
'*Todo modo*: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia'

JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA

University of Ostrava (Czech Republic)



Resumen

La primera parte de este artículo analiza las conexiones ideológicas entre 'Poesía de la Experiencia' y el movimiento poético 'La Otra Sentimentalidad'. Este último surgió en Granada a comienzos de los 80 como resultado de la fusión entre filosofía y literatura. El movimiento, el cual estaba basado en una radical política antisistema, intentó crear 'otra' forma de expresión en literatura como medio para transformar la ideología dominante, tomando el discurso literario como un instrumento básico a través del cual crear 'el imaginario'. Sin embargo, tuvo corta vida. Este artículo analiza las razones ideológicas que subyacen bajo su desaparición y la resultante re-configuración del espectro literario en Granada. El movimiento conocido como 'La Poesía de la Experiencia' (o *los experienciales*) fue resultado de un ajuste ideológico después de que se asumió que el proyecto original había fallado. La segunda parte de este artículo se concentra en el análisis de algunos poemas de Javier Egea, uno de los poetas más representativos de 'La Otra Sentimentalidad' (junto con Luis García Montero y Álvaro Salvador). Se centra en el esfuerzo de Egea por poner en práctica las ideas iniciadas por 'La Otra Sentimentalidad'.

Abstract

The first part of this article analyses the ideological connections between 'Poesía de la Experiencia' and the poetic movement 'La Otra Sentimentalidad'. 'La Otra Sentimentalidad' was a literary movement that sprang up in Granada at the beginning of the 80s as a result of the merger of philosophy and literature. The movement, which was grounded in radical anti-system politics, attempted to create an 'other' form of expression in literature in order to transform the dominant ideology, positing literary discourse as one of the main instruments through which to create 'the imaginary'. However, the movement was short-lived. This article analyses the ideological reasons underlying its disappearance, and the resultant re-configuration of the literary landscape in Granada. The movement known as 'La Poesía de la Experiencia' (or *los experienciales*) was the outcome of an ideological adjustment after it was assumed that the original project had failed. The second part of this article concentrates on the analysis of some of Javier Egea's poems, one of the most important representatives of 'La Otra Sentimentalidad' (along with Luis García Montero

and Álvaro Salvador). It focuses on Egea's endeavour to put into practice the ideas initiated by 'La Otra Sentimentalidad'.

(E sto anche pensando a quel racconto di Anna Maria Ortese che appunto s'intitola *Un paio di occhiali*: della bambina di vista debolissima cui danno finalmente gli occhiali; e la miseria del vicolo napoletano in cui vive le balza improvvisamente incontro, le provoca vertigine e vomito).

Leonardo Sciascia, *Todo modo*.

'One must have tradition in oneself, to hate it properly'.

Theodor Adorno, *Minima Moralia*, 32.

En este trabajo se analiza la dinámica y estructura del campo literario en Granada entre los años 1979 y 1985, aproximadamente. En primer lugar, hay que aclarar algo el título, ya que el ensayo no se centra exclusivamente en el grupo poético denominado 'La poesía de la experiencia', sino en la producción del grupo conocido como 'La otra sentimentalidad' y, concretamente, en uno de sus poetas más representativos, Javier Egea (1952–1999). El artículo se titula 'Hechos y palabras en la poesía de la experiencia', sin embargo, porque ambos grupos están determinados (hasta cierto punto, como veremos) por la misma lógica productiva, de manera que el análisis de esta se convierte en el principal objetivo de un trabajo que pretende dar una perspectiva general de esa lógica, de las determinaciones compartidas y su desarrollo final hasta el inesperado desenlace. Este trabajo no es un estudio exhaustivo de ambos movimientos, sino un acercamiento a los elementos de análisis de sus determinaciones estructurales, una localización de los parámetros necesarios para comprender tanto a los poetas 'La otra sentimentalidad' como la poesía de los *experienciales*, el fracaso de las pretensiones transformadoras de aquellos y la *matrix* ideológica de estos últimos. La primera parte del ensayo se centra en los elementos nucleares de ambos proyectos (producción y lógica productiva); la segunda parte analiza la poesía de Javier Egea, esto es, analiza cómo las ideas de 'La otra sentimentalidad' operan en sus textos, ya que Egea fue, indudablemente, el poeta más representativo de esta tendencia.

En Granada, entre los años 1976 y 1985, tuvo lugar un entrelazamiento entre una política radical de transformación y la literatura en el interior del campo cultural de esa ciudad. Se trataba de un acontecimiento de carácter político-literario con pretensiones transformadoras, resultado de un 'cortocircuitarse' de los campos académico y literario, de una parte la heterodoxia radical del campo académico, representada por el historiador marxista de la literatura Juan Carlos Rodríguez, y de otra un grupo de poetas jóvenes que empezaban su andadura en el difícil pasaje al campo literario, esto es, poetas situados en el polo dominado del campo; era, por tanto, un entretejido de los polos dominados de los campos literario y académico en el campo cultural granadino. De esta interacción surgió un nuevo grupo de poetas, llamado 'La otra sentimentalidad'. Su objetivo principal era la transformación de la literatura, convertirla en un lugar desde el que cuestionar, desde el marxismo, la ideología dominante; la propuesta 'atacaría

el problema de una cotidianidad y una subjetividad podrida sencillamente substituyéndola por una subjetividad otra' (Urrutia 2004: 4). Aunque el 'sencillamente' es problemático, está fuera de toda duda que existía un compromiso político de corte marxista.

En cierta manera, los planteamientos implicaban una relectura y reescritura de la noción sartreana del 'compromiso' del artista o escritor con un proyecto político, pero este debate sobre la *literature engagée* había sido desde hacía tiempo 'sobreseído' y cancelado en el campo cultural. En ese momento, el movimiento de los *Novísimos* (y su 'Culturalismo') era el polo dominante del campo literario hispánico.¹

Las bases teóricas de 'La otra sentimentalidad' fueron creadas por Juan Carlos Rodríguez, el cual fue, según comenta — algo carnavalescamente — Mainer:

Mentor universitario de una generación granadina, Sócrates impenitente que enseñó a compatibilizar el tango y el marxismo, la lucidez exigente y el disfrute vital. (en García 2002: 34)

En 1974 había publicado *Teoría e historia de la producción ideológica*, un estudio de las primeras literaturas burguesas en el que se teorizaban las condiciones de posibilidad de un texto, concebido como 'producción ideológica'.² Su trabajo, desde una perspectiva marxista-althusseriana, tenía como referencias básicas a Jacques Lacan (1901–1981) y Louis Althusser (1918–1990).³ En 1976 Louis Althusser visitó Granada, donde impartió una conferencia titulada 'La transformación de la filosofía', un evento que puede considerarse como el acto fundacional de la fase que analizamos del campo literario en Granada.

Para el marxismo althusseriano, de tanta fuerza en los sesenta y setenta, la ideología es inconsciente, un des-conocimiento [*méconnaissance*] cuya visibilidad sólo es posible en los intersticios de los silencios y 'descuidos' [*oversights*] del texto. El principal descubrimiento de la escuela althusseriana es el de la ideología inconsciente del sujeto y la interpelación ideológica. Althusser dio las líneas básicas desde las que Macherey, Balibar y J. C. Rodríguez (entre otros) partirían, si bien el filósofo francés no desarrolló estas intuiciones en profundidad (de hecho, la mayoría de sus trabajos son intervenciones, notas, con excepción de *La revolu-*

1 En términos generales, y sin considerar (porque constituyen otros campos y sub-campos con sus propias leyes de funcionamiento) las distintas 'nacionalidades': la literatura vasca, catalana y gallega, recuperándose entonces de la larga noche de piedra del franquismo.

2 Junto a *Teoría e historia* (traducida al inglés como *Theory and History of Ideological Production — The First Bourgeois Literatures* (2002)), sus obras más representativas son *La norma literaria* (1984) y *La literatura del pobre* (1994b). Ha publicado también otros libros importantes: *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* (1987), en colaboración con Álvaro Salvador; *Moratín o el arte nuevo de hacer teatro* (1991), *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* (1994c), *Lorca y el sentido* (1994d); coordinó *Brecht, siglo XX* (1998), donde se incluye su texto 'Brecht y el poder de la literatura' (pp. 15–207). En el 2003 apareció *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*.

3 No podemos entrar aquí los análisis de las dos literaturas del Siglo de Oro español (animismo y organicismo), elaborados en *Teoría e historia*. Para una descripción sucinta de parte de la obra de Juan Carlos Rodríguez, ver el trabajo de Muzzioli: 'Juan Carlos Rodríguez y la poesía del no' (2002).

ción teórica de Marx (1968)).⁴ El análisis de Rodríguez es, con todo, un paso adelante en relación a la teoría de Althusser y Lacan: tanto *Teoría e historia de la producción ideológica* como *La norma literaria* — y esta es la diferencia fundamental entre su obra y la de Althusser — analizan la ideología en su funcionamiento en los textos literarios.

La tesis inicial de J. C. Rodríguez supuso un desafío y una puesta en cuestión de las visiones tradicionales (ortodoxas) de la literatura, fundamentalmente su noción de ‘radical historicidad’ de los textos. Desde su perspectiva, el término ‘historia’ se tomaba muy en serio, y no simplemente desde un cierto historicismo relativista o desde una concepción de la historia como una sucesión y progresión (hegeliana) de ‘épocas’:

Entender la obra literaria desde su radical historicidad quiere decir [...] que 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’). (1990: 6; 2002: 18)⁵

La literatura es, por tanto, un discurso ideológico, una estructura material para la producción y reproducción de las formas de subjetividad características de las formaciones sociales burguesas. El comienzo de *Teoría e historia* lo dejaba bastante claro:

La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de ‘literarios’ constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones — asimismo históricas — muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales ‘modernas’ o ‘burguesas’ en sentido general. (Rodríguez 1990: 5; 2002: 17)⁶

- 4 Hay más diferencias entre Althusser y J. C. Rodríguez, pero exponerlas no es el objeto de este trabajo. Dicho esquemáticamente, el principal descubrimiento de la escuela althusseriana es el de la ideología inconsciente del sujeto y la interpelación ideológica. Pasajes fundamentales en los que Althusser se refiere a la noción de sujeto: ‘La philosophie bourgeoise classique dominante (et ses sous-produits, même modernes) est édifíée sur l’idéologie juridique, et ses ‘objets philosophiques’ (la philosophie n’a pas d’objet, elle a ses objets) sont des catégories ou entités juridiques: le Sujet, l’Objet, la Liberté, la Volonté, la (les) Propriété(s), la Représentation, la Personne, la Chose, etc’. (1974: 37n). En otro lugar: ‘It is for precise ideological ends that bourgeois philosophy has taken the legal-ideological notion of the subject, made it into a philosophical category, its number one philosophical category, and posed the question of the Subject of knowledge (the ego of the cogito, the Kantian or Husserlian transcendental subject, etc.), of morality, etc., and of the Subject of history’ (1976: 95–96).
- 5 También: ‘Nuestra proposición básica acerca de la radical historicidad de la literatura no puede referirse sólo a los ‘orígenes’ o la fecha de nacimiento de ésta, sino que se refiere ante todo, como ahora podemos comprender mejor, al hecho de que esos discursos literarios (o cualesquiera otros de cualquier formación social, anterior o posterior) están siempre — y únicamente — segregados desde (y determinados por) las necesidades específicas de una matriz ideológica históricamente dada’ (1990: 15; 2002: 24).
- 6 Cf. Raymond Williams, desde otros presupuestos epistemológicos: ‘In its modern form the concept of ‘literature’ did not emerge earlier than the eighteenth century and was not fully developed until the nineteenth century. Yet the conditions for its emergence had been developing since the Renaissance’ (Eagleton y Milne 1996: 261).

En resumen (y dicho muy esquemáticamente): el principal empuje de su teoría se encuentra en la tesis del 'inconsciente ideológico' y, sobre todo, en el análisis de la producción y reproducción de la ideología del sujeto en las literaturas burguesas.

A la vez que 'mentor universitario' y 'Sócrates impenitente', Juan Carlos Rodríguez escribió en los ochenta uno de los textos teóricos más importantes para comprender el debate sobre la poesía producida en España durante esa época: 'La Guarida Inútil', prólogo al libro de poemas de Álvaro Salvador, *Las Cortezas del Fruto* (1980) en el que el Rodríguez expresaba:

[...] La necesidad de una 'profesionalización poética', que no consistiría en el hecho de hacerle mucho caso al lenguaje, la forma o la sensibilidad en menoscabo del contenido, sino en 'asumir la práctica poética como un instrumento más de la lucha ideológica'. (García 2002: 34)

Se trataba de una nueva forma de escribir:

Una 'nueva práctica materialista de la poesía' pasaba por romper con la dicotomía razón / sentimiento, inscrita en el funcionamiento de la ideología burguesa, pues 'transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase'. (García 2002: 34)⁷

Lo cual implicaba, en otras palabras, un intento de transformar radicalmente la poesía poniendo en práctica (en acción) una concepción althusseriana de las condiciones de posibilidad de la producción ideológica: 'Philosophy is, in the last instance, class struggle in the field of theory' (Althusser 1974: 86; 1976: 37). La poesía se sitúa, dentro de la matriz de la ideología dominante, en el doble polo 'razón / sentimiento', y desde el romanticismo en la dimensión de la 'sentimentalidad', como espejo invertido de la 'razón'. Su transformación implicaba otra forma de escribir, una nueva práctica poética. Ahora bien, ¿cómo llevar a cabo este proyecto? Echadas las bases teóricas, era el momento de la entrada en escena de los poetas, la hora de los poetas.

En 1983, Luís García Montero publicó un artículo en *El País* en el que, dramáticamente, proclamaba: 'La poesía es mentira [...]'. Sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira — en el sentido más teatral del término — puede empezar a escribirla de verdad' (en Egea, García Montero, Salvador 1983: 14). Esta declaración sacudió el paisaje literario del país y su onda expansiva puede sentirse todavía. Ciertamente, la declaración, desplegada en el manifiesto literario titulado *La Otra Sentimentalidad* (publicado en 1983 y firmado por Javier Egea, Luís García Montero y Álvaro Salvador), rezuma, casi intempestivamente, el aroma de las vanguardias: un grupo de escritores *provocateurs* cuestionan el polo dominante del campo literario.⁸ Pero hay algo más, pues no se trata de una puesta en cuestión de una forma

7 Más trabajos y artículos de este tono pueden consultarse en *Dichos y escritos (Sobre 'La otra sentimentalidad' y otros textos fechados de poética)* (Rodríguez 1999).

8 Curioso, sin embargo, que el manifiesto fuese publicado en el punto climático del grupo; fue una especie de principio del fin.

de hacer Arte, una 'crítica crítica', sino que late una pretensión política que apunta demasiado alto. El mensaje, el comunicado, deja claro en su totalidad que el objetivo de su práctica poética es la ideología dominante. Los poetas de 'La otra sentimentalidad' cuestionaban la legitimidad de las concepciones dominantes de la literatura y la visión ortodoxa de la 'Literatura' (y el 'Arte') como manifestaciones intemporales del Espíritu Humano. Posicionándose ellos mismos como antagonistas de un sistema en el que no creían y que no aceptaban, concebían la literatura como un artefacto cultural, una pieza más en la maquinaria inconsciente de la producción ideológica. De nuevo, en estos gestos teatrales, en esta escenificación anti-burguesa, el analista se siente tentado de efectuar un análisis literal y establecer paralelos con otros escritores y movimientos vanguardistas que voceaban su desprecio por el 'burgués' (Baudelaire, Darío, los surrealistas, dadaístas... prácticamente los movimientos de vanguardia *tout court*). Incluso las alusiones anti-sistémicas, similares a las de los surrealistas y otras vanguardias, pueden ser leídas como un posicionamiento de los agentes situados en el campo cultural contra una sociedad (la capitalista) que ha dejado de valorar al artista. En el análisis hay algo de cierto, de hecho puede ser especialmente cierto para los poetas, aunque no en lo que se refiere a los planteamientos de batalla. También es cierto que se suponía que los miembros de 'La otra sentimentalidad' debían ser conscientes de su posicionamiento como escritores y evitar a toda costa su asimilación ideológica.

Avanzaremos ahora algunas de las conclusiones de este ensayo, para leer la historia desde el final, puesto que, como comenta Isaac Deutscher en el prólogo a su biografía de *Stalin* (1967), sólo cuando todas las armas han sido disparadas le es posible al historiador evaluar los desastres de la guerra. La cita de la novela de Sciascia *Todo modo* (1974: 100) (el cuento de una niña de vista deficiente a la que le regalan unas gafas nuevas y que cuando ve la miseria del lugar en que vive siente náuseas), colocada al principio del presente trabajo, puede servir como alegoría de la situación del campo literario en Granada en 1985, cuando el principal empuje de 'La otra sentimentalidad' se desvanecía lenta e irreversiblemente en el aire de la España post-fordista. El cuento escenifica el magma de sentimientos en conflicto desatado en las contradicciones ideológicas del imaginario de los poetas en este espacio social específico en ese momento. Casi todos los *litterati* implicados en el movimiento de 'La otra sentimentalidad' abandonaron el barco alrededor de 1985 para re-embarcarse en la escritura de una cosmovisión literaria que había sido, precisamente, el objetivo ideológico-político del grupo. Anteriormente hemos dicho que la principal ofensiva de 'La otra sentimentalidad' había sido el intento de 'romper con la dicotomía razón / sentimiento' (García 2002: 34). Sin embargo, si la poesía es segregada o producida por la matriz ideológica dominante, eso implicaba (en términos althusserianos) una *coupure* radical con la manera de escribir. Si eso no era posible (pues no se puede mudar por las buenas la piel de uno mismo, esto es, evadir la propia ontología histórica, el inconsciente ideológico) al menos se quería trazar un comienzo, un inicio, trampeando el discurso dominante en la búsqueda de un

lenguaje-otro. Sabemos que es radical el que va a las raíces. La propuesta teórica (radical) de esta práctica poética conllevaba una tensión (*intentio*) constante no sólo con sus textos poéticos, sino con su propia condición de sujetos y poetas, *intentio* opuesta a la relajación (la 'inspiración') del fluir de la producción literaria en el interior de la dicotomía razón / sentimiento. En cualquier caso, cuando todas las armas habían sido disparadas, la dinámica de '¡abandonen el barco!', quizá meramente un simple abandono de intenciones, tuvo el efecto de hacer re-emergir, como si retornara lo reprimido, el imaginario dominante en las producciones literarias, en la debacle de 'La otra sentimentalidad' y su desplazamiento al experiencialismo. Hay dos posibles razones para explicar ese fracaso, dos razones que son antitéticas. En primer lugar, algunos poetas no pudieron soportar la conciencia de sus propias contradicciones internas como poetas (como productores de bienes culturales), contradicciones inherentes a la lógica productiva de los artefactos culturales arrojadas a la arena del debate sobre la práctica teórica. En segundo lugar, en relación con este argumento y en cierta manera de forma contraria al mismo, puede afirmarse que muchos de los agentes del campo literario, sintiéndose 'como en casa' dentro de la concepción tradicional de la literatura, a partir de un básico des-conocimiento o malentendido (*méconnaissance*) de lo que se traía entre manos, se retiraron del proyecto cuando sus objetivos principales se hicieron evidentes. No pudieron tal vez asumir los efectos de su forma de escribir, de producir literatura, en su práctica, el conocimiento teórico que los enfrentaba con el negativo de sus propias condiciones de posibilidad, hasta el punto de hacerles *sentir* los límites de matriz ideológica. Había una colisión entre la teoría y la práctica. Los poetas fueron incapaces de enfrentarse y bregar con la *intentio* ('tensión') que hemos mencionado arriba y, en este sentido, pudieron haber optado por la autonomía total respecto de la política y la teoría y por su asimilación parcial en la tradición (esto es, en el imaginario dominante) hasta convertirse en ortodoxia (la producción de algunos de estos poetas, como *experienciales*, acabó convirtiéndose en el polo dominante del campo literario). Más aún, puede decirse que no hubo intenciones reales de llevar a cabo ninguna 'revolución' en literatura o de intentar romper con nada, sino de usar el debate y proyecto, con más o menos sinceridad *consciente* y compromiso personal *consciente* (esto está fuera de toda duda), como una plataforma para un posicionamiento personal dentro del campo literario hispánico sin intentar transformar radicalmente las bases de su estructura quebrando las fronteras que lo separan de otros campos, como el político, cultural o filosófico.

Un cierto sentimiento de futilidad surge durante el análisis, sobre todo porque no es posible olvidar que en España, durante los ochenta, se publicaban casi *cada día* tres libros de poesía y una novela: 'Se ha multiplicado por cinco el número de libros publicados, a razón de novela por día y más de mil libros de poesía por año' (Geist, en Monleón 1995: 146). No deja de sorprender la cantidad de energía movilizada en la lucha por capital simbólico dentro de un campo cultural y entre los distintos polos del mismo campo.

Un excursus teórico sobre la dinámica del campo literario puede ser útil en este punto. Los niveles político, ideológico y económico de toda formación social están enlazados en una red de determinaciones mutuas, están *sobredeterminados*. Para comprender la lógica productiva del campo cultural, es decisivo enfatizar la materialidad de las prácticas de significación, ‘the historical, material place and determination of the whole language-game’ (Prendergast 2001: 144). En el título de este ensayo (*Todo modo: Hechos y palabras en la poesía de la experiencia*) hay una cita de León Trotsky, relacionada con el material de una forma, digamos, ‘lateral’:

The Formalists show a fast ripening religiousness. They are followers of St. John. They believe that ‘In the beginning was the Word’. But we believe that in the beginning was the deed. The word followed, as its phonetic shadow. (1960: 183)

En cierto sentido, Trotsky se equivocó. La ‘palabra’, incluso la más ‘formalista’, es de hecho un ‘acto’ — un ‘acto’ o ‘hecho’ de carácter mágico — de ‘representación’ social (la palabra inglesa *performance* recoge mejor lo que queremos decir). Sin embargo, es posible que, consciente o inconscientemente, Trotsky supiera que los miembros de la escuela formalista no eran sólo una secta de creyentes en la Pureza Prístina de la Poesía, sino también activistas de una concepción de la palabra con efectos sociales y, por tanto, públicos, esto es, políticos. En ese sentido no se equivocaba en absoluto, si leemos su texto en lo que no dice, desde su ‘sombra fonética’ (‘phonetic shadow’). Como Voloshinov y Bajtin apuntaron, los ‘signos’ son la arena de conflictos sociales: ‘Countless ideological threads running through all areas of social intercourse register effect in the word’ (Voloshinov 1996: 63). Esta lucha por la legitimación de los diferentes discursos en un espacio social específico ha sido analizada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en numerosos trabajos sobre la economía de los bienes simbólicos.⁹ Dijimos ‘arena’, pero tal vez ‘escena’ sería una palabra igualmente apropiada. De hecho, parece más ajustado traer a colación la metáfora brechtiana (o la *mise en scène* freudiana, si todo circula en torno a la negación / afirmación del Padre).

Los agentes (o individuos) no actúan en espacios vacíos, sino en situaciones sociales concretas determinadas por una serie de dispositivos de relaciones objetivas. Para dar cuenta de estas ‘situaciones’ o ‘contextos’, Bourdieu desarrolló el concepto de *campo* [*champ*]. El campo, un sistema competitivo de relaciones sociales que funciona de acuerdo con su propia lógica interna, está formado por instituciones e individuos (agentes) que efectúan diversas y diferentes estrategias en la competición por el dominio o el *status*. Puede considerarse como un espacio estructurado de posiciones en las que estas y sus interrelaciones están determinadas por la distribución de diferentes tipos de recursos o ‘capital’.

Cada campo o espacio social es un universo autónomo, una arena en la que los individuos juegan según una serie distinta de reglas, desarrollando diferentes estrategias. La vida social contiene un número diferente de *habitus* (o sentido

⁹ Ver (entre otros): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (1996), *The Field of Cultural Production* (1993), *Language & Symbolic Power* (1992) o *Distinction* (1984).

del juego), cada sistema adaptado a un campo. El rango y poder social específico proveído a los agentes en un campo determinado depende, en primer lugar, del capital específico que puedan movilizar, independientemente de la riqueza económica u otras formas de capital disponible (aunque esto pueda producir un efecto de contaminación) (Bourdieu 1984: 113). Diferentes prácticas y percepciones no son el producto del *habitus*, sino una relación entre este y los campos (el juego) en los que los agentes actúan. Con todo, el 'sentido del juego' no siempre se articula sin complicaciones a las reglas del juego: el *habitus* no está necesariamente adaptado y no es necesariamente coherente.¹⁰

El campo de la producción cultural está dividido en diferentes sub-campos que se sobredeterminan mutuamente: el campo académico, el campo literario, el artístico, filosófico, etc. El capital simbólico adquirido y acumulado en el campo académico no es socialmente valorado de la misma forma que el del campo literario, donde la (por así decirlo) 'prístina pureza' de la 'verdad íntima' se manifiesta a sí misma en todo su 'esplendor'. Los artistas no quieren ser tachados de 'académicos'. Incluso si, como sucede a menudo, utilizan las mismas herramientas analíticas y teorías críticas que sus homólogos académicos (no hay que olvidar que muchos escritores son académicos), pueden usarlas de una manera diferente, más en relación con las disposiciones y *habitus* propias del artista o el escritor. El crítico y el académico son cruciales para la creación de opinión en el mercado de bienes simbólicos, a pesar de que el académico esté, normalmente, más separado de la esfera económica (aunque el crítico, el académico y el editor pueden aparecer en ocasiones formando una especie de 'misteriosa trinidad'). La comunicación entre los campos literario y académico es hoy más acentuada debido a la centralidad de la universidad como centro productor de legitimación cultural, en relación directa con las dinámicas de canonización de las obras literarias. De hecho, cuando tiene lugar una lucha por el reconocimiento de una *doxa* literaria, puede producirse un 'cortocircuito' entre la teoría y la literatura (Sartre y el realismo, *nouveau roman* y el posmodernismo).

Parece bastante claro que las dinámicas del campo cultural descritas por Bourdieu (sin los esquematismos de este ensayo, evidentemente) son cruciales en la reproducción del imaginario dominante, en los procesos de adquisición y gestión del capital simbólico y cultural de los agentes implicados en los distintos campos (literario, académico, filosófico). Los artefactos culturales son discursos ideológicos, vitales para la reproducción de las relaciones de producción y para la cohesión social, pero en los campos de producción la lucha por el *status* o

10 'Tiene sus grados de integración, que corresponden, en particular, a grados de 'cristalización' del status ocupado. Se observa así que a posiciones contradictorias, aptas para ejercer sobre sus ocupantes 'dobles coerciones' estructurales, corresponden a menudo *habitus* desgarrados, dados a la contradicción y la división contra sí mismos, generadora de sufrimiento. (...) Hay una inercia (o una histéresis) de los *habitus* que tienen una tendencia espontánea (inscrita en la biología) a perpetuar unas estructuras que corresponden a sus condiciones de producción. En consecuencia, puede ocurrir que, según el paradigma de don Quijote, las disposiciones estén en desacuerdo con el campo y las 'expectativas colectivas' que son constitutivas de su normalidad' (Bourdieu 1999: 210).

rango, por la distinción, se entrelaza a la necesidad del sistema por reproducirse constantemente.¹¹

En los enfrentamientos entre las distintas *doxai* literarias del campo cultural, hay un dogma que permanece inalterado: el de la misma existencia de la literatura. La existencia del sujeto (y su noción correspondiente, el Espíritu Humano) es uno de los mitos fundacionales del imaginario dominante y, como todos los mitos, necesita de una narrativa o discurso para funcionar, para desplegarse y ser. Entre los diferentes discursos, la literatura ocupa un lugar privilegiado, por constituir el lugar de representación 'pura' de la esencia más 'íntima' (*intimus* significa 'lo más recóndito, o secreto') de este Sujeto. Con todo, ninguna ideología carece de contradicciones; la literatura es, precisamente, un discurso que se halla en el doble filo del lenguaje. La existencia de contradicciones internas explica la continua producción de textos (y no sólo los mecanismos de mercado, ya que el consumidor no es únicamente una máquina que compra porque sí). La diferencia fundamental entre la literatura y la teoría es que la literatura admite la contradicción y la resuelve, presentándola como no contradicción (en la mayoría de las ocasiones simplemente la presenta). La teoría, por el contrario, no admite la contradicción y la representa como contradicción resuelta (o disuelta) (Rodríguez 1997: 3; 1999: 78, 261).¹²

A pesar de que los análisis de determinadas escuelas de teoría crítica han conducido a la desmitificación de la literatura, descubriendo su materialidad y su carácter ideológico (la sociología, la semiótica, el pos-estructuralismo, el feminismo, todos aquellos a los que Bloom denomina, con tan insultante candidez, como la 'Escuela del resentimiento' (1995: *passim*)), el dogma de la Inmaculada Concepción de la Literatura no suele cuestionarse en el interior del campo literario. El artista, el poeta, en la hobbesiana pugna en pos del reconocimiento, concibe la literatura como el lugar de la libertad absoluta, de la imaginación creadora e increada. La negación radical de la independencia de esta 'imaginación', incurre en el sacrilegio y la herejía. Fue aquí donde el grupo de 'La otra sentimentalidad' jugó sus cartas. Los tres poetas más importantes de esta tendencia fueron Luís García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea. Poco después se unieron José Carlos Rosales, María Ángeles Mora, Luis Muñoz, Javier Salvago y muchos otros. En 1983, Luís García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea publicaron el manifiesto *La otra sentimentalidad*, en el cual sentaban las bases de su poética, en la que describían una poesía comprometida en la transformación del sistema capitalista, desde el interior de la ideología. El libro constaba de dos artículos, ambos

11 Es importante recordar que el campo 'refracta' las influencias externas y las re-traduce según su propia lógica; la lucha por y defensa de su autonomía es constante. Pero también es cierto que, como hace el mismo Bourdieu, es necesario sofisticar la *sobredeterminación* althusseriana para no caer en una exageración *ad absurdum* de las 'refracciones' y 'autonomía' del campo (insistimos: este artículo es una exposición esquemática).

12 También Balibar y Macherey: 'Literature is produced finally through the effect of one or more ideological contradictions precisely because these contradictions cannot be solved within the ideology, i.e., in the last analysis through the effect of contradictory class positions within the ideology, as such irreconcilable' (1996: 284).

firmados por Luís García Montero y Álvaro Salvador, en los que se explicaba la poética del grupo, y un soneto, escrito por Javier Egea (que era también una reflexión meta-poética). Los artículos habían sido publicados un mes antes en *El País*. Para comprender los objetivos de este nuevo movimiento, es importante manejar con gran cuidado las nociones, alusiones y conceptos que implicaba su poética. Es un error pensar que se trataba simplemente de una recuperación del 'realismo' o de una variante o re-contextualización del *engagement* sartreano.¹³ No hay que confundir la noción de *compromiso*, tal y como la teorizó Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1947) con los postulados de 'La otra sentimentalidad'. Aunque había una presencia obvia Gramsci (sobre todo la idea del 'intelectual orgánico'), no hay que olvidar que el realismo social de los 50, en novela o poesía, nunca cuestionó la validez de la literatura como un instrumento privilegiado de 'reflejo' de la realidad con el que denunciar la explotación. 'La otra sentimentalidad' no sólo negaba la teoría (lukacsiana) del reflejo como ideológica, sino que abogaba por una transformación del discurso mismo, ahora bajo sospecha: la poesía no era un instrumento, sino la primera cosa a transformar, debido a la centralidad de los 'mitos fundacionales' de la ideología burguesa. Pretendían problematizar el discurso mismo, romper no sólo con una tradición literaria, sino con su matriz ideológica, viviendo *en* la ideología de *otra* forma. Como señalara Álvaro Salvador en su texto 'De la Nueva Sentimentalidad a la Otra Sentimentalidad': 'Cuando la vida y sus relaciones no sólo se 'entienden' de otra manera, sino que también se 'viven' de otra manera [...]' (en Egea, Montero y Salvador 1983: 22-23). No se trataba de un problema de participación en la política usando la literatura como arma, sino de la socialización de la política a través de la literatura, como si se quisiera poetizar la política y politizar la poesía, partiendo de una desmitificación de la poesía misma y convirtiéndola el lugar de reflexión en el que la miseria de la explotación es visible. El infierno no son los otros (como dijeran, por ejemplo, Baudelaire o Sartre), sino nuestra propia subjetividad, puesto que es en nuestros cuerpos donde las relaciones de poder (clase, género, raza) se incorporan en primera instancia: ¿cómo narrar las tensiones y contradicciones internas de nuestras propias experiencias? Para alcanzar este objetivo, era necesaria *otra sentimentalidad*, no enraizada en el imaginario dominante. Luís García Montero ofreció una síntesis del proyecto al final de su contribución al manifiesto: 'Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía' (en Egea, Montero y Salvador 1983: 15). Se mencionaba a Machado y sus ideas sobre una 'Nueva sentimentalidad', aparecían Gil de Biedma, Brecht y Pasolini como ancestros literarios; se intentaba seguir sus huellas para encontrar caminos propios. El núcleo principal de este proyecto encontraría el material de

13 Dos conclusiones pueden extraerse de los apuntes de García Martín sobre la 'La otra sentimentalidad' (1992: 114): (1) neutraliza cualquier posible relación entre la obra de arte y la realidad (histórico-política) en la que es producida, y (2) al no percibir la problemática interna, su apreciación puede servir para reconstruir el la recepción de la propuesta (teórica, literaria, política) del grupo.

sus poemas en la vida diaria, en una actitud *otra* frente la cotidianeidad mercantilizada del capitalismo posmoderno. Se haría énfasis en la experiencia, cómo es experimentado el capitalismo como productor y determinante de nuestras propias subjetividades y cómo existen esas subjetividades. Como señala Juan Carlos Rodríguez:

Aquí nadie negó ni escondió la palabra maldita: *el marxismo*. Más aún: se hacía explícito que se trataba de escribir desde esa otra concepción del mundo que era el marxismo para todo ese ámbito, sólo que desde un punto de vista un tanto peculiar: no ya arrancando desde lo colectivo sino desde la propia subjetividad (pero no concibiéndola como un principio absoluto, sino como construida y podrida por el capitalismo). Partir de la subjetividad (a la vez que se la ponía en duda) fue, de hecho, la clave de la otra sentimentalidad y de gran parte del experiencialismo. Al menos en sus orígenes: lo que vino después es otra historia. (Rodríguez 1999: 25-26)

Cristalino: pero si la ideología es inconsciente y hunde sus raíces profundamente en nuestro lenguaje y nuestra *hexis* corporal, parece imposible superarla. En principio, sólo se la podría negar, decir no, pero ¿cómo negar lo que te niega? ¿Cómo vivir fuera del imaginario dominante si *domina*? El proyecto implicaba una ruptura con la dicotomía razón / sentimiento (fácilmente asimilable por desplazamiento a una dicotomía público / privado, a partir de una igualación razón = no-verdad del sujeto, esto es, impureza, y sentimiento = verdad del sujeto o pureza), razón y sentimiento como nociones básicas de origen kantiano y núcleo ideológico en la estética contemporánea occidental. Si la interpelación en la literatura se dirige a un sujeto, el objetivo era preguntarse quién era este 'yo', cuáles eran las relaciones imaginarias entre el texto y el lector, qué relación de poder estaba en juego. Se requería una lucidez sobre las propias condiciones de posibilidad como sujeto-poeta, es decir, como productor profesional de ideología, para desde ahí, en primer lugar, desgarrar la distinción nodal del *yo* (falsa y verdadera al mismo tiempo, como todas las realidades ideológicas) articulada alrededor del binarismo privado / público. Consideraban que era crucial dar voz en los poemas a los explotados, hablar sobre el sufrimiento producido en nuestras vidas cotidianas por la explotación en la sociedad del mercado y el espectáculo. En la práctica poética, el proceso de escritura y lectura sería activo, más aun, activista, militante, cómplice. El texto sería extrañamiento, experiencia desgarrada, ternura, el despliegue de un yo consciente de su *yo-soy* como ser construido por las relaciones de explotación, sabedor de que el espectro del capitalismo lo impregna todo: se echaría abajo la casa del amo con las herramientas del amo. Pero si se quería de la poesía un 'constituirse en el intento de arrancar al dios de la explotación algunas palabras verdaderas que tiene secuestradas' (Enríquez, prólogo en Egea 2003: 9) había que ser *bilingüe* en tu propia lengua:

El poeta del 'no', el poeta verdaderamente 'materialista' — Rodríguez lo indica con perfecta claridad — surge de la experiencia básica de ser «bilingüe en la lengua propia», en el sentido de no poseer verdaderamente una 'lengua propia' (que no es sino la experiencia de todos los oprimidos de cada época, que se ven obligados a hablar en una lengua que no 'poseen'), sino de comprender y practicar la lengua,

siempre y en cualquiera de los casos, como «lengua de los otros», lengua «de la hegemonía inscrita en cada piel». (Muzzioli 2002)

El grupo no duró demasiado: alrededor de 1984 fue rebasado por otro movimiento que, de alguna manera, estaba sobrelapado y que reclamó sus derechos en el mercado literario: 'La poesía de la experiencia'. El principal poeta de los *experienciales* fue Luis García Montero. De 'La otra sentimentalidad' sólo quedaba una vaga alusión a la *cotidianidad* y a la *experiencia*. Las razones de su desaparición (además de las expuestas más arriba) son múltiples; desliar este embrollo es complicado. Es posible el proyecto fuera demasiado abstracto, teórico, que no se pudiera incorporar la carga filosófica a la *praxis*: un hilo de Ariadna que quemaba ('¿puedes decirme aquí mismo algo de lo que pueda acordarme cuando escriba?' (en Egea 2003: 8)). El althusserianismo es radicalmente anti-humanista (en la teoría), y el *impasse* productivo se mezcló a los nerviosos debates humanismo *versus* anti-humanismo. La tensión en el campo literario era excesiva y los poetas optaron por la independencia total (numen del *habitus* en el campo literario) como escritores. Como dijimos más arriba, la cita de Sciascia colocada al inicio de este ensayo sirve como metáfora.

Aunque lo que se pretendía crear fuera otra cosa, la línea que separa la lógica productiva de 'La otra sentimentalidad' de la 'La poesía de la experiencia' es tan delgada que ambos movimientos se fundieron (quizás esa delgada línea es la política, lo público). Un síntoma de esta fusión es el cambio de lenguaje hacia la 'Nueva sensibilidad' machadiana y el énfasis en la 'experiencia'. En este punto el clásico de Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia* arroja luz sobre la lógica de ambos movimientos. Como apunta Jiménez Heffernan en la introducción a su traducción del Langbaum, la innovación de la poesía romántica y post-romántica (y su literatura en general) consiste en la elaboración de poemas que poseen una dimensión cognitiva; el poeta busca aprender algo sobre su propia vida: 'Su único objetivo es capturar el significado último de su propia vida' (Langbaum 1996: 27). Esta es la visión del inconsciente ideológico hoy, el del empirismo anglosajón (ostensible en Gil de Biedma). Históricamente, se relaciona con la invención y consolidación de la identidad del *yo* de las formaciones sociales capitalistas alrededor del siglo XVIII. Esta matriz ideológica está presente en 'La otra sentimentalidad' y en los *experienciales*, pero con una importante diferencia: en los últimos, toda sospecha, crítica y extrañamiento sobre las raíces del *yo-soy* histórico, la 'experiencia' como *producida*, se ha desvanecido. El poema puramente experiencial deja de ser un lugar de autorreflexión en el que se cuestione la magia de la ideología para ser arrastrado por la opacidad de las intensidades posmodernas. Era como si la retirada hacia esas 'intensidades' sirviera como un refugio o un consuelo frente a las derrotas y desencanto de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Esta diferencia radical puede detectarse en una lectura comparada de los primeros libros de Luis García Montero, por ejemplo *Tristia* (1982) o *El jardín extranjero* (1983) y los últimos, como *Habitaciones separadas* (1994).

Esto no quiere decir que aparte de los dos grupos poéticos descritos en este ensayo no hubiera otros proyectos alternativos en poesía relacionados con el

marxismo. En 1988, José Tito Rojo finalizó un libro que fue publicado en 1996, titulado *La Perspectiva Nevski*. Los poemas del libro narran las purgas estalinistas en Barcelona durante la Guerra Civil española contra el POUM y la CNT. Junto a los poemas, se colocan como parte del texto imágenes, fotografías y fragmentos de libros de historia, como efectos para producir distanciamiento. La voz del texto es un 'yo' que parece ser la de un personaje principal, Antonov Ovseenko, pero hay una tercera persona del singular en numerosos poemas. Los procesos de distanciamiento son puestos a trabajar de forma que se crea un escenario poético que despliega una realidad compleja en los textos, que no pretenden únicamente arrastrar por la identificación directa y la intensidad formal, sino que exigen un lector activo capaz de pensar por sí mismo. Pero este no es el lugar de analizar *La Perspectiva Nevski*. Lo anotamos para mencionar que hubo otros intentos de escribir de otra manera, más allá de los flecos del movimiento, los cenáculos y los satélites, si bien los *experienciales* se adueñarían (como ortodoxia) del campo literario.

Si 'La otra sentimentalidad' se enfrentó a un callejón sin salida, debemos preguntarnos cuáles fueron las causas de tal *impasse*. La posesión del significado y la búsqueda de un lenguaje *otro* eran sus principales objetivos; ahora bien ¿es posible escribir un lenguaje-otro, una poesía del *no*? ¿Cómo escribir, cómo aprender a hablar otra lengua en tu propio idioma? Vamos a analizar estas ideas en acción, en los textos. Para este propósito hemos seleccionado algunos poemas de Javier Egea (1952–1999) que desarrollan las ideas de 'La otra sentimentalidad'. Egea fue el poeta con más fuerza del grupo y probablemente el único que fue capaz de acercarse en sus poemas a un lenguaje-*otro*. Escribió cinco libros, si bien destacan *Paseo de los Tristes* (1982), *Tropo Mare* (1982) y *Raro de luna* (1990).¹⁴ El análisis se centrará en el segundo libro, pero es importante primeramente vérselas con los versos del poema 'Otro romanticismo' (en Egea, Montero y Salvador 1983: 36–38 y Egea 1996: 87–89), de *Paseo de los Tristes*. Este poema es una carta en la que se desarrolla la temática del 'desamor' y se dirige a una ex-compañera no identificada. Es importante notar que en esta composición la subjetividad es intensificada por medio de la unión de la poesía y el género epistolar, salvo que en el texto tendrá lugar una implosión del sujeto. En su lenguaje, amor, muerte personal y memoria se revelan como explotación y muerte anónima. Sirviéndose del poema de César Vallejo 'Los Heraldos Negros' como intertexto, la composición comienza con una imagen de una realidad dominada por el frío en la que la soledad y la desesperanza se constituyen en el eje del trabajo conceptual e imaginativo:

Te escribo nuevamente desde una tarde helada
de esas en que nos puede el sentimiento
y la obsesión — ese pingajo de la soledad —

¹⁴ *Paseo de los Tristes* fue galardonado con el importante 'Premio Hispanoamericano de poesía 'Juan Ramón Jiménez'' en 1982. *Tropo Mare* fue 'Premio Antonio González de Lama', también en 1982 (en este trabajo usamos la edición de Granada: Dauro, 2000). Otros libros son: *A boca de parir*, Granada, 1976; *Argentina 78*, Granada, 1983; *Serena luz del viento*, Granada, 1974.

te derriba, te ocupa, sienta plaza en tu cuerpo
y, lo más peligroso, te alumbra, te interroga. (Egea 1996: 87)

A partir del frío, el acto de cuestionamiento de las causas de esta soledad causada por el desamor se adueñan del poema. El *axis* rítmico, en la sexta sílaba, concentra la atención y enfatiza la idea: 'nuevamente', 'nos puede', 'te ocupa', etc. ¿Porqué esta soledad, este dolor, de dónde proceden? No extraña que en la introducción al manifiesto de 1983, la contribución de Egea fuera un poema titulado 'Poética', en el que las dos últimas líneas rezaban: 'y me mantengo firme gracias a ti, poesía, / pequeño pueblo en armas contra la soledad' (en Egea, Montero y Salvador 1983: 25, vv. 13–14). Esta 'Poética' es un soneto, la forma más tradicional de la poesía española desde el Siglo de Oro; es interesante notar aquí el uso de la tradición como algo con lo que romper desde dentro. Volvamos a 'Otro romanticismo'; tras plantear las preguntas, el poema lee:

No es posible saber cuando todo enmudece
y la vida se ha vuelto una sórdida esquina
si nos falló el presentimiento
o será que el mercado nos fue tragando
[...]
Será que llevaremos inevitablemente
un lenguaje podrido que amarga el paladar. (Egea 1996: 88)

La voz de esas líneas percibe que las causas del desamor son un efecto de la ideología y la explotación cotidiana, que constituyen fuentes de dolor: 'el mercado nos fue tragando'. (Notar 'lenguaje podrido', similar a la cita de Juan Carlos Rodríguez: '[...] la propia subjetividad (pero no concibiéndola como un principio absoluto, sino como construida y podrida por el capitalismo)' (1999: 25–26)). El final es claro en este punto:

y te da por pensar
que es posible que no nos conociéramos
aunque fuimos viviendo el mismo frío,
la misma explotación,
el mismo compromiso de seguir adelante
a pesar del dolor. (Egea 1996: 89)

La fuerza de los temas y el lenguaje de *Troppo Mare* es tan intensa como en *Paseo de los Tristes*. Ambos libros son conscientes de su objetivo ideológico, centrándose en la construcción del *self*, del *yo-soy* histórico como una subjetividad mercantilizada del capitalismo tardío. El libro está dedicado a Juan Carlos Rodríguez, cuyas reflexiones fueron cruciales en Egea. *Troppo Mare* es un libro compuesto en cinco partes ('Troppo Mare', 'Rosetta', 'El viajero', 'El Estrago', 'CÓRAM PÓPULO') y una 'Coda', un poema final que se convierte en una poética y una teoría de lectura del libro y de la realidad.

Troppo Mare, título de la obra y también de la primera parte, son las dos primeras palabras del libro de Pavese, *Lavorare Stanca* (1936). El poema que inicia el conjunto ('Troppo Mare' I, en Egea 2000: 33–34) está dominado por un lenguaje de carácter

onírico y por un sentimiento de derrota personal, por medio, de nuevo, del tema del ‘desamor’, si bien hay alusiones a una derrota colectiva. Este tipo de lenguaje está presente en todo el libro. La derrota (‘derrota’ en castellano significa también ‘rumbo de una embarcación’) es resumida en la metáfora de ‘La Nube’ (‘Troppo Mare’ I, en Egea 2000: 34, v. 32, también en otros lugares), una nube que mata todo lo que encuentra a su paso y que es usada como metáfora de destrucción.¹⁵ Tanto la derrota como la destrucción pueden ser decodificadas como historia: ‘sobre la espalda azul del exterminio / raro este cielo para ser de Mayo’ (Egea 2000: 33, vv. 12–13), fundiéndose con el *yo* como parte de una gran narrativa sobre las derrotas históricas: ‘tanta historia y vencida, / ya corazón mojado sobre el abra, / ya mensaje dormido, preterido’ (Egea 2000: 33, vv. 16–18). El comienzo, anclado en el pasado pero también en el presente, es por tanto desastre, pero la cita de Pasolini (‘No es de Mayo este aire impuro’, en Egea 2000: 31), y el primer verso del primer poema del libro (‘Troppo Mare’ I), ‘Extraño tanto mar, raro este cielo’ (Egea 2000: 33), nos hablan de un extrañamiento y distanciamiento como claves para el desciframiento del lenguaje que dominará a partir de entonces. El verso es una cita intertextual de Lorca: ‘Entre los juncos y la baja tarde / qué raro que me llame Federico’, en el que hay un cuestionamiento del propio nombre, un extrañamiento sobre el *yo* que recoge el verso de Egea. Pasado y presente se han fusionado en un instante de ruptura con la historia linear, como una especie de tiempo del inconsciente, en el que la posesión del Nombre ‘suena’ raro, como si fuera algo que no fuera *yo*, sino algo *dado*. La cita inicial, de Pasolini, proviene del libro *Le ceneri di Gramsci* (Egea descubrió a Pasolini a través de Juan Carlos Rodríguez), aludiendo al mito del Ave Fénix, mito de creación y renacimiento por excelencia. Explotación, duda sobre la propia subjetividad y una lucha antagónica contra el lenguaje ‘*dado*’ serán los hilos principales del libro, hasta llegar a una *Coda*, un nuevo comienzo en el que se despliega y reescribe la propia historia, en el doble sentido de narrativa personal y ontología histórica: ‘Leer *El Capital*’ (Egea 2000: 87). Este proceso de auto-reflexión no es solamente un proceso individual, de auto-contemplación de la *ipseidad*, sino que se dirige asimismo a otros, efecto marcado a través del uso de los pronombres (‘vosotros’, ‘nosotros’, tú / yo). La voz del texto, por tanto, comienza con un deseo de conocer los elementos implicados en el texto, pero es el texto mismo lo que es analizado, y esa es la razón por la que el poema ‘Rosetta’ II (Egea 2000: 47–48) es tan importante.

En la segunda parte de *Troppo Mare*, titulada ‘Rosetta’ (Egea 2000: 41–50), el segundo poema desarrolla una concepción materialista de cómo se construye nuestro inconsciente ideológico. El poema ‘Rosetta’ I finaliza con el verso: ‘En medio de la calle cesaba yerto el sol’ (Egea 2000: 45–46), donde domina una sensación de muerte, de una cotidianidad oscura que es arrojada al lector. Finalmente, el poema muere con una puesta de sol; los dos poemas de la siguiente composición (‘Rosetta’ II, en Egea 2000: 47–48): ‘No fue sino en los muros

15 ‘Habitantes de la zona narraban la historia de una nube (La Nube) de aire caliente proveniente de África que fue arrasando cuanto tocaba, dejando a su paso cadáveres de pájaros, ancianos, etc’. (Rienda, prólogo en Egea 2000: 22).

que estaba su lenguaje. / Mas no supo mirar' (Egea 2000: 47, vv. 1–2) enfrentan al lector con una teoría de la lectura en forma poética: hay ecos de Althusser, Spinoza y Juan Carlos Rodríguez. En estos versos, es crucial tener en cuenta la tercera persona del singular, el 'él', que en realidad es el pronombre de la novela (como el tú lo es del teatro y el yo de la lírica). El poema quiere romper con los parámetros tradicionales de *género*, intentando por tanto romper con la centralidad del 'yo', en cierta manera una especie de *epoché* de la identidad, esto es, una interrogación radical de la categoría inquestionada por excelencia de la ideología dominante (el yo). En consecuencia, el sintagma 'Su lenguaje' genera una serie de preguntas: ¿Qué lengua no pudo 'mirar', 'ver'? ¿El lenguaje del yo, su identidad, su subjetividad o el de las ciudades, los muros o la vida diaria (como en la dicotomía público / privado)? Puede que sean ambas esferas, pero este 'él' está ciego, no puede ver, y está atónito, inmerso en el vértigo de un movimiento de la historia hacia atrás, hasta el momento primigenio:

Se fue quedando
atónito delante de las piedras escritas,
frente a los capiteles acobardado y ciego,
tras de los frisos habladores sordo,
solo en Persépolis,
solo en Pompeya
y en Altamira solo,
ciego y solo. (Egea 2000: 47, vv. 3–10)

Momento en el que se revela la urgencia del trabajo de desciframiento:

Jeroglíficos
números,
arcanos
que no supo mirar, mas le miraban. (Egea 2000: 47, vv. 11–14)

La voz que efectúa la decodificación es ella misma sometida a desciframiento y descubierta como un constructo histórico y cultural: tú lees el texto, pero también eres leído por el texto, afectado, invadido por los mitos ideológicos desplegados en el texto: el elemento decisivo aquí es el de la invasión de la ideología.¹⁶ No se trata de un *yo* kantiano-fichteano entrando en el texto armado de un arsenal de categorías, sino el efecto del texto en la identidad (*self*), ¿Qué sucede cuando leo un texto? ¿Qué es lo que hace conmigo? El resto del poema enfatiza el enigma y la soledad, el frío y la indefensión de esta identidad dominada por el poder, el cual parece ser eterno, pero construido por la historia, es decir, poder como 'ideología'. La imagen usada es la del silencio, pero es importante escuchar un lenguaje que habla de la dominación (señalado por mí en cursiva en el texto):

16 'El hecho de que yo entre en una habitación y de pronto toda la habitación cambie; o bien el hecho de que yo entre en un libro, y de pronto todo su significado cambie, supone, obviamente, la circularidad del yo y lo otro, la circularidad que posibilita el que lo otro también pueda invadirme, pueda transgredirme, pueda anegarme ... En suma, la posibilidad de que lo otro se convierta en Notredad' (Rodríguez 1997a: 55)

Y quién hablara,
 quién rasgara los velos,
 quién alzara una mano sobre restos y huellas,
 fustes y losas,
 si era enorme el silencio
 y unos ojos de mármol vigilaban sus ojos,
 testigos de la sombra,
 centinelas de nieve.
 No se atrevió, no supo
 y desnudo quedó
 palideciendo. (Egea 2000: 47–48, vv. 15–25)

La última estrofa revela el *impasse*. Este ‘él’ no puede vencer el poder de la historia, la cultura y la ideología. Es posible seguir sus huellas, pero ahora lo *real* es opacidad y opresión y es inevitable. Sin embargo, este frío tesoro (¿la poesía?) está frente a nosotros como instrumento del Amo. Los tres versos resumen el sentido completo de la composición: ‘Allí, desde los cofres milenarios, / la soledad miraba / y era un tesoro frío’ (Egea 2000: 48, vv. 26–28).

El siguiente poema (‘Rosetta’ III, Egea 2000: 49–50) se enfrenta de nuevo a esta problemática de la lectura. El último verso es importante, enfatizando la urgencia del trabajo colectivo: ‘Sin ti polvo, ceniza. Sin vosotros la nada’ (Egea 2000: 50), aludiendo además al famoso final del soneto de Quevedo (‘polvo serán, mas polvo enamorado’); en el poema de Quevedo no hay nada sino muerte, pero también una persistencia animista de del alma más allá de la muerte: ‘polvo — mas — enamorado’ (i.e. una muerte organicista del cuerpo, pero teñida de una concepción animista de la materia). En Egea, el *yo* es social: ‘Sin ti, sin vosotros — nada’, en relación con un ‘tú’, rompiendo con la dicotomía privado / público.

Los poemas en *Troppo Mare* están dominados por un sentimiento de imposibilidad en lucha, de una derrota en nuestras vidas, nuestra sexualidad y muerte. ‘Rosetta’ I (Egea 2000: 45–46) es un poema de desencanto, desesperanza e ilusiones rotas. Los versos iniciales hablan de la ilusión, en sus dos sentidos: como felicidad, pero también como error. La experiencia inmediata es la de un universo de *illusio*, la *vaga experientia* de Spinoza:

Cuando tu cuerpo
 todo era distinto, inesperado y joven:
 habitaban los ojos
 rompeolas,
 caballos,
 pleamares
 y era Agosto feliz y sorprendido
 frente a nuestra pasión, frente al misterio. (Egea 2000: 45, vv. 1–8)

Entonces colapsa: ‘Mas he aquí, de pronto, que vinieron / los cuchillos del miedo a desnudar el frío’ (Egea 2000: 45, vv. 12–13), desvelando la realidad como miedo.¹⁷

17 Las imágenes del ‘frío’ serán una referencia en el ensayo de García Montero, *Poesía, cuartel de invierno* (1988), y su libro de poemas, *Las flores del frío* (1991).

En 'El Estrago' IV (Egea 2000: 73–74) el lenguaje y los temas son similares: un sujeto no-constituyente, que vive en la ideología, la tentativa de distanciarse, el planteamiento de preguntas radicales, la explotación y el diálogo yo / tú. La 'luz extraña' es algo que el yo ve pero ignora, y que coloniza nuestra auto-percepción y la percepción de los otros, generando de esta forma aislamiento y un sentido de perplejidad y desconcierto.¹⁸ Incluso si se adquiere algún conocimiento, este es una comprensión súbita de la derrota y el dolor, en el que el Infierno no son los otros, sino nuestra propia subjetividad.

La aproximación a una reconstitución de una narrativa capaz de producir significado para una subjetividad dominada comienza a 'balbucear' en una lengua *otra* en la sección titulada 'Córam Pópulo' (Egea 2000: 75–86), que sigue a 'El Estrago'; esta aproximación a un 'lenguaje-otro' había sucedido ya a lo largo de la obra, según parece sugerirse en los poemas de 'El Estrago'. El otrora ciego 'él' (de 'Rosetta II', en Egea 2000: 47–48), ha planteado una serie de preguntas ('pero tanta pregunta sin sol, acumulándose, [...] / no es posible la luz pero tus ojos' ('Rosetta' III, en Egea 2000: 50, vv. 31, 38)), que, finalmente han dado fruto, respuestas. En 'El Estrago' II (Egea 2000: 69) se anuncia desde el primer verso que el alejamiento de la ceguera ha tenido lugar: 'Será que tuve suerte de no quedarme ciego'; en IV, al final, la voz de la narrativa del texto reafirma la conciencia del papel de la historia en la formación nuestras subjetividades.¹⁹

El pronombre personal 'nosotros' es transformado en un 'vosotros' en el título de la última sección del libro, 'Córam Pópulo' (Egea 2000: 75–86), que precede la 'Coda' (Egea 2000: 87–90). En su primer poema, la voz del texto narra que ha sucedido una comprensión, un encuentro con la vida como historia e ideología; esta sección en su totalidad puede considerarse como una recapitulación, como la narración de un viaje. La fuerza increíble de los tres primeros versos rompe la dicotomía privado / público ('Córam Pópulo' significa 'en presencia del pueblo') y establecen este sentimiento de la identidad y del poema como producción, no como invención o creación:

Lo que pueda contaros
es todo lo que sé desde el dolor
y eso nunca se inventa. (Egea 2000: 79, vv. 1–3)

Tras estas líneas se hace un relato de este 'extraño viaje', como una Odisea, pero con un 'ulises' con minúsculas.²⁰ El lenguaje del Amo, el lenguaje del poder,

18 '¿Qué luz extraña, dime, ha poblado este cuerpo / repetido en portales, escaparates, brumas, / ingenuo paseante de la ciudad, hermano, / caminante del mismo aturdimiento / que estos siglos de expolio pusieron en los ojos, / qué luz extraña, dime, / hay en la soledad y en la memoria?' (Egea 2000: 73, vv. 1–7).

19 'Es cierto que la historia / nos condenó a las calles ateridas / y no el azar que llega maldito restallando. / ¿Qué luz extraña, dime, / hay en la soledad y en la memoria? / Hoy supimos, mirándonos las manos, / [...] que siempre es tarde, siempre, para volver a casa / como se vuelve al sitio de las túnicas rotas, / de las máscaras frías, / del polvo atrincherado, / de los andrajos de la luz' (Egea 2000: 74, vv. 22–34).

20 'Porque llegar aquí fue una larga sentina, / un extraño viaje, / una curva de sangre sobre el río, / mientras todo era un grito / y ya se perfilaba resuelto en latigazos / el crepúsculo. //

está siendo usado para echar abajo la casa del Amo. El resto de los poemas de esta sección merecen asimismo una atención especial, pues hablan de un ciclo cronológico de una vida consciente de su ontología histórica. En la 'Coda' el texto enfatiza la importancia de este sentimiento-comprensión, reforzado por la estructura del libro, que ahora se revela como una construcción en anillo:

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. (Egea 2000: 89, vv. 1-6)

El 'extraño hedor de las palabras muertas — lenguaje podrido' invoca los versos de 'Otro Romanticismo': 'Será que llevaremos inevitablemente / un lenguaje podrido que amarga el paladar' (Egea 1996: 88); asimismo, alude a 'Rosetta' II: 'No se atrevió, no supo' (Egea 2000: 47, v. 23), pero con un cambio de actitud radical: 'Hoy me atrevo'. El texto cita a Baudelaire ('hipócrita lector') pero dándole un significado diferente a los conocidos versos, impregnándolos de complicidad política: 'camarada', el cual es interpelado, llamado, para inmediatamente establecer un diálogo:

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 derrota.

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

Hoy parece imposible aquella historia,
 imposible y brutal tanto mar a lo lejos,
 rosetta de los muros descifrados,
 los raffles brillantes bajo el puente y miguel,
 la ciudad adentrada en el estrago
 y yo desnudo aquí y en público sangrando
 como si nunca nada me hubiera sucedido.
 Hoy sólo sé que existo y amanece. (Egea 2000: 89-90, vv. 7-23)

Habiendo escapado a un naufragio, de las ruinas, ahora las metáforas de la derrota, el frío y el dolor han sido sustituidas y reubicadas en la luz, en un amanecer distinto. Cómplices en este proceso de lectura, el autor, el texto y el lector establecen para sí distintos parámetros de existencia. Cada uno de ellos

Las historias se cuentan con los ojos del frío / y algún sabor a sal y paso a paso / — lengua y camino — / porque la sangre se nos va despacio, / sin borbotón apenas, / desmadejadamente por los labios. // Las historias se cuentan una vez y se pierden' (Egea 2000: 79, vv. 4-16).

posee su historia personal, siempre impregnada y producida por la ideología dominante, pero ahora la lucidez de la mentira tiene un origen diferente, otra forma de vivir en el interior de la ideología, de nuestro propio lenguaje. 'Rosetta', finalmente, es un lenguaje descifrado, y ahora, a través de su opacidad, la piedra, la materialidad pura, se ha convertido en legible.

Con todo, a pesar de las reafirmaciones radicales de victoria del libro en relación a una auto-comprensión del *yo-soy* histórico, de su ontología histórica, es necesario ir con cautela y no dejarse atrapar por el texto. Es cierto que el texto intenta ser radicalmente consciente de sus simpatías políticas, pero si realmente alcanza su objetivo es cuestionable. Al nivel del inconsciente del texto, en *Troppo Mare* abundan las metáforas y símbolos freudianos, lo cual no puede ser ignorado, por ejemplo la continua y obsesiva presencia, desde el título, de la metáfora del mar, que simboliza la madre. Como apunta también Juan Carlos Rodríguez: 'El "piel roja" de Marx y el "rostro pálido" Freud [...] nunca acabaron de amalgamarse bien en aquella capacidad poética incomparable' (Rodríguez 2004: 7). Con todo, la tentativa del texto de politizarse y de construirse como ser histórico abre un espacio al 'nosotros', rompe con la explosión contemporánea de intensidades posmodernas que pueblan, como una constelación de imágenes virtuales, una formación social en la que la hipóstasis de la privacidad, la amnesia histórica y el darwinismo social son la electricidad estática del presente. En 'La poesía de la experiencia' la dominación ideológica del capitalismo contemporáneo puede ser intuida en el despliegue opaco y sin forma de la privacidad, de un ensamblamiento de *yo-es* privados sin diferencias fundamentales entre ellos, *yo-es* que describen sus vidas privadas sin cuestionar indefinidamente sus propias condiciones de posibilidad o incluso (en el caso de la forma poética) con un contenidismo informe. Como contraste, 'La otra sentimentalidad' intentó plasmar y cuestionar las condiciones reales de existencia de nuestras vidas y la relación imaginaria que mantenemos con las mismas, interrogando el poema y escribiendo la producción de los artefactos culturales, desafiando los discursos que apoyaban esta mitología silenciosa del *yo* que hoy va adquiriendo, inquietantemente, los nebulosos contornos de una religión incuestionada. Dijeron que habían asumido que uno debe tener la tradición muy dentro para odiarla como es debido: es posible que fuera cierto. Pero pudiera ser, simplemente, que muchos de aquellos poetas confundieron las cosas de la poesía con la poesía de las cosas.

Obras citadas

- Adorno, Theodor, 1999 [1974¹]. *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*, London y New York: Verso.
- Althusser, Louis, 1976. 'Reply to John Lewis', en *Essays in Self-Criticism* (London: NLB), pp. 33-99.
- , 1974. *Éléments d'autocritique* (Paris: Hachette).
- Balibar, Étienne y Pierre Macherey, 1996. 'On Literature as an Ideological Form', en Eagleton y Milne: 275-95.
- Bloom, Harold, 1995. *El canon occidental* (Barcelona: Anagrama).
- Bourdieu, Pierre, 1999. *Meditaciones pascalianas* (Barcelona: Anagrama).

- , 1997. *Razones prácticas (sobre la teoría de la acción)* (Barcelona: Anagrama).
- , 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Cambridge: Polity Press).
- , 1993. *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press).
- , 1992. *Language & Symbolic Power* (Cambridge: Polity Press).
- , 1991. *The Political Ontology of Martin Heidegger* (Cambridge: Polity Press).
- , 1990. *The Logic of Practice* (Cambridge: Polity).
- , 1984. *Distinction (A Social Critique of the Judgement of Taste)* (London: Routledge).
- Deutscher, I., 1967. *Stalin — A Political Biography* (London: OUP).
- Eagleton, Terry y Drew Milne, eds, 1996. *Marxist Literary Theory: A Reader* (Oxford: Blackwell).
- Egea, Javier, Luís García Montero, y Álvaro Salvador, 1983. *La otra sentimentalidad* (Granada: Editorial Don Quijote).
- Egea, Javier, 2003 [1983]. *Argentina 78*. Prólogos de, Susana Oviedo Tato, Carlos Enríquez. [1ª ed.: La Tertulia Ediciones, 1983] (Madrid: El Adalid Seráfico).
- , 2000 [1984]. *Tropo Mare* [1ª ed. 1984] (Granada: Dauro).
- , 1996[1982]. *Paseo de los Tristes*, Colección 'Maillot amarillo' (Granada: Diputación Provincial). [1ª ed.: Diputación de Huelva, 1982]
- , 1990. *Raro de luna* (Madrid: Hiperión).
- García, Miguel Ángel, 2002. 'Introducción', en García Montero: 19–58.
- García Martín, José Luís, 1992. 'La poesía', en Rico: 94–248.
- García Montero, Luís, 2002. *Antología poética*, ed. Miguel Ángel García (Madrid: Castalia.)
- , 1991. *Las flores del frío* (Madrid: Hiperión).
- , 1988. *Poesía, cuartel de invierno* (Madrid: Hiperión).
- Geist, Anthony L., 1995. 'Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975–1990', en Monleón: 143–150.
- Langbaum, Robert, 1996. *La poesía de la experiencia*, trad. Julián Jiménez Heffernan (Granada: Comares).
- Monleón, José B., ed., 1995. *Del franquismo a las posmodernidad — Cultura española 1975–1990* (Madrid: Akal).
- Muzzioli, Francesco, 2002. 'Juan Carlos Rodríguez y la poesía del no', en *Artifara*, 1 (luglio-diciembre 2002), <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Rodriguez.asp> Trad. de Muzzioli 2001, *L'alternativa letteraria* (Roma: Meltemi, pp. 101–23). Consultado el 9/09/2005.
- Prendergast, Christopher 2001. 'Modernism's Nightmare? — Art, Matter, Mechanism', *New Left Review*, 10 (July/Aug): 141–56.
- Rico, Francisco, 1992. Ed., *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. 9 (Barcelona: Crítica).
- Rodríguez, Juan Carlos, 2004. 'Los desnudos y los muertos', *Granada Hoy*, 29 de julio del 2004: (suplemento) 7.
- , 2003. *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote* (Madrid: Debate).
- , 2002. *Theory and History of Ideological Production — The First Bourgeois Literatures (the 16th Century)*, trad. Malcolm K. Read (Newark, DE: U of Delaware P).
- , 1999. *Dichos y escritos (Sobre 'La otra sentimentalidad' y otros textos fechados de poética)* (Madrid: Hiperión).
- , 1997a. 'La escritura del enemigo invisible', en *Fundamentos de Antropología*, 6–7 (Granada: Diputación), pp. 54–65.
- , 1997b. 'La teoría del valor en la práctica poética (A propósito de Mayakovski y '150.000.000')' en *Octubre (Monografías)*, Murcia [publicado asimismo en Rodríguez 1999: 75–84].
- , ed., 1998. *Brecht, siglo XX* (Granada: Comares).
- , 1994^a [1984] *La norma literaria* (Granada: Diputación Provincial)
- , 1994b. *La literatura del pobre* (Granada: Comares).
- , 1994c. *La poesía, la música y el silencio (de Mallarmé a Wittgenstein)* (Sevilla: Renacimiento).
- , 1994d. *Lorca y el sentido* (Madrid: Akal).
- , 1990. *Teoría e historia de la producción ideológica* (Madrid: Akal).
- Salvador, Álvaro, 1995. 'Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada otra sentimentalidad', en Monleón: 151–58.
- Sciascia, Leonardo, 1974. *Todo modo* (Torino: Einaudi).
- Tito Rojo, José, 1996. *La Perspectiva Nevski — Antonov en Barcelona, 1937* (Granada: Comares).

- Trotsky, Leon, 1960. 'The Formalist School of Poetry and Marxism', en *Literature and Revolution* (Ann Arbor, MI: U of Michigan P).
- Urrutia-Zarzo, Manuel, 2004. '¿Veinte años no es nada?: Una mirada a la historia reciente de la poesía granadina', *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 2.1: PPP??
- Voloshinov, V. N., 1996. 'Concerning the Relationship of the Basis and Superstructures', en Eagleton y Milne: 60–68.
- Williams, Raymond, 1996. 'Literature', en Eagleton y Milne: 260–68.

