la temática y su tratamiento: el agua se presenta como elemento omnipresente, siempre aliada con la oscuridad y la muerte (“mira en el agua muerta la perdida/ esmeralda cercada de rubíes”⁸¹⁵), en lo que coincide de nuevo con Lorca, cuya referencia contenida en *Bodas de sangre* usa el propio Egea: “el agua era negra”⁸¹⁶; pero también con Alberti, que ilustró la

⁸¹² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 335.

⁸¹³ Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 389.

⁸¹⁴ José Carlos Rosales, “Raro de luna”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 102- 104, p. 102.

⁸¹⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 336.

⁸¹⁶ Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 394.

primera edición del libro, y al cual está dedicado. En el conocido “Paraíso perdido”, de *Sobre los ángeles*, el yo poético se muestra también desorientado en la sombra de la noche eterna, como apreciamos en este fragmento:

Ya en el fin de la tierra,
sobre el último filo,
resbalando los ojos,

muerta en mí la esperanza,
ese pórtico verde
busco en las negras simas.

¡Oh boquete de sombras!
¡Hervidero del mundo!
¡Qué confusión de siglos!

¡Atrás, atrás! ¡Qué espanto
de tinieblas sin voces!
¡Qué pérdida mi alma!

–“Ángel muerto, despierta.
¿Dónde estás? Ilumina
con tu rayo el retorno”.

Silencio. Más silencio.
Inmóviles los pulsos
del sinfín de la noche.

¡Paraíso Perdido!
Perdido por buscarte,
yo, sin luz para siempre⁸¹⁷

La desesperanza conduce a la pérdida definitiva del paraíso, y todo se convierte en oscuridad, mudez, inanición. De la misma manera, Javier Egea parece aprehender la desaparición paulatina de la claridad en los cuartetos del último soneto:

⁸¹⁷ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 248.

Si por allí pasé, si tu escalera
avecínó sorpresas en mi herida,
también puso la sombra donde vivo.

Pero ya cicatriz de tanta espera,
miro la luz, también su despedida,
por los peldaños húmedos cautivo⁸¹⁸

Siguiendo con las comparaciones, si en Alberti el protagonista recurrente que sirve como cauce de esos sentimientos íntimos, perturbadores, que lo tienen sumido en ese oscuro vacío perpetuo, es el ángel; o en Lorca la figura del negro o una ciudad perversa; en Egea será el “príncipe de la noche” que da título a la segunda parte del libro, constituida por quince poemas breves y carentes de puntuación que introducen así un cambio formal.

Las continuas referencias al vampiro más reputado de la historia de la literatura, el *Drácula* de Bram Stoker (1897), evidencian su presencia ineludible ya desde la primera cita: “porque nuestro enemigo está en el mar, con la niebla a sus órdenes”⁸¹⁹, que señala una parte extraída del diario de Mina Harker en el momento en el que intentan encontrar y dar muerte al conde, que se ha embarcado en el mar, contando con la niebla a favor. Así, nuestro poeta lo declara, y de alguna manera se declara a él mismo, como ese “príncipe de la noche”:

Va tocado del ala el negro conde

Encendidos sus ojos sobre mis ojos pone
una fiebre violeta de envenenadas flores

Yo le dejo añadido mi veneno a su goce:
la certeza de un tiempo de libres cuellos jóvenes

Aún me verás ahora como me viste entonces
abrazado a las sombras de pálidos amores
despeñarme a la grupa de tus potros veloces

Va tocado del ala el negro conde

Pero sobre los sueños al filo de las doce

⁸¹⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 338.

⁸¹⁹ Bram Stoker, *Drácula*, Barcelona, Montesinos, 1994, p. 334.

se oye un batir de alas de príncipe de la noche⁸²⁰

En esa clara evocación del personaje conductor, dueño por excelencia de las tinieblas, Javier Egea le deja chupar su veneno, quizá para sentirse también un príncipe de la noche, para poder acompañarlo en la penumbra. El poeta se confiesa dependiente del amor, que se proyecta como una sombra de la que no se puede deshacer. Este sentimiento se convierte así en otro elemento oscuro, como sucedía en los famosos sonetos de Lorca. La voz poética anuncia que el conde va tocado del ala; es decir, que Drácula parece estar a punto de sucumbir, lo que nos está anticipando o bien el final de la noche o bien el decaimiento de este mito, ya envejecido, con menos fuerzas que antaño, quizá como el propio poeta.

De hecho, cabe la posibilidad de que remita a una cierta fragilidad en su propia obra, que al haberse adentrado en el camino de ese materialismo que había cambiado para siempre su concepción de la poesía, se inserta ahora en las vías del surrealismo, a través del cual intenta buscar otros caminos desde los que encontrar la manera de inmiscuirse en sus concavidades ideológicas más profundas. En cualquier caso, a pesar de ese declive, parece recobrar vida con la llegada de la noche y no desistir; de manera que cuando todos estén durmiendo, podremos seguir escuchando aún su batir de alas, sobrevolando sobre nosotros; lo que se corrobora en otro de sus poemas de esta parte:

Siempre suenan las doce
y un aleteo
negro como unos ojos
alerta el sueño

Siempre suenan las doce
y es tu silencio
una alfombra manchada
por el deseo

Siempre suenan las doce
mientras me bebo
la sombra de tus labios
con mucho hielo⁸²¹

⁸²⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 345.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 352.

El vampiro, como el hombre, está impulsado a menudo por el deseo, que además en este caso se presenta en la noche silenciosa, como un secreto. Sin embargo, el yo poético no va a beber aquí la sangre de su presa, sino la sombra de sus labios, quizá el recuerdo de sus besos, “con mucho hielo”, anunciando la frialdad de la noche pero también la tibieza misma del amor, que parece haberlo abandonado en medio de esa oscuridad.

La muerte se vislumbra como un final inminente que se cierne constantemente sobre estos versos, en una atmósfera inquietante y angustiosa que ha acabado por atrapar también al triunfante protagonista, que se encuentra recurrentemente descarriado buscando su guarida en su medio habitual, como si ya fuera ajeno a él y se sintiera como un intruso. Igual que sucedía en la novela, el conde acaba perdiendo la vida a manos de sus adversarios. Descubrimos de alguna manera la idea de que la noche, además del momento ilícito para el amor o para revivir recuerdos cándidos, es fuente de desgracias; y que los que quedan despiertos corren el riesgo sufrir sus infortunios:

Llamó desde el bosque

Que estaba perdido
que ya muchas noches
vagaba perdido
buscando aquel cofre

Era un timbre frío
Llamó desde el bosque

Que estaba en sus manos
que cerca se oían
los secos disparos

Llamó desde el bosque

Que lo encontrarían
muerto sobre el lago
al emboscado⁸²²

⁸²² Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 346.

La figura del vampiro le sirve a Javier Egea para expresar idóneamente esa marginalidad implícita; y por su carácter de rebeldía, llega a ofrecernos mediante su evocación continua “el reverso de la moral de una época” como afirma de nuevo Antonio Jiménez Millán⁸²³. La voz poética la aprovecha para expresar su incapacidad de adaptarse a ese medio. Incluso la preferencia por la noche es el reflejo de una actitud subversiva ante la dialéctica noche/ día; de una escritura también al margen, que tiene como norma única “el deseo de hablar contra la luz, aunque sea desde la luz de la propia luna”⁸²⁴, en palabras de Juan Carlos Rodríguez en “Los viles deseos o una poética del claroscuro”.

Y así llegamos a la tercera parte, titulada “Las Islas Negras”, donde una vez más constatamos la importancia del agua, de nuevo relacionada con la noche. De esta sección destacaremos el último de los poemas, que cierra el libro con una suerte de resumen de esta parte, pero también del espíritu mismo de todo el poemario:

Ven a las islas
que dan al valle
las islas negras
sin abordaje
[...]
Raro de luna
como de nadie
a todas horas
interrogándome
[...]
Mientras destiñen
los tatuajes
ven esperada
con tu rescate⁸²⁵

No podemos negar el evidente halo de muerte que cuelga del poema, sabiéndose ya el sujeto poético un rotundo “raro”, un “raro de luna” al que la noche le suscita dudas y que desde esas islas negras en las que se sitúa, todavía espera sin embargo ser salvado a pesar de las dificultades de llegar a ellas –símbolo innegable de su posición marginal en este sistema de explotación que la voz poética ya ha asumido. Esta temática se puede relacionar con la

⁸²³ Antonio Jiménez Millán, “Cruzar la soledad”, *op. cit.*, p. 59.

⁸²⁴ Juan Carlos Rodríguez, “Los viles deseos o una poética del claroscuro”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 79- 87, p. 87.

⁸²⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 375.

evocada por Alberti en “Morada del alma encarcelada”, de *Sermones y moradas* (1929- 1930), y la sentencia final que cita Egea en la siguiente y última parte: “¡Esas islas, esas islas que el agua de las lluvias ha ido infiltrando noche a noche en el desierto de estos cinco tabiques”⁸²⁶; cinco tabiques como los cinco muros que evoca asimismo el poeta granadino: “contra una sombra dorada/ todos con los dientes rotos/ cinco muros de mi casa”⁸²⁷.

Otro de los poemas va a anunciar esa aproximación definitiva de la muerte: “hasta el 2.º B/ siempre sombras e hileras asoladas/ de cipreses”⁸²⁸, enlazando con esa sección final, que precisamente se llama “Raro de luna”, como todo el libro. Se trata de un largo poema dividido en tres partes en el que tropezamos con el material más descaradamente cercano al surrealismo que impone las directrices de esta obra. Así pues, al principio encontramos aquella cita de Alberti junto a otra cita de Federico García Lorca, con lo que el poeta está incluyendo, no desintencionadamente, a dos de las figuras del 27 que en algún momento introdujeron el surrealismo en sus obras y que tienen como vimos una influencia directa en la concepción de ésta. También a lo largo del poema, en cada una de las partes, encontramos las citas de algunos de los surrealistas franceses más representativos como son André Breton, Paul Éluard y Louis Aragon.

En efecto, es en esta parte concluyente donde Egea prescinde de manera más atrevida, como decimos, de las formalidades que hasta ahora lo habían llevado por el camino de un surrealismo totalmente moderado, para dar rienda suelta a los dictámenes de sus profundidades y aproximarse también a una mayor libertad creadora, utilizando sin pudor el verso libre, irregular y abrupto, en un paralelo alarde de soltura técnica hasta ahora también medianamente controlada. Afirma Manuel Rico en el prólogo del primer tomo de sus obras completas sobre esta parte:

El surrealismo, aunque no deja de estar controlado, adquiere una dimensión más poderosa, como si Egea hubiera decidido sumergirse en las aguas del inconsciente y romper toda barrera. Las rupturas de verso, los encabalgamientos, la quiebra de las normas de puntuación, las imágenes abisales y abismales cobran una importancia de primer orden⁸²⁹.

La noche sigue siendo el espacio predilecto, en la que se intensifica la infinita soledad y se manifiesta la frustración por no encontrar el lugar adecuado y ajeno a la explotación que lo rodea (“para ti siempre quise/ avenidas sin látigo/ plazas sin gentes pálidas que se

⁸²⁶ Rafael Alberti, *op. cit.*, p. 302.

⁸²⁷ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, *op. cit.*, p. 364.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 371.

⁸²⁹ Manuel Rico, *op. cit.*, p. 47.

desplomán”⁸³⁰). Mientras que busca su sitio, la voz poética sigue hablando de su vida mundana, afincada como vimos en un 2ºB que también se presenta lleno de muerte. Vemos aquí una mezcla característica del surrealismo, en el que se fusionan los elementos de estirpe elevada como la noche o la luna, con elementos terrenales, muy característicos asimismo de la poesía de Egea:

¿Cómo contar ahora que la muerte se llama 2.º B
cómo decir 2.º B sin abismarse
por la tiniebla de porteros eléctricos y solos
cómo decir a nadie yo soy el enamorado del 2.º B
quién saca la basura del 2.º B
dónde se prende la luz del 2.º B
cómo vivir
cuando su nombre pálido te cerca?⁸³¹

Pero la voz poética concluye una vez más con la sensación de no pertenecer a este mundo, y enuncia repetidamente, casi en un acto de desesperación, lo erróneo de su ubicación: “No, no era éste el lugar”, por lo que suplica de nuevo ser liberado de su tedio, de ese ambiente repleto de mugre y putrefacción: “rescátame de todas las sentinas”⁸³². Termina así un frustrado recorrido por sus intimidades que tampoco le ha aportado la claridad necesaria para escapar de esa dominación incrustada de la que intenta deshacerse, pagando por ello con su absoluta soledad.

Parece que de alguna manera Javier Egea está situándose con este poemario en una evolución de formas y procedimientos que culmina en esa expresión libre e insubordinada que supone su acercamiento al surrealismo, incluyendo sus experiencias personales, como a lo largo de toda su obra; y los temas del amor, la muerte y la soledad como ejes de su escritura, una escritura atípica, que no cesa de innovar y que siempre sorprende. En esta obra se aúnan con maestría su dominio poético y su propia andadura vital, ofreciéndonos una valiosa muestra de su ingenio y su calidad como poeta, de los que este libro es uno de los máximos exponentes. Sin embargo, el camino del surrealismo, como última vía de exploración en su inconsciente, tampoco parece haber satisfecho sus aspiraciones de transformación. A pesar de todo, *Raro de luna* se convierte en otra manifestación de principios dentro de ese proceso de asunción de la explotación ideológica, desde la que escribe al menos de manera consciente,

⁸³⁰ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 381.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 383.

⁸³² *Ibid.*, p. 387- 388.

aunque no logre inhibir completamente su peso implícito y acabe por encontrarse solo en esa lucha imposible. El propio autor anuncia: “se trata de un libro de ambiente sonámbulo, de un surrealismo muy controlado, concebido como un viaje de despedida por el mundo de las dependencias personales”⁸³³. Y es que su escritura comienza allá por el año 1985, fecha en la que *La otra sentimentalidad* “empezaba a disolverse en esa corriente mayor conocida como “poesía de la experiencia”⁸³⁴, tal como indica Jairo García Jaramillo en el estudio citado; lo que parece llevar a “Quisque” por los caminos de una individualidad enmarcada en esta nueva experiencia poética que establece, pese a insertarse también en esa constante búsqueda materialista, una diferencia con lo anterior; y que se constituye en definitiva como un canto último a la soledad más absoluta. Si bien en esa nueva corriente en la que se encaminaban sus compañeros de grupo se perdía de vista el horizonte marxista, parece claro que Javier Egea todavía no considera haber agotado sus posibilidades, pese a que esta obstinación le produjera una gran decepción. Juan Carlos Rodríguez así lo expresaba también en “El hombre que no quiso ser jueves”:

Javier Egea había aprendido a decir cosas en poesía. Luego la *Otra sentimentalidad* y la izquierda que soñábamos se vinieron abajo. También se vino abajo poco a poco la realidad vital de Javier Egea, cuyo modo de decir estaba muy unido a esos planteamientos colectivos y cotidianos⁸³⁵.

Se trata de un indicio añadido de ese desencanto que lleva a nuestro poeta a un alejamiento paulatino, no sólo respecto de sus camaradas, sino del interés mismo por publicar, y sobre todo, de la propia escritura, al menos de esa manera tan intensa y pertinaz con que siempre la cultivó.

⁸³³ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 41.

⁸³⁴ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 138.

⁸³⁵ “El hombre que no quiso ser jueves”, Juan Carlos Rodríguez, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 17- 20, p. 18.

b) Años finales: la forja de un poeta al margen

“Ahora, al amanecer, el hombre de la esquina sigue allí y Javier fuma, mirándole, con una mano apoyada en el alféizar definitivamente frío”,

Javier Egea⁸³⁶

“La verdad es que nadie puede herirnos salvo la gente que queremos”,

Javier Egea⁸³⁷

Si Javier Egea enunciaba ya en el año 1983 la falta de fuerza aparente de su poesía y de sus posibilidades de innovación: “ya no hay pasión ni luz/ que se compare/ a aquellos tiempos nuevos/ en los que yo escribía “Troppo Mare”⁸³⁸, la posterior decepción ante la pérdida de fuerza del Partido Comunista, la caída de la Unión Soviética, y otros aparentes desengaños poéticos –como la escasa repercusión de su última obra–, lo alejaron poco a poco de la producción literaria, al menos en el ámbito público.

Desde luego, las diversas desilusiones políticas destacadas a lo largo de este estudio están a la cabeza del desencanto en el que parece sumirse Javier Egea en estos años, del cual siempre deja muestras en su poesía, como sucede en “Tocadle mucho más”, dedicado a su compañero Álvaro Salvador:

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

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

⁸³⁶ “El disparo sonó...” en Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 133. [Prosa publicada originalmente en la revista *Olvidos de Granada* en 1987].

⁸³⁷ “Recital Elogio de la sombra”, en Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 117. [Palabras al recital sobre Jorge Luis Borges en el marco del “Festival Internacional de Tango” celebrado en Granada en marzo de 1999].

⁸³⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 363.

Y sobre todo, ellos ellos ellos
nunca serán nosotros,
nunca serán los otros en la muerte⁸³⁹

La raíz de este poema se encuentra, según afirma el propio Álvaro Salvador, en las elecciones al candidato como rector de la universidad de Granada en 1984, en las que acabó ganando José Vida Soria, catedrático de Derecho, ex senador (1977-1979) y ex diputado del PSOE (1979-1981). Álvaro Salvador cuenta asimismo en su escrito sobre este poema aparecido en el libro- homenaje “Un día feliz”⁸⁴⁰, que este señor se vio obligado a dimitir tres años más tarde; pero lo cierto es que parece ser que terminó una primera candidatura y fue reelegido una segunda vez, cargo que ocupó tan solo durante los siguientes ocho meses, tras los cuales sí dimitió⁸⁴¹. En todo caso, no ganó el candidato al que tanto él como Javier Egea apoyaban, Nicolás López Calera, más progresista, que resultó tercero; y Álvaro Salvador llegó incluso a perder su puesto como director del Aula de poesía. Estas parecen ser las motivaciones que llevan a Javier Egea a dirigir estos versos a su compañero, como un mensaje de aliento para reivindicar la autenticidad de sus posiciones, aludiendo a uno de sus referentes poéticos y políticos con la referencia a la “Gacela del amor desesperado” de Lorca (“el día no quiere venir /para que tú no vengas/ ni yo pueda ir./ Pero yo iré/ entregando a los sapos mi mordido clavel⁸⁴²). A pesar de los impedimentos y de la frustración, como le sucedía a Lorca en este poema, hay que hacer lo posible para mantener la coherencia ideológica. La voz poética está diciendo que los socialistas son incapaces de soltar la rosa que los simboliza, a pesar de que la están deteriorando, y siguen actuando en su nombre. Prometen cambios en apariencia desde su posición privilegiada, pero para la voz poética significan continuidad y abuso de poder, pese a las intenciones declaradas del propio elegido al acceder al poder: “Vamos a gobernar ahora desde la integración, trabajando incluso junto a quienes se han presentado en otras candidaturas, porque esa es la oferta que hemos hecho durante nuestra campaña electoral”⁸⁴³, según recoge el periódico “El país” en su artículo “José Vida Soria, catedrático de Derecho del Trabajo, nuevo rector de Granada”.

Pero también esos antiguos compañeros de grupo le provocarán luego cierto desencanto y estarán en la raíz de su distanciamiento, como el mismo autor confiesa en una entrada de su

⁸³⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 386.

⁸⁴⁰ “Tocadle mucho más”, Álvaro Salvador, en Javier Egea, *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 25- 26.

⁸⁴¹ Para más información sobre el suceso y las motivaciones de esta decisión, puede consultarse el artículo de Alejandro V. García, “Dimite el rector de Granada ocho meses después de haber sido reelegido”, en *El País*, 11 de febrero de 1989. Disponible en: http://elpais.com/diario/1989/02/11/sociedad/603154802_850215.html

⁸⁴² Federico García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., p. 567.

⁸⁴³ Eduardo Castro, “José Vida Soria, catedrático de Derecho del Trabajo, nuevo rector de Granada”, en *El País*, 16 de abril de 1984. Disponible en: http://elpais.com/diario/1984/04/16/sociedad/450914405_850215.html

diario en 1993, con motivo de la presentación de un poemario de uno de los integrantes; testimonio al que podemos acceder gracias a su transcripción parcial en el primer tomo de su *Poesía Completa*:

Quedé con la sensación de estar cada día más lejos de esta sociedad literaria traspasada de intereses particulares, sin verdadero sentido de poesía. [...] Pero lo que más me jode es el afán de ellos de mantener de cara a la galería (había entre el público muchos alumnos) una poética de “señores profesores” que me toca las pelotas. La ideología burguesa sigue haciendo estragos entre las mejores cabezas. ¿Perdidos para siempre?⁸⁴⁴.

Un poeta que unos años antes todavía creía firmemente en el cometido grupal, acaba por sucumbir en la decepción absoluta, por proceder de aquellos que un día no muy lejano compartieron sus mismas convicciones y propósitos.

Javier Egea se aparta también poco a poco del mundo editorial y de las posibles fuentes de financiación –quizá parte de su desencanto también proceda del rechazo a su solicitud de una ayuda estatal a la creación literaria que solicitó en 1987 para la realización de *Raro de luna*, entonces en curso–, como los premios literarios, que siempre parecieron ser de todos modos una condición obligada de su escritura para mantenerse económicamente y seguir viviendo como el poeta total que siempre aspiró a ser. Ya el hecho de recibir el premio Juan Ramón Jiménez por *Paseo de los tristes* –por el que ingresó un millón de las antiguas pesetas, y que se publicaba, a pesar de ser posterior, con antelación a *Tropo mare*–, suscitaba la reacción contradictoria contenida en su “Octava real del éxito” (1982):

Ahora que ya del sueño despabilo,
no sabría deciros la razón:
pero quedo tan triste y tan tranquilo
y me sigo cagando en el copón
ahora que tengo un cheque por un kilo,
ahora que ya soy “Premio Juan Ramón”.
Y por herencia deixo en mi costado,
un barco de dolor galardonado⁸⁴⁵

La recompensa viene cargada de ese dolor, seguramente derivado una vez más del legado ideológico descubierto, en parte gracias a este poemario; pues la aceptación del premio

⁸⁴⁴ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 59.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 350.

supone en sí misma seguir integrando ese sistema burgués, en este caso en su vertiente literaria, que ahora se pretende rechazar. Como señala Juan Carlos Rodríguez de nuevo en “Los viles deseos o una poética del claroscuro”, la poesía de su compañero granadino persiguió siempre “la no-literatura”, “lo no inscrito en la norma literaria establecida”⁸⁴⁶.

En ese sentido, después de *Raro de luna* el silencio editorial se vuelve predominante, y el autor da muestras contadas de sus ejercicios creadores en las revistas que nombramos anteriormente, esporádicas publicaciones que van de la mano de la escritura de otros poemas que hoy nos llegan inéditos, pero que no vieron la luz en su momento; o en ejemplos como el libro colectivo *1917 versos* (1987), que ya describimos en la segunda parte; o la breve antología *Gris perla* (1991).

El conjunto de sonetos que tenía como proyecto en estos años se redujo a diez, que fueron editados póstumamente bajo el título “Sonetos del Diente de Oro” (2006), aunque escritos entre 1992 y 1994, y en los que, según el propio autor, “parece propagarse [...] el ambiente onírico y sonámbulo”⁸⁴⁷ de su libro anterior, como indica Jairo García Jaramillo en su estudio sobre el autor. Parece constituirse como otro intento frustrado de innovar, al final de esa trayectoria de continuos quiebres poéticos y vitales, aunque para ello tuviera que volver a esa tradición sonetista recurrente.

Como ya señalamos, en esta última época aquella estética grupal de los años ochenta se fue disolviendo, y la poética de muchos de sus miembros derivó más ampliamente en lo que se ha venido a llamar “poesía de la experiencia”. Si bien no se suele incluir a Javier Egea en esta corriente, ya que su poesía no sigue por esos caminos, es interesante una composición de estos años en la que se acerca a esta línea poética. Se trata de “Un día feliz”, escrito en 1992 y publicado por primera vez en 1993 en *El monográfico de poemas de Aurora Roja*. Soneto de alejandrinos con rima consonante ABBA en los cuartetos y CDE en los tercetos, comienza con una larga pregunta retórica que abarca las tres primeras estrofas y que encadena los versos a través de una sucesión de encabalgamientos que dan un ritmo narrativo y ágil al poema:

¿Qué pasa en esta calle que el ciego de la esquina
regala los cupones y el de la barbería
olvidó a Maradona y el viejo que gruñía
por el ojo de patio hoy entona en sordina

baladas de Los Panchos y de Joaquín Sabina
y vino el fontanero y hasta la policía

⁸⁴⁶ Juan Carlos Rodríguez, “Los viles deseos”, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁴⁷ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, *op. cit.*, p. 161.

hace la vista gorda con Luis “El Carafría”
que arregla transistores y pasa cocaína

y paran los taxistas en los pasos de cebra
y la dulce pareja por fin encuentra piso
y es el barrio un desorden lavado por la lluvia?

¿Por qué sirve Bernardo de marca la ginebra?
Porque nadie esperaba tan pronto el paraíso.
Porque ha venido a verme Consuelo de la Rubia⁸⁴⁸

Relata la voz poética un día cualquiera de su vida que sin embargo se anuncia ya en el título como insólitamente “feliz”. Todo el poema cuenta anécdotas peculiares que se suceden en este día que en principio no tendría por qué ser más especial que los demás. Pero poco a poco lo que la rutina había establecido como habitual se vuelve del revés en el transcurrir de esta jornada y todo un barrio parece confabular para que así sea. En primer lugar, el protagonista del poema empieza a notar que sucede algo extraño en el ámbito de su calle. Como si de un paseo se tratara, vamos descubriendo a su lado los cambios respecto de las situaciones cotidianas, para nosotros desconocidas, unidas todas ellas por el uso recurrente del polisíndeton que se crea con la inserción constante de la conjunción “y”. El “ciego”, postrado en su rincón habitual, hoy no vende los “cupones”, sino que obsequia a los pasantes; el barbero ha dejado de hablar de fútbol como siempre; el anciano gruñón hoy se dedica a cantar en lugar de refunfuñar; “el fontanero”, nunca disponible, ha hecho aparición hoy; “la policía” ignora al traficante de turno que disimula su oficio ilegal arreglando “transistores”; “los taxistas”, de forma excepcional, dejan pasar a los peatones en “los pasos de cebra”; dos jóvenes enamorados tienen la dicha de encontrar finalmente su nido de amor también ese día... Ya en el último verso del primer terceto pasamos de la descripción de la calle, cuyo recorrido hemos terminado, a generalizar la situación en todo el barrio, que sigue siendo descrito como “un desorden” al que sin embargo encontramos “lavado por la lluvia”, expresión que nos sirve para establecer metafóricamente la excepción que todas estas características detalladas suponen en esta jornada descrita.

Esta primera parte llena de interrogantes sin explicación lógica termina con la última pregunta que encontramos en el primer verso de la última estrofa, en la que el protagonista ha llegado ahora hasta el interior del bar de costumbre, donde el camarero propone de manera

⁸⁴⁸ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 116.

excepcional una “ginebra de marca” y no una cualquiera como antes, señal de mejora igualmente inusual de la calidad.

Hasta aquí, tanto por fuera (en la calle donde habita el protagonista y luego por extensión en todo el barrio) como por dentro (en el bar), todo parece sorprendentemente nuevo para la voz poética, que comparte su asombro con nosotros. La respuesta a esa larga pregunta no llega sino en los dos últimos versos, encabezados en la anáfora construida con la conjunción causal “porque”. Primero se nos dice que la razón de tanto comportamiento utópico es la llegada inesperada y anticipada del propio “paraíso”; para ya en el último verso aclararnos qué es lo que representa ese ambiente edénico: se trata de la aparición de una mujer que llega ese día para visitarlo, a la que nos presenta llamándola por su nombre, Consuelo de la Rubia. Así, esta mujer concreta es metáfora del paraíso, y a la vez ese paraíso es metáfora del buen funcionamiento de un entorno normalmente caótico y ordinario.

Además de expresar de manera original la alegría por la presencia del amor (esta mujer fue realmente una de las parejas del poeta), sentimiento que es compartido con todos nosotros, este poema tiene distintas características que lo hacen especial y totalmente identificable con esa vía experiencial. Por un lado, nos hace partícipes de esa experiencia cotidiana, llevada por las calles y los establecimientos de una ciudad no especificada que podría ser cualquier urbe española, pues comparte referentes comunes ineludibles con todas ellas. El poema recrea además un mundo de transacciones mercantiles propias de nuestros comportamientos de vida actuales (la participación en juegos de azar como la O.N.C.E., los servicios como la fontanería o el transporte, el alquiler de viviendas, el consumo ocioso en el bar, el tráfico de drogas...) con personajes y situaciones arquetípicos (el “viejo” asomado al patio, las conversaciones sobre fútbol...). También son significativas las alusiones a otros elementos familiares mediante el nombramiento de figuras por todos conocidos como Maradona, Los Panchos o Joaquín Sabina, reductos de la cultura popular.

Todo ello, narrado en presente, adquiere una absoluta actualidad, a la que contribuye además el uso de un lenguaje coloquial, muy cercano y accesible, representado en expresiones como “hacer la vista gorda”.

Pero tanto los espacios como los personajes indeterminados que recorren mayoritariamente el poema (solo aparecen tres nombres propios: el traficante Luis “El Carafría”; Bernardo, el camarero; y la mujer que trae la dicha, Consuelo de la Rubia; pero que también podrían llamarse de cualquier otra manera y seguirían funcionando al mismo nivel de efectividad) podrían trasladarse como decimos a cualquier lugar, lo que representa la universalidad de lo evocado; pero también la homogeneidad de un sistema en el que todos cumplimos los mismos roles.

En resumen, se trata de un poema como vemos bastante diferente de a lo que Javier Egea nos tiene acostumbrados, lo que pone de realce sus grandes atributos literarios y su constante capacidad de reinención que no lo deja caer en el estancamiento poético.

Su silencio creativo se fue reduciendo también en cierta manera al ponerle voz a las composiciones de otros autores admirados en los numerosos recitales que realizó en esas fechas, entre los que se cuentan asimismo algunos casos en los que rescata composiciones anteriores de su propia autoría para darlas a conocer públicamente. En efecto, en este periodo, “Quisquete” se dedica, más que a la escritura, a los recitales poéticos, que se multiplican sobre todo en la década de los noventa. De hecho, en una de las notas recogidas por los editores de sus obras completas sobre un acto de 1994, aparece una observación del propio poeta: “No vivo de publicar libros sino de decir versos”⁸⁴⁹. Pareciera que la negativa acogida de *Raro de luna* lo llevara a creer más firmemente en la efectividad de la palabra oral que de la escrita. No sólo se trata de recitales sobre su propia poesía, que era lo menos frecuente, sino de otros autores emblemáticos como Borges, Brecht, Vallejo, Lorca o Miguel Hernández, entre otros. Si desde *Tropo mare* la búsqueda de una escritura materialista no tenía ya vuelta atrás, no se podía volver al discurso burgués abandonado desde entonces, las posibilidades creativas se agotaban. Quizá creyendo haber fracasado en el intento de que su poesía se posicionara como un nuevo discurso frente al sistema dominante, justifica su posición al margen del mercado, como corroborando los postulados del *Pierre Menard* borgiano:

Últimamente la poesía me aburre bastante. Echo de menos, como cualquier lector, un libro que me sorprenda. Y hace mucho que no lo encuentro. [...] Yo tengo la impresión de que leo el mismo libro escrito por diferentes autores. Escribir puede ser fundamental, pero publicar no⁸⁵⁰.

Cuenta con la colaboración en muchas ocasiones de la actriz argentina Susana Oviedo⁸⁵¹, como el titulado “La poesía del tango, un paseo por la poesía de sus letras”⁸⁵², que se reprodujo varias veces por la geografía andaluza en el año 1991 y de nuevo en el año 1993; o

⁸⁴⁹ Javier Egea, *Taller del autor*, *op. cit.*, p. 230.

También encontramos en las anotaciones lo siguiente: “Un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor y es, por tanto, asalariado de un capitalista”, *ibid.*, p. 247.

⁸⁵⁰ Lamentablemente, este testimonio pertenece a un texto que debía ser recogido en el segundo tomo de su prosa, que finalmente no podrá ver la luz por cuestiones de derechos de autor que no vienen al caso. Gracias al prólogo del primer tomo, de Jairo García Jaramillo, podemos contar con estas breves líneas. Jairo García Jaramillo, “El poeta recobrado”, *op. cit.*, p. 19- 20.

⁸⁵¹ Se trata de otro de los numerosos contactos argentinos con los que se codeó el autor. También otro argentino, Roberto Ruggiero, los acompañó a la guitarra en este recital, que incluía su “Noche canalla”, poema que a su vez había sido musicalizado por el también argentino Cholo Montironi.

⁸⁵² Javier Egea, *Taller del autor*, *op. cit.*, p. 81.

el recital “Memoria de la melancolía”⁸⁵³, en base a textos en prosa de María Teresa de León y a poemas de su compañero, Rafael Alberti; que se repitió también numerosas veces –en principio veinticuatro– por la Península entre 1994 y 1999, el último en su viaje a Cuba a principios del año de su muerte y de la del poeta gaditano⁸⁵⁴.

También en estos años Egea participó dos veces en el proyecto educativo llamado “Poetas en el aula. Proyecto «Juan de Mairena»” –al parecer en los cursos 1990- 1991 y 1991- 1992– que organizaba la junta de Andalucía, y que consistía en dar a conocer la poesía en los institutos, proyecto por el que se muestra muy agradecido y satisfecho (un grupo de alumnos de Ubrique incluso musicalizó e interpretó su poema “Noche canalla”⁸⁵⁵).

Egea desempeñó asimismo algunos trabajos como editor. En 1986 se encargó de realizar una selección de poemas de Luis de Góngora para una antología que sería precedida de un prólogo de Rafael Alberti⁸⁵⁶. Y en 1994 se publica también una antología sobre Lorca con traducción al chino cuyos poemas escoge y prepara Javier Egea según criterios aleatorios y estrictamente personales, precedidos de un prólogo de su puño y letra. La antología fue presentada en Fuente Vaqueros en 1996 en una lectura poética bilingüe y venía a completar la precedente antología también editada por Egea en 1985 con motivo de la inauguración del “Parque Federico García Lorca”⁸⁵⁷. También preparó en 1997 una antología de su obra escrita entre 1970 y 1990 con el título gongorino de *Soledades*, que supuestamente iba a ser prologada por Ángel González, pero que no ha visto luz por el momento.

Uno de los pocos ejemplos que rescatan la realidad del momento en estas fechas es un romance de tono satírico escrito junto a Alfonso Salazar con motivo de la boda de la Infanta Elena, primogénita del entonces rey de España, Juan Carlos I, que tuvo lugar en Sevilla en el año 1995. Apareció en un panfleto para la presentación del número V de la citada revista granadina *El Erizo Abierto* –en la que, como dijimos en nota al pie, primaba un contenido erótico, totalmente en consonancia con esta composición–, bajo el pseudónimo de Alfonso Javier Bécquer de la Ventura (“Estaba la infanta Elena/ solterita en su Madrid/ cuando le llegó

⁸⁵³ Este recital fue editado en 2011 para su venta y se puede encontrar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=60D7sSVI8KA&t=1228s>

⁸⁵⁴ Si hablamos de sus experiencias poéticas por el exterior de España, parece ser que en 1988 hizo un viaje a Portugal junto al también poeta granadino Juan J. León, realizando recitales en su capital, aunque no hemos conseguido tener detalles más precisos sobre este suceso.

⁸⁵⁵ Para más información, se puede leer el testimonio del propio autor en Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 81. p. 51- 53.

⁸⁵⁶ Luis de Góngora, *Antología poética*, prólogo de Rafael Alberti, selección de Javier Egea, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

⁸⁵⁷ Disponemos de estos datos, una vez más, gracias a las notas a los textos en prosa de Javier Egea en las obras completas preparadas magníficamente por José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández. Para una información más detallada consultar: Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 212- 216. Las referencias bibliográficas sobre estas antologías sobre Lorca, aportadas en estas páginas, son: Javier Egea, *El compañero. Los poetas de la Generación del 27 en homenaje a Federico García Lorca (Edición no venal con motivo de la inauguración del parque García Lorca, dedicado a su memoria y a la de las víctimas de la Guerra Civil)*, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1985/ Javier Egea, *Antología a Federico García Lorca*, Pekín, 1994.

un buen mozo/ allá por el mes de abril./ El rey, que la estaba oyendo,/ no se pudo reprimir/ y dijo: “Querida mía,/ ¿te avergüenzas tú de mí?”)

Cerramos este capítulo evocando el último poema que publicó Javier Egea del que se tiene constancia⁸⁵⁸, escrito en abril de 1999 pero editado de manera póstuma, en el mes de su muerte, en el número cuatro la revista *Tiempos Modernos* (Granada, 1999). Nos encontramos ante una composición estremecedora que se presenta como una premonición del trágico final que dio desenlace a una prometedora carrera poética:

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

Con los dedos, a tientas,
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

⁸⁵⁸ Debemos mencionar también el inédito *Cuaderno de Elena*, escrito en los meses precedentes a su muerte, y compuesto por poemas cuyo hilo conductor es su relación amorosa con su última compañera y heredera de su obra, Elena Capetillo. Nos parecen relevantes concretamente dos de ellos por lo que tienen de despedida, al estar además fechados en julio de 1999 y constituirse por tanto como los últimos poemas escritos por el autor, aunque nunca fueran publicados: “Me iré por donde estaban/ las miradas de otros,/ miré los pozos y las sombras/ y eran en la parte que/ me queda del corazón/ también una parte tuya” y “Lo que yo tenga que/ escribir sobre mis versos/ se lo preguntáis a mí enamorada./ Ella tiene los ritmos,/ las cadencias, las/ sinécdoques, los estilos y sobre/ todo el humo de mi soledad”, Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 493- 494.

Esa luz esperanzadora tantas veces apelada en sus poemas parece haber dado paso a esas sombras familiares que lo rodean y le han arrancado las palabras que intenta dificultosamente volver a encontrar. A malas penas puede reconocerlas bajo esa oscuridad dominante, y las encuentra fatalmente enemistadas con él. Esas sombras que siempre han estado transitando a su alrededor han acabado por manifestarse definitivamente impidiendo que la luz vuelva, llevándose con ellas los anhelos recurrentes ahora de manera irremediable. Este poema hace pensar en el relato “Recordando a mi hermano”, de Mari Carmen Egea, en el que narraba una anécdota de la infancia del poeta: Javier Egea había confundido unas pastillas con golosinas y las había ingerido, confusión que le hizo estar varios días en coma, de los que le quedaron algunos recuerdos amargos que su hermana consiguió reproducir:

A pesar de que mi memoria parecía estar borrada, me sentía feliz y relajado, hasta que me di cuenta que en las paredes estaban moviéndose sombras. Comencé a tener miedo. [...] Un hombre avanzaba con cierta prudencia hacia mí. [...] me dijo: Tengo una sorpresa para ti: ¿quieres venir conmigo? [...] Vamos a hacer un viaje maravilloso. [...] llegamos a un campo de amapolas, tan tupido, que parecía una alfombra roja; caminábamos sobre ella como si flotáramos en el aire; la recorrimos haciendo círculos mientras girábamos y girábamos dando volteretas. Mi cabeza no cesaba de dar vueltas y me encontraba mareado. Me dolía mucho. Abrí los ojos y percibí que venía hacia nosotros un bulto negro. Hacía un ruido atronador y nos tiró al suelo. Fuimos a caer, junto a un pájaro herido, en un charco. A poca distancia de mi mano había una escopeta. El pájaro comenzó a gorjear muy fuerte quejándose. Qué nombre meditaba y me decía: ¡Despierta!, ¡Despierta!, ¡Lucha! ¡Aún te queda mucho por vivir!⁸⁶⁰.

En el relato, Javier Egea se visualiza también entre sombras, en medio de las cuales se había instalado una cierta luz feliz e intermitente. Pero ya en el poema acaba sucumbiendo en aras de esa opacidad definitiva, sin lograr escuchar las voces que piden su rescate, marchándose para siempre con esas sombras deambuladoras que lo rodean. Ese joven poeta de 1969 que quería decir tantas cosas en la cita que encabeza este capítulo, entusiasmado con hacer una poesía al servicio de los demás y decidido a llevar por bandera un mensaje alegre y fortificante, parece haber dado por concluida su labor al final de sus días, como si hubiese cumplido completamente con su misión vital y no le quedaran ya motivos para buscar “la luz de un sueño” que le ha sido arrebatado.

⁸⁵⁹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 120.

⁸⁶⁰ Mari Carmen Egea, “Recordando a mi hermano”, en Javier Egea, *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 73- 85, p. 82- 84.

❖ CONCLUSIÓN

A lo largo de las tres partes que abarcan esta tesis doctoral, hemos intentado presentar sólo algunas muestras de la fecunda relación que existe entre la poesía y la historia, esencialmente en el último tercio del siglo XX español.

La poesía no es probablemente el cauce más efectivo para cambiar el curso de los acontecimientos, ni inducir a una modificación obligada en la manera de pensar de sus receptores; pero parece innegable que cierto tipo de poesía nos permite aproximarnos de una manera más íntima a la historia, y saber cómo concibieron esos acontecimientos aquellos que los vivieron en primera persona, como complemento de las fuentes de información oficiales o de las versiones presumiblemente objetivas que llegan hasta nosotros.

Desde una poesía enraizada en un suceso clave de la historia española como fue la Guerra Civil, con abundantes y cualitativos frutos que hoy emocionan a los que no vivimos tan cruel experiencia y podemos acceder a ella no solo gracias a los manuales de historia sino también a través de estos versos, hemos intentado mostrar cómo ese germen ha sobrevivido de una manera u otra, poniendo de relieve la imposibilidad de desligar el contexto histórico de la creación. Si en el caso de la poesía producida durante la guerra y la inmediata posguerra este vínculo parece evidente, vemos que ya en la “Promoción de los cincuenta” o en el caso de los *claraboyistas* la apropiación de la historia varía respecto a esa primera poesía directa de denuncia de la guerra o a la poesía social posterior, que incluso es acusada de olvidarse de lo estético. En el primer caso pasamos del “nosotros” al “yo” y del acto de “comunicación” al de “conocimiento”; en el segundo, hallamos esa “poesía dialéctica” que pretende transformar la realidad intentando no discernir el sujeto del objeto. Pero la vigencia de una poesía de matiz comprometido, en cualquiera de sus formas, se rompe sin embargo con la irrupción de los *novísimos* en los años setenta. Aun así, hemos podido comprobar que también este grupo participa de alguna manera de una forma de rebeldía desde el uso de un lenguaje con referencias cultas, como contrapunto precisamente del estancamiento cultural del franquismo, entre otros procedimientos.

En todo caso, se da por hecho que con este grupo se acaban rompiendo definitivamente los vínculos con aquella poesía social dominante durante bastantes años. Ciertamente, con las nuevas tendencias, parte de la poesía española evoluciona hacia postulados acordes a los

cambios sociales que suponen los aires del Mayo del 68 y sobre todo el final de la dictadura franquista, con un carácter más actual. Al ir superándose un periodo histórico nefasto como fue la Guerra Civil española y los sucesivos cuarenta años de dictadura, parece olvidarse de alguna manera la necesidad de protesta desde la poesía, ávida como estaba de decir cosas alternativas al discurso de denuncia, que además se había encauzado en otros soportes más expandidos como la canción protesta. No obstante, la poesía de los años ochenta se resiste al acomodo histórico, y lejos de dar por clausurado el potencial de la lírica para posicionarse ante la situación social, un grupo de poetas capitaneados en cierta medida por Javier Egea se sirve del mismo para crear una nueva manera de escribir.

Así, el panorama evocado en la primera parte nos ha permitido situarnos frente al grupo *La otra sentimentalidad*, que irrumpe con fuerza en el ámbito poético nacional marcando nuevas directrices, y que incluso llevará después a esa extendida corriente actual que es la llamada “poesía de la experiencia”. Como afirma Julio Martínez Mesanza en “La historia, las máscaras, los decorados”, en esta década encontramos “[...] un retorno a la narratividad, al tiempo que la memoria se convertía en el argumento principal del discurso poético”⁸⁶¹ o “un regreso al paradigma del realismo experiencial”⁸⁶², en palabras de Virgilio Tortosa en “De poe-lítica”. De este modo, *La otra sentimentalidad* supone el rescate de ese realismo continuado desde los albores del siglo XX, que ahora viene a cuestionar la efectividad de ese proceso de Transición alabado por muchos, así como los primeros años de una democracia que no parece tampoco desarrollarse de manera irreprochable. Y esto se hace efectivo a través de dos vías diferentes. Por un lado, encontramos ejemplos de participación en una poesía más políticamente directa, de naturaleza comprometida y muy próxima todavía a esa pionera poesía social, pero que está insertándose en una nueva frontera ideológica al integrar los principios marxistas. Esto nos lleva a esa poesía concebida ya desde los cauces materialistas que supone un novedoso acercamiento a la historia. Ésta, revelándose como producto de las condiciones sociales en que habita el hombre de su tiempo, les hace cuestionarse su posición poética para intentar situarse ahora fuera de la dominación burguesa que ha establecido su supremacía desde su consolidación como clase hegemónica, incluso en lo poético.

Así pues, se hace necesario replantearse conceptos tradicionales como el amor, desde el que se intenta romper la dialéctica público/ privado. Se trata de tomar consciencia de lo establecido y de su origen para penetrar en ese inconsciente heredado y crear desde una

⁸⁶¹ Julio, Martínez Mesanza, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁶² Virgilio Tortosa, “De poe-lítica: el canon literario de los noventa”, en Francisco Gutiérrez Carabajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 65- 80, p. 69.

posición contraria, libre de dominación⁸⁶³. Sin embargo, al no poder desprenderse tan fácilmente de la subordinación ideológica, las dos facetas conviven en la carrera hacia el materialismo.

Por ende, en las páginas precedentes hemos visto que esta relación con la historia desde una perspectiva materialista no es la única que cultivan los poetas de *La otra sentimentalidad*. También aparecen continuamente ejemplos que enlazan con la tradición comprometida más rotundamente acusadora –a veces panfletaria–, y que dan testimonio de la realidad más próxima. Sin embargo, quien cultivó con mayor constancia este tipo de poesía directa es el autor objeto de este estudio. Se trata de una poesía frecuentemente ligada a una fuerte conciencia política, que a su vez hace resurgir tonos puramente denunciatorios en sus versos. Si la poesía fue una práctica acuñada desde la primera infancia por el poeta, el compromiso se intuye también desde muy temprano, resultando difícil desprenderse efectivamente de esa herencia. Éste se refleja en Javier Egea en todos los casos: tanto en sus primeros tanteos poéticos en los que aparecía con la poesía totalmente clásica de *Serena luz del viento* que despuntaba del tono *culturalista* e incluso arremetía de manera sutil contra la moral impuesta; como en la poesía más directa que eclosiona principalmente en los poemarios sobre Argentina; o en la calificada de “materialista”, con la que quiso resistirse obstinadamente al acomodo y la sumisión ideológica. De todos modos, de acuerdo con la afirmación del propio poeta, “cualquier discurso poético es un discurso ideológico y como tal comprometido: con una u otra ideología, pero siempre comprometido: con la vida o con la muerte, con la explotación o contra ella”⁸⁶⁴.

Varios son los procedimientos utilizados para el tratamiento de lo histórico y el establecimiento de ese grado de compromiso. A veces los poemas egeianos contienen referencias totalmente explícitas, que se manifiestan mediante indicios temporales (nombrando el año 1977 en “Audiencia popular de Granada” o con la alusión al “28F” en el “Romance del reconvertido Escuredo”); geográficos (como los Pirineos en el poema “Fronteras” o Andalucía en “Soleares de la autonomía”); a través de nombres de personajes

⁸⁶³ Ángel L. Prieto de Paula nos daba en su estudio sobre la “Promoción de los cincuenta” algunas claves de la relación que podemos encontrar entre *La otra sentimentalidad* –cuyos miembros vivieron además de cerca el significativo encuentro con los poetas de esta promoción en la Universidad de Granada en 1985, “Palabras para un tiempo de silencio”, que daría lugar a un monográfico en el número trece de la revista *Olvidos de Granada*– y este grupo de poetas influyentes respecto a la relación entre lo íntimo y lo público, para lo que se servía del poema “Cosas inolvidables”, de Carlos Sahagún que habíamos comentado de manera superficial en la primera parte. Según el crítico, de la presencia del amor emana: “[...] una muestra de la síntesis entre lo personal y lo histórico: “no podemos insolidariamente/ vivir sin más, amarnos, donde un día/ murieron tantos justos, tantos pobres [...]. El amor apunta en ciertas ocasiones una capacidad trasgresora, en cuanto que, a su través, manifiesta el poeta una intimidad que se rebela contra el cerco impuesto por las convenciones. Cuando el reducto de libertad se presenta como un oasis que tiende a ser invadido por el entorno hostil, resurge el maridaje de lo personal y lo histórico [...] La trasgresión puede producirse mediante la cruda crónica sentimental”, Ángel L. Prieto de Paula, *Poetas españoles de los cincuenta*, op. cit., p. 62.

⁸⁶⁴ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 89.

concretos (el caso de Pemán en el poema “1952”; de “Barrionuevo”, ministro que pone título a otro de los poemas; o de “Calvo Sotelo”, en las “Espinelas del divorcio); o de sucesos determinados (el golpe de Estado de 1981 en el poema “La investidura”; o las elecciones municipales de 1983 en Granada en “Arriba, versos de la tierra”).

Otras veces, por lo general en los poemarios, el desarrollo de las temáticas históricas se hace de manera sutil: a través del tratamiento del erotismo en un contexto de censura (*Serena luz del viento*); en poemas como “Por el sur” o “Ciudad del asedio”, de *A boca de parir*; y en general en los poemarios materialistas, desde el intento de posicionarse fuera de la lógica burguesa o al menos desde su asunción (*Troppo mare, Paseo de los tristes* o *Raro de luna*).

El grado de acercamiento explícito a la historia varía así desde esas referencias directamente reconocibles, a otros ejemplos en los que se hace más difícil establecer los vínculos, pero que siguen siendo tácitos, aunque sea el lector quien tiene que esforzarse por desgajar la relación.

La implicación del yo poético es asimismo relativa. Puede tratarse de una reflexión introspectiva que el poeta saca a la luz pública (“Dos años ya” o “Entonces, los más jóvenes”); de una manifestación de principios que pone de realce el grado de compromiso del autor (“Si la mano es un hueco”); de una voz portadora de un mensaje colectivo (“Soleares de la autonomía” o “Audiencia popular de Granada”); de una burla mordaz e intencionada (como en las “Coplas sin mala intención con rumor de escagarruce en el Estado Mayor”, que podemos vincular con el Ángel González más sarcástico); de un canto a la manera juglaresca (“Romance de la Una, Yanqui y Libre”); o de una asumida intención propagandística al servicio de los ideales comunistas en sus poemas para las elecciones de 1983.

La poesía egeiana tiene bastantes puntos de unión con muchas de las corrientes que le preceden. Comparte con la poesía social la intención denunciatoria de gran parte de sus composiciones, así como el hecho de hablar a menudo desde una voz plural o como portavoz de los que no tienen la oportunidad de expresarse. También tiene en común en muchos casos lo tonal: unas veces la voz poética se muestra pesimista e incluso entristecida por la situación presente o pasada, y en otras ocasiones se despierta un optimismo repentino que llama al lector a recuperar la confianza en el porvenir. Por supuesto, los puntos de unión con Rafael Alberti en los ejemplos más directos de poesía política, que como vimos no es lo único que los une, son evidentes.

Respecto a la “Promoción de los cincuenta”, como se ha señalado en varias ocasiones, quizá el vínculo más evidente sea el uso del humor como alternativa al discurso directamente acusatorio, que Javier Egea recupera asimismo en muchos de sus poemas –lo que a su vez lo vincula de nuevo a otra faceta *albertiana*. Pero enlaza también con ellos de alguna manera en

los momentos en que está evolucionando hacia esa nueva manera de decir materialista, en la que la experiencia íntima se empieza a confundir con lo extrínseco, al igual que aquellos poetas podían hablar de la experiencia amorosa en medio de un contexto de recreación de la guerra y la penuria colectiva.

Ya con la “poesía dialéctica”, desde la raíz marxista común a ambos planteamientos creativos, se establece un nexo manifiesto. En efecto, los poemarios materialistas de Egea tienen mucho que ver con los postulados teóricos de los *claraboyistas*, cuya máxima poética era esa manera de acercarse a la realidad sin romper bajo ningún concepto la dialéctica entre el autor-sujeto y la realidad-objeto; y con ella inmiscuir mediante esta vía la experiencia personal en la circundante. Es como si Javier Egea se hubiera nutrido de todas estas expresiones líricas para concentrar en su propia obra las diferentes facetas que conforman una escritura en constante experimentación como es la suya.

De cualquier modo, lo cierto es que la poesía egeiana parece alzarse como un testimonio adicional para potenciar la interdiscursividad de estos soportes apasionantes que nos acercan a la posibilidad de comprender de manera más completa los acontecimientos presentes o pasados.

El poeta es consciente de que “escribir es ficción”⁸⁶⁵, como él mismo señala en uno de sus versos –haciendo una vez más teoría literaria desde su propia poesía; pero también de que esa ficción es un “puente tendido entre dos realidades”, la suya propia y la realidad del mundo. En el caso de su poesía de carácter explícitamente histórico, esta fraternidad se establece en una identificación entre su propia posición política y los acontecimientos. En el caso de su poesía materialista, en ese intento de hermanar su experiencia individual con la colectiva, rompiendo las barreras tradicionales entre lo público y lo privado, entre la intimidad y lo colectivo⁸⁶⁶. El grado de compromiso es, como decimos, patente en todas sus facetas poéticas. Y así lo afirma de nuevo: “hacer ficción poética con los materiales de la realidad [...] He aquí mi compromiso”⁸⁶⁷.

Eso es lo que se desgaja de su obra: la poesía es un reflejo de lo que rodea al poeta. Aunque en numerosas ocasiones se valga de un personaje ficticio para expresarse o de un “yo” no identificable, resulta difícil en su caso deshacerse de los referentes que nos acercan a

⁸⁶⁵ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen II)*, op. cit., p. 446.

⁸⁶⁶ Estamos de acuerdo con Jairo García Jaramillo cuando indica que ese intento egeiano de construir una poesía “otra” consistía principalmente en dos objetivos: “por un lado, llevar al papel una experiencia individual al mismo nivel que la experiencia y la historia colectiva, de manera que los límites entre lo privado y lo público fuesen cada vez más débiles, en un hábil intento de romper esa dialéctica burguesa, y por otro, la *materialización* de los símbolos más tradicionales (el mar, la luz), junto a la incorporación de un lenguaje preciso hasta el exceso, donde cada palabra tiene su lugar exacto en el todo orgánico, en el engranaje ideológico y discursivo del libro”, Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 90.

⁸⁶⁷ Javier Egea, *Taller del autor*, op. cit., p. 90.

su persona y a su contexto inmediato. En 2002, José Rienda consideraba en el artículo “Contra el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar” que no había pasado el tiempo necesario para hacer una lectura de su obra con “perspectiva histórica”⁸⁶⁸. Parece que esa frontera puede ser ya franqueada: si algunos de los poemas de corte histórico de Javier Egea pudieron parecer en su día más anecdóticos que poéticos, hoy nos llegan cargados de esa poeticidad que hace al lector protagonista de aquellos eventos pasados, gracias a la expresividad que les ha sido otorgada.

A lo largo de este trabajo hemos podido apreciar los diversos rostros poéticos que ofrece su obra a través de la recopilación de composiciones representativas de su trayectoria que conforman un corpus en el que se relacionan de una manera u otra esas dos disciplinas que constituyen la columna vertebral de este estudio. Hemos incluido en algunos casos concretos un análisis estilístico más profundo de los rasgos esenciales de su poesía, así como de los procedimientos de los que se sirve en su escritura, que tal vez puedan redimir el análisis temático más superficial. En cualquier caso, los poemas escogidos vienen a confirmar el valor literario de la poesía egeniana, y dan cuenta de la diversidad característica de su obra, así como de su destreza métrica y compositiva. Su obra coteja una gran cantidad de registros en esa continua experimentación, pues no solo se desmarca de la atribuida y a veces única línea materialista asignada, sino que incluso en esta nómina siempre se muestra diferente. Ciertamente, sus poemarios centrales (*Troppo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*) son todos ellos muy diferentes entre sí, sin caer en la reiteración poética pese a nacer de una misma motivación creativa. El primero es un verdadero punto de inflexión en su carrera poética, ya que se posiciona como un poemario revelador que le abre las puertas del materialismo, hasta el punto de que sus logros serán difíciles de superar en lo sucesivo. Tras esta publicación, la escritura egeniana no concibe retroceso alguno en su postura ideológica, lo que acaba resultando una traba creativa cuando se agotan las posibilidades. Pero *Troppo mare* le permite sentar las bases de su nueva andadura, y esa inspiración le vale todavía para explorar los caminos que se trazan en *Paseo de los tristes*, donde madura su toma de posición y alcanza verdaderas proezas materialistas en las que el amor logra deshacerse de su carácter íntimo y desvelarse como un elemento más de la dominación.

Sin embargo, el intento permanente desde *Troppo mare* por situar la conciencia ideológica por encima del inconsciente dominante nos lleva hasta un Javier Egea muy diferente de las declaraciones ilusionantes de sus inicios poéticos. De aquella poesía creada para ayudar al prójimo llegamos hasta la derrota ideológica de *Raro de luna*, en el que acaba convirtiéndose

⁸⁶⁸ José Rienda, “Contra el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Diputación de Granada, Granada, 2004, p. 111- 118, p. 113.

en un personaje aislado de todo, que ha luchado desde sus versos por deshacerse de ese inconsciente en una batalla insostenible. Como indica Jairo García Jaramillo en su estudio⁸⁶⁹, ya en este último libro el poeta comprende que su búsqueda no tiene razón de ser por manifestarse como imposible la imposición sobre esa ideología heredada. Por ende, debe conformarse con haber intentado conocer a fondo ese inconsciente, si bien también este afán termina por resultar un fracaso e incluso el amor deja de mostrarse como la salida siempre presente. La única opción ante la dificultad de vivir en este mundo dominado por el capitalismo termina siendo la muerte. Consiguientemente, a lo largo de su obra Javier Egea pasa de ese entusiasmo y confianza absoluta en el comunismo y el cometido grupal, a la máxima decepción y sentimiento de aislamiento. Así narraba su compañera de grupo Ángeles Mora esa transformación:

Por aquel tiempo, a principios de los ochenta, se respiraba en Granada un aire especial, una especie de eufórico y quizá ingenuo vitalismo. Parecía que inevitablemente el mundo iba a cambiar, que algo distinto tenía que suceder. Que llegaría otra forma de amar, de vivir, de escribir. Luego los acontecimientos políticos y la caída en picado hacia este llamado neo-liberalismo, o sea, hacia este capitalismo salvaje, nos fue robando poco a poco “la luz del sueño”, que diría Javier. En los primeros años 80 esa luz existía. Eran los tiempos de “Y me mantengo firme gracias a ti, poesía,/ pequeño pueblo en armas contra la soledad”. Pero esa poesía que él levantó contra la soledad no puedo sacarlo finalmente de la soledad. No se trata, creo, de ruindades o grandezas, de cobardía o de valentía. Se trata de perderle el sentido a la vida, de no saber o no poder o no querer seguir en el juego sucio del mercado capitalista⁸⁷⁰.

Ese intento de escribir una poesía materialista que resulta imposible, aunque alcance cuotas elevadas de cognición de ese inconsciente ideológico, conduce efectivamente a un testimonio de derrota en que el autor se sabe definitivamente solo. Como afirma Manuel Rico en el prólogo del primer tomo de su *Poesía Completa*⁸⁷¹, se trata de una soledad que se hace constantemente presente en sus poemarios principales y frente a la cual finalmente sólo le queda, validando el último verso de su poética, ese “pequeño pueblo en armas”⁸⁷² que es la poesía.

De cualquier modo, resulta complejo asignar un calificativo unánime a la poesía egeniana. Como lo define Antonio Sánchez Trigueros en “Soledades al filo de la pólvora”, se trata de un

⁸⁶⁹ Jairo García Jaramillo, *La poesía de Javier Egea*, op. cit., p. 144- 147.

⁸⁷⁰ Ángeles Mora, “Una historia imposible de contar”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 41- 44, p. 43- 44.

⁸⁷¹ Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 31.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 81.

“lírico revolucionario, poeta de la solidaridad y de las plazas, pero también poeta del rincón sentimental y de la soledad”⁸⁷³. En efecto, Javier Egea ha sabido acercarse continuamente a la tradición clásica más genuina, absorbiéndola con maestría, como apreciamos en sus primeros poemas; así como en el uso continuado de formas como el soneto, base de composiciones más recientes como “Un día feliz”. Pero si el lenguaje y las estructuras clásicas impregnan con frecuencia sus versos, hemos descubierto asimismo aquí otros registros como el satírico, del que el poeta granadino hace gala con gran pericia en varias ocasiones. Estos procedimientos puestos al día vuelven a disfrutar de actualidad gracias a sus poemas, al igual que cuando rescata la tradición de la poesía comprometida, una de las más recurrentes en su obra junto a la materialista. Egea actualiza esta herencia desde el tratamiento de sucesos históricos de su contexto y gracias a una manera muy intensa y particular de decir las cosas poéticamente. También nuestro poeta se atreve a renovar la estética surrealista, que con mucha fuerza nos lleva por caminos olvidados demostrándonos que todavía no hemos asistido a su agotamiento. Javier Egea es un poeta que conoce muy bien a sus antepasados poéticos, de los que bebe a borbotones su obra. Pero no hablamos de un estancamiento sin interés, sino por el contrario, de una puesta al día de lo mejor de nuestra lírica que revive en sus versos con un estilo propio e inigualable.

A pesar de la brevedad de su obra, y parafraseando a Francisco Díaz de Castro en su “Homenaje a Javier Egea”⁸⁷⁴, poco importa la cantidad si la poesía, como en este caso, es de tal intensidad y continúa transmitiendo su fuerza varias décadas después. Como dijo por su parte el mexicano Octavio Paz en “Poesía, mito, revolución”, “los Estados se derrumban, las Iglesias se disgregan o se petrifican, las ideologías se disipan –pero la poesía permanece”⁸⁷⁵.

En un recital de sonetos de otros autores que el poeta ofreció en la Casa de los Tiros el 23 de junio de 1998, ante la “osadía” de tener que leer muestras de su “propia cosecha”, enunciaba: “la vida sigue, la historia sigue. También mis versos han de pasar por su implacable criba”⁸⁷⁶. Pues bien, casi veinte años después de su despedida, su poesía se ha convertido en un elemento relevante para la comprensión de nuestra historia reciente. Su obra se alza, en sus mejores momentos, como una de las más intensas del periodo, y Javier Egea se afirma hoy como un poeta notable. Parece necesario subrayar su papel esencial en la poética del ámbito literario español del último tercio del siglo XX.

Como dijimos, en 1981 ganó con su poema “Noche Canalla” el concurso de letras de tango organizado por La Tertulia. Como “premio” de este concurso, se prometía la inmortalidad.

⁸⁷³ Antonio Sánchez Trigueros, “Soledades al filo de la pólvora”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 26- 28, p. 28.

⁸⁷⁴ Francisco Díaz de Castro, “Homenaje”, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁷⁵ Octavio Paz, *La otra voz*, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁷⁶ Javier Egea, *Taller del autor*, *op. cit.*, p. 109.

Puede que en efecto nuestro poeta haya llegado por fin a convertirse en un ser imperecedero, porque su presencia en las letras españolas es ya imborrable y su poesía, una voz viva y permanente que late sin cesar. Su obra no deja de estar de actualidad; y es que, como dice un verso de “Las noches en Granada” de Benjamín Prado, “hay poemas que saben detener los relojes”⁸⁷⁷. “Para los que quedan es más triste el camino”⁸⁷⁸, diría “Quisquete”.

⁸⁷⁷ “Las noches en Granada”, en Benjamín Prado, *El corazón azul del alumbrado*, Madrid, Libertarias- Prodhufi, 1991, p. 331.

⁸⁷⁸ “Leer el capital”, en Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, op. cit., p. 239. [De *Troppo Mare*].



BIBLIOGRAFÍA

▪ De Javier Egea

- EGEA, Francisco Javier, *A boca de parir*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- *Serena luz del viento*, Granada, Universidad de Granada, 1974.
- EGEA, Javier, *A pesar de sus ojos. Antología poética (1969-1999)*, Granada, Esdrújula, 2016. [prólogo: Jairo García Jaramillo].
- *Argentina 78*, Granada, La tertulia, 1983. [Prólogos: Horacio Rébora y Javier Egea].
- *Argentina 78* (2ª ed.), Madrid, Fundación de investigaciones marxistas, 2003. [Prólogos: Horacio Rébora, Javier Egea, Susana Oviedo y Carlos Enríquez del Árbol].
- *Contra la soledad*, Barcelona, DVD, 2002.
- *El viajero*, Granada, Romper el cerco, 1981.
- *Gris perla*, Málaga, I. B. Sierra bermeja, 1991.
- *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011. [Prólogo: Manuel Rico].
- *Poesía Completa (Volumen II). Obra dispersa e inédita*, Madrid, Bartleby, 2012. [Prólogo: Jairo García Jaramillo].
- *Paseo de los tristes*, Huelva, Diputación provincial de Huelva, Instituto de Estudios onubenses, 1982.
- *Paseo de los tristes* (2ª ed.), Granada, Diputación Provincial de Granada, 1986. [Prólogo: Aurora de Albornoz].
- *Paseo de los tristes* (3ª ed.), Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996. [Prólogo: Ramiro Fonte].
- *Paseo de los tristes* (4ª ed.), Granada, Diputación provincial de Granada, 1999. [Prólogos: Ramiro Fonte y Aurora de Albornoz].
- *Paseo de los tristes* (5ª ed.), Sevilla, Point de Lunettes, 2010. [Prólogo: Antonio Sánchez Trigueros].
- *Raro de luna*, Granada, Hiperión, 1990. [Prólogo: Antonio Jiménez Millán].
- *Raro de luna* (2ª ed.), Granada, Icile, 2007. [Prólogo: Fidel Villar Ribot].
- *Sonetos del diente de oro*, Granada, Icile, 2006.
- *Taller del autor (1969- 1999). Volumen I*, Bartleby, Madrid, 2015. [Prólogo: José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández].

- *Tropo Mare*, León, Diputación provincial, 1984.
- *Tropo Mare* (2ª ed.), Málaga, Diputación provincial, 1987.
- *Tropo Mare* (3ª ed.), Granada, Dauro, 2000.
- *Tropo mare*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 2011.
- *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004.

▪ **Sobre Javier Egea**

ALCÁNTARA, José Luis. “Espera”, Granada, 2010. Discurso recogido en el blog: <http://lahabitacion301.blogspot.fr/2014/06/paseo.html>

ALCÁNTARA, José Luis; HERNÁNDEZ Juan Antonio; “Presentación”, en Javier Egea, *Taller del autor (1969- 1999). Volumen I*, Madrid, Bartleby, 2015, p. 7- 25.

– “Homenaje a Javier Egea (Historia de una antología)”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 90- 93. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

ALCARAZ, Felipe, *Elegía a Javier Egea*, Sevilla, Atrapasueños, 2014.

– “Javier Egea y el desprestigio de la realidad”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 62- 68. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

– *La conjura de los poetas*, Córdoba, Almuzara, 2010.

CÁNOVAS VIDAL, Ana, “Contra lo sagrado: la transgresión de los sacramentos en algunos poemas de Aníbal Núñez y Javier Egea”, en Nuria Rodríguez Lázaro y Sandra Texeira (eds.), *Donner un nom à l’obscur. Écritures du divin, écritures du sacré dans la poésie ibérique et latino- américaine*, Universidad de Poitiers- CNRS/ Universidad Bordeaux Montaigne, CRLA- Archivos/ Ameriber, 2015, p. 239- 254.

– “De la dictadura a la democracia a través de la poesía: el testimonio de Aníbal Núñez (1944-1987) y de Javier Egea (1952-1999)”, en Zsuzsanna Csikos (ed.), *Transiciones: de la dictadura a la democracia*, Departamento de estudios ibéricos/ Inter- American Research Center, Universidad de Szeged, 2015, p. 220- 230. Disponible en: <http://centro.interamerican.hu/es/publications/>

– “Dormir es trabajar: tintes surrealistas en *Raro de Luna* (1990), de Javier Egea”, en Marta Lacomba y Nuria Rodríguez Lázaro (eds.), *Le sommeil dans la littérature et les arts en Espagne. Langue, fiction et création*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 163- 178.

CASTRO Olalla, “Javier Egea: el dolor como albacea o habitar el desencanto”, en *Ocho paisajes, nueve poetas (Antología)*, Granada, Dauro, 2009, p. 41- 49.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Homenaje a Javier Egea”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 132- 169.

DVORAKOVA, Paula, “Desde la calle Lucena hasta el hotel de Simbad. Sobre las identidades y la construcción del yo poético”, en *Impossibilia*, n. 2, 2011, p. 120- 138. [Fecha de consulta: 17 de octubre de 2013]. Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/dfichero_articulo?codigo=3906401

– “El silencio, el inconsciente y el espejo: una lectura de *Raro de luna* de Javier Egea”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 5, 2014, p. 39- 66. [Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2016]. Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/214/215>

– “Las paradojas del “otro romanticismo”: la intimidad como resistencia en la poesía de Javier Egea”, en *Impossibilia*, n. 5, 2013, p. 47- 62. [Fecha de consulta: 6 de mayo de 2015]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4325744.pdf>

– “No cabían en mis ojos sus ojos y la tormenta: La soledad y el amor en la poesía de Javier Egea”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 48- 61. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en:

<http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

– *Sobre silencios y soledades: la influencia de Jaime Gil de Biedma y Cesare Pavese en la poesía de Javier Egea*, Granada, Universidad de Granada, 2013. [Tesis doctoral. Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2014]. Disponible en:

<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/31218/1/22675942.pdf>

EGEA, Mari Carmen, “Recordando a mi hermano”, en Javier Egea, *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 73- 85.

FONTE, Ramiro, “Prólogo a la tercera edición de *Paseo de los tristes*”, en Javier Egea, *Paseo de los tristes* (3ª ed.), Granada, Diputación provincial de Granada, 1996, p. 9- 16.

GARCÍA JARAMILLO, Jairo, “El poeta recobrado (presentación de la obra poética dispersa e inédita de Javier Egea)”, en Javier Egea, *Poesía Completa. (Volumen II). Obra dispersa e inédita*, Madrid, Bartleby, 2012, p. 7- 43.

– *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CILE, 2005.

– *La poesía de Javier Egea*, Granada, Zumaya, 2011.

– “Para leer a Javier Egea” en EGEA, Javier, *A pesar de sus ojos. Antología poética - (1969-1999)*, Granada, Esdrújula, 2016, p. 7- 14.

- GARCÍA MONTERO, Luis, “Javier”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 32- 33.
- GONZÁLEZ, Alfonso, “Paseo de los tristes’, de Javier Egea, premio Juan Ramón de poesía”, en *El País*, 12 de septiembre de 1982. [Fecha de consulta: 18 de abril de 2016]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1982/09/12/cultura/400629605_850215.html
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Antonio, “Con esperanza y convencimiento”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 69- 89. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio, “A boca de parir” en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 92- 93.
- “Cruzar la soledad para escapar de casa (prólogo a *Raro de luna*, 1990)”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 56- 62.
- LEÓN, Juan Jesús, “Serena luz del viento”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Diputación de Granada, Granada, 2004, p. 88- 91.
- MATA, Juan, “Octubre de 1983” en Javier Egea, *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 19- 21.
- MORA, Ángeles, “Una historia imposible de contar”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 41- 44.
- “Palabras sobre Javier Egea”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 30- 34. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>
- MORALES, Rafael, “Javier Egea, trovador de la escarcha”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 35- 43. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>
- MIRÓ, Emilio, “Del amor y otras derrotas”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 47- 50.
- OVIEDO, Susana, “Acerca de cómo conocí a Javier Egea, cosas que él me contó sobre bribonerías y otras confidencias”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier

Egea, Madrid, 2010, p. 44- 47. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

PEREGRINA, Elena, *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004.

PULIDO TIRADO, Genara, “Poesía y ciudad: Javier Egea”, en *Ángulo 131*, Literatura Comparada V. II, 2012, p. 35- 42.

RICO, Manuel, “Realidad, lucidez y poesía: una lectura de la obra de Javier Egea”, en Javier Egea, *Poesía Completa (Volumen I)*, Madrid, Bartleby, 2011, p. 7- 57.

RIENDA, José, “Contra el ruido, apología egeniana y sorpresa ideológica del mar”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Diputación de Granada, Granada, 2004, p. 111- 118.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, “Como si os contara una historia”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 72- 78.

– “El despertar en el vacío: Javier Egea”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 6- 13. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

– “El hombre que no quiso ser jueves”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 17- 20.

– “Favorable. Informe, Paseo de los tristes. Poemas”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 97- 99.

– “Los viles deseos o una poética del claroscuro”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 79- 87.

ROSALES, José Carlos, “Raro de luna”, en *Revista El fingidor*, noviembre-diciembre, 1999, n. 6, p. 15.

ROVIRA, Pere, “Cazar la poesía”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 119- 131.

SALVADOR, Álvaro, “Contra el olvido”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 94- 96, p. 94- 95.

– “Tocadle mucho más”, en Javier Egea, *Un día feliz*, Granada, La Isleta del Moro, 2004, p. 25- 26.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, “Soledades al filo de la pólvora”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, 2004, p. 26- 28.

SARTOR, Elisa, *Mírame aquí, viajero sin espera. Javier Egea en el contexto de la poesía española contemporánea*, Granada, Universidad de Granada, 2012. [Tesis doctoral. Fecha de consulta: 18 de abril de 2014]. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=59319&orden=0&info=link>

– “Recupero delle forme tradizionali nella poesia spagnola contemporanea: Javier Egea e Luis García Montero”, Padova, en *Revista Orillas*, n. 2, 2013, p. 1- 17.

– “Réquiem, un poemario inédito de Javier Egea”, en *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, Vol. 4, n. 2, 2011, p. 125- 137. [Fecha de consulta: 18 de mayo de 2014]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5370435.pdf>

SORIA OLMEDO, Andrés, “Permanente y arrebatado”, en Elena Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Diputación de Granada, Granada, 2004, p. 105-110.

TORRES SALINAS, Ginés, “«Tras el aprendizaje de la vida ofrezco mis ruinas a tus ojos»: de la poética de la ruina en la poesía de Javier Egea (De la isleta del Moro a Paseo de los Tristes)”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 14- 21. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en:

<http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

URRUTIA ZARZO, Manuel, *El poeta empeñado: una aproximación a la poesía de Javier Egea*, Stony Brook University, Nueva York, 2013. [Tesis doctoral].

VICENTE, Luis Miguel, “Reflexiones sobre *Troppo mare* de Javier Egea y la opresión y la libertad de Simone Weil”, en BECERRA MAYOR, David (coord.), *Revista de crítica literaria marxista*, n. 3, Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: Homenaje a Javier Egea, Madrid, 2010, p. 22- 29. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2014]. Disponible en: <http://www.fim.org.es/media/1/1345.pdf>

▪ **Poesía de los años ochenta: *La otra sentimentalidad* y la “Poesía de la Experiencia”.**

ALONSO VALERO, Encarna, “«La otra sentimentalidad»: Poética e ideología”, en Françoise Étienvre y Serge Salauin (eds.), *Entre l’ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe- XXe)*, París, CREC/ Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 189- 223. [Fecha de consulta: 9 de abril de 2014] Disponible en: <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-08-Alonso.pdf>

CULLELL Diana, *La poesía de la experiencia española de finales del Siglo XX al XXI*, Madrid, Devenir Ensayo, 2010.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia maior, Sevilla, 2003.

– *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio; PRADO, Benjamín; SALVADOR, Álvaro; SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987. [Prólogo: Benjamín Prado].

EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; *El manifiesto albertista*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982.

EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; *El manifiesto albertista* (2ª ed.), Granada, Cuadernos del vigía, 2003. (Trabajo original publicado en 1982).

EGEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; SALVADOR, Álvaro; *La otra sentimentalidad*, Granada, Editorial Don Quijote, 1983.

ESTEBAN, Ángel, *Poesía- Granada. 12 poetas granadinos*, Bid & Co, Granada, 2008.

GARCÍA MONTERO, Luis, “El oficio como ética”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 87- 104.

– “El realismo singular” [prólogo a *El realismo singular*, Bilbao, Instituto vasco de las artes y las letras, 1993], en Araceli Iruveda (ed.), *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980- 2005)*, Madrid, Ed. Uned, 2010, p. 294- 297.

– *En pie de paz*, Granada, Comité de Solidaridad con Centroamérica, 1985.

– “La otra sentimentalidad”, en Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia maior, 2003, p. 37- 40.

– *Poesía (1980- 2005)*, Barcelona, Tusquets, 2006.

– “Poética, política, ideología”, en Araceli Iruveda (ed.), *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980- 2005)*, Madrid, Uned, 2010, p. 305- 309.

IRAVEDRA, Araceli, *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980- 2005)*, Madrid, Uned, 2010.

– *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007.

– “Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia””, La Plata, V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2003. [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2012]. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.39/ev.39.pdf

PRADO, Benjamín, “La otra sentimentalidad”, en EGEEA, Javier; GARCÍA MONTERO, Luis; JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio; PRADO, Benjamín; SALVADOR, Álvaro; y SALVAGO, Javier, *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 1987, p. 5- 9.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto, “De la otra sentimentalidad al wee-end. La autobiografía sentimental de Luis García Montero”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 493- 502.

PULIDO TIRADO, Genara, “Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 503- 514.

RÉBORA, Horacio, *Granada/ tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, La Tertulia, 1982. [Prólogo: Juan Carlos Rodríguez].

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999.

– “Epílogo. La poesía y la sílaba del no (notas para una aproximación a la poética de la experiencia)”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 245- 290.

– “La guarida inútil”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 131- 142.

– “La teoría del valor en la práctica poética (a propósito de Maiakovski y “150. 000. 000””, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 75- 84.

– “Lección de cosas: Poesía e historia (o mi paseo solitario en el otoño)”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 85- 92.

– “Poesía en Granada (De bello poético) [1973]”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 59- 63.

– “Prólogo”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 17- 55.

– “Sobre la radical historicidad de la literatura (con Cortázar al fondo) [1974]”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 65- 74.

ROMANO, Marcela, *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

SALVADOR, Álvaro, *Suena una música. Antología 1971- 2007*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

– “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad”, en Francisco Díaz de Castro, *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Vandalia maior, 2003, p. 41- 44.

SALVAGO, Javier, *La vida nos conoce. Antología poética*, Sevilla, Renacimiento, 2012.

SARTOR, Elisa, “La poética del compromiso en el grupo granadino ‘La otra sentimentalidad’: la revista *Granada en mano*”, en Guillermo Laín Corona y Mazal Oaknín (eds.), *Literatura política y política literaria en España: del Desastre del 98 a Felipe VI*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 201- 217.

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

VV.AA., *País de amor*, Granada, Área de juventud de Izquierda Unida, 1989. [Prólogo: Juan Carlos Rodríguez].

▪ **Relaciones entre literatura e historia**

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974.

ARTOLA, Miguel, “Leer la literatura desde la historia”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 43- 49. [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015]. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

AURELL, Jaume, “Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia”, en *Anuario Filosófico*, XXXIX/3, 2006, p. 625- 648. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2016]. Disponible en:

https://campusvirtual.univalle.edu.co/moodle/pluginfile.php/457513/mod_resource/content/1/Hayden%20White%20y%20la%20naturaleza%20narrativa%20de%20la%20historia.pdf

AVILÉS FORRÉ, Juan, “Fuentes literarias e historia social”, en *Studia historica. Historia contemporánea*, n. 6- 7, 1988- 1989, p. 67- 78. [Fecha de consulta: 28 de junio de 2016]. Disponible en:

http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/02132087/article/viewFile/5745/5772

AYMES, Marc; SCHREIBER, David; “Hayden White, L’ironie de la Métahistoire / En avant L’après-histoire !”, en *Revista Labyrinthe*, n. 33, 2009, p. 13- 19.

BATT, Noëlle, “Je fictionne, tu fictionnes... nous fictionnons”, en *Revue Théorie, Littérature, Épistémologie*, n. 29, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 5- 18.

BLESA, Túa, “Circulaciones”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 41- 52.

CABALLERO LÓPEZ, José Antonio, “Desde el mito a la Historia”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez (eds.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, 2003, p. 33- 60. [Fecha de consulta: 9 de junio de 2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=67307>

CABRERA, Miguel Ángel, “Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica”, en *Revista de Historia Contemporánea*, n. 4, 2005, p. 117- 146. [Fecha de consulta: 23 de junio de 2016] Disponible en:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5547/1/PYM_04_07.pdf

– “La situación actual de la Historia: un paisaje cambiante”, en Miguel Ángel Cabrera y Marie McMahon (eds.), *La situación de la Historia. Ensayos de historiografía*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002, p. 11- 52.

CASAS, Arturo, “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 209- 218.

CASTANY PRADO, Bernat, “Elementos literarios en los escritos historiográficos: Hayden White y la Metahistoria”, en *Revista Cartaphilus*, n. 6, 2009, p. 43- 46.

CASTELLET, José María, *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976.

CASTIGLIONE, Vera; “¿Quién ha dicho que la epopeya ha muerto? Los ejemplos de Emile Verhaeren, Saint-John Perse y Louis Aragon”, en Dominique Bonnet, María José Chaves García y Nadia Duchêne (eds.), *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, 2007. [Fecha de consulta: 9 de abril de 2016]. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2555105.pdf>

CASTRO ORELLANA, Rodrigo, “Michel De Certeau: Historia y Ficción”, en *Revista Ingenium*, n. 4, 2010, p. 107- 124.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, “Novela, historia y postmodernidad”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 89- 104. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia; LANDERO, Luis; POZUELO YVANCOS, José María; “Verdad histórica y ficción novelesca”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 161- 178. [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015]. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

FERNÁNDEZ RIQUELME, Sergio, “Historia y literatura, disciplinas complementarias e instrumentos del discurso político. El caso del nacionalismo serbio”, en *Revista Hispania*, n.

230, Madrid, CSIC, 2008, p. 787- 818. [Fecha de consulta: 17 de junio de 2016]. Disponible en:

<http://www.um.es/prinum/uploaded/img/actividad/HISTORIA%20Y%20LITERATURA.pdf>

FUMERO, Patricia, “Historia y Literatura: Una larga y compleja relación”, en *Revista electrónica Istmo*, 2001. [Fecha de consulta: 27 de abril de 2016]. Disponible en: <http://istmo.denison.edu/n06/proyectos/historia2.html>

GARCÍA LANDA, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, París, Seuil, 2000.

HERLANT- HÉMAR, Kristina, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricoeur », publication sur le site Internet des Fonds Ricoeur. [Fecha de consulta: 25 de abril de 2016]. Disponible en: <http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/espace-chercheurs.html>

HERRERAS, Enrique, “Platón, política cultural y destierro de los poetas”, en *Quaderns de filosofia i ciència*, n. 39, 2009, p. 83- 94. [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2016]. Disponible en: http://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v39p83-94.pdf

JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine*, París, Seuil, 2014.

JAMES, Alison, « Paysages de la mémoire : Proust, Aragon, Perec », en *Revista Théorie, Littérature, Épistémologie*, n. 26, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 163- 183.

LA GRECA, María Inés, “Entre la ironía y el romance: pasado, presente y futuro de la filosofía de la historia narrativista”, en *Páginas de Filosofía*, Año XIV, n. 17, 2013, p. 22- 48. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2016] Disponible en:

<https://metahistorias.files.wordpress.com/2011/04/entre-la-ironc3ada-y-el-romance-final.pdf>

LEDWINA, Anna, “Représentations de l’histoire dans les textes de Marguerite Duras et Simone de Beauvoir”, en *Études romanes de Brno.*, vol. 33, 2012, p. 197- 209. [Fecha de consulta: 29 de junio de 2016] Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4365115.pdf>

LÉVÊQUE, Jean- Claude, “Estética y política en Jacques Rancière”, en *Escritura e imagen*, n. 1, 2005, p. 179-197. [Fecha de consulta: 1 de abril de 2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1994552>

LLEVADOT, Laura, “El estatuto de la ficción en Nietzsche y Foucault”, en *Revista Conviviumn*, n. 21, 2008, p. 71- 82.

LÓPEZ EIRE, A., “Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”, en *Revista Humanitas*, Vol. LIII, 2001, p. 183- 216. [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2016] Disponible en: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf

LÓPEZ-MARTÍNEZ, Andrés Rodrigo, “La novela como documento histórico de la cultura: ideas para un consenso”, en *Historia Caribe* [en línea], vol. X, núm. 27, julio-diciembre, 2015, p. 199- 230. [Fecha de consulta: 17 de junio de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93744102007>

MARTÍNEZ MESANZA, Julio; “La historia, las máscaras, los decorados...”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 29- 40.

MERINO, José María, “Los límites de la historia y de la ficción”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 179- 202. [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

MIRAMÓN VILCHIS, Marco Antonio, “Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso”, en *Revista La Colmena*, n. 78, abril- junio de 2013, p. 53- 57.

MUÑOZ MOLINA, Antonio, “La novela en la Historia, la Historia en la novela”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 15- 23. [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

NÚÑEZ RAMOS, Rafael, “La poesía histórica y la poesía como historia”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 17- 27.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética. Poesía e Historia* (3ª ed., 8ª reimpresión), Madrid, Fondo de cultura económica, 1992. (Trabajo original publicado en 1956).

– *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

PEREC, Georges, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », en *L.G. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, 1992, p. 25- 45.

– « Pour une littérature réaliste », en *L.G. Une aventure des années soixante*, París, Seuil, 1992, p. 47- 66.

PÉREZ GARCÍA, Jesús, “El Cantar de los Nibelungos. Historicidad y feudalismo en la épica alemana”, en *Revista Edad Media*, n. 3, 2000, p. 155- 174. [Fecha de consulta: 20 de junio de 2016].

Disponible en: http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/4959/1/1999_NL_Historicidad.doc

POZUELO YVANCOS, José María, “La ficcionalidad: estado de la cuestión”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. n. 3, 1994, p. 264- 281.

– “Presente histórico y novela actual”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 105- 125. [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

PRESTON, Paul, “Entre la ficción y la biografía”, en Josefa Parra Ramos (ed.), *Actas del Congreso “Literatura e Historia”*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2004, p. 243- 260. [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-e-historia--actas-del-congreso/>

RIONDET, Odile, « Paul Ricœur : le texte, le récit et l’histoire », en *BBF*, n. 2, París, 2008, p. 5- 11. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2016] Disponible en: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-02-0006-001.pdf>

SAGANOGO, Brahimán, “Realidad y ficción: literatura y sociedad”, en *Revista Estudios Sociales, Nueva Época*, n. 1, Guadalajara, 2007, p. 53- 70, [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2016]. Disponible en:

https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/SJ0B786/um/literatura_y_realidad.pdf

SÁNCHEZ ZAMORANO, José Antonio, “Historia y poesía en Octavio Paz”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 28, 1999, p. 1205- 1221.

SCHAEFFER, Jean- Marie, « Témoignage, Histoire, Fiction », en *Revista Théorie, Littérature, Épistémologie*, n. 29, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 19- 30.

SERNA, Justo, “Por qué los historiadores deberíamos leer novelas. Una historia de la imaginación”, en Isabel Burdiel y Justo Serna (eds.), *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, en *Eutopías*, vol. 130, Valencia, 1996. [Fecha de consulta: 17 de junio de 2016] Disponible en:

<http://www.uv.es/jserna/Porqueloshistoriadores.htm>

SPANG, Kurt, “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, en *Anuario filosófico*, Vol. 17, n. 2, 1984, p. 153- 159. [Fecha de consulta: 28 de febrero de 2016]. Disponible en:

<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2205/1/09.%20KURT%20SPANG%2c%20M%C3%ADmesis%2c%20ficci%C3%B3n%20y%20verosimilitud%20en%20la%20creaci%C3%B3n%20literaria.pdf>

SZÁVAI, Dorottya, “Conception de l’histoire, concept de culture européenne chez Jean Améry et Imre Kertész”, en *Études romanes de Brno*, vol. 33, 2012, p. 69- 79.

TAÏEB, Lucie, *Territoires de memoire. L’écriture poétique à l’épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

TORNERO, Angélica, “Hermenéutica y estudios literarios”, en *Revista Inventio*, n. 4, 2006, p. 57- 66. [Fecha de consulta: 29 de junio de 2016] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2540914.pdf>

TRAI SNEL, Antoine, « La montagne aléatoire de l’histoire : Benjamin et l’allégorie », en *Revista Théorie, Littérature, Épistémologie*, n. 27, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 105- 117.

URRUTIA GÓMEZ, Jorge, “De la literatura como inexistencia”, en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, n. 6- 7, 1987- 1988, p. 457- 463. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2016] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=155377>

WAHNÓN, Susana, “La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica”, en *Sociocriticism*, Vol. 26, n. 1- 2, 2011, p. 127- 164. [Fecha de consulta: 29 de junio de 2016].

Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/viewFile/2456/2571>

WHITE Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D. F., Fondo de cultura económica, 1992.

– « Poétiques de l’histoire », en *Labyrinthe*, n. 33, 2009, p. 21- 65. [Fecha de consulta: 1 de abril de 2016]. Disponible en: <http://labyrinthe.revues.org/4029>

ZAZO JIMÉNEZ, Eduardo, “La crítica platónica de la poesía como crítica de la tradición oral”, en *Revista Tales*, n. 4, 2011, p. 75- 87. [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2016]. Disponible en: https://revistatales.files.wordpress.com/2012/05/75_nro4nro-4.pdf

▪ Crítica y teoría literaria

ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos* (3ª ed.), Madrid, Gredos, 1965. [Trabajo original publicado en 1952].

BALIBREA ENRÍQUEZ, Mari Paz, “La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación”, en *Revista Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. n. 7, 2002, p. 111- 118. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana//07-balibrea.pdf>

BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BERNABÉ, Estefanía, “Super Incontinentia Clericorum: Un apunte histórico sobre la Cántica de los clérigos de Talavera”, en *Revista Mirabilia*, n. 13, 2011, p. 181- 191. [Fecha de consulta: 17 de junio de 2016].

Disponible en: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_02_08.pdf

CABALLERO BONALD, José Manuel, “Entre el romanticismo y el surrealismo”, en *El País*, 8 de noviembre de 2003. [Fecha de consulta: 17 de junio de 2015]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/11/08/cultura/1068246006_850215.html

CAMPILLO, Philippe; MATÍAS LOPEZ, Carmen M^a; “Federico García Lorca. Simbolismo y ambigüedad de un poeta: controversia entre identidad e ilusión”, en *Revista Gibralfaro*, marzo- abril, 2009, n. 60. [Fecha de consulta: 28 de febrero de 2015] Disponible en: http://www.gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_1528.htmf

CANO BALLESTA, Juan, *Poesía española reciente (1980- 2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.

CASADO, Miguel, *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión, 1999.
– *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, Madrid, Ediciones pensamiento, 2008.

CASTAÑAR, Fulgencio, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 1992.

CASTELLET, José María, *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970.

– *Un cuarto de siglo de poesía española (1939- 1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

CASTRO, Elena, *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor, 2008.

CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975.

CHAMORRO GAY, Julián; NÚÑEZ, Aníbal; “Cultura e industria”, en *Revista triunfo*, n. 397, 1970, p. 39- 40. [Fecha de consulta: 18 de abril de 2017]. Disponible en: <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXIV&num=397&imagen=39&fecha=1970-01-10>

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier; “Fernando Quiñones y el modelo de «crónica poética»”, en *Revista de Literatura*, n. 136, julio-diciembre, vol. LXVIII, 2006, p. 597- 610. [Fecha de consulta: 9 de junio de 2016]. Disponible en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/22/24>

– *La novela política, novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, Valladolid- New York, Ensayos literarios, 2012.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Introducción a la Teoría Literaria*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.

FALCÓ José Luis; RUBIO, Fanny; *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939- 1980)*, Madrid, Alhambra, 1991.

FORTUÑO LLORENS, Santiago, *Poesía de la primera generación de posguerra*, Madrid, Cátedra, 2008.

- GAMONEDA, Antonio, *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa española, 1973.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, *La promoción poética de los 50* (3ª ed.), Madrid, Austral, 2007 (Trabajo original publicado en 2000).
- GARCÍA MONTERO, Luis, “¡Atención!, Blas de Otero”, *Diario Público*, 9 de mayo de 2010. [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://blogs.publico.es/luis-garcia-montero/10/%C2%A1atencion-blas-de-otero/>
- GARCÍA MORAL, Concepción; PEREDA Rosa María; *Joven poesía española. Antología*, Madrid, Cátedra, 1982.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN CASADO, José Luis, *El surrealismo: en torno al movimiento bretoniano*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *Contra las musas de la ira. El materialismo filosófico como Teoría de la Literatura*, Pentalfa, Oviedo, 2014.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, “Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald (1975- 1999)”, en Francisco Gutiérrez Carabajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 313- 330.
- HERNÁNDEZ, Patricio, “El surrealismo español entre la recuperación y la marginación”, en *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, n. 1, UNED, 2001, p. 163- 170. [Fecha de consulta: 20 de junio de 2015] Disponible en: https://qinnova.uned.es/archivos_publicos/qweb_paginas/4469/revista1articulo9.pdf
- HIERRO, José, “Algo sobre poesía, poética y poetas”, en Francisco Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*, Marés, Valencia, 1952, p. 99- 107.
- HOUSE WEBBER, Ruth, “Historicidad y tradicionalidad en el Cantar de Mio Cid”, en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, p. 585- 590. [Fecha de consulta: 20 de junio de 2016] Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_004.pdf
- IRAVEDRA Araceli, *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968- 2000)*, Madrid, Visor, 2016. (Tomo X de la colección *Poesía española. Antología crítica* dirigida por Francisco Rico)
- JIMÉNEZ MORALES, Rosario, “Surrealismo y modernidad”, Màster d’Estudis literaris en l’era digital, UOC, 2009. [Fecha de consulta: 27 de junio de 2014]. Disponible en: http://www.hermeneia.net/treballs_pdf/el/maria_del_rosario/mrosario_treb.pdf

- LE VAGUERESSE, Emmanuel, *José Hierro, entre cendre et flamme*, París, L'Harmattan, 2007.
- LANZ RIVERA, Juan José, *La Revista Claraboya (1963- 1868): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, Uned ediciones, 2014.
- *Nueve y Novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- LANZUELA CORELLA, María Luisa, “La literatura como fuente histórica: Benito Pérez Galdós”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, 2000, p. 259- 266. [Fecha de consulta: 30 de junio de 2016].
- Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_032.pdf
- LECHNER, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De la Generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1968.
- *El compromiso en la poesía española del siglo XX. De 1939 a 1974*, Leiden, Universitaire Pers Leiden, 1975.
- LOPEZ DE ABIADA, José Manuel (1983) “Espadaña (1944- 1951) y la poesía comprometida de la posguerra”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Brown University, 1983, p. 183- 192. [Fecha de consulta: 9 de abril de 2016].
- Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_024.pdf
- LUIS, Leopoldo de, *Poesía Social. Antología (1939- 1968)* (2ª ed.), Madrid, Alfaguara, 1969. (Trabajo original publicado en 1965).
- MARAÑA, Félix, “Gabriel Celaya, de la poesía a la historia”, en *Revista Pérgola*, n. 148, Bilbao, 2001, p. 5. [Fecha de consulta: 27 de febrero de 2016] Disponible en: <http://www.bilbao.net/bld/bitstream/handle/123456789/37071/05.pdf?sequence=1>
- MATA INDURÁIN, Carlos, “Un apunte de crónica moral del franquismo: *Los abanicos del Caudillo*, de Ramón Irigoyen”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975- 1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 53- 64.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Buenos Aires, Austral, 1942.
- MORALES BARBA, Rafael, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid, Devenir, 2009.
- MORETA VELAYOS, Salustiano, “Entre la historia y la literatura: el Cid. La creación de un personaje histórico”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez (eds.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, La Rioja, Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, p. 363- 380.
- MORRIS, Cyril Brian. *El surrealismo y España, 1920-1936*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

NIETO FERRANDO, Jorge Juan, “Literatura e historia: de la «función social» de la literatura a su futuro como «documento histórico» a partir de Juan Goytisolo”, en *Revista Ayer*, n. 59, 2005, p. 233- 257. [Fecha de consulta: 28 de febrero de 2016] Disponible en: https://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer59_JuventudPoliticaEspanaContemporanea_GonzalezCalleja.pdf

PALOMERO, Mari Pepa, *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión, 1987.

PARDELLAS VELAY, Rosamna, *El arte como obsesión. La obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*, Madrid, Verbum, 2009.

PAYERAS GRAU, María, *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*, Sevilla, Renacimiento, 2013.

PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

– “Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas”, en *Revista Discurso*, n. 5, 1984, p. 29- 39.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995.

– “Los autores del 68 y la renovación poética”, en *Poesía española contemporánea. Desde la Guerra Civil al III milenio*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

[Fecha de consulta: 28 de febrero de 2015] Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_autores/

RIBES, Francisco, *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Marés, 1952.

RODRÍGUEZ, Claudio, *Poesía como participación: hacia Miguel Hernández*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1992.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La vida dañada de Aníbal Núñez*, Salamanca, Delirio, 2012.

RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, *Dios es azul. Poesía y religión en la generación del 27*, Mérida, Editora regional de Extremadura, 2015.

SANZ PASTOR, Marta, *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966- 2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

SARTRE, Jean- Paul, *Qu'est- ce que la littérature ?*, París, Gallimard, 1985. (Trabajo original publicado en 1948).

SOLER BISTUÉ, Maximiliano, “Historia y ficción en el Poema de Mio Cid. Hacia un concepto de tiempo en la épica española”, en *Revista Olivar*, vol. 8, n. 10, 2007, p. 193- 202.

[Fecha de consulta: 9 de junio de 2016] Disponible en:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3293/pr.3293.pdf

TELGENHOF, Gerda M., “La relación entre ficción y realidad en la novela española sobre la guerra civil y la posguerra del siglo XXI: los casos de Isaac Rosa, Benjamín Prado y Almudena Grandes”, Universidad de Amsterdam, 2013, p. 14. [Fecha de consulta: 9 de agosto de 2016] Disponible en: <http://dare.uva.nl/cgi/arno/show.cgi?fid=489451>

TORTOSA, Virgilio, “De poe-lítica: el canon literario de los noventa”, en Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 65- 80.

URRUTIA JORDANA, Ana, *La poetización de la política en el Unamuno exiliado*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

VIVES PÉREZ, Vicente, *Aníbal Núñez. La voz inexpugnable*, 2008.

VV. AA, *El último tercio del siglo (1968- 1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.

VV. AA, *Equipo “Claraboya”: Teoría y poemas*, Barcelona, Saturno, 1971.

VV. AA, *Los nuevos nombres: 1975- 1990*, en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial crítica, 1992.

VV. AA, *Todo es Poesía en Granada*, Granada, Esdrújula, 2015.

▪ **Historia de España y Argentina**

ABAD BUIL, Irene, “Las mujeres de los presos políticos del franquismo. Protagonistas de una represión indirecta”, en *Revista Ripacurtia*, n. 3, 2005, p. 21- 39. [Fecha de consulta: 8 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://raco.cat/index.php/Ripacurtia/article/view/42118>

ACEITUNO MONTES, José Manuel, “El voto al PSOE en la provincia de Granada desde el final de los setenta hasta el final de los ochenta: diferencias electorales entre municipios rurales y urbanos”, en *Historia de la época socialista: España, 1982-1996, Congreso Internacional, Asociación de Historiadores del Presente*, Madrid, 2011. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2017]. Disponible en:

<http://historiadelpresente.es/sites/default/files/congresos/pdf/41/historia/Aceituno.pdf>

ANDRADE BLANCO, Juan Antonio, “Del socialismo autogestionario a la OTAN: notas sobre el cambio ideológico en el PSOE durante la Transición a la democracia”, en *Historia Actual Online*, n. 14, 2007, p. 97- 106. [Fecha de consulta: 6 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/220/208>

ARÓSTEGUI, Julio, *La Transición (1975- 1982)*, Madrid, Acento, 2000.

ARRIERO RANZ, Francisco, “El Movimiento Democrático de Mujeres: del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista”, en *Revista Historia, trabajo y sociedad*, n. 2, 2011, p. 33- 62. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://www.1mayo.ccoo.es/nova/files/1018/0202Arriero.pdf>

ASTARLOA VILLENA, Francisco, “La iniciativa legislativa popular en España”, en *Revista Teoría y realidad constitucional*, n. 10-11, 2002- 2003, p. 273- 322.

CASTELLÓ, José Emilio, *España: siglo XX (1939- 1978)*, Madrid, Anaya, 1992.

CASTILLO, Carlos del, “Crónica de un engaño: 30 años del referéndum de la OTAN”, en *Diario Público*, 10 de marzo de 2016. [Fecha de consulta: 20 de junio de 2016]. Disponible en: <http://www.publico.es/politica/cronica-engano-30-anos-del.html>

FERNÁNDEZ- AVILÉS, Rubén, “El fin de la Transición, el fin de la Segunda Restauración”, en *Diario Público*, 8 de noviembre de 2014. [Fecha de consulta: 21 de enero de 2017]. Disponible en: <http://blogs.publico.es/otrasmiradas/2936/el-fin-de-la-transicion-el-fin-de-la-segunda-restauracion/>

GIMÉNEZ MARTÍNEZ, Miguel Ángel, “Las primeras Cortes del Franquismo, 1942-1967: una dócil cámara para la dictadura”, en *Revista Vínculos de Historia*, n. 1, 2012, p. 247- 270.

GODICHEAU, François, *La guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, París, Gallimard, 2006.

GÓMEZ OLIVER, Miguel, “El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)”, en *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 81, 2008, p. 93- 110: [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2016]. Disponible en: <https://rccs.revues.org/652>

GUZMÁN MARTÍN, Alberto, “Iglesia y divorcio”, en *Cartas el director, El País*, 3 de octubre de 1980. [Fecha de consulta: 18 de enero de 2016]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1980/10/03/opinion/339375613_850215.html

GUZMÁN SIMÓN, Fernando, *De Tragaluz a Letras del Sur. Panorama de las revistas universitarias de la Transición en Granada (1968- 1978)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2011.

HALPERIN DONGHI, Tulio, *Historia contemporánea de América latina*, Madrid, Alianza, 2010.

HERMET, Guy, “Los comunistas en España. Estudio de un movimiento político clandestino”, en *Revista Ruedo ibérico*, París, 1972. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2016]. Disponible en:

http://www.marxistarkiv.se/espanol/espana/hermet-comunistas_en_espana.pdf

HERRERO LERA, Miguel; LINDE PANIAGUA, Enrique, “El Referéndum: de las Leyes Fundamentales al Anteproyecto de Constitución”, en *Revista de estudios políticos*, n. 2, 1978, p. 87- 106.

JULIÁ, Santos, “Política y sociedad durante el régimen de Franco”, en Manuel Gutiérrez Navas y José Rivera Menéndez (eds.), *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco*, 2003, p. 11- 31.

MANZANO COSANO, David, “OTAN, de entrada, no. La animadversión de la sociedad española a la Alianza Atlántica, 1981-1988”, en Alejandra Ibarra Aguirregabiria (ed.), *No es país para jóvenes. Asociación Histórica Contemporánea. Actas III Encuentro Jóvenes Investigadores*, Universidad del País Vasco/Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, Vitoria-Gasteiz, 2012, p. 1- 20.

MARÍN, José María; MOLINERO Carme; YSÀS, Pere; *Historia política de España. 1939- 2000*, Madrid, Istmo, Madrid, 2001.

MARÍN SOMOANO, Pablo, “Las mujeres en el antifranquismo durante la crisis final de la dictadura”, en *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2014. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2016]. Disponible en:

http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vi_congreso_mujeres/comunicaciones/pablo_marin_somoano.pdf

MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “Españolas con, contra, bajo, (d)el franquismo (1940-1960)”, en *Revista Desacuerdos*, n. 7, Madrid, 2012, p. 42- 64. [Fecha de consulta: 5 de febrero de 2016]. Disponible en:

http://www.macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_7/Aurora_Morcillo_Gomez.pdf

MÚÑOZ BOLAÑOS, Roberto, “La institución militar en la posguerra (1939-1945)”, en *Actas del IV Congreso de Historia de la Defensa*, Madrid, 2010, p. 15- 54.

– “Las Fuerzas Armadas y la legalización del PCE”, en *Revista Rúbrica Contemporánea*, Vol. 2, n. 4, 2013, p. 101- 120. Fecha de consulta: 13 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v2n4-munoz>

MURRAY MAS, Iván, *Capitalismo y turismo en España. Del “milagro económico” a la “gran crisis”*, Barcelona, Alba Sud Editorial. 2015.

NÚÑEZ DE PRADO, Sara, “El papel de la Iglesia en la configuración del franquismo”, en *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, n. 1, 2014, p. 97- 114. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2016]. Disponible en: http://www.albolafia.com/trab/Alb-Doss-001.NUNEZ_DE_PRADO.pdf

ORDÁS, Carlos Ángel, “OTAN de entrada No. El PSOE y el uso político de la integración española en el Pacto Atlántico o cómo hacer de la necesidad virtud, 1980-1986”, en *España en democracia. Actas del IV Congreso de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, 2014, p. 293- 305. [Fecha de consulta: 16 de marzo de 2017]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4847684.pdf>

ORGAMBIDES, Fernando, “Las denuncias sobre torturas. Intxaurreondo, un gueto donde se opera contra ETA”, en *El País*, 28 de octubre de 1984. [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1984/10/28/espana/467766011_850215.html

ORTIZ HERAS, Manuel, “Mujer y dictadura franquista”, en *Aposta, Revista de ciencias sociales*, n. 28, 2006. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>

PANIAGUA, Javier, *La transición democrática. De la dictadura a la democracia en España (1973- 1986)*, Madrid, Anaya, 2009.

PARDO, Mercedes, “La pregunta del referéndum de la OTAN”, *El País*, 5 de enero de 1986. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2017]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1986/01/05/opinion/505263603_850215.html

PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, “Reflexiones en torno a la «Feminidad»: Claves para entender la pervivencia del Patriarcado (1850-1950)”, en Alejandra Ibarra Aguirregabiria (ed.), *No es país para jóvenes, Asociación Histórica Contemporánea. Actas Encuentro Jóvenes Investigadores*, 2012. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4715144.pdf>

PEYREGNE, Françoise, *L'Espagne du XXe siècle : Le franquisme*, París, Ellipses, 2000.

PRIES, Ludger, “Calificación, relaciones laborales y mercado de trabajo: el concepto de «estrechez del ámbito empresarial» en España”, en *Revista Reis*, n. 41, 1988, p. 81- 114.

QUIROGA VALLE, Gloria, “Alfabetización, Formación Profesional y Servicio Militar: la labor educativa del ejército español (1939-1947)”, en *Actas del IV Congreso de Historia de la Defensa*, Madrid, 2010, p. 479- 502.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Javier, “La represión franquista y la memoria pública”, en *Homenaje a Joaquín González Vecín*, Universidad de León, 2005, p. 475- 491. [Fecha de consulta: 6 de marzo de 2016]. Disponible en:

<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/853/Javi.pdf?sequence=1>

RUIZ CARNICER, M. Á., “La España desarrollista. Nueva sociedad, viejo régimen”, en J. Gracia y M. A. Ruíz Carnicer (eds.), *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 271- 282.

SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente, “Las culturas del tardofranquismo”, *Revista Ayer: Crisis y descomposición del franquismo*, n. 68, 2007, p. 89- 110.

SANTA OLALLA SALUDES, Pablo Martín de, “La ley del divorcio de junio de 1981 en perspectiva histórica”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, n. 14, 2001, p. 519- 551. [Fecha de consulta: 14 de febrero de 2017]. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/download/3055/2915>

SEVILLANO CALERO, Francisco, “El «Nuevo Estado» y la ilusión de la «democracia orgánica». El referéndum de 1947 y las elecciones municipales de 1948 en España”, en *Revista Historia contemporánea*, n. 24, 2002, p. 355- 388.

SIMÓN SANJURJO, Juan Antonio, “Fútbol y cine en el franquismo: la utilización política del héroe deportivo en la España de Franco”, en *Revista Historia y Comunicación Social*, Vol. 17, Barcelona, 2012, p. 69- 84.

SOTO, Álvaro, *La transición a la democracia. España. 1975- 1082*, Madrid, Alianza, 2002.

TEZANOS TORTAJADA, José Félix, “España: estructura y dinámica social”, en Carlos Navajas Zubeldía (ed.), en *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, 17- 19 de octubre de 2002, Vol. 1, 2004, p. 215- 232.

TUSELL, Javier, *Historia de España en el Siglo XX. La Transición democrática y el gobierno socialista*, Madrid, Taurus minor, 2007.

– *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*, Madrid, Biblioteca Historia 16, 1989.

– *La Transición Española a la Democracia*, Madrid, Biblioteca Historia 16, 1989.

VALENZUELA, Javier, “EEUU almacenó hasta 200 bombas atómicas en sus bases en España entre 1958 y 1976”, en *El País*, 21 de octubre de 1999. [Fecha de consulta: 22 de enero de 2017]. Disponible en:

http://elpais.com/diario/1999/10/21/internacional/940456817_850215.html

VALIENTE ROSELL, Guillermo, “Totalitarismo y nacional-catolicismo en el régimen de Franco. 1939-1957”, en *Revista Historia Digital*, Vol. XV, n. 25, 2015, p. 109- 118. [Fecha de consulta: 21 de enero de 2017]. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4923814.pdf>

VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín, “Los derechos fundamentales en la España del siglo XX”, en *Revista Teoría y Realidad Constitucional*, n. 20, Uned, 2007, p. 473- 493.

YORDANOV, Radoslav, “Juan Pablo II, clave en la caída del comunismo”, en *Libertad digital*, 27 de abril de 2014. [Fecha de consulta: 6 de enero de 2016]. Disponible en:

<http://www.libertaddigital.com/internacional/europa/2014-04-27/juan-pablo-ii-clave-en-la-caida-del-comunismo-1276516874/>

YUSTA RODRIGO, Mercedes, “Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión”, en *Arenal: Revista de historia de mujeres*, n. 12, 2005, p. 5- 34. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2016]. Disponible en:

https://www.academia.edu/1970074/Las_mujeres_en_la_resistencia_antifranquista_un_estado_de_la_cuesti%C3%B3n

VV. AA., *Crónica de un sueño: 1973-83. Memoria de la transición democrática en Granada*, Sevilla, C&T Editores, 2005. (Trabajo original publicado en 2002).

VV. AA., *Poetas en el aula. Proyecto “Juan de Mairena” (Curso 1989- 1990). Guía del profesor*, Junta de Andalucía, Conserjería de Educación y ciencia, 1990.

▪ **Marxismo y Materialismo Histórico**

ALEGRE ZAHONERO, Luis; FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos; *El orden de El Capital. Por qué seguir leyendo a Marx*, Madrid, Akal, 2010.

CAFIERO, Caro, *Abregé du Capital de Karl Marx*, Le chien rouge, 2013.

CARRIEDO CASTRO, Pablo, “Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el problema del realismo social”, en *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n. 15, 2007. [Fecha de consulta: 9 de abril de 2016] Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/15/pablocarriedo_marxismo.pdf

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975.

– *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

– *La ideología alemana*, Madrid, Akal, 2014.

– *Manifiesto du Parti communiste*, París, Éditions Mille et une nuits, 1994.

FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos, Madrid, *El materialismo*, Síntesis, 2011.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica* (2ª ed.), Madrid, Akal, 1990. (Trabajo original publicado en 1974).

– “Blow-up. Las líneas de un pensamiento distinto”, en *Revista Laberinto*, n. 9, 2002, p. 17- 41.

▪ **Libros de poesía**

ALBERTI, Rafael, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961.

ALONSO, Dámaso, *Hijos de la ira*, Madrid, Austral, 1990.

- ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Poesías completas (y otros poemas)*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, Sevilla, 2005.
- *Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ediciones de la guerra civil, Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, Sección de publicaciones, 1936.
- ÁLVAREZ, Carlos, *Antología*, Madrid, Alfar, 1978.
- ÁLVAREZ, José María, *Museo de Cera*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1990.
- AUB, Max, *Obra poética completa. Volumen I*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- BACARISSE, Mauricio, *Poesía completa*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- BARRAL, Carlos, *Usuras y figuraciones (Poesía 1952- 1972)*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, Madrid, Akal, 2002.
- BENEYTO, María, *Poesía (1947- 1964)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1965.
- BORGES, Jorge Luis, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2011.
- BRECHT, Bertolt, *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión, 2001.
- BROSSA, Joan, *El pedestal són les sabates*, Barcelona, Edicions 62, Poetes del XX, 2013, p. 82. (Trabajo original publicado en 1955).
- CABALLERO BONALD, José Manuel, *Somos el tiempo que nos queda*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- CABAÑERO, Eladio, *Poesía (1956- 1970)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970.
- CARDENAL, Ernesto, *Canto nacional al frente sandinista de liberación nacional*, Caracas, Ediciones Bárbara, 1973.
- CARRIEDO, Gabino Alejandro, *Poesía*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2006.
- CASTRO, Eduardo, *Versos para Federico. Lorca como tema poético*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.
- CAUDET, Francisco, *Romancero de la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978.
- COLINAS, Antonio, *El río de la sombra. Poesía, 1967- 1990*, Madrid, Visor, 1993.
- CELAYA, Gabriel, *Poesía (1934- 1961)*, Madrid, Giner, 1962.
- CERNUDA, Luis, *Poesía completa. Volumen I*, Madrid, Siruela, 1993.
- CRÉMER, Victoriano, *Poesía (1944- 1972)*, León, Provincia, 1984.
- CUENCA, Luis Alberto de, *Poesía 1979- 1996*, Madrid, Cátedra, 2006.
- DALTON, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa I*, San Salvador, Dirección de publicaciones e impresos, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2005.
- FELIPE, León, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2004.
- FERLINGHETTI, Lawrence, *El pulso de la luz. Poesía escogida*, Madrid, Salto de página, 2016.

- FIGUERA AYMERICH, Ángela, *Obras Completas*, Madrid, Hiperión, 1986.
- GAOS, Vicente, *Obra Poética Completa I*, Valencia, Diputación provincial de Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1982.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas I*, Barcelona, RBA- Instituto Cervantes, 2005.
- GARCIASOL, Ramón de, *Antología provisional*, Madrid, Aguilar, 1967.
- GARFIAS, Pedro, *Obra poética completa*, Écija, Gráficas Sol, 1993.
- GELMAN, Juan, en *Poesía reunida, Tomo I (1956- 1980)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- GIL-ALBERT, Juan, *Antología poética (1936- 1976)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo (5ª ed.)*, Barcelona, Seix Barral, 1991. (Trabajo original publicado en 1982).
- GIMFERRER, Pere, *Poemas (1962- 1969)*, Madrid, Visor, 2000.
- GONZÁLEZ, Ángel, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- GOYTISOLO, José Agustín, *Poesía Completa*, Barcelona, Lumen, 2009.
- GRANDE, Félix, *Biografía. Poesía completa (1958- 1984)*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1989.
- GUILLÉN Jorge, *Aire nuestro. Cántico*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.
- *Obra poética. Antología*, Madrid, Alianza, 1982.
- *Clamor. Maremágnum*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1957
- GUILLÉN, Rafael, *Obras completas, Poesía I*, Granada, Almed, 2010.
- *Obras completas, Poesía II*, Granada, Almed, 2010.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra poética completa*, Madrid, Zero, 1976.
- HIDALGO, José Luis, *Poesía completa*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1997
- HIERRO, José, *Poesías completas (1947- 2002)*, Madrid, Visor, 2009.
- IRIGOYEN, Ramón, *Poesía reunida (1979- 2011)*, Madrid, Visor, 2011.
- LABORDETA, José Antonio, *Poemas y canciones*, Barcelona, Lumen, 1976.
- LLAMAS, José Antonio, *Como las generaciones de las hojas (1963- 1997)*, León, Diputación provincial, 1998.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús, *El tiempo de mi vida (Antología)*, Valencia, Germania, 2002.
- LUIS, Leopoldo de, *Obra poética (1946- 2003). Tomo I*. Madrid, Visor, 2003.
- *Obra poética (1946- 2003). Tomo II*. Madrid, Visor, 2003.
- MACHADO, Antonio, *Obras Completas I*, Madrid, RBA- Instituto Cervantes, 2005.
- MASÓ, Salustiano, *Poesía escogida*, Barcelona, Los libros de la frontera, 1984.

- MORA, Ángeles, *Antología poética (1982- 1995)*, Granada, Diputación provincial de Granada, 1995.
- MORALES, Rafael, *Obra poética*, Madrid, Espasa- Calpe, 1982.
- NERUDA, Pablo, *Poesía I*, Bilbao, Noguer, 1974.
- NORA, Eugenio de, *Poesía (1939- 1964)*, León, Diputación provincial, 1975
- NÚÑEZ, Aníbal, *La luz en las palabras. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2009.
- OTERO, Blas de, *Obra completa (1935- 1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa (1970- 2000)*, Madrid, Visor, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Italia, Aldo Garzanti, 1976.
- PAVESE, Cesare, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2008.
- PRADO, Benjamín, *Ecuador (1986- 2001)* (4ª ed.), Madrid, Hiperión, 2015. (Trabajo original publicado en 2002).
- PRADOS Emilio, *Poesías completas I*, Madrid, Visor, 1999.
– *Poesías completas II*, Madrid, Visor, 1999.
- SABADELL-NIETO, Joana, *Cien años de poesía: 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*, Bern, Peter Lang, 2007.
- SAHAGÚN, Carlos, *Memorial de la noche*, Barcelona, Lumen, 1976.
- QUIÑONES, Fernando, *Libro de las crónicas*, Barcelona, Oba, 1998.
- REXROTH, Kenneth, en Aquiles Julián (ed.), *Muestrario de poesía 31*, República Dominicana, Biblioteca digital de Aquiles Julián, 2009. [Fecha de consulta: 9 de junio de 2016]. Disponible en: <http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000152-d5c0fd6403/Kenneth%20Rexroth.pdf>
- ROSALES, Luis, *Obras Completas I, Poesía*, Madrid, Trotta, 1996.
- SERRANO PLAJA, Arturo, *El hombre y el trabajo. Poesía*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978. (Trabajo original publicado en 1938).
- TALENS, Jenaro, *El bosque dividido en islas pocas. Antología poética (1960- 2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- TRAPIELLO, Andrés, *Las tradiciones (1979- 1990)*, Granada, La velete, 2002.
- VALENTE, José Ángel, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2014.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Poesía completa (1963- 2003). Memoria y deseo*, Barcelona, Ediciones Península, 2008.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996.
- VICENTE HERNANDO, César de, *Poesía de la Guerra Civil española (1936-1939)*, Madrid, Akal, 2007.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, París, Dunod, 1995.

– *Poesías españolas contemporáneas*, París, Masson et Cie, 1970.

▪ **Otras referencias consultadas**

ARAGON, Louis, *La mise à mort*, París, Gallimard, 1973. [Trabajo original publicado en 1965].

ARRABAL, Fernando, *Carta a los comunistas españoles y otras cartas*, Murcia, Editorial Godoy, 1981.

AZAÑA, Manuel, “Discurso en el Ayuntamiento de Barcelona (Pronunciado el 18 de julio de 1938)”, en *Obras completas, Volumen III*, México, Oasis, 1967, p. 365- 378.

BRETON, André, *L'amour fou*, París, Gallimard, 1976.

– *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1962.

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, “Harold Bloom”, *El cultural*, 27 de enero de 2012. [Fecha de consulta: 9 de abril de 2016]. Disponible en: http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=30448

ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, París, Gallimard, 1966.

FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis* (10ª ed.), Madrid, Alianza, 2011.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 2004.

GALEANO, Eduardo, *Patas arriba: la escuela del mundo al revés* (3ª ed.) Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 343. (Trabajo original publicado en 1998).

GARCÍA LORCA, Federico, “Un poeta en Nueva York”, en *Prosa I*, Madrid, Akal, 1994, p. 343- 353.

JOYCE, James, *Ulises*, Middlesex, Penguin books, 1986

KAVAFIS, K. P., *Prosas*, Madrid, Tecnos, 1991.

LÉVI- STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Agora, Librairie Plon, París, 1962.

MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena: Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), Madrid, Alianza, 2016.

– *Prosas completas*, Madrid, Espasa- Calpe, 1988.

MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2007.

PERET, Benjamin. *Oeuvres complètes de Benjamin Péret : Le passager du transatlantique, Immortelle maladie, Dormir, dormir dans les pierres, Le grand jeu, Je ne mange pas de ce pain-là, Poèmes inédits. 1*, París, Association des amis de Benjamin Péret, 1969.

Platón, *La República*, Madrid, Alianza, 2012.

Platón, “Protágoras”, en *Diálogos I*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1981, p. 487- 589.
SERNER, Walter, *Dernier relâchement : manifeste dada*, Montpellier, Coup d'encre, 2006.
STOKER, Bram, *Drácula*, Barcelona, Montesinos, 1994.

TORRE, Guillermo de, *Tríptico del sacrificio*, Madrid, Losada, 1948.

VV. AA., *Hora de España*, n. 1, Valencia, 1937. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2015]. Disponible en: <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde01005.htm>

VV. AA., *Hora de España*, n. 8, Valencia, 1937. [Fecha de consulta: 4 de febrero de 2015]. Disponible en: <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde08081.htm>

“Paz, una irresistible pasión por la poesía”, *ABC*, Madrid, 18 de agosto de 1984, p. 38. [Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2016]. Disponible en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1984/08/18/038.html>

▪ **Enlaces:**

<http://javieregea.com/>

ÁLVAREZ APARICIO, Luis, *Javier Egea, la soledad de un poeta*. [Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2016]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6D93hu39R_I

Eduardo Castro, “José Vida Soria, catedrático de Derecho del Trabajo, nuevo rector de Granada”, en *El País*, 16 de abril de 1984. [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1984/04/16/sociedad/450914405_850215.html

“Dimite el ministro de Marina”, en *El País*, 13 de abril de 1977. Disponible en: http://elpais.com/diario/1977/04/13/portada/229730404_850215.html

“El erizo abierto”, 2 de diciembre de 2013. [Fecha de consulta: 17 de abril de 2016]. Disponible en: <http://elerizoabierto.blogspot.fr/2013/12/el-erizo-abierto.html>

Entrevista a Javier Egea, en “Pasaba por aquí”, TVE, 1985. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dE1cvP7SI0g#t=823.150995>

GARCÍA, Ángeles, “TVE no emitió anoche la canción 'Cuervo ingenuo', de Javier Krahe”, en *El País*, 24 de febrero de 1986. [Fecha de consulta: 8 de diciembre de 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1986/02/24/radiotv/509583603_850215.html

KRAHE, Javier, “Cuervo ingenuo” <https://www.youtube.com/watch?v=m1WKvYN9GG0>

“La vida según Gabriel García Márquez”, en *A la carta*, TVE, 1995. [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2015]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/vida-segun-gabriel-garcia-marquez/2488243/>

Ley Orgánica del Estado (B. O. del E. n. 95, del 20 de abril de 1967). Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1967-40312>

“Reacciones a la legalización del PCE, «Golpe de Estado, grave error político y farsa jurídica»”, en *El País*, 12 de abril de 1977: Disponible en:

http://elpais.com/diario/1977/04/12/espana/229644019_850215.html

“Texto íntegro de la Comisión Episcopal sobre el divorcio”, en *El país*, 5 de febrero de 1981. [Fecha de consulta: 22 de enero de 2017]. Disponible en:

http://elpais.com/diario/1981/02/05/espana/350175603_850215.html

V. GARCÍA, Alejandro, “Dimite el rector de Granada ocho meses después de haber sido reelegido”, en *El País*, 11 de febrero de 1989. [Fecha de consulta: 11 de marzo de 2017]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1989/02/11/sociedad/603154802_850215.html

