



Apatia, smarrimento, solitudine. Red_Curlies

Las paradojas del “otro romanticismo”: la intimidad como resistencia en la poesía de Javier Egea

PAULA DVORAKOVA
Universidad de Granada. España

RESUMEN: El objetivo de este artículo es hacer una nueva reflexión sobre el tema de la ruptura en la poesía de Javier Egea, señalando que una parte de la crítica suele realizar un análisis incompleto del tema. Por otra parte, analizaremos la poesía amorosa como una especie de compromiso en la escritura, como una manera de enfrentarse a las injusticias del mundo exterior, intentando cambiar la lógica de fondo de la escritura.

PALABRAS CLAVE: ruptura, compromiso, la otra sentimentalidad, Javier Egea, romanticismo.

ABSTRACT: The aim of this article is to rethink the issue of the breaking off in the poetry of Javier Egea, noting that some critics often perform an incomplete analysis of the subject. Additionally, we discuss the love poetry as a commitment in writing, as a way to deal with the injustices of the outside world, trying to change the background logic.

KEYWORDS: breaking off, commitment, the other sentimentality, Javier Egea, romanticism.



1. LA HISTORIA Y LA VIDA. UN APUNTE SOBRE LAS RUPTURAS

Y con vigor, en ellos que son inermes
renace el mito. Pero yo, consciente
de que sólo hay historia en la vida
Pier Paolo Pasolini

Está claro que una de las cosas que caracterizan la poesía de Javier Egea es la búsqueda del “compromiso” en la poesía. Tradicionalmente se ha construido la crítica de la poesía de Egea en torno a un momento histórico concreto, cuando en 1980 escribe el poema “Troppo mare” y consigue romper con su poesía anterior. Sin embargo, como intentaremos explicar a continuación, no se puede definir toda la trayectoria poética en función de una sola ruptura, por muy grande y determinante que sea. Asimismo, el tema de la poesía comprometida es mucho más complejo de lo que pueda parecer a primera vista. Según Jan Lechner, en la poesía comprometida el autor intenta abrir su intimidad a las preocupaciones colectivas (2004). Pero no se trata sólo de lo explícito en el texto, de un contenido nuevo y radical con que rellenar las formas antiguas, sino sobre todo de lo implícito, de la lógica de fondo de la que parte el discurso poético. El

único compromiso real es el que se cuestiona la propia ideología desde la que se segrega, la pone en evidencia y a la vez intenta romper con ella. Recordemos que Althusser en la “Carta a Michel Simon” del 14 de mayo de 1965 define la gran obra de arte como aquella que

al mismo tiempo que actúa en la ideología se separa de ella para construir una crítica en el acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc., que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen (Althusser et al., 1968).

Los problemas que tenemos que plantear en relación con el compromiso en la poesía de Javier Egea son varios. En primer lugar, tendríamos que analizar cómo fue su acercamiento al compromiso y en qué lógica interna se basaba. A boca de parir en este sentido fue una especie de obra de transición, un primer intento de escribir algo diferente y comprometido con la realidad. Sin embargo, como veremos, tanto la idea de “compromiso” en general como ese libro de Egea en particular presentan una serie de problemas de base porque todavía no se han separado de lo que podemos considerar, de acuerdo con Juan Carlos Rodríguez, el mito de la Palabra Poética. La famosa ruptura en la poesía de Egea, esa transformación en un poeta diferente, un poeta otro, tiene lugar precisamente en el momento en el que empieza a ser consciente de que se puede escribir una poesía que funcione a partir de otros conceptos y de una lógica diferente. Es un momento decisivo en su trayectoria poética, hasta tal punto de que se ha llegado a decir muchas veces que en el caso de Egea no podemos hablar de un solo poeta, sino de dos poetas diferentes enfrentados entre sí, como lo explica Jairo García Jaramillo (2005).

Juan Carlos Rodríguez, en la presentación de *Troppo mare* en el Palacio de la Madraza, empieza esa tradición crítica que tiende a definir toda la poesía de Egea en función de esta ruptura y este “salto” ideológico. Sin embargo, no es que la búsqueda de una poesía diferente (y materialista) no sea siempre el objetivo principal de Egea, sino que no se puede analizar toda su obra en conjunto en función de un solo proyecto poético fechado en 1980 porque su trayectoria poética posterior sigue basándose en una serie de cambios radicales y sucesivos en la escritura.¹ Lo que en el fondo hace que *Troppo mare* destaque tanto –aparte de su alta calidad como texto poético– es que todas las ideas teóricas que a finales de los setenta y a principios de los ochenta estaban gestándose en Granada, bajo la influencia de Juan Carlos Rodríguez, llegan a realizarse (hasta cierto punto) en ese libro. En este sentido sería el libro más representativo de la otra sentimentalidad. La idea de que el compromiso no reside en el contenido del texto sino en su lógica interna es la determinante en *Troppo mare*, que se convierte en un texto poético distinto, elaborado

¹ La expresión “búsqueda de la poesía materialista” la tomamos prestada del libro de García Jaramillo.

conscientemente a base de todas y cada una de las características de lo que debería ser y significar la poesía materialista dentro de la lógica de la otra sentimentalidad. El poema “Troppo mare” va dedicado a Juan Carlos Rodríguez, cosa muy significativa que no se debe interpretar sólo como una cuestión de amistad, sino también como un nexo más que evidente y más que explícito entre el trabajo teórico de Rodríguez y el trabajo poético de Egea.

Eso obviamente no le quita importancia al resto de la obra poética de Egea, ni mucho menos al trabajo de otros tantos escritores y teóricos que participaron en el proyecto de la otra sentimentalidad, cada uno a su manera y con los matices que considera importantes en su propia escritura. Lo único que pretendemos señalar es que el verdadero mérito del libro consiste en que se trata de, probablemente, la mejor aproximación a los conceptos teóricos en los que se basaba la poesía de la escuela granadina en ese momento. Y es en este sentido en el que tenemos que entender la idea de la ruptura,² de dos tipos de escritura radicalmente distintos que se dan en la poesía de Egea. Hay que situar siempre las ideas y los conceptos en su contexto y no deberíamos olvidarnos de que fue en 1980 –en pleno auge de la otra sentimentalidad (aunque no se constituyese formalmente hasta tres años más tarde) y en un ambiente cultural y teórico determinado, que no es, ni se parece al mundo cultural granadino tal y como lo conocemos hoy– cuando se pronunciaron las palabras siguientes que tanto influirán en toda la crítica posterior de la poesía de Javier Egea:

Y sin embargo ustedes van a escuchar hoy a ‘otro poeta’. No un poeta más maduro, no un poeta más evolucionado, sino una cosa completa, radicalmente distinta. No Evolución sino Ruptura. Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta ‘otro’. (1999a: 155-156)

Si no situamos esta definición de Egea como escritor en su contexto y en su momento histórico, esa misma idea de la poesía como una práctica ideológica puede dar lugar a la creación de nuevas mitologías. Ni podemos analizar la obra entera de un autor basándonos en una ruptura única que se produjo en un momento concreto, por muy significativa que fuese y por mucha influencia que tuviera después, ni podemos pretender que el momento histórico en el que en Granada se produce ese tipo de poesía sea comparable con el momento desde el que intentamos comprenderla nosotros, treinta años más tarde.

Para comprender el camino de Javier Egea hacia la poesía “comprometida” y “materialista”, tenemos que preguntarnos necesariamente qué significa el propio término “compromiso” y cómo se configura y se manifiesta en la poesía actual. Si de entrada damos por hecho que con la palabra “compromiso” ya no nos referimos a la poesía social de la primera posguerra o a la demagogia del realismo

² Sin embargo, obviamente, también cabe destacar que el propio término “ruptura” se establece como tal en oposición al concepto de la evolución poética, que nunca indica un verdadero cambio de base.

social, nos encontramos ante la necesidad de redefinir el término. La ya citada definición de Lechner no nos resulta útil porque la idea de abrir la intimidad hacia los temas colectivos en realidad no explica demasiado. Según Luis Bagué, la aceptación de una responsabilidad solidaria, la consolidación de una conciencia ideológica y el repudio ante la estructura de la sociedad son los componentes básicos del compromiso, si bien estos pactos habrían de integrarse dentro del hecho poético y no someterse a fines extraliterarios (2006: 11-12).

Esa definición es bastante convincente, por lo menos en parte. Lo problemático, obviamente, es la distinción que propone el autor entre lo estrictamente literario y lo extraliterario, puesto que en el fondo las dos cosas provienen de la misma lógica ideológica. Tal vez sea más preciso afirmar que esos pactos de solidaridad y conciencia ideológica no deben manifestarse en el poema como un contenido, un tema añadido al mismo discurso de siempre, sino que el efecto de compromiso debe producirse directamente en el interior del poema.

La preocupación por el compromiso en Javier Egea empieza en los años 70, una época de muchos cambios, relacionados con la época de la transición. Una de las características más importantes de esa época es la desustancialiación de la política y la filosofía, como analiza Juan Carlos Rodríguez (1999a), relacionada asimismo con el fin de las ideologías en el sentido de lenguajes políticos y también el proclamado fin de la historia. Todo esto es muy importante para comprender en qué consiste exactamente esa “ruptura ideológica” que se produce en la escritura poética de Javier Egea con *Troppo mare*. No tiene nada que ver con el tema de compromiso en la etapa de *A boca de parir* y *Argentina 78*, basada en la idea de una lucha directa del poeta inconformista contra el mundo, porque primero había que entender que la poesía no podía cambiar el mundo, pero sí podía producir efectos en todos los niveles ideológicos (Rodríguez, 2002a).

2. UNA DIMINUTA REVOLUCIÓN

El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad.
Es un discurso tal vez hablado por miles de personas
(¿quién sabe?), pero al que nadie sostiene.
ROLAND BARTHES

Hemos señalado repetidas veces que la poesía de Javier Egea se estructura en una serie de movimientos hacia adelante. Podemos observar esa evolución en la configuración de la temática amorosa en

sus distintos libros. Sin embargo, recordemos primero que la poesía de Egea suele caracterizarse como romántica (o neorromántica). Ruiz Pérez dice que “Egea se muestra como el más cercano al romanticismo de entre los autores de su entorno” (2002: 11). Por su parte, Pere Rovira afirma lo siguiente:

Si la mirada del protagonista de *Paseo de los tristes* va más allá de la leyenda romántica que podía difuminar la realidad de su recorrido, pienso que, en cambio, su actitud ante el amor está cerca del romanticismo. Bécquer es varias veces citado en un libro en cuya primera parte los poemas son una suerte de *Rimas* contemporáneas. Y, como Bécquer, el protagonista de *Paseo de los tristes* no logra explicarse la destrucción del amor, la conversión en mal del mayor de los bienes (2004: 127).

Detengámonos en este último punto. Parece fácil establecer una relación entre la poesía de Bécquer y la de Egea, sobre todo teniendo en cuenta todos los juegos becquerianos que aparecen a lo largo del libro y el hecho de que la primera parte de *Paseo de los tristes* vaya introducida por una cita del poeta romántico. Sin embargo, es evidente que lo que le interesa a Egea de esos versos es justamente el uso de la ironía y la idea de que la retórica poética no parece tener tanto valor si se compara con un billete del banco.³ No podemos decir que el yo poético de *Paseo de los tristes* no logre explicarse la destrucción del amor, porque es precisamente esa imposibilidad del amor y sus causas lo que se propone el poeta analizar en el texto.

Pero hay que empezar por el principio. Las sucesivas rupturas en la escritura poética de Egea se reflejan también en la configuración del discurso amoroso. Hay una diferencia radical entre la poesía amorosa que escribe Egea antes de 1980 y la que escribe después. En sus primeros libros, hay una construcción positiva del amor. El término “positiva” ahora no quiere decir que se trate de un amor feliz y correspondido (aunque también, por lo menos a veces), sino que ese amor sencillamente puede existir, que se puede imaginar y representarse como tal en el texto. A pesar de las dificultades, los rechazos y las ausencias, el amor siempre está allí. Con *Troppo mare*, la cosa cambia radicalmente porque el amor empieza a convertirse en algo imposible e inalcanzable. En el fondo, esa imposibilidad del amor es el verdadero trasfondo de *Paseo de los tristes*, aunque existe en el libro también un intento de elaborar una manera diferente de sentir y de experimentar las relaciones, configurado en una especie de utopía revolucionaria. Sin embargo, lo que siempre está presente en la lógica de fondo que sostiene todo el libro es el tema de la soledad, una soledad imposible de superar y de vencer, que se hace evidente en “esa costumbre vieja de andar erguido y solo” (Egea, 1986: 57).

³ Cabe destacar que el uso de la ironía como método de distanciamiento es una de las características más importantes de *Paseo de los tristes*, como señala también Francisco Díaz de Castro: “No deja de añadir otro tipo de mirada, otra perspectiva más, apenas perceptible en los libros anteriores –aunque sí en muchos de los poemas más famosos de Javier Egea no incluidos en ellos, como ‘Noche canalla’ o las ‘Coplas a Carmen Romero’–: la utilización de la ironía o el humor, particularmente en la sección II, ‘El largo adiós’” (2004: 150).

Dijimos que con *Troppo mare* se había producido el primer gran cambio, la primera y decisiva ruptura en la obra poética de Javier Egea. El segundo “movimiento” hacia adelante culmina con la publicación de *Paseo de los tristes* en 1982. *Troppo mare* se caracterizaba por la fusión total de lo individual y lo colectivo, y contaba desde el dolor el viaje (real y simbólico) del yo poético hacia la conciencia histórica, incitando al lector a seguir su mismo camino. En este sentido el libro entero se configura como un punto de partida, como una especie de declaración de principios. Su siguiente proyecto poético, que culmina con *Paseo de los tristes*, parte de ellos y de esa nueva lógica discursiva para hacer un análisis mucho más detallado y mucho más íntimo de los sentimientos y del amor.

Javier Egea en este nuevo proyecto se propone escribir una poesía amorosa radicalmente diferente, que no tenga nada que ver ni con sus primeros poemas ni con ese primer intento de cambio de *A boca de parir*. El amor ya no es ni ideal ni constituye un espacio puro y esencial que pueda servir como refugio, sino que está construido, igual que todo lo demás, por la historia. Si fue un fracaso amoroso lo que lo llevó a comprender que su propio dolor se identifica con el dolor colectivo, ahora se propone demostrar que a pesar de todo todavía se puede escribir una lírica amorosa, pero que ésta tiene que ser diferente, basada en unos presupuestos ideológicos distintos. Comprende que es posible analizar el amor en la escritura hasta el último y más mínimo detalle, para descubrir qué es lo que falla y cuáles son las causas de tanto dolor y soledad en el amor. Según Aurora de Albornoz, se trata de escribir una “lírica amorosa con un tiempo histórico” (2004: 51).

El libro va introducido por una cita de Diego de San Pedro, un ejemplo del amor cortés, en el que el olvido de la dama y la imposibilidad del amor equivalen a la muerte. No es la primera vez que vemos en Egea relacionados el amor y la muerte. Pero ahora no será el rechazo de la dama lo que provoca el dolor, sino que la muerte está presente siempre en todo, incluso en los sentimientos, en lo más íntimo y en el amor. Es una muerte cotidiana, que está siempre debajo de todo.

Fijémonos en el propio título de esta parte del libro que es más que explícito. La imagen de un diario amoroso, en un primer lugar, evoca la idea de una confesión íntima, de una expresión de la subjetividad del poeta, de su experiencia del día a día. Pero no sólo está el diario sino también la renta, aquello que se cobra, lo que implica una utilidad, una deuda y un deber. En el amor no se separa una cosa de la otra. Esa confesión íntima en un diario es imposible porque tal intimidad no existe y porque el mundo sólo se rige por lo útil y lo rentable. Diego de San Pedro escribe a su dama para cumplir con su deber, y el amor se convierte en el poema en una ofrenda. Bécquer afirma que un poema amoroso nunca tendrá valor por sí solo, sino que lo único que vale realmente son los billetes del banco. Javier Egea en *Troppo mare* descubre que el dolor que sufre por una ruptura amorosa es en el fondo el dolor de todos porque el amor nunca fue posible, sólo era una ilusión.

Por lo tanto, en la primera parte de *Paseo de los tristes* se propone descubrir el porqué de esta ilusión y de esta mentira. Pero para eso lo primero que hay que hacer es cambiar de tono. A Egea ya no le interesa elaborar un discurso totalizador, que lo incluya todo, que ofrezca una explicación completa de la fusión de la historia individual con la Historia. Lo que quiere es realizar un análisis detallado y a la vez simple; demostrar que a pesar de todo sí se puede escribir poesía sobre el amor, pero que tiene que ser una poesía otra. Todo, incluso el lenguaje, tiene que volverse más sencillo y por tanto más directo. Asimismo, si se quiere escribir de lo cotidiano, el espacio tiene que formar parte de ese cambio y por lo tanto, como ya explicamos en otra parte, aparece la ciudad. El amor ya no puede ser algo puro, abstracto y esencial, sino que tiene que formar parte de las miserias de cada día y de la vida de los hombres y las mujeres de la calle, que salen por la mañana de sus casas y se dirigen a la oficina, y vuelven por la noche sin darse cuenta de que todo lo que les rodea está determinado por la soledad, de que siempre hay una barrera invisible pero palpable entre ellos y los demás.

Asimismo, ese “diario”, que no deja de ser en cierto sentido una transcripción de la experiencia de cada día, se propone elaborar un nuevo concepto de los sentimientos y del amor. Señala Antonio Jiménez Millán que en esa nueva concepción de relaciones humanas “el amor no es considerado como un tema 'eterno', invariable en su esencia a través de los siglos; muy al contrario, los sentimientos son inseparables de la historia personal y colectiva, están fatalmente sujetos a sus miserias” (1984: 47).

El papel del poeta en el libro será el de observar, el de formar parte de la multitud pasando desapercibido pero viéndolo y comprendiéndolo todo. Habrá que empezar con una idea, una pista, y seguir con ella, prolongando el hilo y llegando hasta el fondo, igual que un detective privado (no nos olvidemos de que la segunda parte del libro se titula “El largo adiós”). Esta primera idea es siempre esa relación tan estrecha entre el amor y el dolor, como dice el primer poema del libro. Ha desaparecido la distancia entre nosotros y las miserias de la explotación, que ahora están presentes dentro de la misma casa, dentro de lo íntimo, entre las sábanas. No se puede escapar de “ellos” y de la explotación, porque no se trata de no dejarlos entrar, sino de que ya están dentro. En el fondo, “ellos” son también “nosotros”, porque al enemigo siempre lo llevamos dentro. No podemos escapar de nuestras contradicciones y la soledad invade nuestra vida. Otro elemento inseparable del amor es –desde *Troppo mare*– la muerte. Si el mundo en el fondo es un desierto y todo está contaminado por la muerte, el amor no es posible y no existe otra cosa que el silencio. Obsérvese que todas las imágenes que aparecen en el poema son claramente violentas y que todo indica que existe una batalla que desde el principio está perdida.

La segunda clave del libro es la concepción del amor en términos mercantiles. Lo que caracteriza la cotidianidad y por tanto también las relaciones humanas son términos como “saldar”, “renta”, “cobrador”, “recibo”, “despacho”, “mercado”, “cuenta” o “factura”. No se puede “saldar en un instante/ la renta del

dolor” (24), porque ese dolor es un “salvaje cobrador diario” (26) y porque “se rompe el amor como un recibo viejo” (25).

Pero volvamos al tema de la muerte y la imposibilidad de la vida, en un poema que nos puede recordar la historia que ya nos cuenta *Troppo mare*:

Cuando dijiste ¡basta! era diciembre
y sólo tú templabas el vacío.

Pensé que nada estaba,
que se perdió contigo la llave de la vida.

Después miré a la calle
y era la misma puerta para todos:
la vida no existía.

Desde el mismo cerrojo
la herrumbre del expolio nos miraba (22).

El poema está dividido en dos partes. Lo primero que se nos presenta es la imagen de una ruptura, de un fracaso amoroso, y una aparente separación entre el frío del exterior y el calor que aporta el amor. Para el protagonista, con la ruptura amorosa la vida deja de existir y todo se convierte en dolor y en vacío. Sin embargo, en la segunda parte del poema ese dolor individual se funde con el dolor colectivo. La vida no pudo desaparecer cuando se acabó la relación amorosa porque en realidad nunca había existido. Por consecuencia, lo que viene a decir el poeta es que si se quiere construir una nueva lírica amorosa, hay que empezar por aceptar el hecho de que la muerte esté traspasando la vida. La única manera de perder el miedo y de formular un nuevo discurso es aceptar esa muerte cotidiana y lanzarse al vacío.

3. LAS PARADOJAS DEL “OTRO ROMANTICISMO”

Ese intento de construir una poesía diferente lo encontramos sobre todo en la segunda parte de *Paseo de los tristes*, que curiosamente es la que peor funciona en el contexto del libro. En vez de mostrar las cosas en el texto el poeta se propone explicar los presupuestos en los que se basa. Del amor imposible se pasa al amor como resistencia y como esperanza.

Sin embargo, ese nuevo discurso a veces más que nada llega a recordar una especie de utopía revolucionaria. En el poema “Sobre el papel” –estructurado como una carta amorosa, otro género tradicionalmente confesional, igual que el diario– nos encontramos con la idea del amor basado en el compañerismo y el respeto mutuo, sin “rentas” o “facturas”, y sin la dominación. Ya no sería un amor idealizado, sino otro amor basado en la conciencia de que todos viven la realidad de la misma explotación y las mismas miserias cotidianas. El problema de este nuevo concepto de amor y relaciones humanas es obvio: si en la primera parte del libro dejamos claro que el amor era imposible porque todo estaba dominado por la muerte y la vida no existía, ¿cómo se produce exactamente ese cambio tan radical? ¿Cómo es posible que de repente, sólo con la conciencia de la explotación, todo parezca tan fácil de solucionar? Si la ideología es inconsciente, ¿cómo podemos romper con ella desde la consciencia? De repente parece que basta con proponerse amar de otra manera para hacer desaparecer todos los conflictos internos. Posiblemente no deje de ser una propuesta utópica, aparentemente hermosa pero en realidad imposible.

Uno de los temas importantes de esta segunda parte del libro es la imagen de la mujer, que en este nuevo discurso amoroso ya no puede ser simplemente un objeto de amor y una inspiración para la poesía, sino que tiene que ser una compañera en la lucha ideológica. Se muestra claramente que una de las características de ese nuevo romanticismo es el rechazo de los esquemas tradicionales de una sociedad que construye una determinada imagen del hombre y de la mujer. La clave de la relación entre el hombre y la mujer tiene que ser necesariamente el diálogo. El papel de la mujer ya no puede ser pasivo, sino activo (como protagonista de una “diminuta revolución”), tiene que compartir con el poeta todas las ideas y la conciencia del compromiso, tiene que estar “del mismo lado de la reja” (52).

Con respecto al poema “Materialismo eres tú”, explica Ángeles Mora en qué consiste exactamente ese juego inicial en el título del poema:

Como Bécquer, eso sí, se extraña de la pregunta: ¿Qué es el materialismo? Con Bécquer le contesta: ¿Y tú me lo preguntas? Pero, ¿por qué la extrañeza ahora? Parece que está claro: porque esa mujer, este tú del poema, ya no es el ideal, esta mujer sí que ha dialogado ya con el poeta, sí le ha propuesto un terreno dialéctico para entenderse [...] (2002: 162)

La verdadera clave es, pues, el diálogo y la comunicación. Ruiz Pérez señala que uno de los elementos más importantes de la poesía de Egea es precisamente el diálogo, porque “su poesía no se entiende sin la conversación, sin la comunicación, sin la alternancia de voces, sin la dialéctica” (2002: 7). La posibilidad de establecer un diálogo con el otro, una verdadera complicidad, es la única manera posible de superar la soledad.

Sin embargo, a pesar de que el discurso de la segunda parte del libro no acaba de funcionar en su conjunto, podemos señalar otros aspectos más interesantes. Una vez que damos por hecho que uno no puede escapar de la ideología y de su propio inconsciente, podemos reclamar el amor como algo necesario a pesar de su imposibilidad. No podemos romper del todo con la ideología dominante porque siempre “hay demasiada sangre detrás de una caricia” (72), pero podemos influir en ella, seguir buscando el amor como la única fuente de esperanza.

El poema “Otro romanticismo” ilustra perfectamente esa búsqueda del amor como esperanza, aunque nunca definitiva. Primero, aparece la idea de la complicidad, de dos personas que han compartido las mismas experiencias y la misma explotación, que han vivido los mismos fracasos y han sentido el mismo dolor. Ese dolor y ese frío en realidad nunca pueden llegar a desaparecer. Sin embargo, se trata de esforzarse por seguir buscando el amor, por no perder la esperanza, por seguir intentando construir el amor como resistencia, a pesar de las sucesivas derrotas. El amor en este sentido puede configurarse como algo imprescindible, como una fuente de fuerzas para seguir en la lucha. Y, como es evidente, ese amor no puede ser idealizado y esencial, sino totalmente material y también corporal.

Está claro que no es precisamente ese proyecto utópico lo mejor del libro, aunque tal vez sea comprensible ese esfuerzo de Javier Egea por intentar elaborar en el texto una nueva manera de entender el amor. Sin embargo, el significado global del libro es diferente. Debajo de todas las contradicciones y paradojas que hemos intentado señalar hay una triste lógica de fondo: en realidad no es posible escapar de nuestro inconsciente y romper totalmente con la ideología. El amor seguirá siendo imposible. Lo que ocurre es que, como vimos en el primer poema del libro, la explotación y la muerte no vienen de fuera, no nos atacan, no rodean nuestra casa, sino que las llevamos dentro. Todas nuestras contradicciones siempre estarán con nosotros. Una vez que la dialéctica privado/público ha dejado de funcionar, ha quedado de manifiesto el problema de base: que no existen refugios contra el frío y la soledad. Es nuestra casa y nuestra propia intimidad la que esconde el asedio.

Por lo tanto, hay en el libro una contradicción que nunca se llega a resolver: el amor a la vez se constituye como esperanza y como derrota. Por una parte se afirma continuamente que la vida no existe y por otra se invita al lector a buscar el amor, la vida y la esperanza, a construir una nueva manera de amar. Asimismo, esa nueva manera de amar se confunde totalmente con una imagen de felicidad amorosa evocada por la memoria y por la nostalgia.⁴

El sentimiento romántico que tantas veces se ha señalado en la poesía de Javier Egea, reside justamente en esa contradicción insalvable: a pesar de haber cambiado de discurso, de haber analizado el

⁴ Y, aunque parezca un tópico, la nostalgia no deja de ser un sentimiento reaccionario.

amor y las miserias cotidianas como producto de la historia, y a pesar de haber declarado abiertamente que es posible otra manera de amar, la soledad y el dolor siguen estando ahí. Juan Carlos Rodríguez señala en un artículo que suele citarse cada vez que se habla de *Paseo de los tristes* que “la metáfora esencial con que Javier Egea pretende construir el libro es radicalmente ésta: el amor es imposible en un mundo imposible”. Sin embargo, hay una segunda metáfora que atraviesa el texto: “el amor es imposible en sí mismo” (1999b).

La fuerza del libro no radica en esa construcción de un romanticismo “otro” en el sentido de un nuevo discurso que nos presente la posibilidad de un amor diferente, sino precisamente en esa trágica contradicción. Javier Egea se acabará dando cuenta de eso porque el siguiente paso de su trayectoria poética será el intento de analizar las contradicciones de nuestro inconsciente, pero eso sería adelantar demasiado la historia. Lo que nos interesa señalar es que el tema principal de *Paseo de los tristes* es la soledad y la imposibilidad del amor.

En este sentido, si quisiéramos pensar en la posibilidad de una escritura materialista basada en una ruptura total y completa, probablemente lo único que haríamos sería considerar la ideología como algo mucho más plano y más transparente de lo que realmente es. Hasta podríamos volver a algunos planteamientos que en el fondo son esencialistas y conservadores, a pesar de pretender justamente lo contrario. Construiríamos la imagen de un poeta capaz de cambiar el mundo. Pero el problema es que ni la ideología es tan plana como para poder resolver sus mecanismos en una lucha (ideológica o literaria), ni una ruptura puede llegar a ser definitiva. Por lo tanto, si existe realmente la poesía materialista, llevará dentro de sí siempre una profunda conciencia de la derrota.

Lógicamente, eso no quiere decir que sea inútil. Asumir el hecho de que la ideología nos supera y nuestras contradicciones son más fuertes que nosotros no es lo mismo que rendirse ante ellas. Cuando Javier Egea en *Tropo mare* emprende un viaje simbólico hacia la conciencia histórica, el haber adquirido tal conciencia implica también admitir que a partir de ahora el dolor siempre estará presente porque no se puede escapar de él. Pero por eso no deja de invitar al lector que siga su mismo camino. De la misma manera, en *Paseo de los tristes* se llega a la conclusión de que el amor en el fondo es imposible porque la vida no existe, y sin embargo se pretende construir un nuevo discurso amoroso basado en el compañerismo y la complicidad. Esas contradicciones en sí no son un fallo, son una consecuencia lógica de ese esfuerzo por formular un discurso diferente. Escribir una poesía materialista no puede ser nunca lo mismo que escribir un panfleto político. Lo que ocurre es que la soledad no puede llegar a desaparecer, pero sí se puede compartir.

En *Paseo de los tristes*, igual que en el libro anterior, el tema de la soledad se materializa en los espacios y lo interior se funde totalmente con lo exterior. Aparece la imagen de una casa, que representa ese espacio interior y privado que en realidad ha dejado de existir porque esa oposición entre el exterior y el

interior siempre era mentira. Y esa casa ahora está en silencio y lo único que hay dentro es el vacío absoluto. Por otra parte, aparece el tema de la espera. Otro elemento importante es siempre la distancia entre dos personas, que por muy cerca que estén una de la otra, siempre hay algo que las separa, algo que parece invisible a los ojos pero está siempre allí y que en la poesía se configura una vez más de una forma totalmente espacial, como una distancia. La distancia entre una persona y la otra se convierte en una distancia entre dos casas, que no se puede superar del todo, porque el autobús sólo nos deja en la puerta y no nos ayuda a entrar. Es algo más que la puerta de la casa lo que separa a la pareja, algo que nadie parece poder definir exactamente. Por otra parte, hay una contradicción entre la casa vacía constituida como una imagen de la espera y esta esa otra casa con las puertas cerradas y con una distancia infinita en medio.

Otro espacio importante es el de las ruinas. Todo lo que antes conocíamos y lo dábamos por hecho de repente se ha quedado destrozado, hemos descubierto que la vida no existe y que todo se ha convertido en ruinas:

Tú que todo lo sabes
sabrás que regresaron los vencejos
y no han reconocido los aleros ni el patio
y parecieran locos sobre tantas ruinas (49).

Las golondrinas de Bécquer –que volverán pero que ya no serán las mismas (las que fueron testigos del amor)– se convierten en vencejos, y con ese cambio todo se vuelve más oscuro. Los pájaros ya no se acercan al balcón para construir sus nidos, sino que parecen perdidos y no reconocen nada, ya que todo ha cambiado, y ahora sólo vuelan asustadas de una manera caótica sobre las ruinas. Una vez más, es evidente que el amor desaparece no sólo debido a una simple ruptura amorosa, sino porque en realidad no puede existir en un mundo en que todo está marcado por la muerte. Por otra parte, puede haber una elaboración de cierta manera positiva de las ruinas, que además de representar el vacío y la muerte del amor, también han sido testigos de un aprendizaje, de un viaje hacia la conciencia histórica.

Hay otra imagen presente continuamente en todo el libro: la pérdida y la despedida. El amor siempre se pierde. Las despedidas vuelven a materializarse en un espacio, el de los andenes de los que sale el tren:

Lo terrible no es la calle sola,
el andén como un reto,
los trenes que perdimos.

Lo terrible no es ni siquiera el dolor.

Lo que duele terrible y zarandea
es que ya sólo queda
recurrir a la vida por tus ojos
que son una distancia casi absurda,
que son un túnel negro de esperanza (32).

Puede que éste sea el mejor poema de *Paseo de los tristes*. Juan Carlos Rodríguez señala que esa metáfora de la pérdida es una de las claves del libro (2002b). El tema del poema es una vez más una contradicción, porque a pesar de la distancia que aparece con la despedida y con la imagen del tren alejándose, esa misma distancia sigue siendo la única esperanza, el único recurso de vida. Una vez más, todo se configura en metáforas espaciales. Por una parte, está la calle vacía, como una imagen de la soledad. Por otra, vemos el tren que se aleja. Y en medio está el andén, el espacio de la despedida. Siempre hay alguien que se queda solo en el andén viendo como el tren se aleja y desaparece en un oscuro túnel, con la sensación de que se lleva consigo una parte de la propia vida y que ya sólo queda el dolor. Por eso ese andén se constituye como un reto porque implica un nuevo desafío, el de seguir viviendo después de perder el amor.

Pero lo peor no es la propia despedida, sino la conciencia de que sólo se puede recurrir a la vida por ese túnel, de que la pérdida y el dolor se han convertido en la única realidad posible. Los ojos y la mirada se convierten en una conexión que existe en la oscuridad, con la esperanza de atravesar la distancia. A pesar de todo es el amor y la ternura de la mirada la única manera de oponerse a la tristeza.

Todos estos temas se retoman y se resumen en la tercera parte del libro, igual que en el último movimiento de una sonata. Es allí donde se lleva a la perfección esa fusión de lo exterior y lo interior, de la tristeza con el paseo por la ciudad. Todos los elementos, todas las metáforas y todos los espacios vuelven a aparecer. Hasta ahora todo se estructuraba en una serie de esbozos que a pesar de estar perfectamente organizados, en su aparente sencillez daban la sensación de que se trataba simplemente de una serie de impresiones. Todo cobra su sentido definitivo en ese último poema magistral, en el que el protagonista emprende un paseo por la ciudad de Granada y va recorriendo espacios concretos y perfectamente reconocibles para situar en ellos la historia íntima y la historia colectiva, fusionadas una vez más en las mismas metáforas espaciales. Y es en esta pérdida y en esta despedida donde “nacen todas las poesías”. La conciencia absoluta de que todo está perdido es necesaria para comprender que a pesar de todo “hay que seguir en pie”. La experiencia individual se vuelve a fundir con la colectiva, con la soledad de “estas gentes desconocidas” que “se pierden en un fondo grisáceo/ poblado de farolas y de solemnidad/ como un réquiem” (85). Esa gente todavía no sabe todo lo que les rodea está determinado por la construcción

histórica de las cosas, pero, sin saberlo, “también mueren de soledad/ aunque confusamente promiscuidos/ en la misma derrota” (86).

Y el protagonista sigue en su paseo solitario, observando cómo “se agranda la muerte” porque “ya es tarde para la vida”. La ciudad se queda vacía y desolada y no hay nadie ni en las calles, ni en las plazas al lado de la fuente, ni en el camino que lleva hacia las “míticas ruinas” de la Alhambra. Hay un nuevo espacio que se configura como una metáfora de la espera, que es precisamente la plaza (“todas las plazas tienen olor de espera”), en la que la gente suele quedar, buscando compañía e intimidad pero dejando “restos de soledad sobre los bancos públicos” (87).

La contradicción del amor como derrota y del amor como esperanza no llega a resolverse en ningún momento, porque es imposible. La soledad y el dolor siempre estarán ahí y los conflictos interiores no van a desaparecer nunca. A no ser que intentemos dar otro paso más allá, volver a romper con todo lo dicho y escrito, y adentrarnos directamente en las contradicciones del inconsciente, como lo hará Egea en su siguiente libro, rompiendo una vez más con todo lo anterior.

BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, A. (2004). Relectura de *Paseo de los tristes*. En Peregrina, E. (Ed.). *Por eso fui cazador* (pp. 51-55). Granada: Diputación de Granada.
- Althusser, L. et al. (1968). *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México: Siglo XXI.
- Bagué Quílez, L. (2006). *Poesía en pie de paz*. Valencia: Pre-textos.
- Egea, J. (1974). *Serena luz del viento*. Granada: Universidad de Granada.
— (1976). *A boca de parir*. Granada: Universidad de Granada.
— (1983). *Argentina 78*. Granada: La Tertulia.
— (1986). *Paseo de los tristes*. Granada: Diputación de Granada.
— (1994). *Troppo mare*. León: Provincia.
- García Jaramillo, J. (2005). *Javier Egea. La búsqueda de una poesía materialista*. Granada: I&CILE.
- García Montero, L. (1993). *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
— (1996). *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.
- Jiménez Millán, A. (1984). Paseo de los tristes de *Javier Egea*. *Hora de poesía*, 32, 46-49.
- Lechner, J. (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Mora, Á. (2002). ¿Qué es materialismo? En Ruiz Pérez, P. (Ed.), *Contra la soledad* (pp. 161-163). Barcelona: DVD.
- Rodríguez, J. C. (1999 a). *Dichos y escritos (Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
— (1999b). Favorable. Informe. Paseo de los tristes. Poemas. *El fingidor*, 6, 14.
— (2002a). El yo poético y las perplejidades del compromiso. *Ínsula*, 671-672, 53-56.
— (2002b). Javier Egea contra la simbología poética (Dos poemas del *Paseo de los tristes*). En Ruiz Pérez, P. (Ed.). *Contra la soledad* (pp.153-160). Barcelona: DVD Eds.
- Rovira, P. (2004). Cazar la poesía. En Peregrina, E. (Ed.). *Por eso fui cazador* (pp. 119-131). Granada: Diputación de Granada.
- Ruiz Pérez, P. (2002). La ternura de Javier Egea. En Ruiz Pérez, P. (Ed.). *Contra la soledad* (pp. 7-26). Barcelona: DVD Eds.
- Salvador, Á. (2003). *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía.