



Oasis, José Antonio López Martínez

Troppo Mare: la búsqueda de un oasis de tierra en el desierto marino

ANA ISABEL MARTÍN PUYA
Universidad de Córdoba

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo contextualizar *Troppo Mare* dentro de la estética de Javier Egea y descifrar las claves que lo integran en una tradición poética de la ruptura que recoge ideas, motivos y recursos estéticos presentes ya en Baudelaire y llega hasta la literatura de vanguardia del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Javier Egea, *Troppo Mare*, otra sentimentalidad, estética materialista, ruptura

ABSTRACT: The main point of this article is to put *Troppo Mare* in context within Javier Egea's aesthetics. Also it pretends to figure out the main keys which make it up into a poetical tradition based on the breaking off that gathers ideas, motifs and aesthetic resources already present in Baudelaire and going on until XX century avant-garde literature.

KEYWORDS: Javier Egea, *Troppo Mare*, other sentimentality, materialistic aesthetics, breaking off



1. Introducción

A menudo se ha hablado de la poesía de Javier Egea refiriéndose fundamentalmente a los conceptos teóricos marxistas que sustentan su obra poética, dedicando a ésta solamente algunas pinceladas leves e insuficientes para comprender la complejidad que alcanza la estética literaria de Egea, así como la especificidad de su poesía. Numerosos artículos y referencias a su obra se centran en el marco teórico de lo que supuso el grupo de “la otra sentimentalidad” granadina¹, diluyendo su propia identidad como poeta en una identidad grupal que abarca escritores cuyas creaciones han manifestado posturas y poéticas que llegan a revelarse muy diferentes entre sí.

A éstos se unen hoy una serie de estudios centrados específicamente en el granadino (Egea, 2002; Pelegrina, 2004; Jaramillo, 2005; *Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010), algunas de cuyas obras han sido reeditadas recientemente (Egea, 2000; 2003; 2008; 2010) e, incluso, ha visto la luz el poemario póstumo *Sonetos del diente de oro* (Egea, 2006). Finalmente, la publicación del primer volumen de sus obras completas parecer estar ahora a un paso de convertirse en realidad.

Sin embargo, al día de hoy, todavía queda mucho camino por recorrer en el estudio de la labor poética del granadino. Éste es el motivo que nos impulsa a ofrecer una lectura (que trata de ser en profundidad) de la obra que marcó el cambio (radical) en la poesía de Egea: *Troppo Mare*², punto de inflexión hacia una estética materialista. Anteriormente había escrito *Serena luz del viento* (1974), expresión de intimidad desde la rebeldía del tratamiento erótico; *A boca de parir* (1976), donde a través de una versificación más lírica asoma una postura comprometida y se manifiesta cierta imaginaria simbólica

¹ Entre otros: Salvador, 1995; Díaz de Castro, 2003; *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*, 2010, 12-13.

² Premio “Antonio González de Lama” en 1982; no fue publicado hasta 1984.

vinculada a la corriente surrealista (aún desde la tradición de la poesía como territorio donde dejar aflorar los sentimientos subjetivos del *sujeto libre*), y *Argentina 78* (2003 [1982]), donde la voz del sujeto poético se levantará en un grito desgarrado contra el dictador Videla.

Tras éstos, *Tropo Mare* supone una ruptura decisiva, la producción de su poesía en contra del mito “Poesía” generado desde la matriz ideológica burguesa; la poesía de Egea se construye desde los planteamientos de la poesía como artificio, como mentira y, sobre todo, como producción ideológica y radicalmente histórica. Esta obra es punto de partida de una estética que continuará en los libros posteriores, como veremos más adelante.

2. *Tropo Mare*: un viaje físico, ideológico y poético

Egea partió en un viaje (*físico*) sin destino prefijado que le condujo a la Isleta del Moro almeriense, donde se estableció temporalmente en una fonda frente al mar. Allí, entre la soledad, las lecturas y la reflexión desgarrada, construyó esta obra con la que rompía con toda su poesía anterior y se convertía en un poeta “otro”. El libro obtuvo el premio “Antonio González de Lama” (Ayuntamiento de León) en 1982, aunque no fue publicado hasta 1984.

En la primera sección nos encontramos con un itinerario geográfico trazado en consonancia con la imaginería poético–legendaria establecida, de modo que dos leyendas o anécdotas locales, “La Nube” y la inundación controlada de un pueblo para la construcción de la presa de Benínar, se erigen en metáforas del desastre, manifestado en diferentes niveles (físico-geográfico, ideológico, poético, vital; personal y colectivo; consciente e inconsciente). A pesar de esto, se trata sobre todo de un cambio de mirada. Este viaje es, principalmente, un aprender a mirar lo material, tanto la realidad exterior como la realidad interior, que no están divididas, sino directamente interrelacionadas; son interdependientes, configurando entre ambas una única realidad vital. La nueva mirada conlleva una nueva consciencia ideológica, que es consciencia de dominado. Ahora, el individuo se sabe dominado por un inconsciente ideológico burgués, realidad material inasible pero visible desde sus efectos, que está en su propia existencia y en la existencia colectiva.

La estancia del poeta en tierras almerienses es aprovechada en la construcción de la obra con un valor simbólico ligado al motivo del viaje interior expresado en la producción poética. Baudelaire recogió el camino hacia la expresión de la subjetividad individual abierto por el Romanticismo, para hundirse en la búsqueda de la expresividad del espíritu humano a través del viaje –en una línea iniciada por Blake–, que a

él lo condujo a través de las calles de la ciudad moderna como componente empírico manchado en conflicto con lo trascendente. También el viaje imaginado: en el poema en prosa “Invitación al viaje”, el poeta describe *el país de Jauja* para establecer una analogía explícita entre éste y la propia alma cuando pregunta “¿no es verdad que habría que ir a vivir y a florecer en ese país tan sereno y tan soñador? ¿No estarías encuadrada en tu analogía?, ¿no podrías contemplarte, como dirían los místicos, en tu propia *correspondencia*?” (Baudelaire, 1990, 127-128); se trata de un viaje ideal como huida de la realidad, por eso Jauja es el lugar a donde “hay que ir a respirar, a soñar y a alargar las horas con infinitas sensaciones” (126). En Baudelaire, el viajero ha visto lo exótico, lo maravilloso, lo misterioso, aunque también el dolor, la violencia o la crueldad; y por eso es “¡Amargo saber, el que se arrastra de un viaje!” (Baudelaire, 1980, 370). Amargo porque todos concluyen con la propia imagen reflejada en el espejo (“¡un oasis de horror en un desierto de enojo!”), a la espera de la muerte, que es una liberación y una verdadera inmersión en lo desconocido (“para encontrar lo nuevo”).

Dentro de esta perspectiva, situado en un punto en que lo que merece la pena es el hecho del viaje en sí y no la llegada a un destino, compondrá Cavafis su poema “Ítaca”, donde la relevancia estriba en “que tu camino sea largo y rico en experiencias y aventuras” (Cavafis, 1999); la riqueza la aporta el aprendizaje adquirido en el propio viaje. La importancia del viaje estribaría, para Mallarmé, en la acción en sí misma, puesto que lo considera un recorrido que no llega a ninguna parte (la comunicación de lo trascendente es imposible); lo único que se puede hacer es evocar o sugerir sentimientos. De ahí que la poesía sea concebida como silencio y Mallarmé convierta en epicentro de la misma el “decir la imposibilidad de decir” (García Montero, 2002, 46) o “decir la nada” (Rodríguez Gómez, 2001, 211), apostando por la acción.

En el caso del libro que nos ocupa, la recurrencia al viaje recupera esta tradición otorgándole un nuevo sentido a la imagen del viajero, que será de nuevo ese sujeto escindido de las sociedades burguesas, pero que no se lanzará en una huida desesperada de la realidad orientada hacia el mundo de lo desconocido (“y no la huida, ni siquiera el trance / de los arrepentidos, de los necios, / ni siquiera las alas o el caballo / con el belfo de espuma”), sino que, partiendo de una mirada crítica de la realidad (lo inasible e inefable se conoce a través de sus efectos), se sumergirá en las aguas ocultas del inconsciente ideológico dominante con el objetivo de desentrañar las trampas ideológicas que han sido grabadas allí para mantener el estado de las relaciones de la sociedad actual. El final del viaje: que esos mecanismos sean revelados a la consciencia. El misterio por el que aquí se interesa Javier Egea no es ya ningún espíritu humano inmutable y trascendente, sino el inconsciente ideológico, realidad material (aunque no sea visible, está presente y sí se viven sus consecuencias) construida como sistema de verdades esenciales e indiscutibles.

Desde esta perspectiva, el viaje físico se instituye simbólicamente como posibilidad de una mirada a la realidad; a través del viaje ideológico al inconsciente se alcanza una nueva perspectiva desde la consciencia, y el viaje poético permite reconocer los mecanismos de la ideología dominante en la tradición poética y construir una estética propia desde la concepción de la poesía como producción ideológica que combata la noción misma de “poesía” (burguesa). Estos tres viajes son, por tanto, el mismo. Y los tres aparecen reflejados en el libro, e identificados en la búsqueda de una unidad, como trataremos de demostrar en nuestra lectura.

Dos nombres para una misma isla

El libro, inicialmente, iba a llamarse “*La atalaya de Onán*”, aunque en última instancia, y siguiendo el consejo de Juan Carlos Rodríguez, Egea lo sustituyó por el actual, correspondiente al inicio de un poema de Cesare Pavese en *Lavorare stanca* (trabajar cansa). Resulta significativa la elección inicial del poeta, de la que podemos extraer algunas claves acerca de cómo entendía y abordaba su propia producción.

Aparece en aquel título provisional la imagen literaria del poeta como vigía, de larga tradición desde los orígenes del romanticismo y sus poetas visionarios con presunción de seres superiores cuya misión es revelar la belleza y lo sublime. Desde que los románticos se otorgaran a sí mismos en tanto que poetas una capacidad visionaria situada en los límites de la marginalidad, el poeta vino a ser considerado poseedor de la esencia de lo que se dio en llamar el “espíritu humano” (máxima expresión de la verdad del “sujeto libre”, sustento ideológico de las sociedades burguesas, en contraposición al carácter sacralizado y socialmente inmovilista de los estamentos feudales), supuesta realidad atemporal y, por tanto, eterna. Así, los poetas escribirían desde la altura de su “torre de marfil” (ensimismamiento esencialista), en aras de una poesía “pura” y autónoma; Rubén Darío, dentro de esta línea, se referiría a los poetas como “torres de Dios” (ensimismamiento creador) y Alberti, en cambio, se situaría en su “torre con ventanas” (visión del exterior desde el interior), desde la que su alma poética escrutaría la realidad circundante y social.

La atalaya de Egea podría entenderse, sin embargo, no como guarida o espacio de aislamiento, sino como territorio, solitario, sí, pero desde el que el poeta permanece en estado de alerta, vigilante de los peligros que acechan, tanto a él como a los otros. Pero ¿por qué “de Onán”? ¿Será, tal vez, un otro Prometeo rebelde? Si éste se rebelaba contra los dioses, recibiendo su castigo merecido, Onán se rebelará contra las normas de éstos, contra lo convencionalmente establecido, y se verá afectado, también, por las consecuencias de su osadía. Egea erigirá así su obra como vigía alerta contra las normas convencionales, contra los dioses de la sociedad burguesa, contra los dominadores del mundo capitalista. Más aún: Onán

como símbolo contra el poder económico y contra el concepto de familia como construcción ideológica burguesa (ya que la ley judía, en última instancia, lo que perseguía era la conservación de la dote dentro de la familia) y contra la sacralización de la productividad, ligada a la no procreación de Onán. Por tanto, la imagen sugiere la rebeldía de alguien que se alza contra las convenciones políticas, ideológicas y económicas impuestas por los intereses de los detentadores del poder, imagen que se verá reflejada en la lectura de *Troppo Mare*. Pero, además, Onán es la soledad, como también Egea produce esta obra desde el aislamiento necesario para la vigilia y la reflexión.

Si hemos dicho que Alberti, a diferencia de otros poetas mencionados, sí atendía a la realidad en su obra y si, como indica García Montero, en *De un momento a otro* “los versos se convierten en un espacio de conocimiento histórico de la propia educación sentimental, abordando la subjetividad como una parte de la realidad, como un lugar abierto en el que confluyen el sentimiento individual y las contradicciones de la sociedad” (García Montero, 2006, 74-75); sin embargo, para Egea, la propia subjetividad está ya manchada por el inconsciente ideológico (lo que permite la expresividad terrible que contiene que “Siempre es tarde, siempre, para volver a casa”) y, como hemos mencionado anteriormente, interior y exterior aparecen unidos como una misma realidad y se tornan interdependientes e inseparables. No es sólo el texto poético el espacio para que ambos territorios queden unidos, sino que siempre lo están, en todos los ámbitos, seamos o no conscientes de ello.

Hemos de señalar, además, que la esencialidad del “espíritu humano” es sustituida, en la poesía de Javier Egea, por la universalidad de la existencia de un inconsciente ideológico común, que produce y reproduce la supuesta libertad de cada sujeto como libertad de *explotar/ser explotado*. Frente al carácter continuamente cambiante de una realidad en la que lo nuevo deviene rápidamente en normal, habitual e, incluso, antiguo, Egea convierte en centro de su poesía y de su poética la insustancialidad de algo tan aparentemente sustancial y naturalizado que lleva a negar su misma existencia. En la continua construcción y reconstrucción de la realidad, algo permanece inmutable, ese inconsciente que nos domina y que nos hace reconocernos como sujetos libres en un mundo que, por su propio funcionamiento económico, político e ideológico nos impide la posibilidad de decir “yo soy”³, nos impide ser sujetos libres. Pero no se trata de una esencia sustancialmente inmutable, sino que el inconsciente es algo construido y que, al mismo tiempo, construye la realidad social. La propia consciencia de la existencia de dicho inconsciente es el punto de arranque para vigilarla, para vigilarnos y vigilar la sociedad en la que estamos insertos. Es el punto de partida para el propio conocimiento y un modo de resistencia. Supone una derrota (más dolorosa

³ Ver Rodríguez, 1999, 270.

cuanto más consciente), pero se constituye en espacio de lucha y ofrece, al mismo tiempo, un indicio para la esperanza. La propia batalla diaria con ese fragmento básico que nos construye interiormente se erige, así, en origen del cambio, que debe comenzar por la propia consciencia personal, pero que no se puede ganar en solitario, sino a través del diálogo con el “otro”, en la dialéctica con los demás, y en la necesidad del cambio de la realidad social.

Si bien el título de “*La atalaya de Onán*” resulta muy significativo de lo que vamos a encontrar en la obra, la imagen que posteriormente se decidió para nombrarla, el sintagma italiano *troppo mare*, guarda una correlación más directa con el conjunto, ya que el mar y su vocabulario se constituyen en elementos estructuradores, y ya que su significado, “demasiado mar”, está estrechamente ligado a la metáfora que domina el texto y mantiene la coherencia y también la cohesión de toda la obra, así como supone, en sí mismo, un símbolo fundamental. El mar, elemento tradicionalmente poético y cargado de significaciones, nos invade ya desde ese primer contacto con la obra que supone el propio título, en un lenguaje cercano pero al mismo tiempo extraño a nuestra lengua materna (como es el italiano), entrando en relación directa además con un autor situado en una línea marxista (como es Pavese) y con una obra reivindicativa de la realidad (como es *Lavorare stanca –Trabajar cansa–*), y con la acentuación de una sorpresa que nos asalta al descubrir que ese *mar*, símbolo poético por excelencia, es *demasiado*. Tendremos que sumergirnos en la lectura a la que se nos incita para descifrar la clave poética que rige y subyace a esta metáfora.

Estructura de la obra

La obra se divide en cinco partes: “Troppo Mare”, “Rosetta”, “El viajero”, “El estrago” y “Córam pópulo”, y una “Coda” final, que cierra el libro recogiendo algunas claves ideológicas que sustentan la composición y donde se recuperan los motivos principales aparecidos en los poemas, para culminar con una puerta abierta a la esperanza. Cada una de las secciones recoge diferentes perspectivas, al estar elaboradas desde distintas formas personales que marcan la distancia que se mantiene ante el desarrollo del argumento poético, en relación con la temporalidad y el carácter de consciencia o inconsciencia ante las circunstancias, en función de si se habla de un tiempo en el que el sujeto poético sabe o no sabe mirar (o sabía o no sabía mirar; o sabrá o no sabrá mirar). Supone, además, una visión de la fragmentación del sujeto poético en distintas voces interiores que, a su vez, representan la tensión interna a que está sometido. En el personaje poético se ve reflejada la importancia de que, en palabras de Pedro Ruiz: “la dialéctica más profunda no es la que el hombre sostiene con sus iguales, sino la desarrollada en su interior, en la tensión en la que se construye un sujeto que ya no es el forjado por la tradición burguesa, heredado acríticamente y asumido por la poesía desplegada a partir del Romanticismo (Ruiz Pérez, 2002, 21).”

Al mismo tiempo, la multiplicidad de voces responde al deseo de identificación del sujeto con los otros, lo que conducirá al poeta a decantarse en las secciones finales por el paso del “yo” al “nosotros”, de tal modo que este individuo que antes hablaba de sí mismo en tercera persona, como si fuera otro, cuando habla en primera persona habla también de los otros; ese mismo individuo, universal (puesto que el asedio ideológico y vital es el mismo para todos), aparece ejemplificado en la figura del viajero Miguel, en la que es la sección central del libro, vencido en su búsqueda por alcanzar la (otra) luz, y presente en la historia y en la memoria, y por ello merecedor de la posible victoria futura. El estrago individual sufrido y atravesado por el “yo” le permite conquistar la consciencia de colectividad del “nosotros”.

Lectura de *Troppo Mare*

En la primera sección de la obra, la que da su título al libro, se despliega y despliega ya su poder (simbólico) la metáfora de *La Nube*, en la que se recrea poéticamente la llegada a las costas almerienses de una nube “de aire caliente proveniente de África que fue arrasando cuanto tocaba, dejando a su paso cadáveres de pájaros, ancianos, etc.” (Rienda, 2000, 22). Partiendo de un suceso real como éste, al que se suma la inundación controlada de un pueblo almeriense, Benínar, “debido a la construcción de la presa del mismo nombre”, sucesos que circulan oralmente por la provincia convertidos en leyendas, Egea construye una metáfora en la que el viento se convierte en indicio de la destrucción, pero también en una primera toma de conciencia de la realidad (“que por mi casa entraron desnudando los patios, / aventando el orín de los cerrojos”). La Nube es un símbolo indudable de destrucción, pero de una destrucción que, tal vez, se antoja necesaria, porque cuando todo cae hay que volver a empezar y levantar el mundo de nuevo; necesaria, tal vez, porque supone la esperanza de un nuevo comienzo (es la posibilidad de levantar un mundo desde los cimientos). La Nube, un desastre que conduce al dolor y a la soledad, al naufragio; pero el dolor y la soledad han de ser superados. Se parte de una realidad objetiva y material, expresada como analogía de una reflexión personal acerca de la subjetividad, de un estado de alerta necesario no sólo ante la vida, sino, incluso, ante la propia subjetividad, idea ésta desarrollada en “Rosetta” mediante la oposición *saber mirar/no saber mirar*, a través de la dialéctica *ver/no ver*.

Hemos de tener en cuenta, además, la cita de Pasolini que encabeza esta sección, “No es de mayo este aire impuro”, perteneciente al libro *Las cenizas de Gramsci* y primer verso del *poemetto* central⁴. Este

⁴ La sección correspondiente de este poemario responde a una poetización de la visita de Pasolini a la tumba de Gramsci, ante quien plantea sus contradicciones ideológicas y vitales en una “oda civil en la que nos revela su lucha interior, moral y política [...], mientras escucha los rumores de los talleres y de los jóvenes que provienen del cercano Testaccio, el barrio popular lleno de vida donde le gusta sumergirse con absoluta e inmoral nocturnidad. Plenamente consciente de su elección vital, el poeta se encuentra sólo frente a una sociedad anclada en valores tradicionales, y una izquierda incapaz, moralmente retrógrada pero que se llama revolucionaria y marxista y que sólo se preocupa por vivir del partido o de las instituciones, que se ha quedado

verso nos sitúa en un territorio de oposición invierno/primavera, en que el primero de los elementos simboliza, a un mismo tiempo, el “frío” capitalista (el mismo que se repite a lo largo de todo el libro) y el momento de la resistencia poética, de la poesía como guarida, como espacio donde resistir; del otro lado, la primavera sería ese tiempo futuro en el que el derrotado sería el capitalismo y la historia habría alcanzado la realización de la utopía comunista (las referencias al comunismo a lo largo del texto son ineludibles y síntoma claro de una toma de postura del poeta, tanto intertextuales como explícitas: “Lenin era testigo de aquella barahúnda”, “Leer *El Capital*”). Esta cita nos ofrece, pues, un horizonte desde el que afrontar la metáfora de La Nube, a través de la cual, simultáneamente al desastre exterior y simbólico que supone su llegada, presentida antes de su advenimiento (“se anunciaron los signos, los tuyos, en bandadas”), ocurre también la ruptura de la inconsciencia ideológica anterior, y por eso también el sujeto poético está ante un “horizonte roto”, en tanto que ahora se vigilan sus trampas. Por eso se espera, cuando está a punto de suceder, la desgracia.

Llega antes el sonido, como un aviso, y se aguarda su venida y se sale al paso de ella; porque se busca ese anegarse en las profundidades del yo para detectar la conformación ideológica que subyace a la consciencia, pero para eso no valen ni los sueños ni los automatismos, porque el sujeto está dominado hasta muy adentro. Sólo sirve adquirir el estado de alerta del vigía, el mirar todo como por primera vez, constantemente. El sujeto poético se sumerge en las aguas removidas del inconsciente decidido a encontrar su camino “hacia una luz más honda que la piedra, / más profunda que huesos y raíces”. En busca de un pensamiento nuevo y consciente de las circunstancias y de la realidad, en busca de una nueva esperanza, “es que voy derivando nuevo y solo”.

Esta sección primera está organizada en torno a la metáfora previamente referida, pero encontramos ya en ella algunas de las claves dialécticas sobre las que se sustenta el libro.

La dicotomía consciencia/inconsciencia se presenta aquí por vez primera. Desde un tiempo que es posterior a la llegada de La Nube se rememora un momento anterior, en el que ya se perciben los indicios a través de unos “vientos, sí, como luces”, con los que comienza a materializarse la destrucción de la “casa”. Es el inicio de la adquisición de la consciencia, de la destrucción de una mirada que conduce al reconocimiento del inconsciente dominado.

El “enigma de la piedra” es también ese inconsciente aparentemente indescifrable e incomprensible, que está relacionado directamente con la tradición cultural y con la historia. En el tercer fragmento, el

anquilosada desde el punto de vista teórico ya que no acepta debates ni asume críticas. He ahí ese aire impuro y ese mayo romano maloliente” (Ameri y Abril, 2009: 13-14).

personaje poético se encuentra *en* ese resquebrajarse del sistema, entendido como proceso, y una vez sumergido en el misterio inefable del inconsciente se alza dispuesto “a compartir el aire de la gruta”, ofreciendo su poesía como guarida para refugiarse del frío, como “pequeño pueblo en armas contra la soledad”⁵, como rescoldo real superviviente en tanto que productor consciente de ideología, como espacio encaminado a la reflexión con la que combatir la absoluta mansedumbre y alienación. Vemos, así, como esta primera parte del libro despliega ya una metáfora que es múltiple y que expresa la relación de elementos que *a priori* consideraríamos como pertenecientes a distintos ámbitos.

El cuarto fragmento está construido sobre la oposición entre el espacio de la vida y la luz (y de las “sirenas nuevas” –mitos–) y el espacio de La Nube y las ruinas deshabitadas, donde mueren el viejo amor y la vieja poesía, pero parece que por primera vez se atisba la esperanza, aunque sea desde el dolor, de un nuevo horizonte.

En la segunda parte, “Rosetta”, se reflexiona acerca del nacimiento y la muerte del amor cuando todavía se vive en el desconocimiento, en la inocencia. Pero esta inocencia no se entiende aquí como un tiempo de pureza, sino todo lo contrario. Ya se está dominado, pero aún no se sabe mirar, ni hacia fuera ni hacia dentro. Aunque no se reconocen las causas, la sociedad y sus relaciones mercantiles y su ideología subyacente conducen a la contradicción, a la alienación y a la muerte de todo. Aunque no se reconozcan las circunstancias ni historia concreta que determinan la existencia, y se juzgue todo como producto de un azar indescifrable. La casa destruida, el espacio privado de la intimidad y el amor fracasado se presentan, entonces, como si siempre hubieran sido así, porque el sujeto aún no ha descubierto que la realidad pública afecta también al ámbito de lo privado, y viceversa, y por eso “En medio de la calle cesaba yerto el sol”; ya no hay luz posible. La crisis personal conduce a la reflexión sobre la existencia en sociedad.

Atravesada por la oposición *no saber mirar/saber mirar*, en esta parte del libro se consolida también la dialéctica *mirar/ser mirado*. En un territorio de ruinas y jeroglíficos, el sujeto poético anda como perdido, sin saber leer la realidad, sin entender nada. Sin embargo, son los objetos inertes los que le miran a él (“mas le miraban”, “centinelas de nieve”), miran por él, le producen y producen su ideología. A través de la prosopopeya, es la historia la que le mira, y él, ante ella, se encuentra indefenso. En ese mundo, el personaje se entrega a la huida hacia adelante, al viaje, al cambio, a la movilidad ideológica; mira hacia la calle e identifica en la vida, en el espacio público, el vacío de la gente que camina perdida, el vacío de todos, y busca en el amor un refugio también, un tiempo feliz; sin embargo, el amor también es imposible:

⁵ Este verso pertenece al “Arte poética” de Javier Egea incluido en *La otra sentimentalidad* (1983) y recogido en *Contra la soledad* (Egea, 2002: 97).

“No es posible la luz porque tus ojos / han de morir”, porque también está contaminado por ese inconsciente que afecta a lo privado-público, porque tiene que liberarse también de esa ideología dominante impuesta. Los ojos (que representan la dicotomía inconsciencia/consciencia) de la amada han de morir para poder ser conscientes. “Por eso voy por el amor de luto, / por eso cambio mi dolor de sitio, / y a pesar del amor la calle canta”; por eso el amor está teñido de muerte, por eso el amor no sirve realmente como refugio, porque también está teñido de dolor, y por eso aunque haya amor se reconoce la muerte también en el espacio público, unidos lo público y lo privado, sin distinción, en la muerte provocada por la existencia capitalista.

Pero ese amor simboliza también a la poesía, cuyos ojos-mirada también han de morir y nacer de nuevo, cambiando el dolor de sitio.

El amor-poesía sí como lucha, como nuevas nubes que a la vez que destruyen y aumentan el dolor hacen posible un cambio de mirada, mientras el agua (el personaje cada vez más invadido por lo inconsciente) va subiendo y se corre el riesgo del ahogo (*demasiado mar*) “y la luz: / no es posible la luz pero tus ojos”. Aprender a mirar aun a riesgo de que sea tarde (“Siempre es tarde”) y de que la luz no sea posible, pero resistir así, al menos, “Como si fuese tarde / habrá que madrugar sobre el escombros”, en este último reducto de esperanza desesperada. “Sin ti polvo, ceniza. Sin vosotros la nada”.

La sección tercera, “El viajero”, es la poetización de los últimos momentos de un “camarada viajero con el frío”. Se reflexiona literariamente acerca de las causas que le pudieron llevar a una decisión tan drástica como el suicidio, acerca del dolor al que debía de estar sometido. De este modo, se ofrecen distintas perspectivas (un personaje poético que refiere en 3ª persona; el propio Miguel, en 1ª persona, y un nosotros que se dirige a Miguel en 2ª persona) desde las que se plantea esta experiencia individual como fruto de unas circunstancias universales (“que es un grito en mis ojos y es de siempre y de todos”). Se plasma de nuevo el frío, aparecen las ruinas y la presencia indistinta del espacio privado que se abre (se desea que se perciba como claramente abierto) a lo público (“dejé la llave puesta, / las ventanas en vuelo”). De la ciudad al campo, el frío, que ya forma parte también de la conciencia de este “prisionero del cielo”, lo invade todo. El único viaje que se antoja posible es el viaje hacia el mar de la muerte. Pero Miguel permanece en la memoria y, por su compañía y su lucha, a él también le pertenecen la esperanza y el sueño: “Quizás alguna tarde, / en alta mar tu sueño y las primeras algas, / como un octubre nuevo, / florecerá en la gavias / una bandera roja, Miguel, que nos reclama”. Subyace, como trasfondo de la lucha contra el inconsciente ideológico burgués, la comedita esperanza de un futuro utópico, el del triunfo de la revolución comunista.

En “El estrago” continúa la reflexión de este sujeto poético que nos guía en el viaje poetizado de su conquista de la consciencia. Comienza este “poema sinfónico” con el inicio de un día cualquiera en el que se enfrenta a su propia derrota desde el dolor –en la casa propia, ante el espejo del baño–, pero al menos desde el conocimiento de la misma. Dentro de esa exploración ideológica, iniciada con la apertura de una brecha en los resquicios del inconsciente, pero mirando, aprendiendo a “leer” la realidad exterior, aparece cada vez con mayor nitidez la consciencia de ese espacio público dominado por el mercado: “y he visto una moneda que rodaba mis ojos / de mano en mano, torpe, dolorida, flotante”. Se reconoce así este viajero en “este violeta de la luz / que me hiera y me canta”, “en este laberinto de pavesas”, entre todo lo que ya estaba ahí y antes no era capaz de ver, razón por la que ahora que ha aprendido a mirar la derrota se le acumula también en la memoria (“y he llevado al mercado mis pasos y mis manos / hasta donde me llega la memoria”).

Sin embargo, en el segundo fragmento de este “estrago” se afirma irónicamente la posibilidad de que la suerte le acompañara para alcanzar, al menos, ese estado de consciencia (de nuevo, *ver/no ver*: “Será que tuve suerte de no quedarme ciego”) que, por más que doloroso, ofrece una posibilidad (remota) de alcanzar “la otra orilla” ideológica. La negación de la ceguera lleva implícita la consciencia de estar en el camino cierto, la lucidez. Y tal vez la soledad y reflexión que el sujeto poético (recordemos que Egea considera la obra poética como construcción y artificio, por tanto, aunque cite lugares en los que sabemos que estuvo, no podemos asimilar su persona al personaje poético porque sabemos que la poesía es producción ideológica) mantuvo (o que le mantuvieron) en la Isleta del Moro le fueron “poniendo al día los ojos interiores”. Y tal vez, además, tuvo suerte de encontrar cercanía en un horizonte marxista, porque “Lenin era testigo de aquella barahúnda, / del zafarrancho que invadió mis ojos”. Y, si hemos leído hasta ahora, en la dicotomía *mirar/ser mirado*, éste segundo elemento, en parte, como influencia inconsciente o consciente, como piedra sobre la que se asienta la ideología heredada, la atribución de calidad de testigo a Lenin sitúa esta ideología que se pretende producir en una determinada y definida línea, por otro lado, sin ninguna necesidad de ser nombrada para ser percibida.

La tercera subdivisión de esta sección se sustenta en la oposición *no saber/saber*; de nuevo la dicotomía inconsciencia/consciencia. Desde el ahora, territorio del “sí sé”, se recuerda el tiempo en que “nunca supe” (intensificada la inconsciencia por la anteposición de “acaso”) y el tiempo en que “luego supe”. Desde el ahora de la consciencia se mira el pasado de modo distinto, para reflexionar también sobre el lugar del “nosotros” en el futuro. Se descubre así que la consciencia de ese “tú” sin nombre al que se dirige el personaje (pero identificado con la imagen de la madre en la construcción) estaba limitada, que la luz era mentira y la vida eran “pasos heridos”. La reflexión y los sentimientos y la memoria se conforman

así como integrantes de la historia. La experiencia de resistencia del “yo” que agudiza su reflexión se instituye en “consciencia del ser (...) que recuerda [...] desde la radical historicidad inevitable”. Según Rienda, “escribir como acto de recordar desde el subconsciente, puente establecedor de correspondencias entre la metáfora interna del individuo (el *ello* freudiano) y la literatura. Para Egea, al acto de escribir va indisolublemente asociada la vigilancia del subconsciente freudiano” (Egea, 2000: 72, nota 56). Finalmente, la sorpresa del descubrimiento de una “luz extraña” hace interrogar al interlocutor (y a sí mismo) desde una pregunta que lleva aparejada en sí la respuesta, desde una pregunta que más que interrogar interpela, alerta, zarandea. El hombre no está deshabitado, sino que ha sido poblado, sin darse cuenta, por el tiempo de la historia: “caminante del mismo aturdimiento / que estos siglos de expolio pusieron en los ojos”. La vida como frío en dirección hacia una muerte provocada: “y hay tan sólo el calor de la sangre que alumbra / desde el abrazo grande de tu fuerza y la mía”. Condenados por la historia y nunca por el azar. Y al fin descubrimos “que siempre es tarde, siempre, para volver a casa”. Porque la casa también es una mentira, la casa está invadida y no es la de este sujeto poético; porque no existe una pureza originaria, y la propia inocencia esta manchada y dominada⁶. Por eso, el mundo ha de ser mirado desde esta consciencia y desde su propia materialidad.

Precedido de la siguiente cita de García Lorca, “Entre los juncos y la baja tarde, / que raro que me llame Federico”⁷, encontramos aquí la materialidad de un nuevo uso del lenguaje como ideología en el “contar la historia” personal como forma válida y necesaria de “contar la historia” colectiva. Lo importante es que se cuente desde esa realidad histórica, desde “el dolor” que “supone desarrollarse *en, entre y como* explotación y como muerte, única fuente posible para la memoria” (Egea, 2000: 79, nota 59). A partir de aquí, la infancia no se plantea de modo idealista ni idílico, sino que se muestra como espacio terrible de inicio de la dominación. La educación: la Escuela como aparato ideológico estatal se convierte en territorio de la primera muerte, de los “brotes del frío”, de la falta de sentido, de las imposiciones, de adquisición de una tradición milenaria y marchita, de “pérdida de la dignidad”.

La visión que en este libro se da de la infancia es totalmente diferente a la predominante en la literatura anterior, que la recrea como paraíso perdido. Así, por ejemplo, en la poesía de Rafael Alberti podemos ver cómo el personaje poético se siente invadido por la nostalgia de la pureza y candor de la

⁶ En relación con esta idea, resulta significativo del cambio que se ha producido en la poesía de Egea que en el poemario que precede a éste, *A boca de parir*, el primer poema de la tercera parte, “El ascua en el timón”, esté configurado en torno a la idea opuesta, a la libertad adquirida (“Libres me anuncia el corazón sus alas”), y que el último verso sea: “Ésta es mi casa para ti, mi amor” (Egea, 1976: 47). Sin embargo, comienza en *Tropo Mare* una línea que será continuada en sus siguientes obras, dando lugar a versos como: “Aquel hogar no era nuestra casa”, en *Paseo de los tristes* (2010: 34) y “No. No era éste el lugar” (Egea, 2002: 117), en *Raro de luna*.

⁷ En el poema “De otro modo” (García Lorca, 1927).

primera etapa, ese tiempo en el que todo es “anterior al balido y al llanto”, “anterior al arpa, a la lluvia y a las palabras”⁸. Ese “cielo”, que, para el gaditano, representa la inocencia, la pureza y la belleza aún posibles, de un tiempo de felicidad en el que todavía no se conoce el sufrimiento. Es un tiempo de nacimiento a la vida y a la poesía y de inocencia originaria.

En Egea, sin embargo, no hay manifestación de ningún paraíso; es algo más simple-complejo y más apegado a la realidad: no quiere un mundo ideal, quiere una consciencia material y un cambio también real y material. Sin embargo, en caso de existir paraíso alguno, lo seguro es que éste no se encontraría ya en la infancia, que en *Troppo Mare* se ofrece como espacio pervertido de aprendizaje establecido, de adquisición y normalización, tensional y violenta, antinatural e impuesta, de los presupuestos básicos de la ideología burguesa (“éramos ya cercanos de la muerte, / brotes del frío”), que serán artificialmente naturalizados en el inconsciente. Todo esto representado por el ámbito de la Escuela, aparato ideológico estatal (Althusser), donde “Así fuimos perdiendo la dignidad entonces”. De este modo, la infancia se presenta como territorio de la primera aparición de la soledad (“rubios y solos”), del frío (“Era todo erial y ¡tanto frío!”), del miedo (“aventura del miedo”), en el espacio del primer asedio (circular) y de la primera derrota (“qué pizarras vencidas”).

El sujeto poético se descubre, así, vencido desde el principio y la infancia se revela momento clave por instituirse en tiempo inicial de la dominación burguesa, dominación que llega hasta el presente; sin embargo, el ahora del personaje poético está marcado por la consciencia de todo esto y, por ello, a partir del aquí, si bien el dolor se ve aumentado por tal reconocimiento, nace una nueva esperanza, la esperanza de la lucha, la esperanza de sobrevivir a esa derrota y de sobreponerse a ella; sólo desde el conocimiento de la situación se podrá pretender superarla y modificarla. De este modo, la esperanza del hoy se antoja como una posibilidad de una luz “otra” para el futuro, cifrado en términos marxistas que, más que representar, tal vez, un paraíso, serían lo más cercano a tal concepto, para Egea, pero siempre ateniéndose a unas circunstancias y relaciones sociales concretas y no ideales. Tal vez no sería un paraíso ideal y utópico, pero al menos sería, en los términos en que el poeta trata esta problemática, un tiempo de dignidad personal.

Por otra parte, lo inalcanzable de ese espacio de pureza deseado, que para Alberti es la infancia, en el caso de Egea, sin embargo, será la liberación de ese inconsciente ideológico dominante burgués. De aquí surge una de las contradicciones básicas que sustentan al personaje poético de Egea: la liberación del inconsciente burgués desde el mismo lenguaje que el *enemigo* emplea, a la vez que inserto en unas condiciones reales (también económicas y políticas, sociales) que son las que el *enemigo* impone, y

⁸ En el poema de Alberti “Tres recuerdos del cielo” (Alberti, 1929).

expresada y pretendida mediante uno de los mecanismos de producción ideológica que esa misma burguesía ha conceptualizado para su propio beneficio. Por tanto, de tener cabida esa liberación, habría que llegar a ella desde la ruptura del interior mismo de esa ideología. Ante esto, la opción poética de Egea se manifiesta en un talante combativo que comienza por el reconocimiento de tales contradicciones y el anhelo de la superación de las mismas.

La relación directa entre la vida íntima y personal y la historia tiñe también de gris y extrañeza el rito amoroso. La presencia del amor no deviene en Egea en idealización mítica, sino que podemos apreciar la presencia de una mujer también inmersa en la historia, “porque el amor no es algo que llueva de las nubes, no se trata de ningún tema lunático, sino que, por el contrario, el amor es algo de carne y hueso, nuestras musas son personas que van al trabajo, que sufren, que están explotadas, que tienen nombre de mujer y hombre de la calle (Egea, *apud* Castro, 1982)⁹.”

Por eso, el rito amoroso se siente extraño, afectado de la extrañeza misma de la vida. Y de ahí también la presencia del “sol de la otra calle”, de las “cenizas” o del “exilio en los huesos y el misterio agotado, / resumido en un cuarto de pensión”. Esta materialización de la mujer y del amor como objetos históricos (y atados por el inconsciente ideológico, que se cuele por todas partes) será más clara en *Paseo de los tristes*: “nos supimos los dos dominados, / nos hablamos el mismo lenguaje”; “mirándonos los ojos con los ojos del frío, / los grandes ojos grandes de pequeños burgueses”; “que es posible que no nos conociéramos / aunque fuimos viviendo el mismo frío, / la misma explotación, / el mismo compromiso de seguir adelante / a pesar del dolor”.

En un mundo podrido en el que “siempre es tarde para volver a casa”, donde la propia vida es construida como muerte, la muerte material de la madre se plantea como llegada a la verdadera propia casa “ya para siempre tuya florecida”. En palabras de Rienda, “la muerte, a través del cristal con que se observa desde la vida, es la verdad de una historia narrada desde el dolor” (Egea, 2000: 86, nota 60).

Este viaje literario finaliza con una “Coda” que pasa revista (ideológica) al camino recorrido y contiene las claves (ideológicas) de la construcción poética y para la lectura. El propio título indica el camino: “Leer *El Capital*” (Althusser y Balibar: *Para leer El Capital*). El poema comienza con un diálogo con Baudelaire (“Hipócrita lector, hermano, camarada”¹⁰), que recalca la concepción de la poesía como

⁹ Citado en García Jaramillo, 2005: 57.

¹⁰ Si, como cierre del poema inicial de *Las flores del mal*, Baudelaire interpelaba al “hipócrita lector -mi prójimo- mi hermano”, vemos cómo Egea abre su “Coda” final de *Tropo Mare* dirigiéndose al “Hipócrita lector, hermano, camarada”. El francés comenzaba su libro con un poema dedicado “Al lector”, de cuyo verso final Egea se apropia para transfigurarlo en una apelación que, si bien mantiene la identificación del poeta con el lector, dota a ambos, además, de una caracterización

artificio, como mentira producida con una intención, al tiempo que acerca a poeta y lector, que, al fin y al cabo, son ciudadanos de una misma historia y de unas mismas condiciones y contradicciones. Por eso, los años (la historia) contados son “tus años y los míos”. De nuevo, el poema está atravesado por la consciencia de una tradición cultural (“herencia”) gris, del frío, de las “palabras muertas”, de la soledad, del expolio. Desde la derrota, surge la necesidad de comenzar la búsqueda, “hoy”, de un horizonte nuevo (a lo que se invita e incita al lector). Desde el presente parecen también imposibles la historia, el dolor y el viaje recorrido (la referencia a todos los apartados se erige en un elemento cohesionador del libro y cierre del mismo), y el sujeto poético hace y ha hecho, así, pública su privacidad-intimidad herida de muerte. Este logro de la consciencia y de compartirla permite concluir la obra con un verso en el que se vislumbra la esperanza: “Hoy sólo sé que existo y amanece”.

Se materializa, de este modo, el compromiso que Egea adquiere con la poesía, que es también un compromiso con la vida (“el mismo compromiso de seguir adelante / a pesar del dolor”, dirá en *Paseo de los tristes*). La identificación entre poesía y vida es total, ya no en tanto que espacio subjetivo y privado para la resistencia del frío, sino como espacio de construcción de la propia ideología y desde la consciencia de la indisolubilidad de los distintos niveles (económico, político, ideológico) que conforman la historia en la que está inmerso el (y que es la historia del) sujeto. Como vemos, el territorio de la poesía no supone ahora, por tanto, el ámbito de la subjetividad individual expresada por un sujeto, no es una “creación del espíritu, en tanto que expresión del mismo”, como afirmaba Tzara; para éste, la “ideología reinante” resultante del “antagonismo de clases” se manifestaba en “la parte de la *poesía-medio de expresión* [...] mientras que la parte de la *poesía-actividad del espíritu* escapa completamente a esta concepción” (Castellet, 2001: 40), lo que supone todavía la aceptación de la existencia de un espíritu humano esencial y la asunción del concepto burgués de la poesía como expresión de ese espíritu. Egea, sin embargo, ha dado un paso más y ha roto con esta concepción y ha descubierto que detrás de ella se esconde tan sólo una trampa ideológicamente construida.

Si en Vallejo vemos cómo los símbolos se construyen como signos visibles que remiten a lo invisible, entendido esto como realidad y esencialidad del espíritu humano; si toda la literatura de vanguardia nace como un intento por alcanzar esta misma esencialidad, como búsqueda de lo inherente al espíritu humano, de lo trascendente; Egea trata de construir ahora, desde la “consciencia de que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte” (Rodríguez Gómez,

ideológico-política concreta.

1999: 156), a través de sus símbolos, no esa esencia, no de ninguna clase de espíritu abstracto, inefable e inalcanzable, sino que los símbolos son para él un medio para hacer patente una realidad humana e histórica, invisible pero con efectos concretos, que sí alcanza a todos los hombres, que sí es universal: desde una simbología que remite a la materia real, Egea pretende hacer visible la materialidad de la ideología, inconsciente pero manifiesta mediante sus consecuencias reales, que domina al ser humano. No trata de desentrañar ni hacer visible ni evocar ninguna esencia eterna e irrefutable, sino que pretende mostrar todo lo contrario, que nos han engañado, que esa esencia no es tal, sino que lo más universal y real es la radical historicidad de las construcciones de existencia, de la literatura, de la poesía, y de la propia ideología inconsciente aceptada y normalizada como axioma. Y que en el ahora de la escritura, esa historia es la de las sociedades capitalistas, y la ideología (fruto de unas determinadas relaciones, también radicalmente históricas y, en tanto que tal, ni esenciales ni eternas) segregada desde la matriz burguesa nos domina, y que se fundamenta en la libertad, sí, en la única libertad posible en esta sociedad: la libertad de explotar y la libertad de ser explotados.

Tal pretensión poética le conduce a producir una poesía contra el propio concepto de poesía (burgués), y así, si antes el mar había sido el espacio ansiado de la libertad, el espacio de la verdadera vida, ahora Javier Egea emplea este elemento (tan poético y poetizado) como símbolo de aquello que hay que superar (aunque sea una esperanza, un indicio de la posibilidad del cambio, aunque conlleve un dolor necesario y desgarrador), de lo que hay que traspasar (no basta con quedarse mirando la inmensidad del horizonte marítimo), de lo que se interpone entre nosotros y “la otra orilla”, la liberación total de este inconsciente ideológico que nos domina y nos produce como explotación y como muerte y la producción de una nueva ideología consciente que permita una nueva sociedad y una nueva vida. Por eso, “*Troppo Mare*”: demasiado mar que cruzar buceando en las aguas profundas del inconsciente y del misterio, contracorriente; demasiada distancia separa todavía al sujeto poético de alcanzar la orilla deseada, de volver a empezar. Y por eso también el porvenir dura demasiado tiempo.

Recapitulación

En el seno de la tradición literaria occidental la poesía ha tratado, desde el Romanticismo, de alcanzar la expresión de lo inefable desde la subjetividad expresiva, de una esencia indescifrable y carente de materialidad, eterna y ahistórica, a través de diversas opciones estéticas bajo las que subyacía, sin embargo, una misma fundamentación ideológica.

En Egea encontramos el deseo de materializar en su poesía también lo inefable; pero no lo inefable en tanto que “imposible de decir” debido a la incapacidad expresiva del lenguaje, sino en tanto que contradictorio de la propia ideología inconsciente y dominada (en tanto que desvela –o pretende desvelar– las claves de construcción y re-producción radicalmente histórica de la ideología hegemónica burguesa). Se trata de decir lo abstracto, lo invisible, lo que está en el aire pero no sabemos mirar, lo que asedia, desde la materialidad real de la historia que produce y reproduce esa ideología (“la palabra histórica tenía que adentrarse en lo imposible: en la invisibilidad de lo establecido” [Rodríguez Gómez, 1999: 271]). Trata de resquebrajar así ese carácter de verdad esencialmente ahistórica del sujeto (supuestamente) libre (¡y de la *Poesía!*) y, para esta revelación compartida, el inevitable camino estético abierto en el horizonte marítimo viene dado por la materialización poética de las contradicciones que alimenta y sostiene tal matriz ideológica mediante la puesta en relación imprescindible de la realidad (también poética) con la historia¹¹. Con todo esto, la dialéctica inconsciencia/consciencia se configura como primer paso necesario para la subsistencia y para la resistencia, como terrible y doloroso inicio del viaje hacia la otra orilla ideológica (“hacer visible la invisibilidad que nos construye a la vez” [Rodríguez Gómez, 1999: 270]).

Para Egea, la esencia del espíritu humano es su condena de explotación y muerte. Lo invariable del ser humano, de cada sujeto, es su inevitable ligazón con la historia. En el ahora, en esta sociedad del consumo, en la que la realidad “sujeto libre” se instituye en axioma de una mentira, lo más universal es la explotación y la muerte, consecuencias marcadas e inherentes a la ideología que sustenta esta sociedad. Por eso, la poesía de Egea se eleva como un mar revuelto hacia la atalaya desde donde vigila la consciencia y desde donde vigila la realidad material que el inconsciente oculta (desde la realidad vital, desde lo privado que se mezcla con lo público, y que se hace público, se reflexiona acerca de la historia presente), en aras de una destrucción ideológica que permita volver a empezar.

¹¹ Con *Tropo Mare*, Egea “había roto al fin con la cárcel del rito y el mito de la palabra poética y había dado el salto a la otra orilla: la poesía como una nueva práctica, como práctica ideológica” (Rodríguez, 1999: 156).

Ahora sabemos que:

No hay un lenguaje puro a recuperar. Hay sólo el lenguaje podrido de la explotación ideológica que tenemos que transformar para producir otra práctica de la poesía. Por eso los poemas de Javier Egea no nos hablan sino de ese proceso de transformación. Por eso hablan siempre de la muerte, pero para transformarla en vida (Rodríguez Gómez, 1999: 156).

Reconocer la mancha de dominio en el inconsciente significa descubrir la imposibilidad de la subjetividad *propia*. La subjetividad común también ha sido construida y producida. Esto es lo que subyace en *Troppo Mare*. Por eso, su lenguaje pretende desautomatizar la lógica de la matriz ideológica burguesa.

3. El lugar de *Troppo Mare* en la poesía de Javier Egea: una cuestión de estética

La obra orgánica

Troppo Mare evidencia en su estructura la composición de la obra como un todo consciente e intencionadamente producido. En su anhelo por alcanzar una poesía materialista, Egea configura sus obras como totalidad cuidadosamente construida, en un intento por no dejar cabos sueltos ni rasgaduras. Egea necesita escoger un paisaje específico para el desarrollo de su obra, pero también un tiempo específico, que siempre es el de la historia de la dominación burguesa, y una música con la que marca el tono de la obra, en la producción de una poesía apegada y ligada a la realidad y la vida.

Pero no se queda en este aspecto la concepción de la obra como totalidad. En *Troppo Mare* apreciamos una elaboración más concienzuda y totalizadora que en los libros anteriores. La poesía no se eleva a un cielo o unas nubes desconocidas y etéreas para enredarse y desenredarse en piruetas galantes como en un juego de lucimiento, sino que se torna expresión de lucidez en la que interactúan la sensibilidad desbordada y desbordante y la realidad cotidiana, ligadas en una profunda reflexión que el personaje poético realiza para contarnos su propia historia, bajo la que subyace la historia de todos (aunque el resto no hayamos sido capaces todavía de aprender a mirar con esa mirada crítica y sumergida en la realidad y en el inconsciente propio en busca de las claves engañosas que subyacen en nuestro mundo). Por eso, el autor nos ofrece este viaje también como viaje físico, guiándonos a través de un camino poético que pasa por la Isleta del Moro, Benínar, la Bahía de los Genoveses, Uleila, sin dejar de pisar nunca tierra firme, al tiempo que insiste en bucear por los mares del inconsciente, pero no a través de automatismo ninguno, sino todo lo contrario: mediante la producción laboriosa, desde la crítica, la lucidez y la reflexión continua, ofreciéndonos una obra en la que todo ha sido cuidadosamente engranado para hacer saltar los resortes de nuestra conciencia acomodada en las bases de una sociedad capitalista.

A nuestro entender, toda la estética de Egea podría quedar resumida con el concepto de *obra total*, no sólo en tanto que obra cohesionada en que cada una de las partes cumple su “objetivo” dentro del conjunto al mismo tiempo que mantiene una relación coherente con el resto –que también–, sino que nos referimos al hecho de que todos los elementos están interrelacionados en una especie de analogía totalizadora, en la que poesía e historia, lo individual y lo colectivo, la vida personal, la ideología, la estética, la realidad social, la música, los sonidos y los colores, se presentan en una suerte de vinculación que conduce hasta casi una completa identificación. Desde las metáforas, que adquieren una suerte (buscada) de multiplicidad de significados simultáneos, hasta la diversidad de voces que configuran la obra, pasando por la importancia que adquieren el ritmo y la música, o la unión de la subjetividad con la mirada objetiva al exterior, todo en *Troppo Mare* parece construido en función de ofrecer una mirada unitaria del sujeto. De este modo, el autor pone de relieve también el valor escénico que tiene el texto poético en tanto que artificio como producción artística de ideología. Esto supone desvelar el texto poético como mentira y la consiguiente complicidad con el “hipócrita lector”, que debe proceder a la lectura siendo consciente de su calidad de artificio.

A esto se añade que esta unidad orgánica trata de hacer patente la condición de *no-libertad* del *sujeto libre*, puesto que toda esa realidad a la que hacíamos referencia está traspasada por la ideología inconsciente que se produce en el seno de la sociedad y que, a su vez, basa su mantenimiento en la creencia en esa misma libertad del sujeto. La contradicción resulta evidente. La teórica separación de lo privado y lo público convierte a aquél en espacio para la libertad, pero al tratarse de una diferenciación artificial, Egea plasma en su obra la negación de tal dicotomía, la real interferencia entre ambos ámbitos. Por eso, el inconsciente y la subjetividad revelan la carga de la frialdad y del asedio provocado por las circunstancias del ámbito, supuestamente, público. La unión de los distintos elementos en una obra, de la manera en que este poeta los conjuga, rompe, pues, con esta concepción, y pretende demostrar que el hombre no es un ser esencialmente fragmentado, sino que la dualidad, la otredad y la contradicción forman parte de esa ideología hegemónica comúnmente aceptada que condena al individuo a la soledad, a la explotación y a la muerte; forman parte de esa sociedad en la que la felicidad del sujeto se asocia a una parcela considerada autónoma y en la que reside la verdad del hombre, su “yo soy”¹². Sin embargo, al basarse esta distinción de

¹² En relación con esta problemática podríamos considerar las siguientes palabras de Antonio Machado: “Somos víctimas – pensaba yo– de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero, si convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces?” (Machado, 1997: 274). El problema, en el caso de Egea, tal vez resida en el hecho de la imposibilidad de recurrir a esa parcela de la intimidad, debido al descubrimiento de que también en ella se halla el dominio burgués. Por eso, su única posibilidad de resistir al *frío* reside en la lucha poética por evidenciar las contradicciones de la ideología hegemónica y permanecer alerta ante sus trucos, a pesar de que, para ello, sea necesario partir del mismo lenguaje de los dominadores, que es también su lenguaje. Partir de la tradición poética burguesa, que es su tradición, pero sin dejar de

los dos ámbitos (público y privado) en una mentira, al constituir una trampa ideológica, resulta que la subjetividad no está *limpia*, no es un territorio *puro*, sino que también está construida, como lo está el público. No sólo los sentimientos, como decía Machado, reciben una educación, se aprenden, sino que también el pensamiento y esta misma división entre razón y sentimiento, entre realidad objetiva e imaginación, entre vida y poesía, requieren una mirada aprendida socialmente.

Hemos de resaltar también la complejidad significativa de la metáfora de La Nube, que ya dijimos que simbolizaba la derrota, pero que no sólo es una derrota producida en la realidad física o geográfica, y no sólo es una derrota amorosa, y no sólo es una derrota ideológica, sino que también es una derrota poética. Al concebir Egea la creación poética como producción de ideología, no es de extrañar que se unan todos estos ámbitos en una misma derrota. Si la relación comprometida entre poesía y vida es total, se trata, por tanto, también de una derrota vital, o casi diríamos, existencial. Porque el personaje poético se descubre sin fundamento de vida; lo que hasta entonces creía lo más propio y lo más personal, es decir, su espíritu o alma, el origen interno de su subjetividad, ha resultado ser un libro de ideología burguesa escrito con tinta invisible. Y, además, las palabras subrayadas impiden la posibilidad de decir “yo soy”. El primer paso es, por consiguiente, hacer visible y legible el texto, externo e interno, oculto. Ambos son un mismo texto, porque se corresponden, y ambos son materiales (como indicaba Althusser), porque ambos existen y configuran nuestra existencia.

Relacionada con la elaboración de la obra como conjunto unitario está la idea de la inspiración poética, entendida no ya como producto de la voz de unas musas invisibles o soplo divino, sino como trabajo concienzudo, como producto de una reflexión y una mirada crítica que selecciona cuidadosamente y conjunta cada palabra, cada verso, cada sonido que constituirá finalmente la obra.

La historicidad

La historicidad está directamente ligada a la configuración y conjunción de elementos en la obra. La unión e identificación de lo particular y lo general inscritos en una historia común, que impregna la historia individual, a través de la elección y tratamiento de los temas o del uso de las metáforas, se constituye en elemento cohesionador del poemario y en índice de la intencionalidad del autor.

cuestionarla. De ahí también la continua penetración en lo inconsciente, la cercanía a lo misterioso, la inmersión en lo desconocido, que le conducirá a las sesiones de psicoanálisis en busca del autoconocimiento, pero también de los mecanismos propios del inconsciente, y que luego poetizaría en *Raro de luna*, que no es reflejo de esas sesiones, no es automatismo ni plasmación, sino recreación de los mecanismos que rigen los sueños y el inconsciente.

En pro de una escritura vinculada a la historia, el poeta recurre a la inclusión de espacios geográficos (como la Bahía de los Genoveses o el Cabo de Gata –con el simbolismo que conllevan en tanto que uno es entrante de mar en la tierra y el otro entrante de tierra en el mar–, o Uleila –sonoridad incluida–), hechos verídicos poetizados (La Nube y la inundación controlada de Benínar, el suicidio de Miguel, la estancia del propio Egea en la Isleta del Moro) y personajes históricos, sin olvidar el diálogo con la tradición literaria y la relación con la música.

El surgimiento inesperado del propio Lenin dentro del poema sitúa las ideas políticas del personaje poético en la historia, al igual que las “banderas rojas”. La historia del sujeto aparece ligada a tópicos temáticos: la infancia, el amor y la muerte –o la mirada a la muerte– como resumen de una vida, de una memoria de vida.

La historia literaria se ve reflejada en juegos intertextuales con autores como, por ejemplo, Lorca (“aquellos ojos tuyos”), Pasolini (“raro este cielo para ser de Mayo”), Pavese (“Troppo Mare”), Baudelaire (“Hipócrita lector, hermano, camarada”), Bécquer (la musicalidad de sus endecasílabos y heptasílabos –a lomos del encabalgamiento–) o, respecto a un texto no poético, Althusser y Marx (“Leer *El Capital*”). Sitúan la obra en un horizonte poético e ideológico, pero para establecer las distancias e imponer las propias normas poéticas. También la relación con la música (la primera parte, según Rienda, con *La Creación* de Haydn) y el propio uso de determinados recursos métricos y retóricos buscan esa historicidad de la poesía, muy ligada a la superación de la distinción entre lo público y lo privado. Así, los poemas se construyen entre la conjunción de un dominio técnico envidiable del ritmo y la liberación de las formas métricas, en un acercamiento a lo popular.

La música

Mediante el uso de la música como elemento estructurador de la composición poética –ligado a su vez a la multiplicidad de voces en el texto– el poeta concede a instrumentos tradicionalmente relacionados con la inmersión en el campo de los sentimientos y de lo esencial, a lo inefable y la evocación, la expresión poética de elementos que pertenecen también a la materialidad de lo físico e histórico como símbolo y manifestación de la unión de ambos territorios manchados por una única realidad, la de las sociedades capitalistas, cuyas relaciones económicas sustentan una ideología que a la vez sostiene esas relaciones económicas. El inconsciente ideológico sólo es visible en sus efectos; el misterio que los poetas anteriores buscaban era un misterio espiritual, pero a Egea las sombras y lo oculto que le interesa es el inconsciente ideológico, realidad cuya materialidad quiere hacer consciente a través de la poetización evocadora de esos

efectos en un fluir musical y poético de sensaciones construidas desde la labor artística. Si Mallarmé acudía a la música en la búsqueda de una *palabra nueva*, Egea recurrirá a la musicalidad en su intento por manifestar las contradicciones inherentes al inconsciente ideológico dominante y producir una ideología nueva.

Así, en lo referido a la métrica y al ritmo, Egea compone un verso libre cercano a la canción lírica, con el que construye un vaivén de pinceladas y sensaciones en función de un ritmo interno musical que se adecua al significado y guía el contenido verbal del poema –en estrecha relación, pues, música y palabra–. Predomina el uso del heptasílabo, del endecasílabo y del alejandrino (asociados los tres a la expresión lírica musical y, con ella, a Bécquer –los dos primeros tipos de versos–, y a Darío), dividido en dos hemistiquios de siete sílabas. La rima, asonante, es principalmente interna, y va en función, también, del ritmo y de la sugerencia.

La multiplicidad de voces, tiempos y espacios

La polifonía manifestada en la aparición de diferentes personas del sujeto poético refleja la tensión y las contradicciones existentes entre la ideología impresa en el inconsciente y la realidad de las relaciones sociales, al mismo tiempo que es un medio de distanciamiento poético, y que identifica lo individual y lo colectivo, porque las trampas ideológicas están en todos y en todos funcionan del mismo modo (y a todos los sujetos los construyen libres para ser explotados). El plural aparece cuando el personaje ya ha aprendido a mirar, con lo que invita al lector a unirse a esta nueva mirada que la composición trata de reflejar –porque vencer al inconsciente sólo tiene sentido si se le vence colectivamente–. Una historia contada por un individuo cuyas tensiones internas se manifiestan en una multiplicidad de voces que recorre *Troppo Mare*, que hace pública su intimidad sentimental, pero para avisar al lector de que ésa es también su historia, de que es la historia de todos. La diferencia es que el personaje poético ha aprendido a mirar y ha adquirido una consciencia de la que antes carecía. De ahí que se redescubra (y se cuente con otros “ojos”) el pasado (en “Córam pópulo”) como proceso, desde un presente en el que ya sí sabemos leer esas señales (y ese dolor, y esa angustia, y esa soledad) que antes intuíamos. Con el despertar de la consciencia, el sujeto poético incluye al lector (a todos los lectores) en su viaje y, en coherencia con su perspectiva, lo recoge en su propia voz, simbólicamente, a través de la aparición del “nosotros”, afirmando la historicidad no sólo personal e individual, sino colectiva.

En estrecha relación con las aparición de distintas voces, encontramos también a un personaje que habla desde distintos espacios temporales (simbólicos) y en referencia a un pasado, un presente o un

futuro. Así, en “Troppo Mare” se habla de un ahora desde un tiempo posterior a la llegada de La Nube (I), del momento antes del desastre desde un presente después del desastre (II), sobre el proceso de la inundación desde el instante de la inundación (III) y sobre el presente de las ruinas desde el presente de las ruinas (IV). Lo mismo ocurre en el resto de secciones, en las que la mirada del personaje poético se muestra históricamente determinada.

Pero, además, esto es así en los distintos espacios/ámbitos: ante el escenario marítimo desde la playa, hacia la que ese mar se dirige (“Troppo mare”), desde las ruinas y el escombros que habitan las calles (“Rosetta”), desde las vegas –territorio de la huida– mirando hacia la ciudad a lo lejos (“El viajero”), desde la propia casa en la ciudad (“El estrago”), o desde el umbral de la memoria (“Córam pópulo”). No hay huida posible del frío; el viaje no permite liberarse del inconsciente (porque no está sólo en la ciudad, ni está sólo en el mar o la playa, ni sólo en el campo, ni sólo en la casa, ni sólo en la memoria; de nuevo, el espacio privado y el espacio público adquieren su carácter identitario), sino que el viaje exterior-interior posibilita la consciencia del mismo.

El lenguaje

En lo referente al lenguaje, el léxico incluye términos de amplia tradición retórica y sugerentes de evocadoras imágenes literarias (tópicos que aquí adquieren nuevos matices y significados), conjugados con otros más prosaicos como son los vocablos que sugieren referencias al comunismo o los empleados en la descripción de las calles y la vida diaria. La inclusión de términos e imágenes tales como “obreros”, “zafarrancho”, (“rojas”) “banderas”, “asedio”, “cruzar las líneas”, “un octubre nuevo”, “camarada”, “polvo atrincherado”, el “exilio”, el “expolio”, la aparición de lo clandestino o la referencia explícita a Lenin nos sitúan en un horizonte ideológico (consciente) comunista y en un campo de batalla (también ideológico). Como manifestación de la dicotomía público/privado y materialización de lo histórico, encontramos también el lenguaje del mercado y el dinero (“Y he llevado al mercado mis pasos y mis manos”; “y he visto una moneda que rodaba mis ojos”) entrelazado en este viaje sentimental. Se trata de un lenguaje cotidiano que incluye estos términos como revelación de un compromiso, pero también como contextualización ideológica e histórica, al igual que aparecen vocablos más apegados al *prosaísmo* del lenguaje cotidiano y a la realidad no espiritual; del mismo modo que imágenes ligadas a lo subjetivo y la sensibilidad se conjugan con otras referidas a lo material exterior, o mejor, lo sensible subjetivo y lo material exterior se conjugan en una misma imagen.

La sintaxis es compleja. Debemos resaltar la presencia de numerosas estructuras adversativas, así

como de la preferencia por la estructura “no... sino...”, que manifiesta la tensión entre contrarios que se produce en el sujeto; la duda se ve reflejada en el empleo de los adverbios “acaso” y “quizás”, y de la construcción dubitativa introducida por “Será que...”, reforzados por la aparición en posición anafórica. Aparece ocasionalmente el hipérbaton, destacando algún elemento, y abunda la elipsis, frecuentemente asociada a la presencia de pronombres interrogativos con un valor enfático. Es abundante también el uso enfático de conjunciones al comienzo de frases nominales, a menudo de carácter exclamativo. Exclamación e interrogación retóricas son empleadas también con este fin.

El hilo lírico se enreda en multitud de complementos nominales que a menudo se encadenan en enumeraciones (“en cabos, / jarcias, / mástiles, / jirones de velámenes, / armaduras y redes”; “la extraña cruz de piedra, / las farolas, los árboles raídos, / el coche de la una”), también de adjetivos (“y el silencio aterido sobre los pedestales, / espeso, / grande, / inmóvil”), ofreciendo sucesivos matices de una misma imagen o ampliándola. El uso del participio o el gerundio provocan una sensación de lentitud, de dilatación del proceso en el tiempo. Recursos reiterativos y anafóricos y estructuras paralelísticas aparecen estrechamente ligados a los valores simbólicos de las imágenes y al desconcierto e incertidumbre del sujeto en la búsqueda de un sentido existencial dentro de la maraña contradictoria que supone esa ideología inconsciente que desubica al sujeto dentro del mundo.

En relación con la simbología de lo inconsciente, hemos de señalar la personificación de conceptos y objetos (“la piedra canta”; “los escollos / amurallan los últimos deseos”; “habitaban los ojos / rompeolas, / caballos, / pleamares”; “y vasos, / sillas, / naipes, / mirándonos allí desde el escombro”; “jeroglíficos, / números, / arcanos, / que no supo mirar, mas le miraban”; “unos ojos de mármol vigilaban sus ojos”), que otorga una noción de exposición del sujeto a la realidad, sin libertad y sin consciencia; una sensación de pasividad indeseada –involuntariedad– ante las circunstancias que hace que sean esos conceptos y objetos los que se apoderen del individuo dándole una determinada perspectiva.

Continuidad estética en los libros posteriores

Partimos de la consideración de que, con la aparición de *Tropo Mare*, los elementos mencionados constituirán la base de la estética y la poesía de Egea, posibilitando la producción de los dos libros posteriores en los que, si bien el poeta no se dedica a repetir una fórmula sin más, y continúa siempre indagando en el mundo y en el inconsciente en obras en muchos aspectos muy diferentes, se mantiene fiel a los fundamentos establecidos en la creación de *Tropo Mare*, donde ya ha sentado las bases para toda su obra posterior.

De este modo, tanto *Paseo de los tristes* como *Raro de luna* serán construidos como obras orgánicas en las que se materialicen los aspectos ideológicos a que nos referimos anteriormente, a través de las decantaciones estéticas previamente indicadas.

Paseo de los tristes consta de tres secciones: “Renta y diario de amor”, de carácter intimista y con poemas muy breves que son como pinceladas desgarradas de sentimientos, “El largo adiós”, donde se conjugan lirismo y narración en poemas de mayor extensión, y “Paseo de los tristes”, un largo poema en el que aparecerá el *flanêur* baudelairiano que ya asomaba en las calles de *Troppo Mare*.

El título es el primer índice de historicidad que encontramos en el libro: “Paseo de los tristes”, además de un nombre sugerente por diversos motivos, es una calle de la ciudad de Granada, situada en la ribera del Darro y que recibe su nombre por ser, antiguamente, lugar de paso de camino al cementerio. Pero, aun siendo, tanto la ciudad como este paisaje concreto, situado al pie de la Alhambra, espacios idóneos para la evocación de tiempos remotos y cuna de héroes y leyendas, Egea no se decanta por una elegía a las ruinas ni llora por el paso del tiempo o rememora cuentos míticos de Irving; Javier Egea, caminante en su Granada de fines del siglo XX, hila en su paseo poético una reflexión narrativa sobre la historia personal y los sentimientos colectivos. El viaje lírico hacia la historia y la consciencia iniciado en *Troppo Mare* se convierte ahora, aquí, en un paseo narrativo donde los sentimientos corresponden a la historia y ésta a los sentimientos; de nuevo, desde la reflexión, ahora de un caminante inscrito en el paisaje de su tiempo, se habla sobre un camino recorrido desde la memoria, y en el que están también inscritas las huellas y los símbolos del mercado (“del águila varada que corona la Banca”). De nuevo desde la oposición entre las sombras y la luz dolorosa que ofrece una esperanza, de nuevo con Pasolini y sus *Cenizas de Gramsci* escondidos entre los versos (“ah, qué bien comprendo / ahora” –ante la tumba de Gramsci, el poeta italiano entendía “la inscripción de otra alma que habla de Shelley”–, aunque se rompa –o precisamente porque se rompe– la expectativa: “aquel vientre tensado en el gozo, / aquella urgencia dulce de la primera vez”), de nuevo la música, que es ahora la presencia mortal del *Réquiem* solemne (de Fauré). Pero ahora el lenguaje es más fluido y las imágenes son más desgarradoras y la resistencia (siempre *diciembre* y resistir al *frío*) más dura y más dolorosa, porque la clave de este poemario también lo es: el amor (última brasa entre tanto hielo) es imposible, porque el mundo (capitalista) es imposible. Para llegar hasta aquí, la estructura del conjunto: “Renta y diario de amor” conjuga líricamente la derrota amorosa con la derrota vital en un mundo sostenido por el mercado y el poder del dinero; “El largo adiós” (Chandler revisitado) convierte la palabra y el diálogo en el camino hacia la comunicación, que parece revelarse imposible, a través del recurso intimista de la carta abierta al público en la que las esperanzas y los deseos se intuyen frustrados por la historia, y la mujer ideal objeto del sentimiento amoroso

tradicionalmente poetizado desaparece, dejando paso a una mujer de carne y hueso, que sufre y está explotada, pero que también es capaz de pensar y dialogar; y “Paseo de los tristes”, un viaje privado-público compartido en un “nosotros”.

Si en *Troppo Mare* Egea recogía de la tradición becqueriana y baudelairiana y simbolista (principalmente) la musicalidad para reformular su uso e instituirlo en elemento primordial del viaje poético hacia lo inefable inconsciente y lo enlazaba con la metáfora marina de lo oculto, el misterio y lo profundo, en *Paseo de los tristes* la musicalidad continúa meciendo el verso e indagando en las trampas, pero el motivo del agua aparece diluido en la negación como muestra de soledad del sujeto, distanciado del resto y desesperanzado ante la dificultad/imposibilidad de encontrar la verdadera consciencia, el acceso a una nueva mirada compartida (“el tacto reseco de mi espalda”, “la mirada de siempre”, “tan imposible ajena del naufragio”), en el mundo mercantil, que condena los sueños a la soledad y la intimidad. Sin embargo, se abre aquí el esplendor de un nuevo símbolo, el tren¹³, como territorio de la despedida, de la incertidumbre o de la soledad, pero de la *invitación al viaje*, o de la huida, o de la esperanza también, que cumple una función cohesionadora como imagen recurrente en el texto.

Retomando el motivo de la música (que habíamos dicho que se diluye en *Paseo de los tristes* sin llegar a desaparecer) y su relación con esas aguas que fluyen en el poema, en *Raro de luna* será recuperada y reproducida esta simbología en aras de una pretensión de salvación personal mediante el diálogo íntimo con la propia realidad interior, en un intento por construir la liquidación de la propia alma, por revelar la dureza desgarrada de la soledad y del dolor. El poeta se sitúa en un horizonte surrealista para re-crear artificialmente la mecánica del automatismo, que supone un intento de desrealizar el mundo y de aproximación al misterio de lo que late en la mitad trascendental del sujeto, esas aguas o esa música simbólicas. Éste es el truco poético, el conejo que sale de la chistera en el momento debido, para revelar en su propio territorio el engaño que sustenta al mito “Poesía”: “la soledad rebelde, el yo abismado en su autenticidad, va a rebelarse como una falacia, y aquel flujo liberador del inconsciente ya no sirve para restituir verdad alguna en los podridos significantes del lenguaje”, como indica Eugenio Alemany (2002: 178). Todo esto mediante una construcción artificial basada en decisiones retóricas como el hecho de extremar el uso de elementos presentes en las obras anteriores, como la ambigüedad y polivalencia de los símbolos, la reiteración de imágenes, la enumeración, paralelismos y anáforas, sumados ahora a la presencia excesiva de multiplicaciones reiteradas, que provocan una sensación de agobio, simulando el sentimiento del sujeto poético.

¹³ Sobre este motivo, ver el poema “Lo terrible no es la calle sola”, de “Renta y diario de amor” (Egea, 2010: 36). Un esclarecedor análisis de este poema lo podemos encontrar en Rodríguez Gómez, 2002: 157-159.

Pero, además, el agua que recorre este libro está acompañada ahora por la presencia del vampiro, con todo el valor simbólico que conlleva ese sujeto nocturno que no se refleja en el espejo, que no se reconoce, y que vive en un mundo de sombras.

Nuevamente, y en relación con lo que venimos diciendo, hemos de recordar la puesta en relación, desde el título mismo, de este libro (último publicado en vida del autor) con el *Claro de luna* de Beethoven.

Consideramos que esta aproximación a los dos últimos libros de Javier Egea servirá, por el momento, para justificar la consideración de *Tropo Mare* como obra de inauguración de una nueva estética del poeta granadino, estética que sería también la base de su producción poética posterior.

4. La tradición de la ruptura y Javier Egea

Decíamos, al inicio de nuestro trabajo, que Javier Egea recoge una amplia tradición poética, aunque sea para romper con ella. A continuación, veremos, en un breve repaso, apenas una leve huella, los derroteros de la poesía desde el romanticismo hasta la poesía española más reciente, para, posteriormente, centrarnos en la relación de la poesía de Egea con una línea poética que establece una conexión de la música con la poesía, empleando aquélla como medio de evocación y aproximación a lo inefable.

Una simplificación extrema de la línea de la ruptura

Con el romanticismo la poesía se asentó sobre las bases del individualismo, lo que posteriormente derivaría hacia el tratamiento de un “yo real”, apegado a las circunstancias de la vida cotidiana, acercándose, de este modo, los polos de vida y poesía hasta producirse una relativa identificación entre ambas. Pero, sin embargo, ya se inicia en Poe un camino hacia la despersonalización, que conducirá al rechazo de lo biográfico y al epicentro de la poesía como inmanencia artística y, finalmente, a la denominada “poesía pura”. Tras el auge del simbolismo y del modernismo, y una vez instaladas las vanguardias en el horizonte poético, la irrupción del surrealismo supone una recuperación del interés por lo individual, aunque prima lo referido al subconsciente. Pero las sucesivas guerras que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX y sus efectos condujeron hacia el escenario de la poesía a las circunstancias históricas y sociales que tan devastadoras consecuencias estaban teniendo en esos momentos; los poetas miraron a su alrededor y se asomaron a lo colectivo: llegó la llamada “poesía comprometida”. En España, una nueva postura poética se abrió paso frente a la poesía social y el prosaísmo panfletario en que decían que había

derivado: los novísimos abogaron entonces por el esteticismo, el culturalismo y por elementos pertenecientes a la estética *camp*, y construyeron una poesía influida por la proliferante cultura de masas, pero que no estaba hecha para las masas. Con el fin de la dictadura franquista surgía un nuevo horizonte y las aguas de la Transición dirigieron a los poetas hacia un cauce de *normalización* (poética), donde se erigió en figura hegemónica lo que se daría en llamar “poesía de la experiencia”.

En ese momento transitorio entre la dictadura franquista y la democracia, Javier Egea se hallaba inmerso en el ambiente literario de la Universidad de Granada y en la militancia política. Con la llegada de la democracia, en los años en que se estaba forjando lo que se conocería como “la otra sentimentalidad” y, por extensión (a pesar de que no son la misma cosa), la “poesía de la experiencia” (cuyo germen, según ha sido señalado en múltiples ocasiones, está en aquélla).

En este recorrido, por supuesto, tremendamente simplificador y parcial, si paramos a observar con algo más de detenimiento y rigor, encontraremos las bases fundamentales para la conformación de la estética de Egea, de la cual *Troppo Mare* es una manifestación esencial. Obviamente, Egea no recoge tal cual la tradición, sino que dialoga con ella conforme a su propia concepción poética y a sus consiguientes intereses artísticos.

Dada la complejidad de la obra de Egea, que no nos permite desarrollar este aspecto tan en profundidad como nos gustaría, nos centraremos en un aspecto que consideramos básico en toda la obra poética de este autor a partir de *Troppo Mare*, el motivo de la música, que nos servirá como ejemplo de la asimilación y ruptura de la tradición que se materializa en este poemario.

La tradición, la música y Javier Egea

Desde la aparición en escena del movimiento romántico, muchas han sido las rupturas (o intentos de ruptura) producidas en el territorio poético. Desde Baudelaire hasta la poesía de los *novísimos*, pasando por Bécquer, el simbolismo o las literaturas de vanguardia. Javier Egea, poeta del último cuarto del siglo XX (en él se fecha su obra, no su nacimiento), recoge esta línea y se hunde en ella para restituir aquello que le permita conformar una nueva ruptura, pero realizada esta vez desde las profundidades del mito “Poesía”.

En un viaje poético desde el romanticismo hasta nuestros días, la primera ruptura poética se produce con la aparición en escena de Baudelaire, quien, frente a la Ilustración y contra la moral burguesa, atacó las ideas de progreso, política y, especialmente, de bondad natural. Considerando que la moral burguesa, como heredera de la ética ilustrada, identificaba la bondad y la belleza con la utilidad, Baudelaire

se rebeló ante esto y decantó su poesía hacia una fluctuación entre lo sublime y lo diabólico, y lo ideal y el *spleen*.

La insatisfacción baudeleriana condujo a este poeta, en continua tensión con la realidad exterior, a considerar el mundo de los sueños como única realidad verdadera, ya que en él el sujeto podía liberarse de las ataduras de la voluntad y sumergirse en el mundo de la magia. Y el recurso exaltado a este propósito es la ebriedad, sea ésta a través del vino, de la poesía o de la virtud (“Une ivresse belle m'engage”, afirmaría Mallarmé en su “Salut” [Mallarmé, 2009: 20]).

Además, reelaboró el concepto de *correspondencia* de Swedenborg, suprimiendo el componente de divinidad de la analogía, lo que se materializó poéticamente a través de la sinestesia y permitió, también, la relación de la música con la poesía, entendida aquélla como medio de expresión de lo inefable y lo oculto, del misterio, de lo trascendente. Ya en la obra de Baudelaire se puede apreciar esta interrelación que se establece entre la palabra poética y el sonido armónico (“La musique souvent me prende comme une mer” [Baudelaire, 1980: 118]), la música fluye pretendiendo plasmar en un instante huidizo el orden cósmico esencial, subyaciendo bajo lo contingente lo eterno que se halla también en el espíritu y es descifrado por el poeta visionario en la animosidad de la tempestad que mueve al alma a verter las pasiones sobre la página en blanco. La música como elemento puro que simboliza y representa la armonía del mundo, donde todo tiene sus correlaciones o analogías, lo material y perecedero con lo espiritual y eterno. La música vibra y hace vibrar al espíritu humano en armonía con el espíritu de la naturaleza, lo inefable, lo incorpóreo, lo intangible, lo trascendente.

Por otra parte, la influencia de Wagner en la poesía del siglo XIX fue fundamental para la concepción de la obra de arte como totalidad que conjuga elementos de diferentes universos artísticos para expresar un mundo aparentemente caótico regido por una armonía subyacente en la que cobran sentido las más diversas manifestaciones de los sentidos. De este modo, el poema sinfónico fue concebido como unión de música y texto oral, siendo el texto musical elaborado como expresión emotiva de un texto verbal en una búsqueda de la unidad de elementos dispersos. Este tipo de composiciones pertenecientes al ámbito propiamente musical pasó a manifestar su alcance también en la poesía, influyendo especialmente en los simbolistas franceses. Rimbaud consideraba al poeta como voz e instrumento sensible de la divinidad, ceñido, sin embargo, a los límites de la involuntariedad; Mallarmé, por su parte, elimina este aspecto religioso y concibe al poeta como ser que lucha contra el azar, y de ahí la laboriosidad compositiva de la obra total que recibe directamente la influencia de la producción wagneriana, transformándose “en un verdadero demiurgo, al crear el poema, en su autonomía definitiva” (Mallarmé, 2009: 189), venciendo al

azar a través del pensamiento¹⁴.

la importancia de la música está, por tanto, en relación directa con la concepción del símbolo, que para Mallarmé significaba “lo opuesto a la representación; la sugerencia, lo opuesto a la designación: lo designado es finito; lo sugerido es órfico, es decir, oracular, porque, como el oráculo, puede contener múltiples significados” (Balakian, 1969: 106).

Dentro de esta obra creadora de un mundo total autónomo, donde el poeta establece sus propias condiciones, las correlaciones y analogías trastocan el uso del lenguaje con la aparición de la sinestesia¹⁵ e imágenes sorprendentes, el oxímoron, la prosopopeya, las metáforas, metonimias y comparaciones, que perpetran imágenes simbólicas con múltiples significados y asombrosa plasticidad. En el seno de esta lógica, la magia aparece como correspondencia con la poesía: “Una voz, del pasado, **evocación** extensa, / ¿es acaso la mía dispuesta ya al **conjuro**?” (Mallarmé, 2009: 63).

La base de la relación entre la poesía y la música la encontramos ya en Bécquer, para quien:

la brevedad de la anacreóntica y las hazañas de la épica se unen en las *Rimas* para condensar la batalla contemporánea del artista, el abismo de la subjetividad. Bécquer fue consciente de este nuevo horizonte al presentar sus melodías, sus sugerencias, sus palabras dichas al oído, con la fuerza de los himnos gigantes (García Montero, 2001: 99).

La relevancia de la música en la concepción de su propia se revela en la posición privilegiada de su rima-himno inicial. Y así, por ejemplo, la aparición del amor supone oír “flotando en olas de armonía / rumor de besos y batir de alas”, y se oponen, además, el sonido armónico (“como nota de música lejana, / el eco de un suspiro”; “una flor se mecía / en compasado y dulce movimiento”) y el ruido (“discordo estruendo de la orgía”). Por eso, para Bécquer, la lógica armoniosa que rige al mundo sólo cabe dentro de un orden rítmico musical en el que recoger aquellas “ideas sin palabras, / palabras sin sentido, / cadencias que no tienen / ni ritmo ni compás”, dictadas por la inspiración. La fluidez musical está ligada a la búsqueda de la palabra original (libre de convencionalismos) y es, por tanto, un medio hacia la expresión lírica pura; depurar el lenguaje para alcanzar una región esencial.

¹⁴ A este respecto, resulta esclarecedor el “Préface” de “Un golpe de dados”: “reconozcamos sin dificultad que la tentativa participa como imprevisto, de búsquedas particulares y queridas a nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se cumple bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música oída en el concierto; habiéndonos parecido que numerosos medios de ella pertenecen a las Letras, los retomo. El género, pues, deviene uno como la sinfonía, poco a poco, al lado del canto personal, deja intacto el antiguo verso, al cual guardo un culto y atribuyo el imperio de la pasión y de los ensueños; en tanto que ahora sería el caso de tratar, de preferencia (como sigue) tales asuntos de imaginación pura y compleja o intelecto: que no queda ninguna razón para excluir de la Poesía –única fuente–” (Mallarmé, 2009: 197).

¹⁵ Los olores, sonidos y colores mantienen correspondencias: la sinestesia permitirá a Rimbaud escribir su poema “Voyelles”, en el que identificará cada una de las vocales con un color, “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles”, estableciendo imágenes para cada una también en función de su sonido (Rimbaud, 1986: 315).

Egea recupera en su obra, en una demostración justificada de su virtuosismo métrico y rítmico, como artificio retórico estrechamente ligado al contenido, la trascendente relación entre poesía y música. Si para diversos movimientos de vanguardia la poesía estaba en relación con (se asemejaba a) la pintura, debido a la consideración de la poesía como representación, Javier Egea recupera la tradición de la poesía como creación, vinculada a la evocación y a la sugerencia, a la expresión sentimental, y con aspiración a incidir en la propia vida. Sin embargo, en el caso de Alberti, aunque la poesía establece una relación fundamental con la pintura, no por ello deja de interesarse por la música; antes al contrario, puesto que en su obra la métrica y la forma no son meros artificios, sino que

se trata del aliento, del quicio vivo del poema, no de una cobertura más o menos fermosa. Y hay que trastocar, que fecundar la rima, la versificación tradicional, popular; aún más: identificarla con otras relaciones distintas de las habituales, llegando a la discordancia. Al juego, a la parodia, a la sátira y al tono burlesco. A las cadencias del sonido; en suma: a la vivacidad y a la sorpresa que conducen a la comunicación oral (Rodríguez, 2009: 83-84).

En Egea, que bebe de toda esta tradición de la que hablamos, la música también guarda relación con lo que fluye y lo inefable; no obstante, en él la música es un enlace –una vía de acceso– evocador y sugerente entre la realidad externa y el inconsciente, que no supone ningún espacio esencial, sino que lo que se quiere resaltar es precisamente su calidad de producto, de construcción histórica. El interés de Egea por esa presencia material pero inefable convertirá la indagación en el inconsciente en una constante en su producción poética a partir de *Tropo Mare*, lo que permitirá que las aguas del mar simbólico de esta obra se conviertan en *Raro de luna* en aguas sucias y estancadas.

5. Conclusión

En este recorrido a través de *Tropo Mare*, hemos podido comprobar cómo el poeta granadino, elaboró una propuesta estética propia, con la que pretendía resquebrajar el mito “Poesía” sobre el que se sustenta la composición poética desde el romanticismo. Para ello, se valió de recursos estéticos y estilísticos de algunos de los poetas más destacados de los últimos siglos. Así, por ejemplo, la importancia de la música en la obra de Egea está relacionada con Baudelaire, Bécquer o los simbolistas; Baudelaire aportó, además, a su *flâneur*, el empleo de la analogía o la idea de obra orgánica; del surrealismo sustrajo el granadino el interés por el acceso a los rincones del inconsciente y mecanismos para la desautomatización del lenguaje, así como riqueza de imágenes simbólicas, al tiempo que su obra le sitúa en una tradición rupturista de la vanguardia, en su lucha por romper con la concepción misma de poesía imperante desde el movimiento romántico.

Podríamos afirmar que, si el romanticismo constituyó una novedosa propuesta que resquebrajó los valores imperantes hasta ese momento e impuso los suyos propios, afectando a todas las parcelas de la existencia del sujeto libre, para el que la poesía romántica suponía una forma de legitimación, el propósito de Egea fue construir una propuesta poética alternativa que permitiera, a su vez, una alternativa de vida¹⁶. Por tanto, a pesar de que se haya considerado en más de una ocasión a Javier Egea como un autor ligado a un cierto romanticismo, sería esa misma estética romántica el objeto de su ruptura. Egea restituye un cierto romanticismo para dinamitarlo, y tal vez el aspecto de su obra más cercano al romanticismo sea el hecho mismo de pretender conformar una propuesta totalizadora que produzca una nueva concepción poética desde su lógica interna.

La propuesta estética de Egea se asienta sobre los pilares de la concepción de la poesía como producción ideológica, la obra como un todo orgánico, la inclusión de la historia (colectiva e individual; subjetiva y objetiva), la música y el ritmo como elementos estructuradores y cargados de sentido, y un lenguaje colectivo que se enreda y desenreda en una sintaxis compleja y cuidada (como la tensión y la contradicción) y une en una imaginería evocadora los sentimientos y percepciones del sujeto y la realidad en la que se inscribe y que lo escribe. Todo unido para captar y producir la expresión de la mentira, para desentrañar las trampas sobre las que se fundan la poesía, el sujeto, sus relaciones, su sociedad, y su vida. Una ruptura (quizás por eso la mayor y más material) con la poesía heredera del romanticismo. El último eslabón de una cadena unida por la ruptura¹⁷.

¹⁶ “El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía” (Paz, 1998: 91). Esta afirmación de Octavio Paz supone una concepción del romanticismo como totalidad, como movimiento que afecta a todos los aspectos de la vida humana, ofreciendo una interrelación entre todos sus elementos; una nueva ideología conduce a una modificación de los sentimientos (o de la forma de vivirlos) y del pensamiento, a un cambio de perspectiva política; a un modo determinado de vivir y de concebir la vida, en suma.

¹⁷ Ya dijo Octavio Paz: “Estoy seguro de que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la *otra voz*” (Paz, 1974: 52).

Bibliografía

AA. VV. "Actas de las II Jornadas de Literatura y Marxismo: homenaje a Javier Egea", *Revista de crítica literaria marxista*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2010.

– *Poesía-Granada. 12 poetas granadinos*. Ángel Esteban (ed.), Venezuela: bid & co, 2008.

ALBERTI, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid: Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1929.

ALEMANY FRANCÉS, Eugenio. "Raro de luna", en Javier Egea, *Contra la soledad*, Pedro Ruiz Pérez (ed.), Madrid: DVD, 2002, pp.177-184.

AMERI, Stéphanie y ABRIL, Juan Carlos. "Introducción", en Pier Paolo Pasolini, *Las cenizas de Gramsci*, Madrid: Visor, 2009, pp. 7-19.

BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.

BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1980.

– *Pequeños poemas en prosa*. Enrique López Castellón (trad.), Madrid: Yerico, 1990.

CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

CASTRO, Eduardo, "Javier Egea recibe en Moguer el premio de poesía J. R. Jiménez", *El País*, 12 de octubre de 1982,

http://www.elpais.com/articulo/cultura/EGEA/_JAVIER_/POETA/ESPANA/ANDALUCIA/HUELVA/MINISTERIO_DE_CULTURA/DIPUTACION_PROVINCIAL_DE_HUELVA/PODER_EJECUTIVO/_GOBIERNO_UCD_/1979-1982/elpepicul/19821012elpepicul_12/Tes, 14 de agosto de 2010.

CAVAFIS, Constantin. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1999.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco. *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.

EGEA, Javier. *Serena luz del viento*. Granada: Universidad de Granada, 1974.

– *A boca de parir*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

– *Tropo Mare*. León: Diputación Provincial de León, 1984.

– *Tropo Mare*. Málaga: Diputación, 1987.

– *Contra la soledad*. Pedro Ruiz Pérez (ed.), Madrid: DVD, 2002.

– *Argentina 78*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2003.

– *Sonetos del diente de oro*. José Antonio Fortes (ed.), Granada: I&CILE, 2006.

– *Raro de luna*. Granada: I&CILE, 2008.

– *Paseo de los tristes*. Sevilla: Point de lunettes, 2010.

GARCÍA JARAMILLO, Jairo. *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*. Granada: I&CILE, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico. *Canciones, 1921-1924*. Málaga: Imprenta Sur, 1927.

GARCÍA MONTERO, Luis. *Gigante y Extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona: Tusquets, 2001.

– *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

– *Los dueños del vacío. La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets, 2006.

MACHADO, Antonio. *Campos de Castilla*. Geoffrey Ribbons (ed.), Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. *Antología poética*. Madrid: Visor, 2009.

PASOLINI, Pier Paolo. *Las cenizas de Gramsci*. Madrid: Visor, 2009.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1974.

– *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

PELEGRINA, Elena. *Por eso fui cazador: a la memoria de Javier Egea*. Granada: Maillot Amarillo, 2004.

RIENDA, José. "Introducción", en Javier Egea, *Contra la soledad*,. Pedro Ruiz Pérez (ed.), Madrid: DVD, 2002, pp- 7-23.

RIMBAUD, Arthur. *Poesía Completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1986.

RODRÍGUEZ, Claudio. "Alberti y la poesía oral", *República de las letras*, 64, Madrid: Asociación Colegial de Escritores, 1999, pp. 83-86.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos. *Dichos y escritos (sobre la otra sentimentalidad y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión, 1999.

– *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.

– *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares, 2002.

– "Javier Egea contra la simbología poética (Dos poemas de *Paseo de los tristes*)", en Javier Egea, *Contra la soledad*, Pedro Ruiz Pérez (ed.), Madrid: DVD, 2002, pp. 153-160.

RUIZ PÉREZ, Pedro. "La ternura de Javier Egea", en Javier Egea, *Contra la soledad*, Pedro Ruiz Pérez (ed.), Madrid: DVD, 2002, pp. 7-26.

SALVADOR, Álvaro. "Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada otra sentimentalidad", en José B. Monleón (ed.), *Del Franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1995, pp.151-158.