

LAS INCLEMENCIAS DEL TIEMPO.
SOBRE *AHORA, TODAVÍA*, DE ÁLVARO SALVADOR

Marcela Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata

*Borrada juventud, perdida vida, ¿en qué cueva de sombras
arrojar las palabras?*

Francisco Brines

I

Si los esquemas generacionales y las líneas de tiempo no fueran, como habitualmente lo son, conjuntos y trazados aleatorios resistentes a la paleta de los grises, podríamos consensuar que desde el modernismo español los magisterios de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado han decidido el curso de las poéticas peninsulares hasta la actualidad.

Habida cuenta de las prevenciones que acabo de señalar, es posible reconstruir, en primer término, un ideario estético que el poeta de Moguer expone, sobre todo a partir de 1916 (en libros como *Eternidades*, por ejemplo) y en diversos escritos teóricos, en torno a una palabra ensimismada y un sujeto poeta cuya existencia es justificada, ensimismada también, en ese universo autosuficiente. Ya Valente (y cito este nombre *insular* con toda deliberación), decía en un ensayo de su libro *Las palabras de la tribu* que la poesía de Juan Ramón “se trata de un viaje inmóvil que comienza en el poeta, pasa por el poeta y termina en el poeta” (90), y toda ella se resume en la “manifestación espléndida de una ‘sentimentalidad’ clausurada” (88).

El pensamiento poético de Machado, como todos sabemos, discurre paulatinamente en el despliegue de una premisa central, la *esencial heterogeneidad del ser*; anudada con una de sus primeras poéticas: “Ni mármol duro ni eterno/ ni música ni pintura/ sino *palabra en el tiempo*” (subrayado mío). Ambas postulaciones trazan el desplazamiento desde *las galerías del alma* hacia los *campos de*

Castilla, y se exponen con radicalidad en la invención de sus apócrifos, que permiten concurrentemente al autor no sólo una reflexión filosófica sobre el tiempo y la alteridad (la propia y la del prójimo), sino también una toma de posición política concretada en su apasionada defensa de la República ante la rebelión falangista. De este modo, en la posguerra, la poesía “social” (en sus dos promociones) será la natural heredera de estos mandatos, legado finamente estudiado por José Olivio Jiménez en un libro imprescindible de 1984.

Sin embargo, las resonancias machadianas (como las del “andaluz universal”, pero ése es otro tema) persisten aún en nuestros días, y si me he permitido estos desvíos iniciales fue para despejar convenientemente la voz poética que nos habla desde *Ahora, todavía*, de 2001, el último libro publicado por Álvaro Salvador (1950), fundador por los 80 en Granada junto con García Montero y Javier Egea, entre otros, del núcleo de la “otra sentimentalidad”.

En un ensayo de esos años, Salvador discurre en torno de esta otra premisa machadiana, puesta en boca de Juan de Mairena: “Los sentimientos cambian en el curso de la historia y aún durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen y son sustituidos por otros” (citado en Salvador, 2003 201-2). Recogiendo el guante de estas reflexiones, Salvador deja a su vez en claro el recorrido que empiezan a desandar estos poetas granadinos: “[...] no se refiere Mairena a los sentimientos considerados como algo propio de un ámbito trascendente, eterno o inmutable, sino que se refiere a los sentimientos como algo ‘históricamente fechado’, es decir, a los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado”(202). Y, en la conclusión de su *manifiesto*, una extraña biblioteca viene a confirmar las impensadas continuidades de este *fundador de discursividad* (Foucault) que fue el maestro sevillano: “Desde ahí, desde ese tren al que se dirigía Machado [...], es desde el que, profundizando en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura, de la mano de Brecht, de Gramsci y de poetas como el propio Machado, Pasolini, Alberti o Jaime Gil de Biedma, es desde donde puede hablarse de *otra sentimentalidad* y de *otra poesía*” (203).

De este modo, 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” (la “épica subjetiva” de la que habla Juan Carlos Rodríguez en un artículo señero de 1999), son los puntos neurálgicos que articulan la escritura del grupo y, en este caso, la de Álvaro Salvador desde sus primeros libros. *las cortezas del fruto*, de 1980, se alza, en este sentido, como una teoría política de las formas de la cual es deudora su producción posterior, asistida también por una interesante *variación*, radicalmente “moderna”, respecto del estatuto de la poesía y del sujeto poético: la “conciencia de falsificación” (Gil de Biedma, Eliot, Auden),

el carácter “representativo”, esto es, “ficcional” del género, por lo cual la convencionalizada “sinceridad” de la poesía es revisada también como un artificio naturalizado (a través de mediaciones que Robert Langbaum, en un libro decisivo como *the Poetry of experience*, había advertido en todo el siglo XIX, incluyendo a los románticos).

Esencial heterogeneidad del ser, entonces, sentimientos contruidos y “fechados”, la fragua de un sujeto alzado desde la vigilia por la *palabra en el tiempo*, recorren, con una mirada acorde al siglo que se inicia, un libro que bien puede cifrarse en la apuesta de esa otra voz amiga: “en mi poesía no hay más que dos temas: el tiempo y yo”.

II

En este sentido, podría decirse que *Ahora, todavía* consiste en una extensa elegía que desnuda de modo decisivo las *inclemencias* del tiempo, “el inocente tacto de la muerte” (del citado *Las cortezas del fruto*) que asedia la poética del autor desde sus inicios.

Hay que advertir que cuando aquí hablamos de *elegía* no nos referimos al género canonizado según unas variables semiótico-formales (cuyos desplazamientos, combinaciones y registros diversos dan cuenta de la dificultad de una definición del género *per se* dentro del sistema de la literatura española, incluso la renacentista, como bien advierte Begoña López Bueno), sino mejor a “lo elegiaco”, como una tonalidad de la voz, una marca particular de subjetividad asociada, claro está, al dolor y la nostalgia por lo perdido o lo nunca alcanzado, que, desde el barroco, gira en torno al negro humor de la melancolía. Así precisa esta cuestión Pedro Ruiz Pérez en relación con el imaginario del período:

“La pérdida de la ataraxia, como ideal renacentista de superación de las pasiones, se precipita en el sentimiento personalizado del barroco, en el que una capa de estoicismo no llega a ocultar el emergente sentimiento de la nueva edad: la melancolía. Es en este nuevo espacio donde una temática específica se transforma en una diluida tonalidad [...] [que] deja paso a un hecho más trascendente: la irrupción definitiva del yo, la expresión lírica de la subjetividad, el sentimiento de la pérdida, el espacio de la memoria, el discurso, en suma, de la melancolía”.

(325-6)

Esta nueva conformación de lo elegiaco, que recupera, dicho sea de paso, la escena íntima de la elegía amorosa clásica, frente a la *exhortatio* y el panegírico públicos de la elegía funeral, se proyecta indudablemente, como asegura Ruiz Pérez, en la poesía contemporánea. Dicha proyección no solamente se lleva a cabo por el diseño de una subjetividad crítica y en crisis (el anhelo de conciliación en el *uno* por parte de una subjetividad fracturada, voluntad que puede leerse, por ejemplo, desde los románticos), sino también en los acuerdos de la institución

literaria frente al género: la poesía se circunscribe, se ha consensuado, a lo “lírico” y lo “lírico” se sostiene en su transitividad con lo “elegíaco”.

Distribuidos en cuatro partes densamente trabadas (“Otra vez el otoño”, “El impostor”, “Intensidades” y “Luces entre la niebla”, cerradas por un poema, “Rosas de neón”, a modo de coda), los textos de *Ahora, todavía* desandan entonces las rutas del *tiempo* y el *yo*, ejes fundamentales que articulan el trazado del libro, junto con la interrogación insistente y no siempre amable sobre la figura del poeta y el rol de la poesía. Los puntos neurálgicos que lo integran se entrecruzan armónicamente, estableciendo entre sí relaciones de contrapunto y complemento, de los poemas entre sí y entre cada una de sus partes, prolífica tensión en la que se detiene Francisco Díaz de Castro, en su análisis del poemario. La “razón analítica” resuelta en “voz confesional”, sustento de la protagónica “condición elegíaca” del libro, es regulada por la “ironía” y el “sarcasmo” y, por sobre todo, por la presencia autorreflexiva y distanciadora del “impostor”, quien rompe el “juego de identificaciones” establecido por la primera parte (74 y ss.).

De la mano de, dijimos, Jaime Gil de Biedma, pero también con la evocación –tan en sintonía– de José Hierro, Luis Cernuda, Ruben Darío, Peter Larkin, Charles Reznikoff, y, en el fondo, tácitos, el propio Machado y Angel González– el autor esculpe con la exactitud rigurosa de un ebanista “el obscuro paso de los días” (“Los territorios perdidos” 22), en varias de sus facetas posibles: la de la existencia en singular, la de la historia pública (con sus trasiegos urbanos y los derrumbes del Este europeo), la de su propio andar como poeta. Entre los surcos de poemas extensos y también otros muy breves –ambos escritos con igual intensidad– deambula un sujeto otoñal que no puede remontar la inexorabilidad del enemigo que ya desvelaban los sonetos angustiados, angustiantes, de Quevedo.

En este paisaje de brumas, dorados apagados y música de crepúsculo, aparece, implacable también, la soledad, con “su muro de sombra y media luna”, habitante exclusiva del “Callejón de la isla” (13), poema que abre la primera parte condensando motivos esenciales del libro. Un “callejón” sin salida (como anuncia el “Nocturno” rubendariano disparado por el epígrafe y justificado en el final insomne del texto), cuya estructura estrófica circular dibuja la inútil peripecia de un personaje: primer *alter ego* de la voz que es un “tú” al descampado, en un lugar vital donde “hace frío/ huele la habitación a tabaco e insomnio,/ a desorden de invierno,/ a cubil de animal/ que rastrea su olor y lame sus heridas”. La soledad (en su paradójica y tremenda presencia, evocada en el texto cernudiano que encabeza el libro en su conjunto) constituye la anfitriona necesaria del Otoño (con mayúsculas), escrito con un desasosiego que nos trae en el brevísimo “Otra vez el otoño” (15) los ritmos musicales y anímicos del endecasílabo barroco. La perplejidad de sor Juana suena en nuestros oídos desde la primera interrogación (“¿Quién eres tú, sombra de mi deseo/ recuerdo vago del placer y el miedo?”), junto con el *horror vacui* que obtura todas las preguntas, en la voz desolada de Quevedo: “Otra vez el Otoño/ y nadie me responde”.

El escenario completo de lo perdido, la suma de *casos lamentables* que habilitan la elegía, se construye ante nuestros ojos como una representación, necesario es decirlo, de nuestra propia experiencia ante las inclemencias del tiempo. Así, el recuerdo del padre muerto (“El padre” 16-7), en unas manos unidas luego en la continuidad del otro hijo, el propio. Largo y narrativo poema donde la intimidad familiar asoma, entrañable, en la anécdota de los paseos y los bares con amigos, a cuyo término se anunciaba, tempranamente, “la intuición de una edad mayor, /poderosa y extraña como sus palabras”. Tras la voz, implícita, de otro *padre* (“Se marchó una mañana dorada de diciembre –como *aquellas mañanas azules de mi infancia*– [subrayado mío]), los espejos –el propio, el del hijo– escriben, en letras amorosas, la recogida *consolatio* de esta elegía.

Otros *casos* aparecen evocados en este Otoño de la primera sección del libro: los paraísos de la juventud, en un poema dedicado a Javier Egea (otro *cuero ausente*), donde la amistad entre pares adquiere contornos míticos reavivados, sobre todo, por los proyectos generacionales, ahora interpelados, en un final sin respuestas, desde un estremecido *ubi sunt*: “¿qué fue de aquel fervor?! ¿qué ha quedado en nosotros de aquel fuego sagrado,/ de la unción que los maestros nos dejaron prendida/ en noches de amistad, en hermosa conjura/ con nuestra propia voz, con la palabra escrita?” (“Verano del 83, 18-9); o la ciudad transfigurada de la infancia, consuelo del presente, a partir de un pasado “cuando la vida era, sobre todo,/ ebriedad de vivir cada mañana”, en un extenso poema que ingresa datos verificables de la vida del poeta y potencia, por lo mismo (al igual que el despliegue de unas compartidas *palabras de familia*) los efectos de “reconocimiento” y de “verdad” por parte del lector (“Los territorios perdidos” 22).

Si el poema final de la primera sección, “Los tejados de Praga” (26), indaga con precisa economía en torno a la *pasión inútil* de la vida (“no, tampoco aquí se esconde/ la vida verdadera”), la segunda parte, titulada “El impostor”, con epígrafe de Larkin tomado del célebre “Nothing to be said”, introduce otros tonos (digamos, más *larkianos*) sin alejarse, en absoluto, de la voluntad elegíaca. Este trayecto espiga, con intención deliberada ahora, los distintos desdoblamientos de una subjetividad cuya cohesión se exhibe como una transitoria construcción histórica, es decir, como fábula, y como fábula de una fábula, algo que muy bien advirtió Nietzsche y desarrolló espléndidamente, dentro del pensamiento posmoderno, Gianni Vattimo: “El sujeto no es un *primum* al que se pueda dialécticamente volver; es él mismo un efecto de superficie, y, como dice el mismo párrafo de *El ocaso de los ídolos*, se ha convertido en ‘una fábula, una ficción, un juego de palabras’”(30).

Este otro *dolorido sentir* se expone en la segunda sección con matices, entonces, encontrados. La primera “Declaración” (33), travestido poema de amor que esconde el vértigo de una existencia funámbula entre la vida y la escritura de la vida, oscila entre el tono serio y la ironía sutil, condensada en un final que bien

podrían suscribir firmas distantes en el tiempo y en imaginarios lectores como las de Lope de Vega y Joaquín Sabina: “La perdí y ahora pienso si el haberla perdido/ fue sólo una coartada a favor de mis versos”. El siguiente “envío” (34) retoma, además de la tradición cancioneril en sus formulaciones más cristalizadas, los reposos del amor, como lo hiciera Angel González (Romano 93-5): la mirada de ella rescata un yo posible, mejor e incandescente, por obra de sus ojos “como bálsamo del sueño”, apacibilidad que conjuga muy bien con el decorado *interior* de la “Sala de estar” (39) en la que el amor ha sido más poderoso que el discurrir de los días: “Al fondo, en un rincón/ mi zapato de cuero sobre el tuyo de plata”, vencedores transitorios frente a ese “amor”, como se dirá más tarde, “un caprichoso juego/ de escondites y tiempo” (“Presente perpetuo”, 46).

Estos *locus amoenus* empalidecen, sin embargo, en otros áridos *locus* urbanos: unas calles “en las que siempre acecha la nostalgia” (“Las horas lentas” 35), en el desvanecimiento final del encuentro en la playa –pasajero también, como todo turista– en “Intuición de instantánea” (36-7), y en el pavor incontrolable pero contradictorio ante las varias ciudades sobreimpresas en la memoria: “Huyo/ [...] de una ciudad que odio a una ciudad que amaba,/ de una ciudad que odiaba a una ciudad que aún quiero” (“Dos ciudades” 38).

El recurso a la tercera persona –estrategia fundamental de la poesía del autor, equilibrada, como señalamos, por un recatado y meditativo lirismo, más el ajuste, siempre oportuno, de la ironía y el humor– narra, con voz distanciada una historia vital en los tres tramos de la niñez, la juventud, y la turbia adultez de “este hombre que escribe” (“Aguas turbias” 40). Otros distanciamientos a mi juicio todavía más poderosos, son esgrimidos en el diagnóstico fatal (pienso en Darío) de esta “impostura”: quien se fue alguna vez reaparece en los contornos angulosos de unas fotografías (“Álbum” 43), recortado ya en la melancolía del futuro, del que luego darán cuenta, con implacable lucidez, otros retratos.

La verificación paulatina de estas escisiones es correlativa del adensamiento con que se verifican las inclemencias del tiempo y el desnudamiento ahora de la vida en su condición de *nueva ejecución* hacia la muerte, por lo que el texto en su conjunto se vuelve, como en la obra completa de Gil de Biedma, la ficción autobiográfica de un “personaje poético”. A las fotografías y los fantasmas se suma, entonces, el *recuerdo de la muerte* como última “morada”: “Durante muchos años/ en mi casa hubo siempre/ una puerta cerrada.// Ayer decidí abrirla.// Hoy siento que en mi vida se ha cerrado una puerta” (“Morada” 44). Los dos poemas que clausuran la sección son, en este sentido, inexorables. “¿Has sentido en la noche el terror de estar vivo?” cifra el único y temible verso que alerta al lector en “Los motivos del suicida” (52). Complemento y glosa del poema anterior “Arts studio” reingresa en esta escritura contemporánea otra clave barroca, la vida como una representación teatral con final aciago: “Si has mirado de frente los

ojos de la muerte/[...] debes abandonar esta comedia/ que tantos éxitos te procuró hasta hoy.// No te engañes./ Tu papel de cobarde no es nada verosímil” (53).

“Intensidades” denomina Salvador a la tercera sección de *Ahora, todavía*, reelaborando, en clave temporalista, aquellas “eternidades” juanramonianas. En la apertura, el epígrafe del poeta norteamericano Charles Reznikoff (“Esta brumosa mañana de invierno/ no desprecies la joya verde entre las ramas/ sólo porque es la luz del semáforo”) podría decodificarse como una burla o una sentencia irónica. En mi opinión, la palabra “ajena” incrustada (piedra, en verdad, *preciosa*) en los vaivenes de esta escritura, acompaña el gesto de Salvador como un correctivo ácido frente a todo esencialismo: hombres comunes, transeúntes y automovilistas a la pesca de las “joyas” posibles que ofrece el habitar las ciudades, en el único mundo, también posible, que tenemos.

Desde esa mirada relativa se escribe el libro, y, particularmente, esta sección, donde asistimos al diseño de sucesivos “autorretratos” y “retratos”, inscripciones visuales (verbales) cuya lógica es la de la misma perspectiva desencantada de quien mira: el recorte y la selección, es decir, la incompletud y, por supuesto, el simulacro. De este modo, el sujeto se ¿encuentra? en el “Autorretrato” (59-60), al cruzar un semáforo, con la “joya” desvaída de su doble: “alguien que sólo es rastro de lo que fue algún día”. Hecho *siniestro*, diría Freud, que, lejos de los vértigos de Hoffmann o de von Chamisso, es expuesto con la distancia de una cotidianidad irónica (en su doble acepción, retórica y filosófica) a mi juicio más *siniestra* aún: “Ayer me tropecé conmigo mismo/ al cruzar un semáforo./ Quizá os parezca extraño,/ pero no hubo sorpresa”. La misma *falta* es advertida en los poemas en prosa siguientes. De este modo, “Retrato incompleto de familia” (61) consiste en la descripción exhaustiva del “recorte” familiar (un padre, sus dos hijos), una “foto amputada” que entierra viejos sueños y descubre, otra vez, la melancolía. “Carretera de la costa” (62) resulta, por su parte, otra “fotografía” construida por una mirada que, como en todo el libro, conjetura sobre lo “real”; en ella, nuevamente, como en “El padre” de la primera sección, el espejo generacional vuelve a duplicar estos modos singulares, superpuestos o irrecuperables, de la existencia: “Lo cierto es que se trata de un antiguo joven de los años sesenta y su joven hijo de los años noventa, escuchando ‘heavy metal’ en un descapotable rojo. Volkswagen, por más señas”.

La insistencia (la “intensidad”) en el examen de la propia subjetividad se desvía hacia los otros en “Los niños de la guerra” (63-4), bello y terrible poema que, deslexicalizando el marbete generacional de la segunda promoción de posguerra, nos trae los ecos actuales de otra guerra, la de Bosnia, cuya desolación cifra el autor, quizá también fotográficamente, en esta breve imagen: “Al fondo un niño ríe/ sin alegría, con genio./ como ríen los niños cuando esconden el llanto”.

Pero la escena pública es apenas una nota de elevada estatura, sí, pero ocasional, en un libro que en el cierre de esta tercera parte vuelve a exponer en “Las

apariencias” (65) y en “Al otro lado” (66) el espejismo de la identidad: crónicas sucesivas de una muerte, ese “accidente diario” (se dirá más tarde) que a todos nos acecha, diseñan el cuerpo en llamas de quien parece estar hablándonos desde la otra orilla (“Las apariencias” 65), una vez traspasado el “umbral” (“Al otro lado” 66), con la ficción de un final que alegoriza otras derrotas, el páramo desolado de *las ilusiones perdidas*.

La cuarta y última sección, “Luces entre la niebla”, recoge los motivos desplegados por el libro y los vuelve visibles dentro de la mentira de la literatura, la más real de las imposturas de Álvaro Salvador. La figura del autor como tal en su protagonismo público dentro del campo artístico es el actante principal de “La reina del burdel”, título metafórico que alude justamente a la “fama”, ese otro “yo” posible creado a expensas de un reconocimiento deseado y a la vez examinado como venal. La “mala vida” de este “autor” es doblemente reflejada en *el que fue*, quien le “clava” impiadoso “su pupila cruel” (Bécquer en carne viva) desde el azogue del espejo; y, asimismo, en el que *hoy es*, “un tipo ridículo y prematuramente envejecido” que “se limpia los dientes en mi cuarto de baño” (70), el cual reconoce, con fraseo modernista y tardorromántico, que este “siglo pragmático y letal” no está hecho para escribir “amores imposibles”. El ademán lúdico, el juego intertextual, dejan paso en “Accidente diario” (70) a la voz elegíaca y contemporánea de un Quevedo rodeado de *calamidades* y al que *falta la vida*, desasistido por el temor de “que Ella/ venga al fin a cobrarse/ la suerte o el destino que logré arrebatarse”. El final del poema es un guiño al lector, merced al cual el propio libro se pliega sobre sí. Lejos del monumento horaciano, el canto elegíaco deja ver su propia “conciencia de falsificación”, exhibiendo los artilugios de su mentira y su también fatal e inminente desaparición: “un largo atardecer, impreciso, grisáceo/ como el color que la literatura pone/ en los días del Otoño...”.

Los amores del pasado vividos con la intensidad de una existencia construida con las huellas, esta vez perennes, de la literatura, habitan la Barcelona de un poema magnífico en el que Salvador vuelve a rendir su nunca excesivo homenaje al autor de *Las personas del verbo*: “Otra vez cuerpos jóvenes como tus cuerpos jóvenes,/ otra vez soledad/ (a veces su recuerdo,/ el de ella, el de otras...)/ una vez más la vida que yo viví en tus versos” (“Muntaner 62, 4º 1º”, 73.).

Esta última cita expone transparentemente uno de las zonas dilemáticas más inquietantes de estas escrituras: la verdad de la literatura, la mentira de la vida. Porque la anécdota íntima, biográfica, a que continuamente parecen remitirnos estos textos tiene la paradójica condición de ser tan verdadera como falsa. La voz que nos habla desde estos poemas se exhibe, progresivamente, como trabajado artefacto de su propia ficcionalización, en los diversos perfiles de su impostura, a partir de un ejercicio de distanciamiento que coagula, según vimos, en el título de una de las partes del libro, “El impostor”, que hace referencia al

texto donde mejor asistimos a la puesta teatral del personaje poético, esta vez, como muchas, en su rol de “poeta”: “¿Qué beso fue su beso?/¿El que te dio?/¿O el que luego escribió/ que te había dado?” (49). De este modo, las máscaras de la identidad se convierten, desde su variedad, en la puesta en marcha de un *ejercicio de irrealidad* no exento, como señalamos, del efecto de verdad, tan característico de la poesía de los 80. Todas estas figuras de sujeto se inscriben en la tradición de los apócrifos y el intradiálogo machadianos, en el “correlato objetivo” de Eliot, en los personajes monologantes de la poesía victoriana inglesa, que tan lúcidamente ha estudiado el ya mencionado Robert Langbaum. Ni hablar, insisto, de la deuda con las *personae* de Biedma, incluso, también, con los cuerpos errantes y sin dueño de Angel González. De este modo, el gesto de la duplicidad y su figuración acontece en este libro como una *experiencia* más (y subrayo aquí la condición compleja de este término) también ella atravesada por el tiempo y sus aliados incondicionales: la soledad, el abandono de las utopías, la madurez. Y la constatación, en el poema final de esta última serie, de que la poesía, lejos ya de sus paraísos verbales, o de su buena compañía en los momentos descampados de la vida, es hoy apenas un narcótico de efecto pasajero:

“Ahora,
 cuando el viento de la edad
 levanta con peligro los engaños,
 es mucho más difícil un festejo lucido
 que haga romper aplausos
 y llene de sombreros la luz de media tarde.
 Ahora, aquella plaza
 donde antaño triunfabas
 al menos de ti mismo,
 se ha visto reducida a un terreno sombrío,
 fronterizo entre el sol del antiguo festejo
 y la sombra perenne de su melancolía.
 Un terreno de heridas, no graves, pero lentas,
 cicatrices abiertas que la poesía no cura,
 que solamente alivia, analgésica,
 a ratos”

(“La poesía ayudaba” 77-8)

Esta precariedad que se mueve, como el sujeto de estos versos, en los abismos del límite, pueda explicar tal vez que el libro finalice, en su “Coda”, con un inquietante poema dedicado al amigo Jiménez Millán, “Rosas de neón” (81), encandilado por el brillo de una ciudad sumida, como vimos, en la contradicción amorosa de la pasión y el odio. Y, también, por el *pathos* de unas familiares *rosas de papel*, tan incendiadas como tercas. Discretas, solitarias, esquivas, “las rosas de neón son de dos clases/ unas semejan fuego y otras esconden sangre”.

III

Los *casos lamentables* analizados en este recorrido, que, recuerdo, tiene como nortes el examen del *tiempo* y del *yo* (y del *tiempo en el yo*) exponen, en sus diversos perfiles y tonalidades en contrapunto, el espesor de un modo relativo y problemático de concebir la subjetividad y los lenguajes que la escriben, cuyos evidentes desgranamientos anudan, de modo inextricable, con el *dolorido sentir* de la elegía. En esta cuestión subyace a mi juicio el gesto ideológico del libro en su conjunto, que nos interroga desde una desdoblada inquietud: ¿Poética del fin? ¿Poética que, a pesar del fin, apuesta, con *esperanza convencida*, por el sentido de haberse al menos escrito, *ahora, siempre, todavía?*

Al respecto, Juan Carlos Rodríguez, en su agudo comentario sobre el libro, desciende a los *sótanos negros* de esta escritura, se interna, como ninguno de sus otros lectores, frente a la pulsión original que le da nacimiento: *Ahora, todavía* no es sólo una elegía, sino, en pureza, un diálogo “con el único fantasma que tenemos” (144): la Muerte. Y todas las *figuras* que lo recorren no son sino actores de ese mismo personaje dialogante, que es el texto en su conjunto. Partiendo de una sugestiva metáfora aportada por el citado poema “Callejón de la Isla”, el teórico granadino dice, quizá en algún punto intersectado con Abrams en sus reflexiones sobre la poesía romántica, que “este libro parece estar escrito bajo una luz”, condición según la cual esta poética “de la subjetividad” inventa “sombras [...] que se reflejan en la luz de la lámpara” y, a su vez, ésta “las provoca”(142). En este juego en zig-zag, se impone el deshacimiento, la mirada crepuscular: “el mundo está, las cosas están ahí, sólo que las sombras las desdibujan de tal manera que uno se siente incapaz de definir las” (143). Esta materialidad evanescente es, sin embargo, la “única materialidad para creernos a nosotros mismos, cuando la soledad nos pregunta por nosotros mismos”. Poesía del “fin”, intensifica Rodríguez en su apuesta, que convoca lo *ominoso*, lo “siniestro cotidiano en Freud”, aquella muerte que existe a nuestro lado y por sí misma, emancipada respecto de nuestras propias fantasías de muerte. Como el doble, los dobles, el rostro niño de la infancia y la investidura del nombre propio, heredado del padre y confiscado por el Estado –¿otra forma de lo *siniestro*?–. Imposturas, “impostores”, al cabo, espejos de la misma voz que habla, también ella fantasmática.. “Por eso –concluye Rodríguez– en el libro el yo comienza a no reconocerse desde el principio de la escritura, [e]s el texto quien dialoga con la muerte”, en una instancia “donde el yo está como un ausente” escondido tras el “examen de la propia vida”. Y en el final de ese examen –todo el libro– las “rosas de neón” (de la ciudad voraz que sin embargo se ama, como hemos visto) cifran, con “fuego” y “sangre”, la “dicotomía clave” de una calificación que se intuye inapelable.

Dentro del *horizonte ideológico* bosquejado por esta lectura de *Ahora, todavía*, habría que darle la razón a Sultana Wahnón, quien, en su reseña a *La condición*

del personaje, libro que Salvador publica en 1992, prefigura lo *siniestro* que amenazaba entonces: no hay epílogo para el juego de las imposturas, de las *figuras que bajo la lámpara* inquietan con su irrealidad; como bien reflexiona Wahnón, debajo de la máscara hay siempre otra máscara, verdadera “condición” de este sujeto, que transita por una “empresa de desmitificación llevada hasta el final”, donde sólo el amor—como también, en ocasiones, en este libro—entibia “el vértigo de un mundo sin dioses”.

Por su parte, con el acento en un compartido archivo generacional (“la ilusión por convertir los sentimientos/ en otros sentimientos más nobles y más útiles/ a través de la historia y las palabras” decía Álvaro Salvador en “Otoño del 83” 18-9), Luis García Montero, en su reseña a la edición antológica de *Suena una música*, de 1996, adelantaba algunas reflexiones sobre la poética de Salvador que prefiguran otro posible sentido para el poemario que hemos analizado: “La poesía de Álvaro Salvador le ofrece a los lectores la semántica cordial de algunas palabras imprescindibles, por ejemplo la palabra ‘ahora’, con su doble dirección de inteligencia presente y de melancolía revisada a la luz del conocimiento. O de la palabra ‘todavía’, en la que un poeta experto en despedidas se fortifica para buscar las excusas de su voluntad, las soluciones optimistas a la degradación”. Algo de eso, me parece, subsiste en la apuesta elegíaca de este libro, que constituye, en definitiva, la invocación de los ausentes para hacerlos presentes.

La resolución de este dilema habrá de ser materia de un libro futuro. Sin embargo, alguien ha hablado ya, y esa respuesta genera en nosotros una expectativa incómoda, como un mal presentimiento que abre las puertas al Lado Oscuro de nuestras vidas. Es el Caballero Jedi, en la plaqueta *La canción de outsider*, de 2006:

“Este tiempo
no es tiempo de nostalgia
ni de melancolía.
Parece más la hora
de apoyarse en la oscura pared de la guarida
a esperar la llegada de los últimos bárbaros.
Bien pertrechado, armado hasta los dientes,
dispuesto a vender cara la vida que me queda,
a alargar con coraje el último combate”.
(“Monólogo del Caballero Jedi” 13)

NOTAS

¹ Esta sección fue, en primera instancia, un volumen autónomo, titulado también *El impostor* y publicado en Palma de Mallorca por la editorial El cantor en 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- Textos del autor

Salvador, Álvaro. *Ahora, todavía*. Sevilla: Renacimiento, 2001.

—. *La canción del outsider*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2006.

—. “De la nueva sentimentalidad a la *otra sentimentalidad*” [1983]. *Letra Pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003.

- Textos críticos y teóricos

Díaz de Castro, Francisco. “*Ahora, todavía*”. *Vidas pensadas*, Renacimiento, Sevilla, 2002: 74-88.

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

García Montero, Luis. “Alvaro Salvador”. *El país*, noviembre de 1996.

Jiménez, José Olivio. *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1984.

Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*. [1957]. Edición, traducción y estudio introductorio de Julián Jiménez Heffernan, con prólogo de Álvaro Salvador. Granada: Comares, Colección de Guante Blanco, 1996.

López Bueno, Begoña. “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”. *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español. La elegía*. Ed. López Bueno Sevilla: Universidad de Sevilla. 133-166.

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

—. “La poesía y la sílaba del no. (Notas para un aproximación a la poética de la experiencia)”. *Scriptura* 10 (1994): 37-52.

Romano, Marcela. *Almas en borrador. Sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata (Argentina): Editorial Martín, 2003.

Ruiz Pérez, Pedro. “El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía”. *La Elegía*. Ed. López Bueno (ed.) 1996. 317-67.

Valente, José Ángel [1971]. “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994. 83-93.

Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Bs. As.: Paidós, 1992.

Wahnón, Sultana. “La condición de ser personaje”, *Ideal*, Granada, sábado 26 de junio de 1993.