
ELISA SARTOR EL DESARROLLO DEL SUJETO POÉTICO EN LA OBRA DE JAVIER EGEEA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Resumen

El artículo se centra en el tratamiento del sujeto poético en la obra de Javier Egea (Granada, 1952-1999) y pretende analizar la construcción del yo lírico bajo dos perspectivas, es decir, el planteamiento desarrollado por Á.L. Prieto de Paula, al cual se contrastará la lectura materialista según la orientación impulsada por J.C. Rodríguez, resultando esta la más adecuada para dar cuenta de la evolución temática en la poesía egeiana.

palabras clave: sujeto poético - Javier Egea - Juan Carlos Rodríguez - La otra sentimentalidad - poesía granadina

Abstract

This article focuses on the development of the poetic subject in the work of Javier Egea (Granada, 1952-1999) and analyses the construction of the lyric subject according to two perspectives, e.g. the reading set forth by Á.L. Prieto de Paula and the materialist perspective expounded by J.C. Rodríguez. The latter will prove the most adequate in accounting for the thematic development in Egea's poetry.

keywords: poetic subject - Javier Egea - Juan Carlos Rodríguez - La otra sentimentalidad - poetry in Granada

El presente artículo pretende investigar la construcción del yo poético en la obra de Javier Egea, el malogrado poeta granadino (1952-1999) que fue entre los fundadores del grupo “La otra sentimentalidad” en los años 80. Desafortunadamente, no podremos profundizar en los temas concretos de cada poemario, limitándonos a proporcionar unos datos básicos y remitiendo a la bibliografía para ulteriores lecturas; sin embargo, intentaremos ofrecer noticias suficientes para aclarar la relación estrecha entre el desarrollo de la estética egeiana a nivel temático y sus avances en la construcción del yo lírico.

Apoyándose en la labor teórica de Juan Carlos Rodríguez, crítico marxista discípulo de Louis Althusser, Egea logró distanciarse de la estética hernandiana estrenada en su primer poemario de 1974, *Serena luz del viento*, de marcado carácter amoroso, y del sucesivo giro hacia una poesía comprometida de su segundo libro, *A boca de parir* (1976), que recuperaba parcialmente el compromiso social de la posguerra. Se trata de dos poemarios de aprendizaje en los que nos detendremos solo de paso en este estudio, puesto que no presentan novedades relevantes en la construcción del yo lírico. En cambio, la amistad y colaboración con Rodríguez, catedrático de Sociología de Literatura en la Universidad de Granada y autor de una obra tan fundamental como *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), dieron sus frutos a comienzos de los años 80, cuando Egea escribió sus poemarios más conocidos, *Troppo mare* (1984) y *Paseo de los tristes* (1982), trabajando con Álvaro Salvador y Luis García Montero en lo que se dio a conocer como “La otra sentimentalidad”¹.

En la elaboración estética del grupo granadino fue basilar el aporte teórico de Rodríguez, quien puso en tela de juicio la idea tradicional de literatura como lenguaje de la sinceridad, según la cual un sujeto libre posee una intimidad que se expresa a través de la poesía en una verdad interior ahistórica. El concepto de sujeto libre, resultando una formulación derivada de la matriz ideológica burguesa en un momento histórico determinado en contraposición al sujeto feudal, carecía de vigencia y desmentía la supuesta eternidad de la verdad artística. Confluyeron en esta aproximación crítica la noción de la historicidad de los sentimientos, derivada del *Juan de Mairena* (Machado 1989: 1957) y el énfasis en la ficcionalidad del personaje literario, según la lección de Jaime Gil de Biedma; estos últimos son los aspectos en los que hacen hincapié Álvaro Salvador y Luis García Montero, respectivamente, en dos artículos que publicaron en la prensa y que luego fueron

1 La nómina de los poetas que adhirieron a la propuesta de “La otra sentimentalidad” y que contribuyeron a su desarrollo es más larga que aquella compuesta por los tres firmantes de la plaquette de 1983; entre ellos habrá que incluir a Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, José Carlos Rosales, Teresa Gómez, Ángeles Mora e Inmaculada Mengibar (Díaz de Castro 2003).

recogidos en la *plaquette* que se convirtió en el manifiesto de los tres poetas (Egea; García Montero; Salvador 1983).

A partir de estas premisas teóricas los tres firmantes apostaron por una renovación de la poesía en dos direcciones: en primer lugar habría que tomar conciencia del papel desarrollado por el inconsciente –y por la ideología inscrita en este– en la producción del sujeto poético; en segundo lugar, pretendieron reemplazar los sentimientos que estuviesen obsoletos con otros que expresasen el sentir de la época. De hecho, la poesía comprometida para estos autores no se vehicula solo a través de poemas de lucha y de protesta, sino también a través de poemas de amor, que pueden ser revolucionarios con tal de que se plantee de forma diferente el sentimiento subyacente (Whanón 2003: 496).

En concreto, en el ámbito de “La otra sentimentalidad” Javier Egea escribió varios poemarios que se citarán en los apartados siguientes. Además de *Troppo mare* (premio Antonio González de Lama de la Diputación de León en 1982) y *Paseo de los tristes* (premio Juan Ramón Jiménez de la Diputación de Huelva en 1982), que profundizan en la dimensión individual y colectiva de la crisis abierta por la percepción de la explotación capitalista y por el fracaso amoroso que esta, en la opinión del autor, necesariamente conlleva, *Réquiem* (un poemario inédito de 1981 publicado póstumamente en 2012) y *Argentina 78* (1983) desarrollan, como veremos, el tema de la dictadura con importantes diferencias de tono enunciativo entre sí.

Por contra, sus dos libros sucesivos, *Raro de luna* de 1990 y *Sonetos del diente de oro* (2006, póstumo) se alejan de la poética del grupo granadino y se colocan en otros derroteros estéticos: el primero intenta una recuperación de las formas estróficas populares de la tradición española y de la poesía vanguardista a la vez, en las que se insertan elementos fantásticos derivados del mito decimonónico del vampiro; el segundo consiste, en cambio, en un acercamiento al género *noir*, lo cual le permite al autor pensar y construir la obra, que quedó inacabada, como una novela negra.

En este trabajo nos centraremos en la construcción del sujeto poético en cada poemario², procurando contrastar dos lecturas críticas, a saber: en primer lugar, el planteamiento desarrollado por Á.L. Prieto de Paula, que a falta de una definición más específica llamaremos “tradicional”, sin insinuar con este término algún matiz despectivo; en segundo lugar, la perspectiva marxista impulsada por Juan Carlos Rodríguez, que corresponde al marco teórico desde el cual el mismo Egea elaboró su poética en los años 80 y que por esta razón ha sido escogida como

² Para citar de los distintos poemarios utilizaremos el primer volumen de la obra completa (Egea 2011), excepto en el caso de *Réquiem*, que aparece en el segundo tomo (Egea 2012).

eje de nuestro análisis.

2. El sujeto poético en la lectura tradicional

El desarrollo de la voz poética a lo largo de la obra de Javier Egea es uno de los aspectos más llamativos de su poesía. Tomando en consideración la producción del granadino en su conjunto, resulta evidente el proceso de maduración al que el protagonista de los poemas es sometido; en efecto, veremos cómo el personaje poético, desde sus comienzos algo ingenuos, alcanza una separación más lograda del yo de su creador en los libros escritos a partir de los años 80.

Afirma Prieto de Paula (1996: 329) que

en su sentido último la poesía lírica no puede renunciar a explicar la subjetividad de su creador, transmutada por varios procedimientos en objeto de la composición. Dicho más radicalmente: el yo del autor se convierte en todos los casos en asunto del poema lírico, aunque no de la misma manera ni con idéntica intensidad.

En su tratado sobre el sujeto poemático, el estudioso distingue entre tres modalidades en las que el autor puede presentar el yo lírico, que serían el yo explícito, el yo implícito y el yo desplazado, de los que veremos ejemplos más adelante. Ahora bien, en la creación del personaje poético, Egea demuestra una progresión desde un yo explícito algo confesional, hasta la desaparición completa del yo subjetivo en su poemario póstumo³.

Sin embargo, habrá que proceder por grados y empezar nuestro análisis desde el primer poemario, *Serena luz del viento*, en el que Egea utiliza un yo explícito algo confesional; cabe observar que el supuesto confesionalismo no implica en absoluto que el poema sea autobiográfico, como declara Jaime Gil de Biedma (1980: 246-247) en un coloquio con Carlos Barral recogido en *El pie de la letra*⁴:

³ Claro está que este tipo de análisis, si por un lado puede revelar tendencias en acto en los distintos poemarios, por otro no podrá examinar cada poema publicado en revistas. En efecto, el último poema publicado por Egea, “Me desperté de nuevo”, presenta un yo explícito. Sin embargo, es nuestra intención seguir examinando los poemarios, por ser concebidos como unidades autónomas e independientes y, por lo tanto, por ofrecer una mirada más coherente en términos de planteamiento general.

⁴ Si bien la ficcionalidad del personaje poético se convierte en un elemento programático en la obra de Jaime Gil de Biedma, a raíz de su lectura de *The Poetry of Experience* de Robert Langbaum (1957), acabando por influir de manera determinante en la poética de “La otra sentimentalidad” y luego en la *poesía de la experiencia*, sería ingenuo no percatarse de la atenta construcción del sujeto

Lo que yo creo es que cuando un poeta habla en un poema, quizá no hable como personaje imaginario, pero como personaje imaginado siempre. [...] En cambio, el poeta contemporáneo sabe muy bien que llora con lágrimas de uno de sus personajes.

Los poemas de *Serena luz del viento* y de *A boca de parir* están protagonizados por una voz poética que se expresa mayoritariamente en primera persona; además, en ellos no parecen haber mecanismos atenuadores del confesionalismo biográfico, como por ejemplo la ironía, la teatralización o el hiperrealismo, ampliamente utilizados por otros autores en aquellos mismos años (Prieto de Paula 1996: 334-348)⁵. El único recurso del que se vale Egea para mitigar el yo explícito en *Serena luz del viento* es aquel que, según Prieto de Paula (1996: 343), consiste en

suplantar no lo subjetivo, sino el protagonismo de lo subjetivo, por el de otros rasgos, de especial relevancia. Un caso típico es el del poema manierista, plagado de recursos que atraen la atención del lector hacia los rizados formales. Ello no es incompatible con el carácter egotista de la composición, pero desplaza la sustancia argumental a un segundo término.

En cambio, a partir de *Troppo mare*, el protagonista del poema, aunque siga participando en este con un yo explícito, logra distanciarse de la emotividad a través del tema del mar, que en este sentido funciona como un correlato objetivo —en sentido eliotiano— en el cual el yo lírico proyecta y condensa sus emociones. De ahí que el tema del mar se cargue de significados múltiples a nivel simbólico y ofrezca lecturas potencialmente contradictorias. Por su parte, Prieto de Paula (1996: 353) define la correlación objetiva como “una disposición de correspondencia entre dos mundos, el literario y el personal”. En concreto, hay otro ejemplo de correlación objetiva en *Troppo mare* en la sección “El viajero” (Egea 2011: 213-220), en la que los tres poemas relatan el suicidio de Miguel del Pino, un amigo del autor, desde tres miradas distintas. Los tres poemas son caracterizados por un yo implícito y un uso del correlato objetivo que se puede relacionar con el personaje histórico analógico, aunque el protagonista, Miguel, no corresponda plenamente a la definición de personaje histórico por tratarse de un amigo de Egea. De hecho, según la aproximación metodológica de Prieto

poemático en la poesía anterior, incluso en una voz lírica aparentemente tan confesional como la del propio Bécquer.

5 Para profundizar en los mecanismos atenuadores del confesionalismo biográfico véase nuestro trabajo anterior (Sartor 2011a), en el cual se lleva a cabo un análisis del sujeto poemático en la obra de Pablo del Águila según la aproximación crítica de Prieto de Paula.

(1996: 353), el personaje histórico analógico encaja en el poema de tres maneras distintas: en primer lugar, “como sujeto de la acción poética pero objeto, con esa acción, de la emisión del poema, que corresponde al autor”. A esta modalidad de enunciación corresponde la tercera persona del verbo, que es lo que encontramos en el primer poema de “El viajero”:

Anduvo en un asfalto clandestino,
cruzó por donde duermen las máquinas vacías
y una gran bocanada de rocío
fue poniendo su piel alertada en la noche (Egea 2011: 216).

En segundo lugar, el personaje histórico puede entrar en el poema “como sujeto de la acción del poema y de la emisión del mismo, en cuanto que él es quien *dice* el texto” (Prieto de Paula 1996: 353). En este caso se utilizará la primera persona del verbo, como se podrá comprobar leyendo estos versos del segundo poema de la misma sección:

Para seguir viviendo he dejado mi nombre
sobre papeles grises y palabras vacías.
Aquí, de pie, viajero, me abrazo a las estrellas
en el último gesto, prisionero del cielo (Egea 2011: 218).

Finalmente, el personaje analógico puede funcionar “como sujeto de la acción del poema y receptor de la emisión del mismo, dirigida a un tú que es el del personaje” (Prieto de Paula 1996: 354). A esta modalidad corresponde la segunda persona del verbo, que es justamente lo que hallamos en el tercer poema:

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 (Egea 2011: 220).

En la última tipología de poemas, no es extraño encontrar una primera persona que dialoga con el tú del personaje analógico, habiendo una proximidad más acentuada entre el sujeto poemático y el personaje histórico, favorecida por la

contigüidad verbal (Prieto de Paula 1996: 357). Repárese en que la primera persona en este poema de Egea es plural, lo que está en consonancia con la materia política que se divide en los últimos versos:

Quizás alguna tarde,
 en alta mar tu sueño y las primeras algas,
 como un octubre nuevo,
 florecerá en las gavias
 una bandera roja, Miguel, que nos reclama (Egea 2011: 220).

De todos modos, hay un precedente ilustre en Cernuda, quien emplea una segunda persona singular para relacionarse a Lorca como personaje histórico analógico en “A un poeta muerto (F. G. L.)”, dejando entrever un “nosotros” al fondo:

Así como en la roca nunca vemos
 la clara flor abrirse,
 entre un pueblo hosco y duro
 no brilla hermosamente
 el fresco y alto ornato de la vida.
 Por esto te mataron, porque eras
 verdor de nuestra tierra árida
 y azul en nuestro oscuro aire (Cernuda 1975 [1964]: 135).

A este respecto cabe señalar que el mismo Luis García Montero (1999 [1988]: 91-8) utiliza un procedimiento idéntico en su “A Federico, con unas violetas” en *El jardín extranjero* (Premio Adonáis en 1983); se trata de un poema que tiene una vinculación muy estrecha con el de Cernuda, no solo desde un punto de vista temático, sino también en lo que se refiere a la construcción del personaje poético. Además, el poema va dedicado a Juan Carlos Rodríguez: es este otro indicio que apunta, una vez más, a una reflexión atenta sobre el sujeto poemático.

Como en los demás poemarios hasta aquí considerados, también en *Paseo de los tristes* la voz poética se expresa a través de un yo explícito en la mayoría de los poemas. Sin embargo, si en *Tropo mare* el efecto de distanciamiento se produce gracias al uso esporádico del yo implícito y del correlato objetivo, en *Paseo* hemos hallado otra técnica sumamente interesante, por ser una novedad en la producción de Egea: se trata del uso de un yo desplazado. Los poemas de este tipo “son poemas que expresan sin correspondencia analógica el mundo interior del autor a través del ‘no yo’, mediante una persona gramatical distinta a la primera, que tanto pue-

luz del viento, A boca de parir, Paseo de los tristes y Troppo mare, en los que el sujeto poemático es principalmente explícito –con algunas excepciones en las que el autor utiliza un yo implícito o desplazado–, en *Argentina 78* y *Réquiem* se produce un cambio radical: se trata de poemarios en los que Egea ya no se sirve de un yo explícito y que están totalmente desprovistos de cualquier matiz confesional. En estas dos obras el poeta utiliza un yo implícito; sin embargo, entre ellas se detectan diferencias en el tratamiento del sujeto poemático, con disparidades importantes en lo que se refiere al resultado global entre los dos poemarios. En *Argentina 78*, la construcción de casi todos los poemas, excepto el tercero, a través de un yo implícito que se dirige a un tú–Videla confiere vehemencia a la condena; en cambio, en *Réquiem* el enredo de voces poéticas imita la polifonía de los ciudadanos oprimidos que se expresan en la obra⁷.

La cuestión del sujeto poemático tiene que plantearse una vez más de forma distinta en los dos libros siguientes, tratándose de obras que difícilmente se pueden encasillar en los géneros consabidos. *Raro de luna*, debido a su planteamiento neovanguardista, produce en el lector un efecto próximo al extrañamiento. Sin duda, estamos muy lejos del intento de buscar la complicidad del lector que caracteriza los poemarios de la época de “La otra sentimentalidad”, en los que el uso del yo explícito, con los matices hasta aquí esbozados, crea una vinculación estrecha con el destinatario del texto. En cambio, en *Raro de luna* el autor utiliza la primera, segunda o tercera persona de manera intercambiable, y a menudo ni eso:

Al palacio de tu vientre
ensombrecidos llegaron
Tapé mis ojos al verles
Dos jinetes
Dos disparos (Egea 2011: 344)

Va tocado del ala el negro conde
Encendidos sus ojos sobre mis ojos pone
una fiebre violeta de envenenadas flores (2011: 345)

Bella
Con el precio seco del iris
Bella
Con el radiante apocalipsis

⁷ Un análisis más detenido de las diferencias entre la voz poética en *Réquiem* y en *Argentina 78* puede leerse en nuestro trabajo anterior (Sartor 2011b).

Negra

Con su pequeña perla negra (2011: 366).

Por último, en *Sonetos del diente de oro* desaparece por completo cualquier referencia a un yo lírico, prevaleciendo en todos los sonetos la razón narrativa; la persona gramatical utilizada es siempre la tercera, singular o bien plural, y refleja las voces de los personajes de aquella novela negra en sonetos que el poemario inacabado pretendía ser. No cabe la menor duda de que esta fuera precisamente la intención de Egea, quien en su cuaderno de trabajo copia una cita de Enrique Anderson Imbert sacada del ensayo *Teoría y técnica del cuento*, que reproducimos enteramente:

Me pongo a leer un cuento y me pregunto: ¿Quién cuenta lo que estoy leyendo?, ¿qué posición ocupa esa persona con respeto a lo que narra?, ¿cómo percibió los hechos de su narración?, ¿dónde estaba y cuándo y qué hacía ahí?, ¿a quién cuenta, y por qué y para qué?, ¿cuál es su intención?, ¿con qué ánimo cuenta, y desde qué filosofía de la vida y del arte?, ¿qué órganos de la sensibilidad, qué facultades de la mente operan en él con más fuerza?, ¿qué valor tiene su conocimiento?, ¿cuáles son los recursos que elige de la lengua y en qué estilo personal los emplea? (Egea 2006: 98-99).

Con todo eso, nos parece evidente que al tratar de *Sonetos del diente de oro* no podemos utilizar solamente las herramientas del análisis del texto poético, sino que también habrá que emplear las categorías críticas de los estudios teóricos sobre el cuento y la novela. Entonces sería más pertinente definir el sujeto poemático de *Sonetos* un narrador heterodiegético omnisciente.

3. El sujeto poético en la lectura materialista

El análisis llevado a cabo según las categorías de Prieto de Paula nos ayuda a discernir las distintas técnicas textuales utilizadas por Egea en poemas concretos. Esta aproximación no resulta muy útil, en cambio, a la hora de enfocar la cuestión desde el punto de vista más amplio de la evolución de su postura en relación a la construcción de un yo lírico cada vez menos confesional. Ahora bien, a esta lectura crítica tradicional habrá que enfrentar la teoría del sujeto elaborada por Juan Carlos Rodríguez, que produjo un impacto determinante en la poética de Javier Egea, empujándolo hacia una ruptura con la dinámica crítica anterior.

Desde luego, la referencialidad del sujeto poético había sido puesta en tela

de juicio por la crítica semiótica en los años 60 (Martínez Bonati, 1972 [1960]) y por los teóricos pragmáticos en los 70 (Ohmann, 1987 [1972]); además, la naturaleza lingüística del yo había sido subrayada por Emile Benveniste, quien en su célebre ensayo de 1966 escribe:

Les instances d'emploi de *je* ne constituent pas une classe de référence, puisqu'il n'y a pas d'"objet" définissable comme *je* auquel puissent renvoyer identiquement ces instances. [...] Uniquement une "réalité de discours", qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de "locution", non en termes d'objet, comme l'est un signe nominal (Benveniste, 1966: 252).

Sin embargo, a pesar de las variadas formulaciones del sujeto que iban madurando en los distintos campos de investigación, tanto lingüísticos como literarios, es justamente Rodríguez quien más influye en la poética de Egea, debido a su cercanía y afinidad tanto políticas como vivenciales. En concreto, a partir de su trabajo de 1974, Rodríguez afirma que el sujeto –supuestamente libre– es de hecho una construcción del inconsciente ideológico y que nunca es preexistente a la escritura de la obra, sino que es producido justamente por el proceso de realización de la misma. Entonces, si el sujeto es una falacia burguesa que nació a raíz de la transición de un sistema feudal y organicista a un sistema mercantil–capitalista de orientación animista, lo que conllevó la necesidad de emplazar el polo siervo de la relación siervo/Señor con el polo sujeto en la nueva relación sujeto/Sujeto (esto es, explotado/explotador), dando lugar a la noción de alma bella en la poesía petrarquista y garcilasiana, ¿qué sentido tiene hablar de sujeto poemático en la poesía contemporánea?

Este es precisamente el asunto que tendremos que desentrañar, puesto que Egea escribe desde la consciencia de la trampa de la libertad del sujeto y, por eso, necesita plantearse la construcción del sujeto desde otra perspectiva y tendrá que buscar una salida nueva al problema. Nos parece oportuno sacar a colación un comentario de Juan Carlos Rodríguez, quien en su presentación a la lectura pública de *Troppe mare* en 1980 subrayó la ruptura de Egea con su postura anterior, arraigada en “el mito de la Palabra Poética” (Rodríguez 1999a: 155), como testimonian sus dos primeros poemarios, caracterizados por “un formalismo técnico, un cierto aire coloquial, una expresión experiencial del propio dolor o amor o alegría o vino, etc.” (1999a: 155).

Sin embargo, a partir de *Troppe mare* Egea

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 sino trabajarnos como explotación y como muerte (1999a: 155-156).

El cambio radical señalado por Rodríguez, desde la “expresión experiencial” hasta la “consciencia de [...] que la poesía es siempre ideológica” coincide con el giro hacia un yo poético menos confesional comentado anteriormente. Las dos mutaciones son relacionadas y brotan de la solución encontrada por Egea frente a la imposibilidad de seguir diciendo “yo” sin caer en el engaño pequeño-burgués del mito de la Palabra Poética: a partir de *Troppe mare* Egea intenta construir el sujeto como una disolución en la colectividad, acercándose al célebre lema *je est un autre* formulado por Rimbaud y que Rodríguez en su análisis asimila a la “sílabas del no” (Rodríguez 1999b: 281). Entonces, si el sujeto no existe como tal, siendo un producto del inconsciente (ideológico y libidinal), y no puede, por consiguiente, proyectarse sobre un objeto texto, según Rodríguez

el poema consiste en una respuesta (evasiva) a una pregunta que el (supuesto) sujeto se ha hecho sobre sí mismo, es decir, sobre la realidad ideológica y el inconsciente que lo ha hecho a él: *el valor de su autoría* consistiría pues en su capacidad de interrogación, de análisis, de esa realidad ideológica que lo arrastra hacia la pregunta primaria [...], como obliga el lector a no reconstruir el texto (la supuesta respuesta), sino el enigma que se esconde en él (1999b: 281).

De ahí que Egea apoyara su construcción de un nuevo sujeto en la práctica de explicitar las coordenadas ideológicas a partir de las que este se produce, es decir, la consciencia de la explotación a lo largo de la historia. Su intención es evidente desde el primer poema de *Troppe mare*, en el que anuncia: “Tanto mar y de golpe, / tanta historia y vencida” (Egea 2011: 197); los ejemplos son innumerables, baste con recordar algunos versos de “Sobre el papel”, “—nadie está libre de él: el inconsciente ese / de clase tanto tiempo dominadora y sola—” (2011: 297) o estos del poema extenso “Paseo de los tristes” que reproducimos:

—de un tiempo
en el que aún las gentes se humillaban
y extraños personajes ascendidos a dueños
vivían de su sudor— (2011: 320).

El intento de disolver el sujeto en la colectividad, que es otra manera de solucionar

la dicotomía entre lo privado y lo público, se hace patente en poemas como el cuarto de la sección “El estrago”, del cual ofrecemos un fragmento a continuación:

¿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?
[...]
Es cierto que la historia
nos condenó a las calles ateridas
y no el azar que llega maldito restallando (2011: 227).

El procedimiento es aún más evidente en un poemario como *Réquiem*, en el que las distintas voces de los personajes poéticos se juntan y fusionan creando un efecto coral que anula la individualidad del sujeto y logra una gradación colectiva:

Vamos aprisa, hermano,
que las trompetas peinan los cabellos del trigo
[...].
Levanta la mirada, mujer,
oye en la plaza la multitud que llama
y no es nadie sin ti, sin mí, sin todos (Egea 2012: 286).

Otra cuestión básica acerca de la construcción del sujeto destacada por Rodríguez es el hecho de que la lengua nunca es neutral, “porque sabemos que la lengua nos habla y que la lengua que nos habla es siempre la lengua de la hegemonía dominante” (Rodríguez 2002: 45). De ahí que Egea se empeñe en denunciar la dominación ideológica que el capitalismo lleva a cabo a través del lenguaje, como ulterior recurso para explicitar las premisas desde las cuales construye el sujeto de sus poemas:

Será que llevaremos inevitablemente
un lenguaje podrido que amarga el paladar
y te pone a escupir en mitad de la urgencia
cuando toda la historia apenas si consiste

en decirnos que sí, que nos amamos (2011: 309).

En cambio, en la etapa última de la producción de Egea el sujeto poemático es sometido a una despersonalización cada vez más rigurosa, con resultados distintos: *Raro de luna*, poemario en el que influye una estética neovanguardista, va en la dirección de la elisión del sujeto:

Desmoronadas
a sombra húmeda que parpadea
al filo de la esquina con sus cuervos alineados
antes de los disparos
desde las inscripciones sorprendidas en vela
 en la forzada vela
desplegadas sobre el muestrario de todos los vacíos
despintadas de rosas de ocre de timbres del pozo
 desvanecidas
huelen a paramera
a camisa quemada en el escombros
a sombra húmeda que parpadea (2011: 386-387).

Finalmente, en *Sonetos del diente de oro* la razón narrativa prevalece sobre el yo poético, que acaba por desaparecer completamente detrás de la intriga policiaca, como se podrá comprobar leyendo el soneto VII, que reproducimos a continuación:

Sale por la ventana del bar una canción
que cuenta de prisiones, de unos labios y un día.
Y siente que en sus labios la noche se le enfría
y aprieta en el bolsillo un negro escorpión.

Ha vuelto de las islas. La luz de callejón
es la misma que, entonces, fatal, le sonreía.
(Y el mismo el que la mira pasar, el viejo espía
de la brasa en los dedos y del trago de ron,

que sale de las sombras y entra en la cabina
junto al embarcadero). Por entre la neblina
adivina el farol que chilla en la portada

donde “El Diente de Oro” destella. En alta mar se eleva un bengala. De pronto, al disparar, ve los labios traidores huir en desbandada (2011: 399).

Es evidente la distancia abismal que queda entre este soneto, en el que el sujeto se eclipsa detrás del relato, y los de *Serena luz del viento* que, en cambio, exhiben el yo poético sin reticencia alguna.

4. Conclusiones

Tras esta breve panorámica sobre el desarrollo del sujeto poemático en Javier Egea, nos parece acertado favorecer la interpretación de su obra según las categorías expuestas por Juan Carlos Rodríguez, es decir, bajo la perspectiva de una paulatina disolución del yo poético en un sujeto colectivo, que resulta de la toma de consciencia de que el sujeto literario no es libre ni preexiste al acto de escritura. Esto conlleva un progresivo distanciamiento del tono confesional estrenado en los dos primeros libros de aprendizaje, *Serena luz del viento* y *A boca de parir*. A partir de los poemarios de su madurez artística, que se concretan en las obras compuestas en el ámbito de “La otra sentimentalidad”, Egea escribe intentando explicitar el marco ideológico que produce al sujeto literario con interesantes logros poéticos que, por razones de espacio, no se han podido comentar plenamente. La aproximación marxista a la construcción del sujeto en la poesía de Egea sale favorecida incluso en los poemarios compuestos tras la dilución de “La otra sentimentalidad” en la corriente más amplia de la poesía de la experiencia a nivel nacional, circunstancia que se produjo paulatinamente hacia finales de los años 80 (Whanón 2003: 509). De hecho, el granadino se resistió a sumarse al giro estético hacia una poética “normalizada” que acabaría por ser denominada “poesía en la socialdemocracia” (Salvador 2003: 227), apostando en cambio por una recuperación de las Vanguardias y, luego, siguiendo su personalísima investigación que le acercará a la modalidad narrativa. La evolución del sujeto poético que hemos ido detallando en este artículo se acompaña a los cambios temáticos que intervienen a lo largo de la producción de Egea; esto queda patente especialmente en los dos poemarios últimos, *Raro de luna* y *Sonetos del diente de oro*, a través de los cuales Egea explora la posibilidad de fundar subgéneros poéticos relacionados respectivamente con la novela fantástica y la novela negra. En nuestra opinión, la lectura materialista del sujeto poético formulada por Juan Carlos Rodríguez es la que consigue proporcionar una mirada abarcadora sobre

la evolución del yo lírico en la poesía de Egea, desde los comienzos marcados por un aparente confesionalismo biográfico hasta la desaparición del sujeto, oculto detrás del hecho narrativo.

Bibliografía citada

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marimar.
- BENVENISTE, EMILE (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- CERNUDA, LUIS (1975 [1964]), *La realidad y el deseo (1924-1962)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COMBE, DOMINIQUE (1999), “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, *Teorías sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco/Libris: 127-53.
- CULLER, JONATHAN (1975), *Structuralist Poetics*, London, Routledge & Kegan Paul.
- DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (2003), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Vandalia.
- EGEA, JAVIER (2006), *Sonetos del diente de oro.*, ed. José Antonio Fortes, Granada, I&CILE.
- , (2011), *Poesía completa. (Volumen I)*, eds. José Luis Alcántara; Juan Antonio Hernández García, Madrid, Bartleby Editores.
- , (2012), *Poesía completa. (Volumen II)*, eds. José Luis Alcántara; Juan Antonio Hernández García, Madrid, Bartleby Editores.
- EGEA, JAVIER; GARCÍA MONTERO, LUIS; SALVADOR, ÁLVARO (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote.
- GARCÍA MONTERO, LUIS (1999 [1988]), “A Federico, con unas violetas”, *El jardín extranjero*, Madrid, Hiperión: 91-8.
- GIL DE BIEDMA, JAIME (1980), “Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Editorial Crítica: 240-53.
- , (2009), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.
- LANGBAUM, ROBERT (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House.
- MACHADO, ANTONIO (1989), *Juan de Mairena. Sentencias, donaires apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936)*, *Poesía y prosa*, ed. Oreste Macrì, vol. IV, Madrid, Espasa-Calpe.

- MARTÍN-ESTUDILLO, LUIS (2005), “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, *Hispanic Review*, 75, 3: 351-70.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX (1972 [1960]), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO, ed. (1987), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.
- OHMANN, RICHARD (1987 [1972]), “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”, *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros: 35-57.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L. (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- , (1999a), “Como si os contara una historia”, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión: 151-6.
- , (1999b), “La poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)”, *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión: 245-90.
- , (2002), “Introducción. Lecciones de escritura (Algunas notas sobre la historicidad literaria y la literatura contemporánea)”, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares: 19-58.
- SALVADOR, ÁLVARO (2003), “La experiencia de la poesía”, *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía: 227-36.
- SARTOR, ELISA (2011a), “La poesía de Pablo del Águila”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2: 189-213 [24/11/2012] <<http://www5.uva.es/castilla/>>.
- , (2011b), “Réquiem, un poemario inédito de Javier Egea”, *Letral. Revista electrónica de estudios transatlánticos de literatura*, 7: 125-37 [24/11/2012] <<http://www.proyectoletral.es/revista/index.php>>.
- SCARANO, LAURA R. (1994), “La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: pluralidad y fragmentación de la voz”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 19, 1-2: 113-31.
- WHANÓN, SULTANA (2003), “Lírica y ficción: de ‘La otra sentimentalidad’ a la poesía de la experiencia”, *Homenaje a la profesora M^a Dolores Tortosa Linde*, ed. Remedio Morales Raya. Granada, Universidad de Granada: 493-510.

