

Pasos de un caminante solitario: tres claves de la poesía de Javier Egea¹

Lonely Walker Steps: Three Keys to Understand Javier Egea's Poetry

PAULA DVORAKOVA

Universidad de Granada
España
pauladvorakova@ugr.es

Resumen. El objetivo de este artículo es analizar el movimiento, los espacios y la música como elementos estructurales propios de la poética de Javier Egea. Se pretende demostrar que los tres elementos no funcionan como una especie de telón de fondo, sino que forman parte de la propia estructura del texto y también de cada libro. Eso nos permite analizar el funcionamiento interno de un texto lírico.

Abstract. The aim of this paper is to analyze movement, space and music as structural elements typical of the poetry of Javier Egea. It aims to demonstrate that these elements are part of the structure of the text and also of each book. This allows us to analyze the inner workings of a lyrical text.

Palabras clave: *poética; espacio; música; trayectoria poética; la otra sentimentalidad.*

Key words: *poetics; space; music; poetic trajectory; the other sentimentality.*

¹ Para citar este artículo: Dvorakova, Paula (2013). Pasos de un caminante solitario: tres claves de la poesía de Javier Egea. *Álabe* 7. [www.revistaalabe.com]
(Recibido 19-04-2013; aceptado 27-05-2013)

I. Una escritura en movimiento

Afirma Javier Egea en una entrevista que se le hace en 1991: “Ahora trato de encontrar un territorio poético que no haya explorado aún. Me da la impresión de que la gente se está repitiendo. Creo que hay que buscar en otros lugares” (Vellido, 1991). Esa búsqueda de otros lugares es una de las claves de la producción poética de Egea, desde el principio hasta el final. Nunca se conformaba con lo que había conseguido y con los lugares a los que había llegado, y cada vez que terminaba un proyecto ya estaba mirando hacia otro sitio e intentando ir más allá.

Es posible que un buen poeta tenga que ser necesariamente perfeccionista. El perfeccionismo implica, en primer lugar, la conciencia de los límites de la propia escritura; significa la sensación perpetua de que no hemos conseguido todo lo que nos habíamos propuesto, de que siempre se quedan cabos sueltos, asuntos sin resolver y preguntas sin respuesta. En este sentido, el poeta puede empezar una búsqueda sin fin que no le permita conformarse con su propio discurso y le obligue a intentar superarse una y otra vez. Sin embargo, también puede emprender una huida continua del pasado y de sí mismo, y experimentar una necesidad irremediable de estar siempre interrogándose y cuestionando sus propias palabras.

Javier Egea, con una disciplina y una rigurosidad casi científica, y con una clara conciencia de que escribir poesía es un trabajo ideológico serio, prepara una y otra vez un proyecto poético nuevo y diferente. Siempre sabía perfectamente desde dónde partía y hasta dónde quería llegar. El deseo de no quedarse atrapado en un esquema determinado y de no someterse nunca a una rutina es lo que da lugar en su caso a una trayectoria poética muy peculiar, que no se estructura de una manera lineal sino más bien en una serie de escalones, de “saltos” y de “rupturas”. Dice el poeta: “Nunca escribo poemas sueltos y luego los convierto en libro. [...] Concibo un libro como un todo, es una aventura con principio y final” (idem). Esa manera de escribir y de concebir un libro como un todo unitario implica un alto grado de control sobre la propia escritura y nos indica que Egea pasaba siempre de un proyecto a otro con una clara conciencia de cambio radical, de distancia discursiva entre un libro y el siguiente².

Por otra parte, el silencio es otra de las claves de la poesía de Egea. Puede tratarse del silencio que aparece como consecuencia de verse obligado a dejar de escribir temporalmente porque el abandono de un proyecto literario anterior todavía no ha concluido con una nueva búsqueda. También puede ser resultado de la sensación de que lo que

² Es curioso recordar en este sentido a Jaime Gil de Biedma que dice en la entrevista titulada “Leer poesía, escribir poesía” una cosa totalmente distinta: “Que toda la obra literaria tiene unidad es innegable, pero la unidad de una obra literaria no tiene mucho interés aunque, no sé por qué, es una cosa que encanta a los catedráticos. No tiene mucho interés por una razón muy sencilla. La unidad de una obra es fruto de nuestras limitaciones, son nuestras limitaciones las que más consistente hacen una obra [...]” (2010:1172).

uno puede decir ya no se ajusta a los esquemas establecidos y ya no encaja en ninguna parte. Finalmente, se puede tratar del silencio como consecuencia de haberse quedado sin palabras porque, después de romper tantas veces con el pasado, uno puede –en vez de seguir avanzando– enfrentarse con el vacío y darse cuenta de que ya no quedan caminos por donde ir, y ya no hay con qué romper.

Esa inquietud a la hora de escribir poesía parece que se podía observar en la obra de Egea ya desde los comienzos de su trayectoria. Juan J. León en su artículo sobre *Serena luz de viento* dice lo siguiente: “Tenía Javier Egea, como suele decirse, culillo de mal asiento literario y se cansaba pronto de perseguir una idea, de persistir en un tema o de configurar un estilo, sintiéndose incapaz de trabajar un tiempo prudencial en la creación de una obra concreta. Su lema literario parecía ser: ‘renovarse a todo trance o morir al instante’” (2004: 88). Según él, Javier Egea en esa época trabajaba en varios libros dispares que no llegó a terminar nunca. Lo que sí está claro es que la necesidad de renovación continua caracteriza su obra entera, pero lo que diferencia claramente esta primera etapa de las demás –si podemos dar por buenas las palabras de León– es que en los primeros años en los que se dedicaba a la poesía no conseguía llevar al cabo un proyecto concreto. Sin embargo, eso cambia pronto, porque si algo caracteriza a Javier Egea es que cada proyecto que se propone llega a dejarlo perfectamente completo y cerrado, y que asimismo siempre consigue convertirlo en algo nuevo e irrepetible.

El mismo año en que aparece *Serena luz de viento* se publica un libro clave para la vida intelectual y literaria granadina, *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez³. Poco a poco, Egea procura cambiar su manera de escribir, decidiéndose por el tema de compromiso, y en 1976 publica *A boca de parir*, una especie de obra de transición. La expresión “tema de compromiso” que acabamos de emplear no es arbitraria en este caso, ya que Egea en este segundo libro trata el compromiso precisamente así, como un tema, y no como algo de lo que se pueda partir a la hora de escribir. Se trata de una obra de transición porque podemos observar en ella un intento por abandonar esa primera escritura basada en tópicos clasicistas e intimistas y por hacer algo nuevo y diferente. Sin embargo, todavía no llega a producirse el primer gran cambio, esa primera y posiblemente más importante ruptura en la producción poética de Egea.

Según explica Juan Carlos Rodríguez, dentro del “mito de la palabra poética” podemos distinguir dos tendencias que sin embargo son como dos caras de la misma moneda:

–los poetas conformistas que creen sin más en la cultura y creen que escribir poesía es inscribir su espíritu en el mundo de la cultura –con sus normas y sus reglas, etc. La cultura, como la escritura divina, serían, pues, de nuevo algo igualmente directo y transparente de sí mismo.

³ Egea le dedica a ese libro un soneto bastante entretenido titulado “De cómo el poeta clama a las musas, tras la lectura de un apasionante ladrillo (sic) titulado: Teoría e historia de la producción ideológica” (Egea, 2012: 241).

–los poetas de la palabra maldita: como evasión, como marginación, como compromiso, etc.: la palabra poética como rito social de nuevo. Maldita siempre por ser distinta a la palabra normal, pero cayendo siempre en la misma trampa: ignorar la ideología inconsciente que la habita, que la produce. La palabra poética... He aquí la gran mentira. (1999a: 154-155)

Podemos ver claramente que las características de estas dos tendencias se pueden aplicar respectivamente a los dos primeros libros de Javier Egea. Sin embargo, después de la publicación de *A boca de parir* se está empezando a gestar un cambio mucho más radical y mucho más significativo.

Esa ruptura definitiva (o no tan definitiva) es su transformación en un poeta “otro”, que se produce con *Troppo mare*. Como es bien sabido, el primero que señala ese cambio es Juan Carlos Rodríguez en la presentación del poema “Troppo mare”. Sin embargo, esa idea de una ruptura decisiva –que se produce en un determinado momento en la trayectoria poética de Egea y que supuestamente permite hablar de dos tipos de poesía diferentes, enfrentados entre sí (García Jaramillo, 2005)– no es que no sea cierta, pero puede dar lugar a demasiadas simplificaciones. Por una parte (y aunque efectivamente se trate de una ruptura radical que implica una manera nueva y diferente de escribir poesía, basada en otros presupuestos teóricos) no se puede analizar toda una obra poética en función de un único cambio que se produce con un libro determinado en un momento concreto. La trayectoria poética de Egea está llena de rupturas y de cambios, y se estructura más bien en tres movimientos. Cada uno de ellos culmina con una obra maestra: *Troppo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*. Asimismo, hay un cuarto movimiento menor que es el de *Sonetos del diente de oro*, que muchas veces ha llegado a considerarse como un proyecto fracasado.

Es en *Troppo mare* donde empieza la lucha continua del poeta contra sí mismo, contra el pasado y contra una manera determinada de escribir poesía, para poder sustituirla por una poesía radicalmente distinta basada en unos presupuestos teóricos nuevos. Javier Egea descubre que la literatura puede dejar de reproducir una determinada lógica ideológica para convertirse en un instrumento con el que analizarla y cambiarla. No nos interesa ahora tanto detallar todas las características de esa nueva manera de concebir la escritura como el propio hecho de que se haya producido una ruptura, un movimiento brusco e irreversible. Puede que las rupturas nunca sean totales, pero desde luego marcan una especie de punto de no retorno. Una vez que se produce el cambio, es imposible volver hacia atrás. Y, en el caso de Egea, una vez que la escritura se pone en marcha y empieza su movimiento hacia adelante, ese movimiento no se puede parar. No se trata de un avance único que marque un antes y un después (de una representación de esos dos poetas de los que habla García Jaramillo), sino más bien del comienzo de un movimiento irregular pero constante hacia adelante, aunque no en el sentido lineal de lo que podría-

mos llamar una evolución. Se trataría de una serie de renovaciones poéticas más o menos radicales que procuran siempre romper (en mayor o en menor medida) con el pasado.

El siguiente paso está representado por la segunda obra maestra de Javier Egea, *Paseo de los tristes*. En este caso no es necesario hablar de una ruptura en sentido estricto; puede hablarse también de un paso, de una manera de perfeccionar y desarrollar lo esbozado en *Troppo mare*, pero hay que tener en cuenta que siguen siendo dos obras muy distintas. Mientras en *Troppo mare* lo importante es la fusión de lo personal y lo histórico, en *Paseo de los tristes* nos encontramos con un complejo análisis de los sentimientos en general y del amor en particular en un ambiente dominado por “ellos” y construido en la historia. Varios años más tarde, Egea se sometió a una serie de sesiones de psicoanálisis y se propuso profundizar en el tema de la dialéctica consciente/inconsciente. Ese nuevo libro será otro “salto” hacia adelante, otro intento de reinventar la escritura y otra gran ruptura.

Según Antonio Jiménez Millán, “Javier Egea hubiese podido aprovechar el dominio del tono narrativo que demuestra en *Paseo de los tristes*, prolongándolo en libros posteriores. Sin embargo, su relación con la poesía es tan apasionada que no puede ‘encerrarla’ en casa, someterla a la rutina. Así, *Raro de luna* se nos presenta como otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente” (2004: 58). Ese tono narrativo de *Paseo de los tristes* del que habla Jiménez Millán, en realidad no pudo seguir desarrollándose en los libros posteriores porque, una vez que concluyó el proyecto, estaba para él cerrado y definitivo. Una vez más se demuestra que la trayectoria poética de Egea es bastante peculiar, constituida por proyectos individuales relacionados pero separados y radicalmente distintos. Dentro de esa lógica, no existía para el poeta la posibilidad de seguir con el mismo tono y profundizar en él. La necesidad de romper con el pasado, con lo ya dicho y acabado, y volver a empezar desde otro sitio, es siempre determinante en la escritura de Egea. En este sentido, es más que lógico y previsible ese aparente silencio entre *Paseo de los tristes* y *Raro de luna* y ese radical cambio de tono.

Raro de luna se publica en 1990, y Egea en 1991 ya demuestra en una entrevista que está una vez más pensando en un proyecto diferente, ya que, según sus propias palabras, no quiere repetirse:

Para escribir una obra necesito una tonalidad y un paisaje de fondo. Es entonces cuando me meto de lleno en una aventura que voy descubriendo poco a poco. [...] Normalmente de un libro a otro procuro siempre que el ambiente y la tonalidad sean distintos. Así, mientras en *Paseo de los tristes* había una tonalidad y un paisaje fundamentalmente urbanos, en este último libro [*Raro de luna*] el paisaje es inconsciente, porque a mí me gusta aprehender la poesía en la propia poesía”. (Vellido, 1991)

Desde ese año está claro que Javier Egea prepara un nuevo proyecto, una nueva manera de escribir poesía. El libro *Sonetos del diente de oro* no llegó a publicarlo en vida. Hemos podido ver que antes de cada paso hacia adelante Egea necesita una temporada de silencio, de preparación, para poder realizar el proyecto. Sin embargo, ese último silencio se prolongó demasiado y se convirtió en un silencio definitivo. Los motivos probablemente eran muchos. Es posible que no llegara a encontrar su sitio después de la disolución definitiva de *La otra sentimentalidad*. Es posible que tuviera la sensación de que a nadie le podía interesar lo que tenía que decir. Y es posible que esa faceta suya de autodestrucción que creían ver en él sus amigos simplemente lo superara. Su último proyecto no fue un fracaso, como tantas veces se ha dicho. Fue un paso lógico en su trayectoria, otro gran cambio radical, a pesar de que no llegara a publicarse. Puede que, efectivamente, se quedara sin palabras porque ya no quedaba nada con qué romper y volver hacia atrás le resultaba imposible, ya que ese movimiento por el que se caracterizaba su escritura siempre era hacia adelante y nunca hubiera podido ser circular. Hay otras teorías que suelen relacionar de una manera un poco simplificadora cosas que posiblemente no dependan directamente unas de las otras. Sin embargo, a pesar que lo personal, lo social, lo cultural y lo político están igualmente determinados por lo ideológico, no son conceptos intercambiables.

Con relación a *Sonetos del diente de oro*, García Jaramillo habla de una “vuelta a los márgenes”. Para él, *Raro de luna* suponía “dentro de la lógica seguida por Egea, un cierre total a su escritura y a la escritura en general” (2005: 83). Para José Carlos Rosales, significaba “un buen broche final para una obra fatalmente inconclusa” (1999). Sin embargo, hemos intentado demostrar que en la lógica interna de la escritura de Egea, caracterizada por la búsqueda perpetua, no sería posible ni una vuelta al principio (porque el movimiento siempre es hacia adelante y nunca hacia atrás, ni se vuelve circular) ni ese final definitivo supuestamente representado por *Raro de luna*. Hemos visto en las declaraciones del propio Egea que en el momento de acabar el libro no estaba pensando que ése fuera el final de su escritura, simplemente era para él un proyecto cerrado mientras se preparaba para empezar uno nuevo, buscando “en otros lugares”. Como ya hemos dicho, ese proyecto no llegó a concluirse en forma de un libro publicado, pero eso no quiere decir que fuera un fracaso ni que fuera consecuencia de un agotamiento. Simplemente estamos tratando con una de tantas trayectorias poéticas que se acaban antes de tiempo.

Para terminar el tema de la ruptura como la clave de una trayectoria poética, cabe destacar el libro de Marcela Romano en el que se habla de una doble ruptura en el caso de Egea:

En principio habría que insistir en las fugas, las resistencias involuntarias que su poética traza respecto de algunos mandatos generacionales que, según vimos, asume el poeta entre la “intención” y la “tensión”, ésta última empujada por esa incesante vocación de ruptura en primer lugar consigo mismo, y después de 1985, sobre todo, contra la

“normalización” empleada como canon poético de esos años. Estas fugas son percibidas por el poeta e inmediatamente disciplinadas, pero perviven y se afianzan inclusive en sus poemas últimos, hasta los “Sonetos del Diente de Oro”. (2009: 86-87)

Hemos intentado definir la trayectoria poética de Javier Egea como una escritura “en movimiento”, como una serie de sucesivas reinenciones. Nos recuerda Juan Carlos Rodríguez algo muy importante a tener en cuenta si pretendemos analizar una trayectoria poética de esta manera: que una ruptura “no es nunca total. Los viejos fantasmas están siempre ahí, no solo en el recuerdo, sino en la forma cotidiana de cada gesto, de cada lenguaje: siempre reproduciéndose, cada día teniendo que luchar contra ellos” (1999a: 137).

2. Los espacios de la escritura

Mientras que el movimiento es un aspecto clave del desarrollo de la trayectoria poética de Egea, la obra como tal se estructura a base de espacios y tonalidad. El propio autor confiesa que para escribir un libro necesita precisamente esos dos elementos: un paisaje de fondo y una tonalidad; y que cada vez que se propone escribir un libro nuevo, procura que tanto el paisaje como la tonalidad sean distintos de los anteriores (Vellido, 1991). La continua reinención de la escritura que caracteriza la obra poética del autor se manifiesta precisamente en estos dos aspectos.

La creación y la recreación de espacios es fundamental no sólo para Egea, sino en la escritura poética en general. Los espacios en la lírica no son nunca simplemente un telón de fondo para una acción determinada por el tiempo, sino que el espacio y el tiempo siempre se funden para formar una unidad indisoluble. Los conceptos, las ideas y la lógica interna de la escritura se ve no sólo reflejada sino materializada en los espacios, que retienen el paso del tiempo y la memoria, y le otorgan una nueva dimensión y una nueva forma. En este sentido, Bachelard escribe en *La poética del espacio* lo siguiente:

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria –¡cosa extraña!– no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonianno. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretizados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más espacializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido tem-

poral conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas, la localización de nuestra intimidad en los espacios. (1965:42)

La memoria por sí sola no se sostiene si no la localizamos en espacios. Sin ellos, es demasiado abstracta, demasiado variable, y no podríamos concretarla y mucho menos analizarla u objetivarla. La memoria, por lo tanto, necesita materializarse en espacios. Esa fusión del tiempo y el espacio no es nunca total, sino que los dos elementos en parte conservan siempre sus propias características únicas. Su unión no tiene que ser necesariamente equilibrada, sino que uno de los dos elementos puede claramente prevalecer sobre el otro. Sin embargo, si se separan, si pierden su coherencia interna, pierden la capacidad de mostrar y objetivar la realidad.

Cuando Javier Egea dice que para poder empezar un proyecto literario nuevo lo primero que tiene que hacer es buscar un paisaje, está demostrando esa necesidad de encontrar una manera de materializar el tiempo y la memoria en el poema. Para poder desarrollar una idea concreta, para poder analizar un sentimiento, una emoción o un pensamiento, necesita un medio material y claramente definido en el que poder plasmarlos. Cabe destacar que el poeta es en este caso plenamente consciente del funcionamiento del proceso. Asimismo, como cada uno de sus proyectos literarios es diferente de los demás, intencionadamente busca un paisaje diferente para cada uno de ellos, porque no quiere seguir con lo que ya ha dicho, sino que prefiere decir otra cosa y, sobre todo, decirla de una manera distinta. Si quisiéramos entender ese nuevo paisaje que siempre busca Egea simplemente como un telón de fondo para poder desarrollar unas determinadas ideas poéticas, estaríamos separando de una manera artificial dos elementos que en realidad son inseparables e impensables el uno sin el otro, ya que han sido fundidos para formar un proyecto único.

Sin embargo, Javier Egea no fue siempre consciente de la necesidad de un paisaje. De hecho, una de las cosas que diferencian claramente la primera fase de su trayectoria poética es precisamente la falta de elaboración intencional de un espacio único que pueda convertirse en el soporte para la memoria. En *Serena luz de viento* no es que los espacios no existan, pero no tienen todavía esa presencia clave que tendrán en sus libros de madurez. Asimismo, hemos dicho que *A boca de parir* es una especie de libro de transición, en el que Egea intenta conseguir un cambio radical de tono y procura incorporar los temas sociales y comprometidos. La necesidad de cambiar de discurso se manifiesta claramente en la necesidad de redefinir los espacios utilizados, aunque todavía no se trate de la elaboración consciente de un paisaje concreto para un proyecto concreto. Lo que hace Egea en este nuevo libro es recoger los elementos que había utilizado hasta ahora para volver a emplearlos de otra manera. Esa transformación interna de los espacios pretende ilustrar el cambio de temática y de conceptos, así como hacerlo explícito en el poema.

Con la primera gran ruptura en la poesía de Javier Egea se produce también el primer verdadero cambio de paisaje, elaborado conscientemente como una parte insustituible de todo un proyecto poético nuevo y diferente. En *A boca de parir* se puede ver el mar como símbolo de un cambio de discurso: hay un mar antiguo, de otro tiempo, y un mar nuevo y diferente. En *Troppo mare* el paisaje marítimo vuelve a aparecer, pero elaborado de una manera radicalmente distinta. Esta vez no se trata del mar como símbolo, sino como un espacio que le otorga una estructura distinta a un discurso radicalmente otro. Es aquí donde por primera vez se funden totalmente el mensaje y el paisaje de fondo, que pasan a formar una unidad indisoluble regida por una misma lógica interna.

El título del libro viene del primer verso del poema “Gentes sin arraigo” de Cesare Pavese: “Demasiado mar. Hemos visto ya suficiente mar./ Al atardecer, cuando el agua se extiende lívidamente/ y se desvanece en la nada, el amigo escruta/ y yo escruto al amigo y los dos nos callamos” (1995: 39). Desde el principio, el mar se nos presenta como un espacio que abarca dos niveles: el real, de la Isleta del Moro, y el simbólico, que a su vez se desdobra en dos esferas, la privada y la pública. En “naufragio” que aparece en los primeros versos del libro desde el primer momento es tanto personal como colectivo: “Tanto mar y de golpe/ tanta historia y vencida” (Egea, 2000: 33).

Lo que realmente llama la atención es la creación de un espacio que sea capaz de sustentar varios niveles de un solo discurso. Es en el mar donde se hace posible la fusión de lo público y lo privado, del naufragio vital y el naufragio histórico, del fracaso amoroso y el fracaso social. Lo ideológico se funde aquí de una manera perfectamente natural con lo más íntimo, formando un proyecto totalmente unitario. En esta fusión de dos niveles en uno, mediante su materialización en un espacio determinado, consiste la ruptura ideológica de Javier Egea. Es ahí donde se realiza esa transformación en un poeta diferente, un poeta otro, en la que consigue separarse de la escritura regida por la ideología dominante que relacionaba la poesía con lo privado. En su libro anterior, si bien intentaba escribir poesía comprometida, el resultado fue hablar del tema de compromiso desde lo privado, pero no el de romper con la propia dialéctica privado/público que es determinante en este caso. También la esperanza, materializada en las metáforas marinas, es por una parte personal y por otra colectiva. Es evidente que el cambio de espacio no es arbitrario (y hasta ahora por lo menos en parte lo había sido), sino que se estructura como el único espacio posible para este proyecto poético en concreto.

Las sucesivas rupturas a partir de ahora siempre se caracterizan por un cambio radical de paisaje. Sabemos que con *Paseo de los tristes* se produce otro gran cambio: de la fusión de las dos historias (la íntima y la colectiva) se pasa al análisis detallado del amor en su momento histórico. El cuento del naufragio y el canto a la esperanza de *Troppo mare* deja paso a una poética mucho más intimista y más concreta. Egea demuestra que no sólo se puede plasmar la posibilidad de una ideología distinta en una obra literaria, sino que en

cierto sentido se puede avanzar y utilizar el nuevo punto de vista para objetivar y analizar las experiencias y los sentimientos en un texto poético.

Para un propósito tan distinto, era necesario otro cambio de tono y de paisaje. Esta vez nos encontramos con un espacio totalmente urbano, de calles y casas. Aquí cobra su sentido definitivo la idea de convertir en belleza las miserias de cada día (Prieto, 1994), que da lugar a un análisis intimista y detallado de lo más cotidiano, de la experiencia de la vida de cada día, del amor real de la gente de la calle, siempre desde una determinada perspectiva ideológica. Para tal propósito era necesario un ambiente urbano. Según Dionisio Cañas, “poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación más complacida” (Cañas, 1994: 17). En el caso de *Paseo de los tristes* no se trata ni de un extremo ni del otro, sino simplemente de una necesidad. No hay otra manera de analizar los sentimientos en su marco histórico que adentrándose en la ciudad como espacio por excelencia de la vida moderna. En ese espacio urbano (granadino) encontramos varios escenarios: además de las casas, las calles y las plazas, aparecen referencias más concretas, como el propio *Paseo de los Tristes*, el mercado, el túnel del tren o los andenes, que representan la imagen de la despedida continua. Es verdad que las calles de la ciudad aparecen ya en *Troppo mare*, pero no de esta manera, no como un espacio determinante que sustente el discurso en su totalidad. *Paseo de los tristes* por una parte trae un mensaje de esperanza, pero no nos olvidemos nunca de que ese mensaje es un tanto contradictorio, ya que se nos insiste en que toda esa esperanza es en última instancia imposible porque el amor en el fondo es imposible (Rodríguez, 1999b).

El próximo espacio que va a elaborar Javier Egea en su siguiente proyecto es, según sus propias palabras, un paisaje inconsciente (Vellido, 1991). En la “Memoria explicativa del proyecto para un libro de poesía titulado *Raro de luna*” habla de un surrealismo muy controlado, “concebido como un viaje de despedida por el mundo de las dependencias personales”⁴. Es un espacio onírico, con una lógica parecida a la de un sueño, relacionada con la realidad cotidiana pero sin las ataduras de la razón. La primera parte del libro nos introduce en un ambiente de tonalidades míticas y románticas, cuyo elemento clave es el agua. Sin embargo, ese agua no tiene nada que ver con el mar tal y como lo hemos visto hasta ahora. Este agua es diferente porque está directamente contaminada por la historia y es imposible de penetrar con la mirada: “Agua de los naranjos extranjera/ agua del caminante sorprendido/ agua sin luna, sí, deshabitada” (2007: 11). Todo está oscuro y lleno de sombras y la única luz que hay es la luz de la luna que es la inversión de la luz del sol. Las contradicciones entre el consciente y el inconscientes se hacen evidentes mediante esos juegos de sol y sombra. El oscuro bosque ciego de la segunda parte del libro significa otro paso más hacia las contradicciones del inconsciente: “Porque sé que

⁴ Documento recogido en el Apéndice documental de la edición de I&CILE de 2007. Todas las citas de *Raro de luna* son de esa edición.

vas perdida/ oculta en los bosques ciegos/ sin amor./ Por eso fui cazador” (25). Todo se vuelve más ambiguo y más complejo, la oscuridad empieza a revelar cosas y permite un movimiento hacia dentro, hacia lo profundo y lo oculto. Las islas negras como una metáfora final representan un final definitivo porque nuestra vida se ha convertido en la muerte: “Ven a las islas ven a mis ojos ven esperada/ en este allí rescátame de todas las sentinas” (64).

Otros dos espacios clave son el desván y el sótano, que son dos conceptos sacados directamente de La poética de espacio de Bachelard. En el “cuaderno de trabajo”⁵ encontramos un esquema de los espacios, donde el desván aparece relacionado con el “claro”, la azotea con la lluvia y la luna, y el sótano con el “oscuro”. En medio está el claroscuro, al mismo nivel que la “música del valle”. Bachelard explica que una de las posibles maneras de entender una casa es en su verticalidad, que es asegurada “por la polaridad del sótano y de la guardilla” (1965: 51). Con el desván se relacionará la claridad de la visión, ya que “en el desván todos los pensamientos son claros”. Sin embargo, a pesar de que el sótano se considere útil, “es ante todo el ser oscuro de la casa” que “participa de los poderes subterráneos” (52). Por lo tanto, el desván representa el consciente y el sótano el inconsciente. Sonetos del diente de oro vuelve a presentar un cambio de tono y de espacio. El 4 de julio de 1992 apunta Egea en su “cuaderno de trabajo” lo siguiente: “Un paisaje: quizá un hotel junto al mar; un hotel en ruinas” (Egea, 2006: 89). Según Bachelard, todo espacio habitable tiene algo en común con una casa. En el caso de Sonetos del diente de oro es especialmente interesante esa idea porque dos días más tarde nos encontramos con la nota siguiente: “Es curioso. La casa paterna en la que viví desde los cinco a los veinticinco años es hoy día un hotel que se llama ‘Reino de Granada’, de tres estrellas. Pudiera meter a Simbad en este hotel” (92).

Encontrarse con el hecho de que la casa en la que uno se crió se había convertido en un hotel provoca sin duda sensaciones contradictorias. De por sí ya es una metáfora maravillosa que pone en evidencia el hecho de que las diferencias entre lo interior y lo exterior, entre lo público y lo privado, entre lo que puede significar una casa y lo que puede significar un hotel, se están resquebrajando en el mundo actual (y en la poesía de Egea). Una casa enorme y antigua que hace años era el hogar de una familia muy numerosa primero se convirtió en un curioso laberinto de pasillos y habitaciones que conocieron los amigos de Javier Egea, para pasar a transformarse –esta vez en la poesía– en un hotel en ruinas, en un paisaje de “oscura soledad”, en la que las cosas han perdido su sombra, hasta el punto de que ni siquiera la hay en el espejo⁶. Es un sitio en que nada es lo que pa-

⁵ Término utilizado en las ediciones de I&CILE.

⁶ Cfr. Luis García Montero, “Hermano Javier”, en el libro *Contra la soledad*: “Casi deshabitada, con habitaciones vacías y pasillos laberínticos, aquella casa fue el reino de Javier en un momento muy creativo, marcado por la tranquilidad sentimental y la ansiedad poética. Una tarde tras otra, el Réquiem de Fauré se apoderó de los techos, envolvió nuestras conversaciones, discutió con nosotros de puntos y comas y existencias, de palabras clave, de tradiciones y progresos [...]” (2002: 186-187).

rece porque simplemente no puede serlo, ya que la sustancia de las cosas no existe. Todo es variable y por tanto a Sherezade se le olvidan los cuentos, porque en un mundo en que nada está definido y todo es relevante, la memoria no existe porque no aguanta el paso del tiempo. Lo único que queda son las contradicciones.

3. Las tonalidades poéticas

Javier Egea reconoce haber entrado en la poesía por la música (Vellido, 1991). Y la música se convertirá en uno de los elementos más importantes de su obra poética. Recordemos una vez más que para empezar un nuevo proyecto poético necesitaba siempre una nueva tonalidad. Asimismo, en cierto sentido, toda su obra se puede interpretar en clave musical. Marcela Romano en este sentido habla de los pasos de un personaje poético que “orquestan en sus tres últimos libros también tres ‘movimientos’ (en la acepción musical que el mismo Egea previó para algunos de sus textos y que marcan, por otra parte, la extraordinaria vocación rítmica de su escritura en general)”⁷. Esos tres movimientos serían el de “un primer viaje iniciático, de crecimiento poético e ideológico” de *Troppo mare*, el de “un segundo rodeo amoroso” de *Paseo de los tristes* y “un último paseo gótico, un locus horrendus que explora la noche y sus alimañas, incluidos los sueños, formaciones de un inconsciente que pugna por desbaratar la luz del día” (Romano, 2009: 88-89). Es cierto que toda la obra de Egea se puede considerar como una compleja composición musical compuesta por varios movimientos (musicales) específicos, de los cuales los más evidentes serían precisamente las tres indiscutibles obras maestras de Egea (*Troppo mare*, *Paseo de los tristes* y *Raro de luna*), aunque deberíamos añadir también un cuarto movimiento musical correspondiente a *Sonetos del diente de oro*.

La vocación rítmica de la que habla Romano, y en la que se suele fijar buena parte de la crítica, está presente en la obra de Egea desde el principio porque, como entró en la poesía “por la música”, siempre tiene presente el hecho de que poesía tenga un componente musical, que la poesía es música. Sin embargo, ese indiscutible dominio del ritmo y del tono en la poesía, presente ya en sus primeras composiciones, no es lo más importante. Lo que nos interesa es que cuando se produce el primer cambio ideológico en su obra, aparece la música como un elemento conscientemente elaborado de la composición poética, igual que el espacio, que de una forma natural pasa a formar parte de la propia estructura y de la lógica del proyecto poético.

Siempre se ha señalado que *Troppo mare* se estructura como una sinfonía en cinco movimientos y una “Coda”. Esa nueva manera de incorporar la música a la composición poética la desarrollará mucho en las obras siguientes. Sin embargo, como no

⁷ Romano habla de los tres últimos libros porque no incluye *Sonetos del diente de oro*.

tenemos del todo claro de qué sinfonía se trata en este caso en particular (aunque sí tenemos una referencia musical que es *La Creación* de Haydn), tenemos que considerar esa estructuración del libro no como una asociación directa a una obra musical concreta, como ocurrirá en los libros siguientes, sino más bien como un nuevo modelo de escribir un libro de poesía: no como una colección de poemas sueltos que pueden existir perfectamente de forma aislada, sino como la elaboración cuidada de un tono, en la que cada parte tiene su sitio y su función determinada. Etimológicamente la palabra “sinfonía” hace referencia al concepto de concordancia de sonidos. En la música, una sinfonía suele tener (aunque haya variaciones) un primer movimiento rápido en forma de sonata, un segundo movimiento más lento, un tercer movimiento posiblemente en forma de danza y, finalmente, un último movimiento más rápido en forma de sonata o rondó. Esa estructura permite la elaboración de una obra realmente compleja, en la que el ritmo puede variar considerablemente, pero en la que todas las partes están en su conjunto unidas por un hilo conceptual indiscutible.

En *Troppo mare*, con la primera parte entramos inmediatamente en la historia de un naufragio vital y colectivo, como en el primer movimiento de una sinfonía. En “*Rosetta*” de pronto moderamos el ritmo para poder realizar una reflexión sobre la soledad, el aislamiento y la necesidad de descifrar no sólo la escritura material, sino también la escritura de nuestro inconsciente. “*El viajero*” profundiza en este tema para volver de una manera suave a la orilla del mar de la primera parte, para poder continuar en “*El estrago*” con la reflexión sobre la explotación y la derrota. En “*Coram populo*” esa historia del dolor se vuelve a concretar en el caso del propio yo poético del autor, explicando su propia historia en relación con la historia del dolor colectivo. El libro concluye con la “*Coda*” titulada “*Leer El capital*” (según el libro de Althusser y Balibar), que prolonga y resume las cinco partes anteriores en una interpelación al lector, ese “hipócrita lector, hermano, camarada”. Como se puede ver, no es que cada una de estas partes no pueda existir de manera separada, pero resulta evidente que todos esos “movimientos” forman parte de una sola composición, unidos no sólo por una misma idea o una misma historia, sino también por la lógica que rige la estructura y el ritmo. Sólo todas las partes conjuntas revelan el significado del libro en su totalidad, y se convierten en un análisis de ese dolor personal que a la vez es dolor colectivo, determinado por la historia.

Paseo de los tristes mantiene la forma de una composición musical, en dos sentidos. Primero, podríamos decir que el propio libro se elabora en “forma sonata”, porque tenemos una primera parte de “exposición” (“*Renta y diario de amor*”), contrastada por una segunda parte de “desarrollo” (“*El largo adiós*”) y cerrada por una “recapitulación” (“*Paseo de los tristes*”). Una vez más vemos que se trata de una estructura cerrada, en la que cada una de las partes tiene una función determinada y está directa e indirectamente relacionada con las otras dos tanto a nivel de temática como de lógica interna. Asimismo, el poema “*Paseo de los tristes*” por sí solo tiene como fondo la música de Fauré, como

afirma el autor: “Mientras escribía los versos de este libro escuché con frecuencia música de réquiem; fue precisamente el Réquiem de Fauré el que mantuvo la coherencia tonal de este poema” (Egea, 1986: 82).

Ese paseo de un personaje “erguido y solo” por las calles de Granada está claramente marcado por el ritmo de los pasos de la muerte. Pero no se trata sólo de la muerte en el sentido literal, reflejada en el ritmo lento y grave de los pasos del caminante, sino de una muerte en vida, porque en un mundo en que el amor es imposible uno muere de soledad. La elección de la música de Fauré es significativa porque indica precisamente esa mezcla de vida y muerte en una sola composición. A Fauré, como él mismo admite, muchas veces se le ha reprochado que su Réquiem no expresa el miedo a la muerte (Orledge, 1979). Fauré estaba decidido a romper con los tópicos y con el ritmo fúnebre y hacer algo diferente, algo que reflejase la unión de la vida y la muerte en una sola obra. Ese ritmo y ese estado de ánimo peculiar se conserva en “Paseo de los tristes”, en la tristeza de esa “demasiada soledad sin duda” que “invade el corazón” de un “coleccionista de diciembre helados” y sus pasos tristes por la ciudad, luchando contra la imposibilidad del amor.

En *Raro de luna* la relación con la música se establece ya en el título. Cuenta la leyenda que Beethoven improvisó una noche la sonata titulada *Claro de luna* para una joven ciega, impresionado por el hecho de que había aprendido a tocar el piano sola escuchando a la vecina. En otra versión de la historia, Beethoven compone la sonata (originalmente titulada “Quasi una fantasía”) para una alumna suya, Constantina Guilleta Guicciardi, a la que daba clases de piano y de la que estaba profundamente enamorado. Sin embargo, había entre ellos una diferencia de edad demasiado grande y ella se acabó casando con otro. Entonces Beethoven, destrozado, compuso la sonata encerrado en su habitación, con la única compañía de la luz de la luna que entraba por la ventana. Leyendas aparte, está claro que la sonata –igual que *Raro de luna*– no fue producto de una improvisación, ya que si algo tienen los dos autores en común es la obsesión por la perfección, revisando y volviendo a revisar una y otra vez los manuscritos, hasta conseguir el efecto deseado.

El primer movimiento de *Claro de luna* empieza con un ritmo serio y majestuoso de adagio y evoca la imagen de un jardín o un bosque sumergido en la oscuridad de la noche e iluminado únicamente por la luz de la luna, que en forma de una tranquila pero misteriosa melodía domina el ambiente y está presente en todo el movimiento. El segundo movimiento se vuelve más dinámico, más energético y más explícito, pero acaba en un curioso silencio suspensivo, para que al final vuelva a resurgir la melodía en el último movimiento de una manera mucho más dramática, como un resumen medio excitado y caótico, y medio misterioso, que poco a poco se va tranquilizando, como en un sueño agitado. *Raro de luna*, con el pequeño preludio de “Sombra del agua”, adopta una estructura muy parecida. En “Príncipe de la noche” nos adentramos en un ambiente misterioso sumergido en sombras, iluminado precisamente por la luz de la luna (que no es otra cosa

que la inversión de la luz del sol, igual que “raro de luna” puede considerarse como una inversión del “claro de luna”, estableciendo un juego infinito de contradicciones y espejismos). En “Las islas negras” el ritmo cambia, se acelera y se vuelve más musical todavía. Igual que en Paseo de los tristes, el libro se cierra con un resumen, en que “Raro de luna” vuelve a estructurarse en forma de sonata, un largo poema en tres “movimientos” que lleva el título del libro del que forma parte, y que vuelve a exponer, de una forma diferente y más intensa, todos los conflictos que aparecen en la obra para terminar la composición.

Sin embargo, Claro de luna de Beethoven no fue la única composición musical que tenía en mente Javier Egea a la hora de diseñar la estructura del libro. En su “cuaderno de trabajo” (en la edición de 2007) nos encontramos con un posible esquema del ritmo de la obra en claves musicales, aunque resulte improbable que se tratase de una representación de la estructura definitiva. Nos queda claro que Egea tenía en mente, una vez más, una estructura tipo sonata, con un comienzo lento y serio que sirve de exposición, un cambio de ritmo radical en el desarrollo, y una conclusión nuevamente más tranquila y más relajada. En el esquema se muestra también la intención de presentar un tema que se repita a lo largo de la composición en distintas variantes. Entre otros, menciona La Creación de Haydn:

La totalidad penumbrosa de los “espacios” desván y sótano deberá ir aclarándose a su paso por la azotea hasta el desconcertante y cegador fogonazo de la luz del valle: será como si toda la orquesta, coros incluidos, irrumpiera al unísono (“La Creación”, Haydn). Pero inmediatamente, con las pausas necesarias, se volverá al tono penumbroso, cerrando así el aparente “ciclo” tonal. Para ello, tras el deslumbramiento, habrá que introducir nuevamente la clave principal: “No No era este el lugar”. Cesada la exposición musical, quedará sólo el acompañamiento patético del piano mítico. (Egea, 2007: 103)

En Sonetos del diente de oro el fondo musical determinante va a ser Sherezade de Rimsky-Korsakov. Egea apunta ese dato en la primera entrada de su nuevo “cuaderno de trabajo”. Sherezade es una suite orquestal, basada en las historias de Las mil y una noches. Una suite es por definición una pieza musical compuesta por varios movimientos breves, y Sherezade tiene una serie de movimientos titulados cada uno según alguno de los cuentos que le contó la joven al sultán para salvar la vida. Egea apunta en su cuaderno un largo fragmento de la autobiografía de Rimsky-Korsakov titulada My Musical Live:

El programa que me sirvió de guía para componer Sherezade consistía en episodios y relatos separados, sin relación entre sí, de “Las noches de Arabia”, repartidos entre los cuatro movimientos de mi suite [...]. El hilo que los compaginaba era las breves introducciones de los movimientos I, II y III y el intermedio del movimiento III, escritos para solo de violín [...] En vano busca la gente, en mi suite, temas unidos entre sí con las mismas ideas poéticas y conceptos. Por el contrario, en la mayoría de los

casos, todos estos que parecen leit motives no son más que material puramente musical o los motivos determinados para el desarrollo sinfónico. Estos motivos se ensartan y se extienden por todos los movimientos de la suite, alternándose y sustituyéndose los unos a los otros. Apareciendo tal como lo hacen bajo una diferente iluminación en cada ocasión, mostrando cada vez diferentes rasgos y expresando diferentes disposiciones [...]. (Egea, 2006: 31-32)⁸

Esta nota es clave para la comprensión de la estructura (no sólo musical) de Sonetos del diente de oro. Si tomamos en consideración no sólo el propio fragmento, sino también los subrayados del poeta, comprendemos lo que le interesa de esta pieza musical. El libro se va a componer como si fuera una suite, compuesta por varios movimientos en los que –igual que en la música de Korsakov– no se podrán encontrar temas unidos por las mismas ideas y los mismos conceptos, sino que se tratará de una serie de motivos que se repetirán a lo largo de todo el libro, en distintas variantes, mostrando sus diferentes facetas en una composición basada en imágenes variables y representaciones cambiantes y difíciles de definir. La “iluminación” será uno de los elementos que se someterán a una metamorfosis continua, permitiendo de esta manera que no exista una manera definida de ver, percibir y comprender las cosas, sino que todo esté sujeto a cambio. Los diez sonetos que constituyen el libro, unidos por un sutil hilo narrativo, repetirán de esta manera los distintos motivos en todas sus variantes, para conseguir así una obra basada en imágenes que continuamente se transforman una en la otra para formar, en última instancia, la imagen definitiva pero fragmentada en su conjunto.

Como hemos podido comprobar, tanto los espacios como las tonalidades son siempre claves para cada uno de los proyectos poéticos de Egea. Recordemos en este sentido a Auden, para el que “una melodía lograda es historia autodeterminada” (2007: 363). Si se han hecho tantas lecturas parciales de Egea, que en realidad no permiten un acercamiento a su obra en su totalidad, ha sido entre otras cosas porque en el fondo el poeta no encaja en ninguna categoría preestablecida. Es, en el sentido más literal (o literario) de la palabra, un poeta raro. Pero eso es en el fondo lo que sigue haciendo su poesía tan actual, lo que la convierte todavía hoy en un tema de discusión. En un mundo en que cada vez hay más soledades, no deja de fascinarnos la figura de un “permanente y arrebatado” poeta y los pasos errantes de un caminante solitario.

⁸ Los subrayados son de Javier Egea.

Referencias Bibliográficas

- Auden, W.H. (2007). *La mano del teñidor: Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003). *El agua y los sueños*. Ensayo sobre la imaginación de la materia. México D.F: Fondo de cultura económica.
- Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- Egea, J. (1974). *Serena luz del viento*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1976). *A boca de parir*. Granada: Universidad de Granada.
- _____ (1982). *Paseo de los tristes*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses.
- _____ (1984). *Troppo mare*. León: Ed. Provincia.
- _____ (1986). *Paseo de los tristes*. Granada: Diputación de Granada.
- _____ (1990). *Raro de luna*. Madrid: Hiperión.
- _____ (2000). *Troppo mare* (edición y prólogo de J. Rienda). Granada: Ed. Dau-ro.
- _____ (2006). *Sonetos del diente de oro*. Granada: I&CILE.
- _____ (2007). *Raro de luna*. Granada: I&CILE.
- _____ (2011). *Poesía completa (Volumen I)*. Madrid: Bartleby.
- _____ (2012). *Poesía completa (Volumen II): Poesía dispersa e inédita*. Madrid: Bartleby.
- García Jaramillo, J. (2005). *Javier Egea: La búsqueda de una poesía materialista*. Granada: I&CILE.
- _____ (2011). *La poesía de Javier Egea*. Granada: Zumaya.
- García Montero, L. (2002). Hermano Javier. En P. Ruiz Pérez (ed.). *Contra la soledad* (pp.187-190). Barcelona: DVD Eds.

- Gil de Biedma, J. (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jiménez Millán, A. (2004). Cruzar la soledad para escapar de casa, En *E. Peregrina* (ed.). *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)* (pp. 56-62). Granada: Diputación de Granada.
- León, J. J. (1999). *Serena luz de viento*. El fingidor, 6 (noviembre-diciembre), 11-12.
- Orledge, R. (1979). *Gabriel Fauré*. London: Eulenberg Books.
- Pavese, C. (1995). *Poesías Completas*. Madrid: Visor.
- Peregrina, E. (ed.) (2004). *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*. Granada: Diputación de Granada.
- Prieto, L. (1994). Ciudadano: Javier Egea (Entrevista), *Vecinos Zaidín*, 15 de julio.
- Rodríguez, J. C. (1999a). *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- _____ (1999b). Favorable. Informe. Paseo de los tristes. Poemas. *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre), 14.
- _____ (2002). El yo poético y las perplejidades del compromiso. *Ínsula*, 671-672 (noviembre-diciembre), 53-56.
- Romano, M. (2009). Revoluciones diminutas. La "otra sentimentalidad" en *Álvaro Salvador y Javier Egea*. Mar de Plata: EUDEM.
- Rosales, J. C. (1999). Raro de luna. *El fingidor*, 6 (noviembre-diciembre), 15.
- Vellido, J. (1991). Javier Egea, versos en un pentagrama (Entrevista). *Ideal. Suplemento Artes y Letras*, 8 de marzo, 33.