

VARIACIONES SOBRE UN MOTIVO
DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ:
REESCRITURAS POÉTICAS DE JAVIER EGEA
Y PERE ROVIRA.

Por *Nicolás Dalmasso*

Como te recobré, Poesía
en el límite preciso entre una estrella y otra;
equidistante y perfecta,
cabellera de luz, cuerpo de plata.

Cómo volviste a ser, Poesía,
en la frontera exacta de la luz y la sombra;
cómo volviste a mí, Poesía,
tan casta en tu desnudez, vestida de pudores.

Octavio Paz, *Luna silvestre* (1933)

1-INTRODUCCIÓN

Parece hoy indiscutible que la figura de Juan Ramón Jiménez marcó a todas las generaciones poéticas que le sucedieron a punto tal que, como bien señala Miguel Ángel García, desde el primer veintisiete hasta muy entrada la posguerra, su figura eclipsó la importancia de autores de la talla de Antonio Machado (221). Efectivamente, resulta innegable la admiración que le profesaron muchos de los integrantes de la generación del veintisiete, deslumbrados en un primer momento por la renovación del lenguaje y las metas a las que aspiraba su poesía, que fue virando desde una estética con acento en la pureza, al anhelo del poema desnudo de todo ar-

tificio retórico, rasgo que definió la última etapa de su evolución poética. Admirador de Darío de quien recibe como herencia la preocupación por la forma poética, Juan Ramón entenderá su oficio como un modo de conocimiento orientado a la unión del individuo con el absoluto, con el Todo. El camino que conduce a la iluminación será, para el poeta de Moguer, la adoración de la belleza simbolizada en el ideal femenino.

En el presente artículo, intentaremos una aproximación a dos variaciones poéticas sobre un clásico motivo juanramoniano, nos referimos a los ejercicios de reescritura que dos poetas de los años '80, Javier Egea y Pere Rovira, realizan del emblemático poema V de *Eternidades*. Como se verá a continuación, la diferencial matriz conceptual de cada uno de los autores quedará claramente expuesta en estos textos claves, susceptibles de interpretarse como la síntesis de sus respectivas poéticas.

2- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: DE LA “POESÍA PURA” A LA “POESÍA DESNUDA”¹:

Señalan Scarano y Ferreyra que el impulso especular de la escritura modernista española cuyo paradigma estaría representado por la reflexión metapoética de Rubén Darío, llega a su apogeo con Juan Ramón Jiménez. En este sentido, el poema V de *Eternidades* (cuya primera edición data de 1918) articularía explícitamente la poética autorreferencial de su autor, constituyéndose en “un eje desde el cual es posible pensar el itinerario estético recorrido por el poeta” (48). Según las autoras, este texto “dibuja las diferentes etapas de la evolución poética, una trayectoria que va desde el romanticismo, el simbolismo, el modernismo, hasta alcanzar el ideal de la poesía ‘desnuda’”. Como vemos, adhieren en su interpretación a la temprana tesis de Pedro Salinas, quien ya en 1938, al abordar el problema del modernismo en España, examinaba el caso de Juan Ramón Jiménez a la luz de este poema de *Eternidades*, y afirmaba que estábamos ante un poema de “interés documental” en tanto podíamos asistir en él a una “curiosísima evolución de su concepto de la belleza poética”. Primero, dirá Salinas, “la etapa de inocencia, de sencillez formal”, luego la seducción pasajera de “la rica sensualidad del modernismo”, hasta llegar a la “pureza y desnudez” del período post-modernista de su obra. (20-21).

Álvaro Salvador, sin embargo, cuestiona esta lectura invariablemente cronológica que la crítica ha realizado del poema juanramoniano; en su opinión, Juan Ramón parte de una “poesía pura” para llegar a una “poesía desnuda” uniendo en él sus

¹ Dejamos de lado aquí el extenso debate en torno a la noción de “poesía pura” tal como fue planteado por Valéry, Bremond o Guillén, entre otros.

dos obsesiones temáticas fundamentales: “la construcción de un cuerpo poético (la poesía desnuda)” y “la construcción de un cuerpo erótico (la mujer desnuda)” (122). Salvador insiste, siguiendo a Lili Litvak, en el papel central que juega la mirada en este texto y en la actitud de *voyeur* del poeta que “se recrea ante el lento *striptease* de su amada: la mujer y/o la poesía” (127), porque a través de la contemplación, “la mujer queda poseída pero virgen, es una posesión a distancia, sin tocar ni manchar la carne” (123).²

En su pionero estudio *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)*, el escritor Federico Peltzer proponía tres entradas para abordar la problemática metapoética: “una se refiere a las definiciones que formula el poeta acerca de la poesía en sí; otra, en cuanto a la palabra poética, don e instrumento a la vez; otra, en fin, referida al poeta como hacedor (o creador de esa realidad) y al poema como entidad autónoma.” (22) En este sentido, el texto poético juanramoniano se encuentra atravesado por dos de estas líneas, por una parte, desde una perspectiva sincrónica, en la configuración triádica del universo metapoético el acento recae en el vértice del objeto, replegándose sobre su propia materia para transformarla en motivo de reflexión. En este aspecto, aun cuando pueden advertirse ecos que deslizan la lectura hacia el eje del oficio, no cabe duda de que la mirada focaliza en el ángulo del “poema sobre el poema”. Por otra parte, desde una mirada diacrónica, el texto tematizaría la evolución del autor, su travesía vital, colocando en escena “las diversas estaciones en el proceso de configuración de una *autobiografía* lírica.” (Scarano y Ferreyra, 50).

Aestrófico, el poema consta de dieciocho versos libres de arte menor con predominio de heptasílabos, que en ciertos pasajes se alargan en eneasílabos y endecasílabos (vgr. hacia la mitad del texto, nudo que marca un cambio de actitud del hablante; y sobre el final, en el que se extiende para dar rienda suelta a la exclamación apasionada). Incluso sin mediar división en estrofas, el poema se estructura de acuerdo a una lógica interna que permite segmentarlo en función del devenir del vínculo sujeto-objeto, que se desenvuelve en forma progresiva. Desde esa óptica se percibe una oscilación que ondea entre los polos del *ego* y la *res* poética. Ese movimiento pendular se logra a través de un procedimiento de aproximación y distanciamiento del objeto, representado aquí como ideal de belleza en consonancia con la tradición bequeriana.³

² Para profundizar en esta debatida cuestión, consultar el trabajo de John C. Wilcox, “‘Naked’ versus ‘pure’ poetry in Juan Ramón Jiménez, with remarks on the impact of W. B. Yeats”. *Hispania*, 66, Nro: 4, December, 1983, 511-521.

³ Con la intención de allanar la lectura y evitar la proliferación de citas, transcribimos íntegramente el poema: “Vino, primero pura,/ vestida de inocencia;/ y la amé como un niño./ Luego se fue vistiendo/ de no sé qué ropajes;/ y la fui odiando sin saberlo./ Llegó a ser una reina/ fastuosa de tesoros.../ ¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!/ Mas se fue desnudando/ y yo le sonreía./ Se quedó con la túnica/ de su

El recurso de la personificación de la Poesía posibilita al yo lírico entablar una relación dialógica con ese “otro femenino” que se convierte en eje de sus cavilaciones. Los versos iniciales describen el primer contacto con aquel universo; toma de conocimiento signada por la ingenuidad y la inexperiencia del poeta que se reconoce en un estadio infantil. En tiempo pretérito, el poema da cuenta de una situación primigenia, luego abandonada o perdida. El campo semántico que se despliega remite a un estado de naturaleza en el que el vínculo nace de modo intuitivo y espontáneo, aprendizaje que caracteriza al periodo de la niñez. El verbo que abre el poema (“Vino...”) subraya desde el comienzo la pasividad del yo, siendo la Poesía (sujeto tácito en el nivel gramatical; objeto en el plano del asunto) la que acude a su encuentro. En este primer momento el hablante en actitud de espera se configura como vate o demiurgo visitado por su musa. El orden lógico-sintáctico consigna una sucesión temporal en la que se distingue un antes sin mácula (“...primero...”) y un después impostado; secuencia nítida que se verifica a partir del adverbio (“Luego...”) que funciona como esclusa de la segunda parte del poema. El texto dibuja así una circularidad ilusoria, pues arranca con el estado virginal del poeta en relación con su amada, para devenir más tarde en alejamiento que cristaliza en momentánea separación, para culminar en el paroxismo sexual -el acto de la posesión- que trasunta un *plus ultra* respecto del punto de partida.⁴

El poema se construye a partir del contraste entre una poesía ornamentada, agobiada de vestiduras, y una poesía desnuda, interiorizada, esencial; para desenvolver tal oposición el sujeto se remonta a sus distintas fases estéticas, evocando la sencillez de su ideario original, el adorno sobrecargado del segundo periodo, el retorno a lo primordial y el desprendimiento final de todo aspecto insustancial. Así, el poema acaba formulando una superación de la poesía pura, designada al comienzo como “vestida de inocencia” (metáfora que, cabe aclarar, no supone la desnudez, sino que alude al atavío mencionado en los versos décimo tercero y décimo cuarto -“... la túnica de su inocencia antigua”- que restauran el sentido de la frase). Como vemos, la clave inicial reside en la idea de pureza, capaz de engendrar una poesía inclinada a la abstracción. Como arquetipo platónico, ese objeto se proyectará sobre un mundo de entes perfectos y eternos, noción que se emparenta con el título del poemario al que pertenece el texto. En este tramo inicial, el sentimiento amoroso se manifiesta de modo inocente y carente de deseo. Pero la pasividad exterior del sujeto contrasta

inocencia antigua./ Creí de nuevo en ella./ Y se quitó la túnica/ y apareció desnuda toda./ ¡Oh pasión de mi vida, poesía/ desnuda, mía para siempre!” (Jiménez, 1981)

⁴ De acuerdo con Scarano y Ferreyra, “la etapa inaugural de la escritura poética es fundamental para trazar una circularidad en la trayectoria estética, el punto de partida -la pureza- se enlaza con la ansiada meta -la desnudez-” (49).

violentemente con el derrotero emotivo del yo que va ensayando un movimiento que inicialmente transfigura el amor casto en odio, pasa luego por el breve estadio de la seducción para entregarse finalmente al arrebató de la pasión.

La segunda parte abarca los seis versos posteriores, que pueden subdividirse a su vez en dos segmentos en función del encono creciente experimentado por el sujeto. Como observamos, el adverbio de tiempo constituye un hito que marca un cambio de talante en el yo a raíz del carácter artificioso adquirido por la Poesía. El tiempo verbal designa ahora una acción continua desplegada en el pasado. La inocencia desaparece tras un cortinado de velos que ocultan la palabra poética y la tornan afectada, artificiosa, huera de sentido. El sujeto experimenta entonces un rechazo visible, que se acrecienta a medida que la palabra se cubre de oropeles. Su desaprobación se filtra en el tono hostil que se desliza en la ignorancia fingida (“de *no sé qué ropajes*”, “...la fui odiando *sin saberlo*”), para estallar en la admonición estentórea (“¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!”). En el segundo segmento, el campo verbal aparece semantizado por una carga negativa que deriva de la pompa y la ostentación y repercute amargamente en el ánimo del poeta (“reina”, “fastuosa”, “tesoros”/ “iracundia”, “hiel”, “sin sentido”). Es en este punto cuando se produce el corte entre ambos polos del poema. A diferencia de los versos anteriores, en los que el sujeto intervenía con un cariz mitigado, ahora su voz irrumpe en una queja que irradia por contraposición su propia concepción estética, insinuando al mismo tiempo la imagen difusa de un contradestinatario en los términos postulados por Mangone y Warley con relación al género del manifiesto.⁵

El tercer momento del poema abarca del décimo al décimo cuarto verso. La conjunción adversativa (“Mas...”) fija un punto de inflexión a partir del cual se observa un regreso al estado anterior, para “desvestir” a la palabra de su traje alambicado. El uso del gerundio traza aquí un paralelismo antitético con el cuarto verso (“...se fue vistiendo/ “...se fue desnudando”). El erotismo que impregna el vínculo queda sugerido en el ademán que asume el yo ante esa ceremonia de despojamiento, transmutando su rictus amargo en sonrisa seductora. El viaje del poeta delinea así un círculo que restituye a las partes la unión ancestral, resignificada por la experiencia; traspaso que se ve coronado con la mención de la “túnica de inocencia antigua”. El verso siguiente (“Creí de nuevo en ella”) introduce de modo explícito al otro como anticipo de una revelación inminente y la fe poética restaurada nos conducirá a la visión final.

En la última parte, el sujeto lírico revela la *summa* de su arte. La Poesía se concibe en su desnudez, perfección del oficio reservado a los elegidos. Como “aparición”,

⁵ Según los autores mencionados, la dimensión polémica del manifiesto se plasma en el nivel argumentativo en “la construcción discursiva de un blanco o contradestinatario, la intención de persuadir a los indiferentes, el objetivo de destruir un sistema de valores vigentes, etc.” (58).

se entrega inerme al poeta y el hipérbaton (“...desnuda toda”) acentúa la impresión de predispuesta disponibilidad. El poema desemboca así en consumación del deseo, *clímax* que entraña el amor carnal en el que el yo se apropia del objeto, ahora nombrado (“¡Oh pasión de mi vida, poesía/ desnuda, mía para siempre!”).⁶ La cópula se ve intensificada por el posesivo, que enfatiza la naturaleza de un acto simultáneo de dominio y sumisión. El cierre con su insistencia en el “para siempre” que ancla en la permanencia todo el devenir anterior, da cuenta, entonces, de la vocación de trascendencia del creador a través de su obra; voluntad que, por otra parte, trasunta todo el poemario *Eternidades*.⁷

3-PERE ROVIRA: DE LA “POESÍA LASCIVA” A LA “POESÍA DECRÉPITA”:

De acuerdo con las declaraciones de su amigo, el poeta Carlos Marzal, “Pere Rovira es un vitalista, gozador del mundo y de sus excelencias, de sus placeres y de sus ceremonias.”⁸ En el imaginario de una poesía que arraiga en la vida, la línea de precursores reivindicados por Rovira se remonta a Baudelaire y Rimbaud y, en el campo de la poesía española, descansa en Machado y Gil de Biedma.⁹ Perteneciente a la generación del ochenta (con la arbitrariedad que supone todo intento de clasificación), su búsqueda se inscribe en la genealogía de autores que ahondan en la experiencia cotidiana para fundar una poética de lo familiar, de la “realidad vivida” que se convierta así en materia del oficio. En el espacio existencial que despliega el poema, el sujeto se hace presente manifestándose a través de diversos procedimientos como la palabra irónica y el gesto paródico.¹⁰

⁶ “...la poesía se identifica con lo femenino y se materializa en el cuerpo desnudo de la amada. Esta idea permite pensar el acto escritural como acto amatorio, unión del poeta y la poesía al igual que en la relación hombre-mujer.” (Scarano y Ferreyra, 49).

⁷ Juan Ramón ha insistido en esclarecer el significado del concepto de “desnudo” como aquella condición necesaria para lograr la permanencia; así lo leemos en “Complemento estético”: “La poesía no admite modas porque es desnuda” o “Para que el arte no sea nunca ‘pasado’ bastará tenerlo desnudo”. *El Sol*, 26 de marzo de 1935.

⁸ En palabras del autor citado: “Los hombres de acción son los verdaderos oficiantes religiosos en el templo del mundo, aunque sea un templo sin dioses. Pere Rovira pertenece a este género de individuos.” (Marzal, 5).

⁹ La admiración de Rovira se patentiza en el ensayo que dedicara a *La poesía de Jaime Gil de Biedma* (1986). Dice Manuel Vilas: “Pere se sabe a Biedma de memoria. Cuando Pere recita los poemas de Biedma, la vida se nos pone a tiro.” Y bosquejando una imagen del poeta, agrega: “Pere se pasa el día en una charla muda con la poesía, el perro, el monte y la escopeta... Cuando Pere habla de Antonio Machado, Machado sale de la tumba y se da una vuelta por Madrid.” (Vilas, 8.).

¹⁰ Explica Joan Margarit que en los poemas de Rovira el poeta está siempre, de una manera muy marcada, “y éste es uno de sus rasgos distintivos, una voluntad de habitarlos, una mezcla, por una parte, de no dejar perder la intensidad de la experiencia vivida y, por la otra, de proponer a quien lo lea que

En su texto titulado “La poesía”, Pere Rovira retoma el poema V de *Eternidades* para esbozar una poética personal que desarticula la solemnidad del original en el que se apoya de forma explícita. A ese efecto construye un artificio que degrada el objeto mediante la sustitución de ciertos tópicos literarios por elementos mundanos. Tampoco el yo queda exento de ese proceso de desacralización, pues como sujeto textual se posiciona en este mismo nivel, descendiendo de las alturas del vate o demiurgo al llano de lo trivial.¹¹ El paratexto que actúa como llave del poema pretende introducir un tema grave, formal, revisitado *ad infinitum*, que, sin embargo, se verá dislocado en su posterior abordaje. En rigor, el epígrafe tiene por función subrayar el modelo parodiado y establecer a un tiempo la línea de base que habrá de remedar el poema, configurando la noción de un contradestinario discernible a partir de la cita de Juan Ramón Jiménez. La intertextualidad, considerada un recurso característico de la posmodernidad, desmonta en este caso la trampa del artefacto poético, que dialoga con la tradición a la que admira y rechaza en un mismo acto.¹²

En el poema de Rovira se asiste a una puesta en escena similar a la montada por Juan Ramón (vínculo erótico entre el yo lírico y la Poesía, tránsito que conduce del entusiasmo adolescente a la conciencia de la madurez, movimiento del sujeto hacia el objeto). Sólo que, si en el texto original la relación entre ambos polos se planteaba en términos ascensionales siguiendo un desplazamiento circular quebrado en espiral, en esta reescritura de los ’80 el movimiento se produce sobre un único plano inclinado que representa en términos espaciales la inexorable ley del tiempo, para concluir en una visión mustia, la decadente vejez de la Poesía.¹³

Dividido en estrofas de extensión y métrica variable, la primera parte se amolda a la redondilla, con cuatro versos heptasílabos de rima cruzada. Pere reproduce aquí el comienzo del poema V, con una variante que trueca radicalmente el sentido del

busque en su interior los sentimientos que ha generado esa experiencia.” (Margarit, 9).

¹¹ En este sentido, resultan interesantes las declaraciones de Jiménez Millán quien señala que, “contra el mito del poeta inspirado Pere afirma que la poesía es cuestión de palabras: una forma de reflexión, un trabajo que exige lentitud y paciencia.” (Jiménez Millán, s/p).

¹² Jiménez Millán señala: “El agotamiento del llamado “realismo crítico” propiciaba la revalorización de las vanguardias y de la imagen del poema como espacio autónomo donde se instalaban, como recursos literarios primordiales, la intertextualidad y la reflexión *metapoética*. La poesía de los ochenta no ignora tales recursos: los utiliza de otro modo.” Y citando a Eco, completa: “Ya que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.” (*ibid*).

¹³ Por idénticas razones a las sentadas anteriormente, transcribimos el poema en toda su extensión: “Vino primero impura,/ fácil y mal vestida./ Era la calentura/ hecha caligrafía./ Aprendió a maquillarse,/ y se hacía rogar/ para enseñar las bragas./ Yo la tuve que amar./ Y reina de la noche,/ toda ella era lasciva,/ sólo bebía lecho/ en el bar de la vida./ ...Pero empezó a engordar,/ yo la compadecía./ Un día de resaca -la bata sin atar/ los ojos como velas-/ la pobre, me dio pena./ En fin, volví a creérmela./ Y se quitó la bata,/ y era todo un poema/ de carne fea y vieja./ Aún vive en mi casa,/ pero apenas lo hacemos:/ yo aborrecí las trampas/ y ella detesta el juego.” (Pere Rovira, 1996).

original al denigrar la pureza del etéreo objeto poético juanramoniano y reimplantarlo en la más crasa realidad. Incluso en el lenguaje coloquial y en la musicalidad de la estrofa reverbera un eco de tonada popular. En forma análoga a su hipotexto, el poema desarrollará el vínculo entre dos personajes. Sin embargo, en esta oportunidad la relación gira exclusivamente en torno a lo corporal y al deseo sexual. Así, en la etapa de inmadurez juvenil la Poesía no ofrece dificultades al creador que acomete de modo irreflexivo, prescindiendo del virtuosismo de su instrumento y capitulando a la exaltación febril para escribir en estado de pura excitación (“Era la calentura/ hecha caligrafía”).

Al igual que en el poema juanramoniano, en un segundo momento que comprende ocho versos con rima consonante en los pares, se advierte un cambio de actitud del hablante. No obstante, si en aquel caso, la mudanza obedecía al proceso de ornamentación de la palabra poética que conducía al alejamiento del sujeto, en este otro, en cambio, la Poesía no se recubre de atuendos opulentos sino que se enmascara, negándose al poeta. La alusión al maquillaje, el ruego encendido y la exhibición erótica asocian el pasaje a un juego de perversión, y exigen del yo una sujeción masoquista que dista mucho del amor infantil (“Y se hacía rogar/ para enseñar las bragas./ Yo la tuve que amar.”). Paralelamente al molde imitado, a continuación la palabra es entronizada, pero en esta variante su sitio de privilegio no se identifica con el boato del recinto palaciego, sino con la fonda nocturna en la que se comporta como cortesana libertina (“Y reina de la noche/ toda ella era lasciva.”). La Poesía alcanza entonces un esplendor efímero, tan fugaz como el goce de su ilusoria belleza. En consonancia con el ideario estético del autor, el fragmento excluye la mirada condenatoria o sentenciosa de la conducta descripta, para rescatar con nostalgia una época en la que la obra se embriagaba en el seno de la experiencia (“solo bebía lecho/ en el bar de la vida”).

La conjunción adversativa (“Pero...”) marca nuevamente una inflexión en el texto. Rovira invierte la polaridad del universo juanramoniano, pues mientras en este último la Poesía se desprendía de lo efímero para elevarse a lo eterno, en esta oportunidad se degrada hacia lo concreto, sufre el paso del tiempo, aumenta de peso (“... empezó a engordar”); decadencia que se inscribe en la finitud de la existencia. La ironía implicada en la obesidad se ve exacerbada por la actitud asumida por el sujeto que, lejos de sentirse cautivado frente a su presencia, se muestra condolido (“yo la compadecía”).

En verso libre, las dos estrofas siguientes describen el ocaso de aquel cuerpo antes venerado, prefigurando el desenlace del poema. El campo semántico se satura de lugares comunes, comparaciones estereotipadas y referencias prosaicas (“resaca”, “bata”, “ojos como velas”). La Poesía amanece luego de una borrachera, y el poeta

descubre que no es más que una sombra demacrada por la que no puede evitar sentir lástima. La “túnica de inocencia antigua” es sustituida aquí por “la bata sin atar”. La imagen resulta patética y risible. En ese contexto el sujeto, abatido, se resigna y la acepta como ídolo caduco. Su fe recuperada (“En fin, volví a creérmela”) es ahora mero hábito, creencia ciega sostenida por la pena o la costumbre. La parodia se consuma en el instante en que, al quitarse el batón, la Poesía deja ver su humanidad desvencijada, un cuerpo “feo y viejo” que a su pesar, es “todo un poema”; circunstancia en la que se percibe indirectamente el ideario estético del autor.¹⁴

Los últimos versos se contraponen a la pasión exaltada en el final del poema V. El tiempo verbal, hasta entonces en pretérito, muta al presente. Poesía y poeta aún comparten cama, pero la unión de los amantes es cada vez menos frecuente, y el acto creador se vuelve mecánico. El efecto tragicómico surge de la imagen trillada de las parejas infelices que se empeñan en seguir juntas, por simple costumbre o mera indolencia. En última instancia, el sentimiento mutuamente profesado es el desdén, tanto del sujeto hacia las trampas de la Poesía, como de ésta hacia los escarceos lingüísticos del poeta (“Aún vive en mi casa,/ pero apenas lo hacemos: yo aborrecí las trampas/ y ella detesta el juego”).¹⁵

Como puede observarse, en la estética roviriana el tema principal no es la Poesía como objeto idealizado, sino la vida misma en la que abreva para transformarla en materia de su quehacer.¹⁶ El poeta se coloca a escala del hombre común, a quien se dirige tratando de plasmar la experiencia sin descuidar los aspectos formales del oficio. El título del libro en el que aparece el texto (*La vida en plural*) alude a ese

¹⁴ Jiménez Millán destaca que en los poemas de Pere Rovira se descubre un vitalismo “en el que cuenta mucho la reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la experiencia amorosa. Ironía y romanticismo resultan inseparables de una capacidad de observación que define la actitud moral del poeta frente a una galería de arquetipos sociales, no sólo literarios.” (Jiménez Millán, 33).

¹⁵ Esa idea de casa tomada se encuentra asimismo en un poema de Javier Salvago en el que se percibe una vaga coincidencia con el de Rovira, aunque sin compartir la mirada irónica ni el sesgo pesimista. El texto reza: “Llega –y quién se resiste-/ ofreciéndote un mundo,/ y tú le abres la puerta./ Y empiezas a ser suyo./ Se va haciendo la dueña/ de la casa. Te impone/ sus locas exigencias,/ sus duras condiciones./ Le entregas tus mejores/ años, y te lo paga/ con monedas que incluso/ los mendigos rechazan./ Y sin embargo, sabes/ que en el fondo tiene/ algún valor tu vida,/ en parte, se lo debes.” El poema presenta una filiación temática con los examinados en este trabajo y, de no ser porque es anterior al de Rovira, podría incluso leerse como una variante de este último. En efecto, mientras el de Pere corresponde a *La vida en plural* que data de 1996, el de Salvago (también llamado “La Poesía”) pertenece a un libro de 1985 que, no por azar, lleva por título *Variaciones y reincidencias*. La secuencia temporal conduciría a subvertir el orden en el que, cabe conjeturar, el tópico fue revisitado.

¹⁶ Reaccionando contra la práctica metapoética de la estética novísima que elevó la preocupación por la palabra a la categoría de falso problema, Pere Rovira denunciará que: “Hay poetas modernos que quieren que la poesía misma sea el gran tema de la poesía, y muchos han visto en esta especulación un sentido inaugural, cuando probablemente no es más que una consecuencia de la precariedad, una defensa.” (Pere Rovira, “Primero vino impura”, Revista *La Página*, N° 25-26; citado por Jiménez Millán, *Poesía hispánica...*, p. 74).

empeño de arraigar en lo concreto con la intención de establecer un vínculo con el lector, suscitando una emoción compartida.¹⁷

4- JAVIER EGEA: DE LA “POESÍA FRÍVOLA” A LA “POESÍA MÍNIMA”:

Integrante de la vertiente poética que acuñara la expresión “la otra sentimentalidad”, Egea -al igual que otros discípulos de aquella generación del ochenta- descrea de las falacias engendradas por formaciones ideológicas inconscientes e históricamente enraizadas, que intervienen en la vida social y preceden al proceso de escritura. Como puede colegirse, reniega del binarismo intelectual que impone una división tajante entre categorías tales como “pureza/impureza”, “razón/sentimiento”, “forma/contenido”, etc. Aplicando las nociones ensayadas por el teórico marxista Juan Carlos Rodríguez en un libro de 1999, Egea participará de la necesidad de ruptura de semejante interpretación dicotómica, buscando una conciliación entre vida y escritura que produzca, además, un cisma entre lo privado y lo público.¹⁸ En esa línea, su estética se instalará en el campo de una “épica subjetiva”; expresión que, como ha sido puntualizado, resumiría el “cruce de subjetividades individuales y colectivas en una “gesta” común.”¹⁹

Con Machado como referencia indiscutible, la “otra sentimentalidad” se erige en respuesta a la “nueva sentimentalidad” atribuida tiempo atrás al grupo de los “novísimos”, evocando ahora las enseñanzas de los apócrifos Meneses y Mairena para oponer a la eternidad de los sentimientos enaltecidos por los poetas, la dimensión histórica de su producción como horizonte ideológico predeterminado en el que tales sentimientos son engendrados. Esa volubilidad del sentir implica una transformación de la subjetividad asentada en el *hic et nunc* de la enunciación. La historia personal

¹⁷ Díaz de Castro menciona que la expresión “vida en plural” pertenece a un verso del poema “Esmena”, que en catalán significa “enmienda”; palabra que, casualmente, aparece destacada en un poema del barcelonés Joan Brossa intitolado “A la poesía”. Vale aquí reproducir esos versos, por su conexión con la propuesta de Rovira: “Enmiéndate del afán de los que te hacen oscura/ Poetas de la miel y la melaza/ sombreros de copa amarilla y cementerios,/ Productos estériles.” (Díaz de Castro, 52). Joan Brossa, “A la poesía”, en *El pedestal són les sabates*, 1955; aparecido en *Revista chilena de literatura*, Abril 2005, Número 66, 97-105).

¹⁸ Nos referimos al libro de Juan Carlos Rodríguez (1999), *Dichos y escritos (sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid: Hiperión; citado por Marcela Romano (2012), en *Revoluciones diminutas (La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea)*, Iluminaciones, Sevilla: Renacimiento, p. 15.

¹⁹ Según Rodríguez el concepto de “épica subjetiva” proviene de una objetivación del *yo* que da nacimiento a una escritura en la que lo social se percibe como correlación de singularidades: “La poesía y la sílaba del no (notas para una aproximación a la poesía de la experiencia)”. <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94433/142559>

se ve atravesada por la Historia general, circunstancia que da pie a una nueva articulación entre intimidad y experiencia, al advertir que toda modulación sentimental surge invariablemente en un tiempo y espacio definidos (Romano, 19).

Adscribiendo a ese ideario, en su *Poética* Egea se reclina en el poema V de Jiménez para esbozar su propia concepción del arte en un registro familiar, que encauza con lo social. El paratexto que sigue a la dedicatoria (“A Aurora de Albornoz”), anticipa el estilo personal del autor para asomarse al tema (“Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía.”).²⁰

Soneto alejandrino compuesto por dos cuartetos y dos tercetos de rima consonante, el texto reedita el vínculo entre el poeta y su musa, asumiendo el modelo triádico becqueriano que tomara Juan Ramón Jiménez para relacionar la poesía con el amor y la mujer. Sin embargo, Egea se aparta del original para trazar un devenir de la práctica del oficio que no coincide con el diseñado por su antecesor; antes bien, parecería recorrer un camino opuesto, sin que ello signifique compartir el tono burlón e irónico de Rovira.

Como señala Jairo García Jaramillo, en este poema, Egea, al igual que Juan Ramón en el suyo, realiza un repaso de su propia trayectoria: “de su primera poesía, marginal y posteriormente comprometida, a la ruptura posterior con ese inconsciente y a la puesta en marcha de *otra* poesía” (70).

En el comienzo, Egea vuelve a la niñez para redescubrir su fascinación y deslumbramiento por la Poesía (“Vino primero frívola -yo niño con ojeras-”). Sobresale aquí la frivolidad como atributo definitorio, y la caracterización del sujeto lírico como un aprendiz exangüe. En esta etapa la inspiración parece actuar como fuerza imantadora que, de modo ligero y festivo, arrebató al poeta de su desaliento insuflándole un ánimo hasta entonces desconocido. El segundo verso rompe con la dualidad inicial para subsumir al yo en un nosotros que participa de aquel anhelo de esperanza

²⁰ El paratexto reproduce los versos décimo y décimo primero del texto de J.R.J., momento del poema que marca el acercamiento entre las partes. La cita puede leerse como indicio de notas rastreables en Egea, como la centralidad de la Poesía como expresión de una condición vital, su función como método de salvación que aspira a lo colectivo, su utilidad para comunicar una verdad íntima, etc. Con remisión a los argumentos ya expuestos, reproducimos aquí la *Poética* de Egea: “Vino primero frívola -yo niño con ojeras- / y nos puso en los dedos un sueño de esperanza/ o alguna perversión: sus velos y su danza/ le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas./ Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras/ porque también manchasen su ropa en la tardanza/ de luz y libertad: esa tierna venganza/ de llevarla por calles y lunas prisioneras./ Luego nos visitaba con extraños abrigos,/ mas se fue desnudando, y yo le sonreía/ con la sonrisa nueva de la complicidad./ Porque a pesar de todo nos hicimos amigos/ y me mantengo firme gracias a ti, poesía,/ pequeño pueblo en armas contra la soledad.” (Egea, 1983).

y “alguna perversión”; la significativa elección del plural revela la voluntad de insertar la experiencia singular en lo colectivo. La sugestión de aquella Poesía bruñida con sutiles artificios se traduce en movimiento hipnótico, danza de velos en la que se adivina un cuerpo tenue, ceñido por las formas del lenguaje poético (“...sus velos y su danza/ le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.”).

Signado por la conjunción adversativa, el segundo cuarteto transgrede el imaginario primero, abandonando la inocencia de las promesas vagas para corporizarse y encauzarse en la voluntad de realización de una utopía generacional. La Poesía superficial se vuelve entonces herramienta de un sueño conjunto cuya voz se alza entre las ruinas, con un ropaje teñido por la queja y la lucha por el advenimiento de ciertos valores fundamentales (“Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras/ porque también manchasen su ropa en la tardanza/ de luz y libertad...”). Esa aspiración transforma al trabajo de hacer versos en un íntimo modo de resistencia, pequeño emblema de liberación que se lleva en la noche como “tierna venganza” en una ciudad de “calles y lunas prisioneras”.²¹

Los tercetos con que concluye el poema revelan la distancia que separa el derrotero estético de Egea del último ideario de Jiménez. Los disfraces de ocasión que envuelven a la palabra no son más que trajes circunstanciales de los cuales se despoja ante la mirada cómplice del poeta. La desnudez pierde así el sentido trascendental y esencialista para volverse experiencia simple, que no se asemeja a la epifanía del poema V. En la parte final, el sujeto reivindica su oficio al que lo une, no la pasión erótica de Juan Ramón, ni la convivencia indiferente de Rovira, sino una relación de amistad sobre la cual se fundan -todavía- las convicciones personales, convirtiendo ese espacio mínimo del texto en un refugio del desamparo, “pequeño pueblo en armas contra la soledad”.²²

La *Poetica* de Egea se aparta del texto homenajeado para tomar un sendero distinto, ajeno tanto a la circularidad aparente del original como a la pendiente en declive de la parodia roviriana. Aquí la relación se desplaza sobre un eje de coordenadas que lleva del enamoramiento infantil y las experiencias de juventud, al compañerismo y la amistad adulta. El efecto que deriva no consiste en la admiración contemplativa,

²¹ Señala Romano que la adjetivación de la venganza como “tierna” constituye una combinación semánticamente impertinente que empleara Luis García Montero en su manifiesto (“la ternura puede ser una forma de la rebeldía”), luego repetida por Egea en uno de los “Epigramas” de la antología conjunta de 1987. (“Sueño y trabajo nos costó saberlo/ ternura es patrimonio de los rojos”). Marcela Romano, *op. cit.*, p. 61.

²² Apunta con agudeza Romano que “la doble disponibilidad de este último alejandrino (alertada desde lo rítmico por la cesura) revela en apenas catorce sílabas el cruce sintomático entre lo privado y lo público, la ilusión de la solidaridad frente al ensimismamiento, la validez de las historias mínimas y cotidianas.” (Marcela Romano, *op. cit.*, p. 62).

ni en la sonrisa irónica, sino en la íntima satisfacción de haber construido a través de los años un lugar de abrigo y consuelo que permanece en pie. En ese trabajo de menestral el poeta se justifica a sí mismo, inscribiendo su oficio en el marco de los grandes acontecimientos de la Historia.

5- A MODO DE CONCLUSIÓN:

El concepto bajtiniano de “dialogismo” constituye la piedra de toque de la noción de *intertextualidad* formulada por Julia Kristeva a partir de su introducción a los *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Según Kristeva, el texto no consiste en una totalidad cerrada, sino que configura un espacio abierto en el que se juegan relaciones con textos precedentes o contemporáneos. De acuerdo con lo teorizado por Gerard Genette (quien, restringiendo el término, subsume el procedimiento intertextual en la idea más vasta de *transtextualidad* de la que constituye una de sus tantas formas) el concepto citado vendría a designar “una relación de *copresencia* entre dos o más textos, la presencia efectiva de un texto en otro...” (Genette, 10). En sintonía con la delimitación planteada por Marta Ferrari, debe señalarse que la *intertextualidad* ha de ser entendida aquí “no como un factor constitutivo de todo texto, sino como un mecanismo textual que se manifiesta en determinadas circunstancias” (Ferrari, 20). Mecanismo que, en la posmodernidad, singulariza un regreso al pasado desde la perspectiva del presente, retomándolo con un sesgo de melancolía y desengaño. En ese espacio intertextual se inscriben las poéticas analizadas, que revisitan el tópico juanramoniano sometiéndolo a variaciones en las que se entrevé el carácter histórico de toda experiencia.

Como hemos visto, sin dejar de reconocer el peso del pasado (antes bien, apropiándose del mismo), el catalán Pere Rovira apuesta por una escritura atravesada por la ironía y la subversión de la tradición a través de diversos recursos como la parodia, el humor y la palabra de cuño oral, recursos todos que buscan tender un puente hacia el lector. Al igual que su compañero de promoción Carlos Marzal, puede decirse que Rovira se declara a favor de “aquellos que construyen con emoción su verso/ y hacen del arte vida.” (Marzal, 63).

Algo más de una década antes de la aparición de *La vida en plural*, poemario de Rovira en el que éste versiona en tono paródico la poética esbozada por Juan Ramón Jiménez en *Eternidades*, Javier Egea ya había incursionado en su reescritura, reformulando el tópico con una impronta personalísima que afincaba en la intimidad. Así, en un texto emblemático que habría de formar parte de *La otra sentimentalidad* -junto con los ensayos de Luis García Montero y de Álvaro Salvador, que encabezan la edición de “Los pliegos de Barataria” de la citada antología -, Egea retoma a

Jiménez, construyendo con dicción propia e inimitable una *Poética* en la que funde lo individual y lo colectivo.

Las poéticas que exhiben los textos desbrozados nos permiten advertir las diferentes estéticas a las que adscriben sus respectivos autores: la ansiada cumbre juanramoniana de la “poesía desnuda” se aleja tanto de una noción de poesía que atiende a lo cotidiano, cuyo objeto afina en lo real para tratar de comunicarlo por medio de un vínculo emotivo, como de una concepción del arte que pretende materializar en la palabra poética los accidentes de un destino personal inmerso en la temporalidad de la Historia. Así, mientras Egea retoma el molde y la retórica del texto de Jiménez “para resignificarlos e invertirlos, evitando, no obstante la distancia irónica y burlesca y el efecto risible que presupone, en general, la operación paródica” (Romano, 62), Pere Rovira no duda en desarmar el modelo y proponer, como contracara, una poética circunstancial, que degrada el original al obligarlo a bajar de su pedestal y hacerse carne, mas no enaltecida y venerada, sino humanizada y corrompida.

En ese descenso a lo concreto efectuado a través de la ironía, el giro paródico, el coloquialismo y la readaptación del paradigma clásico al marco urbano, se manifiesta el abandono de la idea de una Poesía capaz de descubrir el “nombre exacto de las cosas”, con la intención de convertirla en práctica existencial y registro íntimo susceptible de condensar las múltiples experiencias de una vida. Poéticas que no se desentienden de su tiempo, ni acatan sin más las imposiciones externas sino que, con registros disímiles (que van de la sonrisa sardónica a la visión consoladora, de la transgresora postura individual a la articulación con el universo histórico-social), deponen los ideales eternos de los poetas y los arrojan de su torre de marfil para instarlos a abjurar de su condición de vates y enfrentarse a lo real.

El incesante poder de convocatoria que posee el texto de Juan Ramón, testimonio del cual es también el temprano poema de Octavio Paz con que abrimos estas páginas, resulta, como vemos, incuestionable. Bajo el signo del homenaje o de la profanación, de la cita, la alusión o del simple eco, el diálogo con la tradición que ejecutan estos poemas intertextuales dan cuenta de un modo singular de concebir a la escritura como reescritura.

Hablamos aquí de variaciones porque, claro está, no se trata de repetición, ni de reproducción idéntica de lo pasado, se trata, más bien, de una variación, en el sentido musical del término, en que una misma melodía es planteada bajo un número muy amplio y muy diverso de formas. Víctor Botas, otro poeta generacionalmente próximo a Rovira y a Egea que hizo magistralmente de la reescritura de la tradición su propia poética, lo expresaba muy bien, esta vez sin lugar para la ironía, en los siguientes versos:

y tú,
tú seguirás aquí,
consumiendo ese tiempo que a ti mismo,
a su vez, te consume;
colocando
palabras que no van
a ser leídas nunca
nunca,
porque no dicen nada
que no hayan repetido muchas voces
muertas
que los demás se saben de memoria. (242).

BIBLIOGRAFÍA:

- Botas, Víctor (1999). *Poesía Completa*. Gijón: Llibros del Peixe.
- Díaz de Castro, Francisco (2006). *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*, Sevilla: Renacimiento.
- Egea, Javier (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote.
- Ferrari, Marta B., (2014), “Un constante regreso. La escritura intertextual de Ángel González”, *Prosemas, N° 1*, revista de estudios poéticos de la Univ. de Oviedo; <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/PREP/article/view/10584>
- García, Miguel Ángel (2014), “Todas las mansiones de la poesía. El veintisiete en la crítica literaria de Ángel González”, *Prosemas, N° 1*, revista de estudios poéticos de la Univ. de Oviedo; <http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/PREP/article/view/10584>
- García Jaramillo, Jairo (2005). *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*. Granada: I&CILE Ediciones.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Jiménez, Juan Ramón (1981) *Eternidades*. Ed. crítica de García de la Concha, Víctor. Madrid: Taurus.
- Jiménez Millán, Antonio (1994), “Un engaño menor: las generaciones literarias”, revista *Scriptura*, N° 10. www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/viewFile/94432/142558
- (2006), *Poesía hispánica peninsular*. Sevilla: Renacimiento.
- (2014), “La poesía de Pere Rovira”, Revista de crítica y creación poética *Adarve*, N° 7; www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/Adarve%207/Adarve7.pdf
- Kristeva, Julia (1978), “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Semiótica 1*, Madrid, Espiral/Fundamentos, pp. 187-225.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1994), *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Bs. As.: Biblos.
- Margarit, Joan, (2004), “Pere Rovira: navegante por un mar interior”, *Poesía en el campus*, N° 51. Zaragoza. http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/18/_ebook.pdf
- Marzal, Carlos (2004), “Pere Rovira: un cazador que escribe”, *Poesía en el campus*, N° 51, revista literaria, Zaragoza. http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/18/_ebook.pdf
- Marzal, Carlos (2005). *El corazón perplejo*. Barcelona: Tusquets.

- Pelzter, Federico (1994), *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)*, Bs. As.: Botella al mar.
- Romano, Marcela (2012), *Revoluciones diminutas (La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea)*, Madrid: Renacimiento.
- Rovira, Pere (1996). *La vida en plural*. Barcelona: Columna Edicions.
- Salinas, Pedro (1970). *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Salvador, Álvaro (2002). “La dialéctica vestido/desnudo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”. *Las rosas artificiales*. Sevilla: Fundación Genesian.
- Salvago, Javier (1985). *Variaciones y reincidencias*. Madrid: Visor.
- Scarano, Laura y Ferreyra, Marta (1996). “La poética especular del modernismo: el gesto fundador de Darío y Jiménez”. Scarano, L., Ferrari, M., Ferreyra, M., Romano, M., *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vilas, Manuel (2004). “Pere Rovira”, *Poesía en el campus*, N° 51. Zaragoza. http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/18/_ebook.pdf