

Marcela Romano

Álvaro Salvador o la ofensa a la poesía

La poética granadina de la “otra sentimentalidad” de los años ’80 se organiza en torno a una genealogía literaria fundada por Antonio Machado, y continuada más tardíamente en poetas como Gil de Biedma. A la consideración histórica de los “sentimientos”, presente en las reflexiones de Juan de Mairena, suman los aportes del catalán acerca de la condición “ficcional” de la lírica y del personaje poético. Por su parte, los granadinos agudizan el mandato de un *ethos* poético que involucra al productor y le exige un posicionamiento de vanguardia, esta vez política, para su actividad específica. Este doble gesto, delineado a un tiempo como “conciencia de falsificación” (Gil de Biedma) y compromiso activo, exige, tal el caso de Álvaro Salvador (Granada, 1950), sobre cuya poesía detendremos nuestro trabajo, elaborar una teoría crítica sobre la escritura, presente a lo largo de su producción poética, dentro de la cual despunta, en esta problemática, uno de sus primeros libros, *Las cortezas del fruto*, de 1980, y en el cual nos detendremos particularmente

147 { texturas 7-7

The poets of the “otra sentimentalidad” who began writing about years ’80 in Granada, take part of a literary genealogy founded by Antonio Machado, and continued more delayed in poets like Gil de Biedma. To the historical consideration of the “feelings”, present in Juan de Mairena, they add that catalan poet’s contributions about the fictional nature of the poetry and the poetic actor. On the other hand, those poets of Granada propose an poetic “ethos” that involves the poet and demands a vanguard role to him, in an specific political activity. This double gesture, delineated at the same time like “conciencia de falsificación” (Gil de Biedma) and active commitment, demands, so the case of Álvaro Salvador (Granada, 1950), on whose poetry this work will focus, to elaborate a critical theory on the self writing, present throughout his poetic production, specially in one of his first books, “Las cortezas del fruto” (1980),

I.

En un paradigma que reconoce como columnas fundamentales la “normalización” de la escritura poética, la búsqueda de un lector cómplice y el diseño de una figura de autor próxima al hombre común y políticamente situada, la poesía de la “otra sentimentalidad” granadina de los 80 –en los nombres de Álvaro Salvador, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Javier Egea y otros– parece volver a rescatar las premisas machadianas que confrontaron abiertamente con los postulados vanguardistas: la historicidad del hombre y de sus producciones, la inalienable naturaleza ideológica y dialógica del lenguaje, el imperativo de un *pensar ético* asociado a la tarea de la escritura, y, de manera distintiva y original respecto de otras formaciones discursivas cercanas, la operatividad ideológica de los “sentimientos” “el sentir individual”, del que Machado hablaba a través de sus apócrifos. Lejos de todo esencialismo y de todo purismo, los sentimientos, eje y sustento de la poesía “lirica”, atraviesan la historia, se *hacen* historia, aparecen *fechados*.¹

Dentro del panorama poético español de la década en que estos poetas se “manifiestan” y comienzan a escribir, el enfrentamiento machadiano con la vanguardia histórica se desplaza ahora y en primer lugar a los últimos “novísimos”, y, más radicalmente, en la década siguiente, ya poetas de la “experiencia”, al grupo liderado por José Angel Valente y su “diferencia” deliberadamente insular.

En los puentes tendidos por el sevillano, verdadero “fundador de discursividad” (Foucault). Los autores de la “otra sentimentalidad” retornan también a algunos poetas del 50 (con los cuales había empezado a escribir, justamente, Valente), a su vez herederos del “triple canto temporal machadiano” (en palabras de José Olivio Jiménez)² y en particular a dos de ellos: Jaime Gil de Biedma (el enlace, a su vez, con Luis Cernuda) y Angel González.

En el caso de Gil de Biedma, por ejemplo, su enciclopedia en lengua extranjera, fundamentalmente inglesa –Eliot, Auden, Pound, el teórico Robert Langbaum con su célebre *The poetry of experience*, de 1957–³ introduce en España unas reflexiones sobre la práctica poética que advierten sobre el carácter “representativo”, esto es, “ficcional” del género, por lo cual la consabida “sinceridad” de la poesía se reduce a un mero “efecto” merced a una deliberada provisión de artificios (una coartada que Langbaum había advertido en todo el siglo XIX, incluyendo a los románticos). La “sentimentalidad”, entonces, no se constituye como el depósito “expresivo” de una vida, sino que es otra construcción, alzada y racionalizada durante la vigilia del poeta. Lo mismo ocurre con el sujeto poético, pensado, por Gil de Biedma y sus lectores granadinos, en su naturaleza esencial de *persona* o simulacro, en sintonía con categorías –también de raíz anglosajona– como el “monólogo dramático” y el “correlato

objetivo”, sin olvidarnos (aunque sería entrar en otra cuestión) de las resonancias machadianas y la invención de los apócrifos.

Por otra parte, y esto constituye la matriz esencial de la poética a la que estamos refiriéndonos, esta subjetividad, en su impostura, está muy lejos de toda fábula “purista”: emplazada y justificada por un imperativo ético, involucra al productor y le exige un posicionamiento de vanguardia, esta vez política, para su actividad específica. Para los poetas de la “otra sentimentalidad”, cuyo aporte teórico es, en este sentido, invaluable: nombres como Althusser, Brecht, Gramsci, Macherey, resultan inevitables a la hora de entender esta toma de posición, tan decisiva, asimismo, en los escritos del teórico granadino Juan Carlos Rodríguez, una de las figuras más destacadas dentro del campo intelectual español de estas décadas.

Este doble gesto, delineado a un tiempo como “conciencia de falsificación” (Gil de Biedma) y compromiso activo, les exige, tal el caso de Álvaro Salvador (Granada, 1950), sobre cuya poesía detendremos nuestro trabajo, organizar una genealogía de precursores y coetáneos y, conjuntamente, examinar el revés de su propia labor poética, a través de un discurso reflexivo que, fuera y dentro de la propia poesía, se escribe, en palabras de García Montero, “vigilándose” (“Poética, política, ideología”, 1993: 37). Es esta “vigilancia” la que lleva a Salvador a elaborar una teoría crítica sobre la escritura, desandada no sólo en su vasta producción ensayística sino también a lo largo de su *lenta*⁴ e intensa producción poética, dentro de la cual despunta, en esta problemática, uno de sus primeros libros, *Las cortezas del fruto*, de 1980, y en el cual nos detendremos particularmente.

149 { romano

2.

“Decía Auden, más o menos, –nos dice a su vez Álvaro Salvador– que el poeta que desea sumergirse en las aguas del crítico debe mostrar sus cartas, es decir, dejar medianamente claro de dónde viene y a dónde quiere ir” (“Gabriel Celaya y su *Inquisición de la poesía*, en 2003: 81). Este punto de partida de la escritura (crítica) puede perfectamente aplicarse a uno de los primeros poemarios del granadino, *Las cortezas del fruto*, libro a nuestro juicio fundante de una poética, la suya propia, y la de todo el núcleo de sus “compañeros de viaje”. Allí, la meditación autorreferencial se alza como el gesto autoral protagónico, dibujando con precisión un mapa de antinomias entre un *estado* de la poesía (la inmediatamente anterior promoción “novísima”, por ejemplo) y un *proyecto*, vertebrado aquí a un tiempo como pronunciamiento teórico y como práctica de escritura: ideología y praxis que, con el correr del tiempo, seguirán dando sus “frutos” en poemarios posteriores.⁵

En el prólogo al libro, titulado “La guarida inútil (la poesía de Álvaro Salvador)” (15-25), Juan Carlos Rodríguez resume con una pincelada breve pero en extremo precisa los transcurso de una poética que se proclama, en el poema-proemio del libro, “instrumento consciente de acción para la historia”. Tras evaluar las distintas poéticas que atraviesan la obra de Salvador, Rodríguez se detiene en el paso decisivo

representado por *LCF*, un “producto acabado” (diría Gil de Biedma) en donde, superada la inocencia primera, muy a la medida de la edad, y las vacilaciones de libros posteriores, muestra ya el autor los resultados de una conciencia más lúcida y despierta en torno de la palabra poética y su funcionamiento dentro de los discursos culturales y sociales, a la vez que una voz propia, diferenciada y singular. Antes, Rodríguez ha apelado a la cualidad, tan concurrida y aquí filosóficamente revisada, de *profesionalización* de la praxis artística en un sentido que repite y amplía el *ars poetica* del referido texto proemial de *LCF*, es decir, “asumir la *práctica poética* como un instrumento más de la lucha ideológica, como una relación *poeta/poema* similar a la del sicoanalista freudiano respecto al sueño. O sea, una relación a la vez de interpretación subjetiva y de producción objetiva, ya que en el texto se trata de algo propio y ajeno” (19).

Esta decisión de *escribir* y de *pensar el escribir* (para, por extensión, dotar lo escrito de una *moralidad*) se revela ahora en la poética de Salvador merced a la ruptura o superación de una dicotomía cuya reproducción (burguesa) desvela los escritos de Juan Carlos Rodríguez: me refiero a la falacia “razón” *versus* “sentimiento”, que es desnudada por la poesía de Salvador mediante la sedición metapoética, unida, como bien aclara el crítico, a la indagación en torno al lenguaje del amor, centrado en el cuerpo femenino: “poética, en suma, como materia: como cuerpo histórico (Marx), como cuerpo erótico (Freud)” (22).⁶

Este poemario salvadoriano *ofende* a la poesía a partir de una multiplicada provocación, además presente tanto los postulados teóricos que enlazan su “manifiesto” como su retórica, tras la que se adivina una teoría de las formas tendiente a producir claramente un impacto, un asedio, en todo ideológicos: la antinomia “fondo” y “forma” también resulta desbaratada,⁷ junto con la *illusio* de una palabra incontaminada, de una *poiesis* deliberadamente ajena a la naturaleza histórica del lenguaje.⁸

Álvaro Salvador habilita esta propuesta en los diversos hilos que suturan el libro. Lo primero que llama la atención del lector es que el referido poema proemial actúa como un componente más del cuerpo paratextual, junto con el epígrafe de Lenin y el prólogo, también citado, de Rodríguez. La práctica “meta” de un texto introducido a modo de poética y que justifica el desarrollo del *corpus* en conjunto no es en absoluto novedosa (pienso en modelos distanciados en el tiempo y en ideologías de escritura, como Fernando de Herrera y el propio Juan Ramón de *Eternidades*). Sí me parece oportuno subrayar que este poema, así emplazado, junto con los otros dos –antes de los otros dos– paratextos, sugiere la apertura de un *continuum* donde la nota “lirica” atribuida tradicionalmente a la poesía se diluye en la sequedad racional y distante de la prosa, ya que termina siendo leído como tal. Es, en efecto, un texto poético programático en el que la severidad crítica impone su rigor y, con él, la necesidad de consensuar con el lector, desde el principio del libro, otro pacto. De este modo, los escritos de Lenin y Rodríguez funcionan, a mi juicio, como duplicaciones, extensiones dialécticas de un “fruto” cuya “semilla” es este poema titulado, con desapego deliberado, “La práctica poética teórica”: “El poeta / ¿nace/o se deshace?// Y la poesía / ¿nos nace/ o lentamente nos deshace?/ SEA / instrumento conciente de acción para la

historia” (12). Abdicando, tras la pose de la duda, de todo esencialismo respecto de la escritura poética y de la figura de poeta, el último *dictum* hermana, naturalmente, con la célebre definición de Celaya: la de la poesía como “arma cargada de futuro”. Pero debe evitarse toda lectura apresurada y esperar el despliegue textual de esta propuesta en el transcurso del libro. Adelanto: no es lo que parece.

Los poemas que integran la primera sección –I. *Las cortezas del fruto (o la liquidación de la conciencia poética de ayer)*– se proponen, en principio, lo que reza el subtítulo: la muerte de la poesía anterior, el desgajamiento de la “corteza” o apariencia de un modo de poetizar “ahistórico” contra el cual este libro conspira. Como puede advertirse, Salvador apela aquí al paréntesis explicativo propio de los “manifiestos”, con una intención –irónica– de desambiguar la opacidad metafórica del título en favor de la “claridad” argumentativa. No obstante, dicha “claridad” nos es negada en muchos textos que integran esta primera serie del poemario. Lo que se expone a continuación es una escritura empañada tras una retórica artificiosa que mezcla intertextos, la sentencia clásica y la dislocación surrealista y barroca con la escena culturalista y el desasosiego del fragmento. La lectura de este programa aparece, como vemos, deliberadamente dificultada, y en esa dificultad exhibe la propia conciencia de ser, al tiempo que un escaparate de retóricas diversas, una construcción crítica. Porque la poesía es eso, quiere decirnos en este libro Salvador, ejercicio a veces áspero e incómodo de la inteligencia, racionalización de la experiencia, invitación a la reflexión del lector a partir de un lenguaje ripioso propuesto como límite, pero, también, como complicidad entre dos *vigilias* en diálogo.

La conversión de la poesía en mercancía del espíritu, “panacea”, “reliquia” o “ilustre verbo” de un “rancio lugar común” (29) es entonces expuesta en los diversos poemas de esta primera parte junto con una consecuente figura de poeta. La práctica poética revestida de “corteza” se espacializa, ocupa “lugares”, *rancios*, he citado, o de “quiebra” en una “norma vacía” (31), donde la forma ha dejado de serlo (en el sentido, según vimos, de “acción”) para convertirse en un “eco” más de la “gaya ciencia”, a la manera de los juegos y enigmas cortesanos, neomodernistas (para terminar de acercarnos al Machado de “Retrato”) y, sobre todo, “novísimos”. La fatuidad de esta poesía “ausente de palabras y de historia” (33), venal como una “putilla”, se exaspera en la misma perturbadora oscuridad de su lenguaje hasta un punto en que si damos vuelta el guante de nuestras reflexiones anteriores se lee, naturalmente, la parodia. Serio o irónico a un tiempo, este primer desacomodamiento es, como toda la teoría de las formas en Salvador, una provocación “ofensiva” a la institución literaria y sus cánones de autenticación, en el sentido en que ha pensado esta *ofensa* el chileno Nicanor Parra.⁹ Por lo mismo, sobresale *entre las voces, una*, la del poema viviendo, con los otros, por fuera de aquella “inmunidad oracular” (Auden) conferida al poeta demiurgo, al que se le advierte:

*“Así el poema labra su destino
fuera de ti, sin ti,
en cada roce de ti con cada línea transparente
con cada nudo de lo que tú no ves
y te rodea,
así el poema se alimenta
dentro del horizonte tuyo no labrado
sólo por ti
sino por todo aquel tú mismo
de esa vida
que compartes
oscuramente, al margen de tu genio.”
 (“Lugar que quiebra”: 31-2)*

Esta propuesta asimismo avanza, aunque más oblicuamente –quiero decir, sin la ironía con que se funda la demolición de los poetas torreमारfilistas de toda especie– contra la *creencia* profética –aunque sin duda bienintencionada–, de la poesía social. Aquí el poeta no es ya el enorme Neruda de *hablad por mis palabras y mi sangre* sino simplemente el testigo conocedor de una verdad más radical y desesperada, un “tiempo de miseria” que obtura con la suya la propia voz:

152 {texturas 7-7

*“No existes ya
tan sólo existe
un SILENCIO de muerte,
un terror sordo tachado en las paredes,
mil artefactos
mil veces mil hombres que luchan en la calle,
ciento cincuenta mil veces ciento cincuenta mil
MUERTOS
son el autor de este poema”
 (“Sozein ta fainomena”: 38-9)*

En la segunda parte que conforma el libro, “Desnuda pulpa”, el programa expuesto en el primer apartado ahora adquiere visibilidad. En esta sección conviven algunos poemas autorreferenciales con otros invitados a la escena de la intimidad, y que revelan en este “fruto” la depuración del tono sentimental, ahora más contenido, y la configuración, en concurrencia, de una *erótica poética*, que irá confirmándose y afinando en libros posteriores. Interesa en este sentido destacar, como continuación y despliegue del poema-proemial, la relación de correspondencia establecida entre el epígrafe de Auden (unos versos del poema “Spain”, convocado también por Gil de Biedma en *Compañeros de Viaje*) y la escritura íntima (amor, vejez, paso del tiempo, muerte). Esta última elección, conforme a lo expuesto anteriormente, es revisitada

por Salvador como otro campo de batalla, legítimo para la “lucha” histórica propuesta por el autor de *La mano del teñidor*. Sentimientos, sí, pero “fechados”.

Fraguada ahora en otra poética más próxima y transparente, la voz se desliza desde la corteza hacia la pulpa (“tras la última corteza del sagrado fruto/ a la semilla impúber te convoco” en “Dijo Verlaine a Rimbaud...”: 45), por vía de unas “voces de nueva sangre [que] borraron el complaciente trino de gentilicios maestros que habitamos/ la madriguera inútil y maltrecha” (“El hospital Real...”: 55). Aquí, la idea del desnudamiento de la palabra es analógica con el desnudo cuerpo del amor, alegoría fundamental de toda la poética salvadoriana. En “Improvisada erótica” (49-50) y “Erótica conclusa” (51-2) encontramos, en esta dirección, una constelación de significantes yuxtapuestos o contiguos: “música del roce”; “desnudo hervor se yerque la palabra / llora rumor de hojas cristalinas / limpia la piel de aguas y recrea / las cortezas del fruto que descubre”; “la cumbre de tu son”; “entre la blanca mancha y su continua violación deseada”).¹⁰

Finalmente, la última poética de la sección, titulada, como el libro, “Las cortezas del fruto” (59) traslada la especulación autorreferencial desde la instancia de producción y el cuestionamiento al campo artístico y sus legitimaciones, hacia la apelación al lector cómplice dentro del mismo poema: “Si desmenuzas el acero / si levantas la piel, si arrancas / un trozo de corteza/ [...] has llegado al final de la segunda parte” (59). La “pulpa”, el “árbol vivo” que invita “al natural esbozo de la historia”, cierra esta sección pero se anuncia como pórtico de la siguiente, protagonizada por las “tres heridas” hernandianas: vida, amor, y muerte, que resuelven límpidamente en práctica poética las postulaciones exploradas líneas arriba.

De este modo, la serie llamada “El inocente tacto de la muerte” signa para esta poética el encuentro definitivo con el tiempo, desde una perspectiva en singular que *destierra toda verdad* absoluta, como reza el epígrafe de Nietzsche. Los compases melancólicos del *blues* son la música de fondo del primer poema (dedicado a Jiménez Millán), que ondula en la ambivalencia vida / muerte, presencia / lejanía: “la belleza / tan sólo una ocasión entre la bruma / pudo ser” (65). El imposible y mítico amor de Felicidad Blanc por Luis Cernuda es aludido en la hermosa evocación de aquel paseo londinense, donde el momento presente sella, intransferible como en Borges, el sentido de toda una existencia: “Segura estés / de aquel paseo por el parque,/ de vuestro instante quieto entre la niebla/ como un tesoro efímero y enorme” (66-7). Del escenario de este amor *diverso* nos traslada Salvador a una escena otra cuyo protagonista es un León Trosky envejecido, en su paso por Cádiz, antes de su viaje a América. Pero lejos del vigor épico, la extenuación declarativa o el panegírico, la enunciación apela a ese “tú” (exponente de tantos ideales generacionales), con la media voz de quien susurra el interior de otra experiencia íntima, a las puertas del amor y, también, de su cruenta muerte durante el exilio mexicano. La sutil confluencia entre lo público y lo privado se sintetiza, privilegiadamente, en el final del poema:

“En silencio sonrías a tus guardianas
y el fulgor insumiso del cigarro
a la noche abandonas.
Mientras la niebla cae
por dos veces
se han oído los golpes
en la puerta.

La puerta de Occidente.”
 (“El león y el rey de Occidente”: 68-70)

Los poemas finales de esta sección y del libro se centran en la presencia degradante del tiempo desde un sujeto que recoge el guante del motivo con distintos acentos. Así, “Es el topacio líquido de tu whisky con soda” (71) el dandysmo finisecular de Amado Nervo proyecta su sombra nostálgica y decadente en el personaje poético que mira su rostro del ayer en el espejo —una de las más concurridas metáforas de la duplicidad en la producción salvadoriana—. Tras el paso inexorable del tiempo en los cuerpos del amor (“una templada cópula sin dolor y sin miedo, / quizás / sin alegría.”, se dice en “Hoy como ayer”: 73-4), la infancia del hijo es ese otro espejo donde se mira el viejo gato que restriega su “cobarde lomo/ por la limpia, sedosa, suave y fría/ costura de la vida” (“Las cenizas del gato”: 75-6). El fatal encuentro con la melancolía en “¿Por qué elegir?” (“la cruel melancolía/ vino a elegirme a mí. Yo no lo hice.”, 77-8), es el anuncio de la —en apariencia estoica— advertencia radical del penúltimo poema del libro, “Isla Negra”, variación manriqueana, barroca, del sombrío tópico del *memento mori*: “Ten cuidado, muchacha, pues un día / vas a dormir, incluso, con la muerte” (79). Este último verso se complementa en ¿impensado? estribillo con la invocación al antihéroe del poema final, tras la victoria de la soledad: “Bien sabes que te vas quedando solo / con tu suerte” (“Marcha fúnebre en la muerte de un héroe”: (80).

3.

Nos hemos extendido en el análisis de *LCF* porque en sus tres partes, hemos dicho, resuenan los matizados acordes de la poética de Álvaro Salvador. Si los primeros poemas se apartan voluntariamente de todo efecto de vecindad con el lector, para examinar la trama de una poética en vías de liquidación y de otra esbozada como proyecto, los textos de la segunda y tercera parte vienen a actualizar estas últimas postulaciones, como van a hacerlo también, con *canto acordado*, sus libros posteriores.

En *Tristia* (1982), por ejemplo, escrito conjuntamente con Luis García Montero y encubiertos ambos tras el seudónimo de Álvaro Montero, Salvador afina con delicadeza una de las cuerdas ya tensadas en *LCF*: el motivo erótico, mediatizado por referentes literarios¹¹ y empapado por los olores y rumores de las ciudades. Una síntesis bellísima de estas operaciones es, para citar un caso, la “Gacela del joven ignorante”,

que nos descubre *una* experiencia posible y provisional del amor: “Yo no sé nada del Amor./ tan solo puedo hablaros de mi amada (“Tristia”, en *SUM*: 75). En el libro siguiente, *EAN* (1985) el tópicos amoroso, asociado al sentimiento elegíaco, recupera los aires infantiles o lúdicos de la canción popular, los aires turbios del tango, Chopin y la levedad de un Bécquer al que se parodia y reverencia, la Granada del poema “Suenan una música”, construido en el diálogo amistoso –como quería Eliot– con García Montero, Machado, y, otra vez, Gil de Biedma. Los ecos de Cernuda llegan también siempre, entre otros ejemplos, con la serie “Descripción de un cuerpo”, afirmación vital, sensual y, otra vez, la conjunción *canto* y *cuerpo* como luminosas verdades: “Aquí, / en la ensenada, / en el canto imposible de las noches de insomnio, / yo también me desnudo” (36).

LCDP (1992) continúa con el motivo erótico pero introduce más contundentemente el protagonismo de un personaje exhibido como ficción y asediado por el tiempo, una presencia que de aquí en más transitará continuamente por la poética salvadoriana.¹² El recurso al *autorretrato* como modalidad descriptiva es la coartada para *escribir los sentimientos* sin caer en la obscenidad sentimental. La intimidad vuelve a disponer la escena del amor y del paso del tiempo, en un tono elegíaco que no evita, sin embargo, la esperanza:

*“Más, a pesar de todo, te dedico estos versos
no sólo porque hacerlo es un vicio querido
sino porque con ellos quizás pueda mostrarte
la condición que exhiben algunos personajes:
‘hombre cansado ya de muchas cosas,
con papeles en regla de anteriores afectos,
no demasiado joven y sin ningún dinero,
llama a tu corazón. No tiene fecha’.
 (“La condición del personaje”: 15-6)*

155 { romano

Como otra nota relevante del libro, diremos que la alegoría corporal en relación con la escritura se presenta, a modo de poética, en el texto inaugural de la primera sección (*Reina de corazones*, publicada en 1989 de forma separada). Titulado “Cuando transpira el aire” (13-4), dicho poema inmediateza la materialidad perceptual, inteligible y temporal de la escritura, una piel en la que se espeja el propio sujeto que escribe: “Quiero escribir un poema / que viva como un cuerpo, / como un cuerpo tendido al sol / como un cuerpo / desnudo / tendido en el calor de un mediodía”. Esta poética se despliega a lo largo de todo *LCDP* por mediación de los *cuerpos amados*, el *cuerpo* de la escritura y el propio *cuerpo* de la voz, exhibida, advertimos, en la intensa porosidad de una naturaleza ficcional que enlaza, con paradójica deliberación, con nuestra experiencia cotidiana. A estas mediaciones se suman nuevamente otras de tipo genérico o intertextual, que funcionan como verdaderos “correlatos objetivos” de lo “vívido”: la música (el jazz, canción de autor); los tipos textuales literarios o

comunicativos (epigrama, carta, discurso periodístico), los tópicos tradicionales (el *militia amoris* reformulado en clave política en “Un destino tal vez poco elegante”: 25-6) y las resonancias literarias (con “el maestro de las sonoridades” como protagonista y los otros “maestros” convocados en los epígrafes).¹³

“La confianza en [el] hermoso artificio”¹⁴ pacientemente urdido en la elaboración de este libro, parece sucumbir, aunque sin anularse, en *AT* (2001), donde por encima de la literatura se impone la *lamentatio* elegíaca, llevada a su máxima tensión por el “diálogo del sujeto con la muerte”, como asegura Juan Carlos Rodríguez en su comentario a este volumen (144). Sin embargo, el desacomodo originado por esta experiencia terminal no autoriza la *catástrofe*, porque otra vez aquí el autor dispone diques de contención al patetismo emocional. Se confirman las duplicaciones en las piruetas del “impostor”, los espejos, los autorretratos, las alternancias del rostro entre pasado y presente, las voces otras de los maestros de siempre. La experiencia colectiva guía los pasos desde las “galerías del alma” hasta las ciudades y la acuciante realidad social del Este europeo. Todo exceso es aquilatado por un recatado y meditativo lirismo, más el ajuste, siempre oportuno, de la ironía y el humor. Nota central en relación con estas páginas es la interrogación insistente en la tarea muchas veces incómoda del poeta y la poesía y su puesta en abismo respecto de lo real: “¿Qué beso fue su beso? / ¿El que te dio? / ¿O el que luego escribí/ que te había dado?” (“El impostor”: 49). Por lo mismo, hacia el final, asistimos a la constatación de que la poesía, lejos de sus paraísos verbales, ya “no cura / [...] solamente alivia, analgésica, / a ratos” (“La poesía ayudaba”, 78) y las urbanas “rosas de neón” (81) del poema coda ofrecen a un tiempo y de modo inexorable “fuego” y “sangre”.

4.

Todas estas *palabras de familia* de Álvaro Salvador no pueden leerse, lo hemos visto, con distracción o inocencia. Aquel proyecto enunciado solemnemente en *LCF*, que otorgaba a la poesía la cualidad de ser “instrumento consciente de acción para la historia” es cumplido, en ese mismo libro y en la producción completa del poeta granadino de un modo que, según advertimos, expulsa cualquier lectura de superficie respecto de aquel mandato. Por lo mismo, se impone la necesidad de reconstruir una teoría poética y política respecto de la escritura y de su productor, una teoría (ideológica) de las formas en la que conviven, con equilibrio inusual, *reconocimiento* y *extrañamiento*. Esta doble faceta ha sido expuesta, transparente y concisamente, por Angel González: “En mi opinión, escribir poesía es una manera, acaso la más compleja, de pensar la vida” (“Prólogo” a *SUM*: 13).

Esta poética aparenta ser el dibujo terminado de un sencillo tapiz que, si lo ponemos del revés, muestra el laborioso hilado, la *póiesis*, el artificio naturalizado ante los ojos del lector por un efecto de verdad próximo a nuestras vidas, a nuestras historias públicas y privadas. Más allá del juego y la ironía, de la vasta y reconocible biblioteca ofrecida al lector, de las músicas callejeras o tabernarias, del “normalizado” tono clásico con

que se leen muchos poemas, esta mimesis es, por sobre todo, invención.¹⁵ La representación de la experiencia erótica y *temporal* a partir de referentes de la tradición, la propia concepción de “experiencia”, el extravío de un sujeto (tan parecido, por lo demás, a nosotros) detrás de las imposturas, remiten a construcciones del lenguaje a través de las cuales habla, no lo olvidemos, la ideología.

Frente al silencio metafísico o las cortinas aterciopeladas de poéticas experimentales que buscan obturar radicalmente el diálogo con el lector, aquí encontramos el atajo de un *reconocimiento* que a la vez ampara y desconcierta (quiero decir, *extraña*). Quienes leemos, el propio Álvaro Salvador, todos, nos parecemos a aquel “joven ignorante” que en voz baja se repetía: “Del Amor nada sé, sólo conozco/ el cuerpo de mi amada”.

Bibliografía

Textos del autor

Salvador, Álvaro (1980). *Las cortezas del fruto (1973-1979)*, Madrid, Endimiión-Ayuso.

Salvador, Álvaro y García Montero, Luis [Montero, Álvaro] (1982). *Tristia*. Melilla: Rusadir.

Salvador, Álvaro (1985). *El agua de noviembre*, Granada, Diputación General de Granada, Colección Maillot Amarillo.

Salvador, Álvaro (1992). *La condición del personaje*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.

Salvador, Álvaro (1996). *Suena una música. Poemas 1971-1995*, Valencia, Pre-Textos.

Salvador, Álvaro (2001). *Ahora, todavía*, Sevilla, Renacimiento.

Salvador, Álvaro (2003). *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía.

Otras referencias

Auden, Wystan (1999). Hacer, conocer y juzgar, en *La mano del teñidor, Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 51.

Barja, Juan (1993). El arte y las promesas. *La condición del personaje*, de Álvaro Salvador, en *Cultura, Diario 16*, 24 de marzo.

Díaz de Castro, Francisco (2002). La poesía de Álvaro Salvador: *Suena una música*, en *Vidas pensadas*, Renacimiento, Sevilla, 70-73.

Foucault, Michel (1989). ¿Qué es un autor?, en *Revista Conjetural*, 1 (agosto), 87-111.

García Montero, Luis (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación de Granada.

García Montero, Luis (1981). Una nueva poética (reseña sobre LCF), en *Camp de l' arpa*, 89-90: julio-agosto 1981, 52-3.

García de la Concha, Víctor (1992). *La condición del personaje*, de Álvaro Salvador, en *ABC literario*, 28 de agosto.

Jiménez Millán, Antonio (1982). Una reflexión lúcida sobre la poesía: *Las cortezas del fruto* de Álvaro Salvador, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 388, octubre.

Macherey, Pierre (1974). Lenin, crítico de Tolstoi, en *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.

Rodríguez, Juan Carlos (1980). La guarida inútil (la poesía de Álvaro Salvador), prólogo a *LCF*, 15-25.

Rodríguez, Juan Carlos (1999). Escrito bajo una lámpara (*Sobre Ahora, todavía*), en *Dichos y escritos (sobre "la otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, 142-8.

Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Editorial Martín, Colección La Pecera.

Rovira, Pere (1993). Las condiciones de un poeta, en *Quadern de Lectura de Segre*, Lérida, 28 de febrero.

Soria Olmedo, Andrés (1983). Sentimientos fechados, en *Diario de Granada*, "Cuadernos del Mediodía", 21 de enero, 15.

Wahnon, Sutana (1993). La condición de ser personaje, en *Ideal*, Granada, 26 de junio.

Abreviaturas

LCF (*Las cortezas del fruto*)

EAN (*El agua de noviembre*)

LCDP (*La condición del personaje*)

SUM (*Suena una música*)

AT (*Ahora, todavía*)

Notas

¹ Con esta sugerente síntesis analizaba Álvaro Salvador en 1983 las reflexiones de Juan de Mairena en torno a la naturaleza histórica de los sentimientos: "Está claro que no se refiere Mairena a los sentimientos considerados como algo propio de un ámbito trascendente, eterno e inmutable, sino que se refiere a los sentimientos como algo 'históricamente fechado', es decir, a los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado" ("De la nueva sentimentalidad a la *otra sentimentalidad*", *Letra pequeña*: 201-3). Álvaro Salvador ha escrito, junto con una multitud de ensayos críticos sobre autores de una y otra orilla, diversos textos programáticos y revisiones más tardías en torno al grupo de la "otra sentimentalidad". Estas ideas están atravesando nuestras reflexiones presentes, pero no nos detenemos específicamente a desbrozarlas por razones de método y de espacio. La puesta en diálogo entre ambas discursividades –poética y ensayística– se está llevando a cabo dentro de un libro de autoría propia cuya escritura se encuentra en curso. Lo mismo vale para los estudios generales sobre estos poetas granadinos.

² "Triple canto temporal" ha denominado Jiménez el asedio a la temporalidad en la propia obra machadiana: el tiempo interior, el tiempo histórico, la reflexión sobre el tiempo. Estas

modulaciones recorren, a veces solitariamente, otras combinándose entre sí, toda la poesía de posguerra y son retomadas, en el *realismo singular* (García Montero) del grupo sobre el que estamos hablando.

³ Publicada en Granada en 1996, Álvaro Salvador es, justamente, quien prologa la edición española del libro, cuya traducción realiza Julián Jiménez Heffernann.

⁴ En el sentido en que lo piensa Gil de Biedma, para sí mismo, en el "Prefacio" a *Las personas del verbo*: "La lentitud también tiene sus ventajas [...]. Bueno o malo, por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor. El mismo incesante tejer y destejer, los mismos bruscos abandonos y contradicciones, revelan, considerados a largo plazo, algún viso de sentido, y la entera serie de poemas una cierta coherencia dialéctica [...]. Al fin y al cabo, un libro no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres o [...] de unos cuantos de ellos" (25-6).

⁵ En su reseña a la compilación antológica *SUM*, de 1996, advierte Francisco Díaz de Castro sobre la continuidad de los planteos autorreferenciales de *LCF* en la práctica poética de libros posteriores, que, más allá de las diferencias tonales, deben ser leídos, y esto es indiscutible, a la luz de ese programa. Lo cito: "Los objetivos básicos de los primeros libros han nutrido la escritura posterior del poeta. La multiforme revisión crítica de *Las cortezas del fruto* (1980) y el erotismo desbordante de los poemas de *Tristia* (1982) [...] son exponentes de una primera madurez en que la poesía se desvela como una [...] ardua ficción en torno al sentido de lo vivido [...]. La relatividad del sujeto poético posmoderno se evidencia, en continuo quiebro irónico, por medio de la fusión de erotismo e historia como cuerpo del poema, y de la afirmación de lo particular de la experiencia frente a las grandes representaciones" (71).

⁶ En igual sentido, García Montero se pregunta en su reseña "¿Qué aporta de nuevo Álvaro Salvador en este libro?" y ensaya dos respuestas: por un lado, la confluencia del poeta con el crítico agudo que Álvaro Salvador es también, lo que le permite afinar mejor la punta al escribir sus textos autorreferenciales, en la primera parte de *LCF*; en segundo lugar, destaca García Montero "la aceptación de la entidad ideológica de todo tipo de producción poética" (53).

⁷ Es Antonio Jiménez Millán, en la reseña referida, quien subraya el cuestionamiento por parte de Salvador (y de los poetas de la "otra sentimentalidad" en general), de otra falacia: la de "vanguardia"/"realismo" (217). De eso habla Salvador en "La experiencia de la poesía", sustentando la idea de que los procedimientos vanguardistas no son peligrosos *per se* sino que es su uso dentro de una ideología poética determinada el que los vuelve "perversos y estériles" (228).

⁸ Macherey, en su estudio sobre Lenin y su lectura de Tolstói, aclara de manera muy sugestiva y en sintonía con esta poética la relación entre formas e ideología. La cita es larga pero, a mi juicio, imprescindible: "La ideología "espontánea" en la que viven los hombres no es simplemente reflejada por el espejo del libro, sino quebrada, revuelta, puesta al revés [...] en la medida en que la creación de la obra le da una condición distinta de estado de conciencia...Así, la obra se determina por su relación con la ideología; pero esa relación no es simplemente analógica (como lo sería una reproducción); es siempre más o menos contradictoria...Es posible decir que la obra tiene un contenido ideológico, pero que da a ese contenido una forma específica. Aun cuando

esta forma sea ella misma ideológica, ocurre, por virtud de ese redoblamiento, que la ideología sea desplazada dentro de sí misma [...]. De este modo puede ser medida la distancia que separa la obra de arte de un saber verdadero (un conocimiento científico), pero que también los acerca, en su distancia común respecto de la ideología. La ciencia suprime la ideología, la borra, la obra la recusa, sirviéndose de ella. Si la ideología puede ser presentada como un conjunto de significados, un conjunto no sistemático, la obra propone una *lectura* de esos significados, disponiéndolos como signos. El papel de la crítica es enseñarnos a leer esos signos" (76).

⁹ Parra ha sido objeto de incisivos ensayos escritos por Salvador: de 1975 es el libro *Para una lectura de Nicanor Parra (el proyecto ideológico y el inconsciente)*, publicado en Sevilla. También le dedica su artículo "La poesía morirá si no se la ofende", publicado en la recopilación de su *Letra Pequeña* (95-99) y reeditado, con el mismo nombre, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, febrero de 2007: pp. 148-53.

¹⁰ Junto con los ritmos rimados y los versos largos, la tradición es reescrita también en la deuda, para mí indudable, con el Salinas de *La voz a ti debida*: "Desde el mismo centro de tu piel subvertida /alcanzarás el vuelo/ y arrojas ya de ti/ mi lugar interior que te habitaba" ("Erótica conclusa": 52).

¹¹ En su aguda reseña sobre el libro, Andrés Soria Olmedo subraya el gesto de "intervenir" activamente sobre la tradición de la poesía amorosa. No se trata en este libro de realizar –cita a su vez Soria– una "crítica hidráulica", sino de descubrir la respuesta a una pregunta tácita e inicial: "cómo escribir de amores, hoy, aquí, cómo completar una educación sentimental" (4).

¹² Este "personaje poético" ha sido objeto de diversas lecturas. Sutana Wahnnon, por ejemplo, aporta una mirada deconstructiva. Entre imágenes "ajenas" y la exhibición del fracaso final, "el poeta habría revelado la verdadera condición del personaje, su *historia real*, ayudándonos así a reencontrar el ser bajo la apariencia". Pero no hay epílogo de este desnudamiento, porque, como bien reflexiona Wahnnon, debajo de la máscara hay siempre otra máscara, verdadera "condición" de este sujeto. Pere Rovira, en cambio, apuesta por otra interpretación: "Esa tristeza sonriente no revela para mí resignación, sino dignidad [...] [de quien] está a la altura de las circunstancias. Porque ese fondo rebelde mantiene el empeño de encajar atacando" (11), tal el autor y el propio personaje de estos versos.

¹³ En su aguda reseña sobre *LCDP* Juan Barja señala la necesidad de superación del cuño "nueva [otra] sentimentalidad" para "ir al encuentro de un nuevo tipo de poesía clásica" donde el artificio aparece naturalizado y pervive "una idea y vocación de forma". Todo ello a su vez nos remite a lo "antiguo" donde "la obra se configura como acción, lejos de toda confrontación entre conocimiento y experiencia". Del mismo modo, García de la Concha advierte sobre la novedosa productividad "formal" de este poemario: "Una vez más el ritmo –quiero decir el tono y su capacidad de integrar elementos dispares– ha convertido en arte la experiencia".

¹⁴ Con esta expresión define Álvaro Salvador su poética en el ensayo: "¿Y tú me lo preguntas?", reunido junto con otros ya citados en *Letra Pequeña* (205-7).

¹⁵ Este concepto es equívoco y, para despejarlo, acudimos una vez más a Gil de Biedma. Citaremos por lo mismo nuestra propia interpretación de sus reflexiones, desprendidas de

una de sus *Poéticas*: “El discurso de la subjetividad en el caso particular de Jaime Gil de Biedma supone, de acuerdo con sus propias especulaciones al respecto, la “invención de una identidad”. “Invención” que, como él mismo ha señalado explorando el doble sentido etimológico del vocablo, es, a un tiempo, “hallazgo o descubrimiento de algo ya existente –y por lo tanto, no se alumbra ex-nihilo de mi cabeza” y “creación imaginativa”–. Este concepto nos induce a firmar con el autor un contrato de lectura que reclama la aceptación de una cláusula angular e innegociable: la autonomía esencial del sujeto poético, verbal en su factura, pero también, y complementariamente, “representación” que media entre lo que está fuera de él (“algo ya existente”) y lo que la escritura, el hacerse-en-la-escritura, propicia: “creación imaginativa” que da cuenta de una operación mental singular y a la vez, ésta misma, espejo deformante de un imaginario que trasciende la pura individualidad, para coagular las representaciones colectivas. “Invención” entonces, no como ficción desarrollada a espaldas de la experiencia, sino, como lo ha dicho claramente el autor, gestora de una representación identitaria conseguida histórica y textualmente” (Romano: 2004: 199) Esta doble disponibilidad semántica de la invención puede aplicarse, de modo global, a la poética de Álvaro Salvador.