

EL SILENCIO, EL INCOSCIENTE Y EL ESPEJO: UNA LECTURA DE *RARO DE LUNA* DE JAVIER EGEEA

PAULA DVORAKOVA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Se puede decir que la poesía de Javier Egea se configura como un continuo movimiento hacia delante, basado en una serie de “rupturas”, “renovaciones” o “reinvenciones” de la escritura. La primera y la más decisiva, la que se produce con *Troppo mare*, se ha convertido en todo un tópico¹. Sin embargo, no es la única. Por su parte, *Paseo de los tristes* a menudo se ha entendido como un punto de llegada como si con él se hubiera cerrado un largo proceso. No obstante, la conclusión de ese libro es que siempre quedarán contradicciones sin resolver y que por mucho que lo intentemos no podemos afrontarlas desde el consciente. Si cada vez que intentamos comprender y analizar nuestra realidad cotidiana y objetivarla en un poema nos encontramos con los límites de nuestro inconsciente –que no nos deja avanzar y no nos permite profundizar, porque siempre nos quedamos con la sensación de que hay algo que se nos escapa– sólo nos quedan dos salidas: el silencio o un intento de volver a empezar desde cero y construir una vez más una escritura diferente. En este sentido, la “ruptura” que se produce en la obra de Egea con *Raro de luna* es igual de importante que la de *Troppo mare* en su momento. Según Jiménez Millán, ese nuevo libro se nos presenta como “otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente” (Jiménez Millán, 2004: 58). Y es posible que la palabra “otra” aquí sea la clave, porque

¹ Esa idea la he trabajado en otro artículo, titulado “Pasos de un caminante solitario: tres claves de la poesía de Javier Egea”, publicado en la revista *Álabe* (2013).

una vez más nos encontramos con un cambio decisivo, con una especie de “salto” hacia adelante.

Sin embargo, ese gran cambio no siempre se ha entendido muy bien. Cuando Díaz de Castro comenta el hecho de que Egea no hubiera podido seguir por el camino trazado con *Paseo de los tristes*, añade:

Sólo quedaba el silencio poético o la indagación hacia atrás, y preferentemente –aunque no exclusivamente– a partir de dos modelos siempre presentes en su poesía. Javier Egea practicó las dos cosas en los siguientes diecisiete años de su vida: los exiguos y secos textos de *Raro de luna* (terminado entre 1986 y 1987 y que se publica en 1990) y un silencio apenas roto por un puñado de poemas en otra línea más ocurrente. A la luz del silencio posterior yo creo, y discúlpenme los que tengan mejor información, que ni la vida ni el resultado de *Raro de luna* le movieron a continuar tampoco por ese camino. Un camino, por otra parte, en el que se renuncia implícitamente al discurso ideológico (Díaz de Castro, 2004: 165).

Dejemos por ahora el tema del silencio, que siempre ha formado parte de alguna manera de la escritura de Egea. Lo que nos interesa señalar es que no hay ninguna “indagación hacia atrás”, sino que se trata de un paso hacia adelante, y hacia uno de los mejores textos del poeta (que no es ni “seco” ni “exiguo”). Y desde luego, no hay ninguna renuncia al discurso ideológico (a no ser que por ideología entendamos ‘discurso político’).

Por su parte, José Carlos Rosales afirma que Javier Egea se propuso con ese nuevo libro

dar un paso más allá, el de escribir sin temor al peso del pasado, reencontrarse con los viejos mito románticos y construir un mundo poético que, sin dejar a un lado la vida o la experiencia, tuviera sus raíces textuales en la tradición literaria más jugosa. Primero, una tradición de estirpe clásica, la que se manifiesta desde las primeras páginas del libro en los cuatro sonetos –tal vez no limados del todo– con los que se abre: una luna deshabitada, una cicatriz que no cesa, una luz manchada de destino. Y después, la tradición más vanguardista, la que culmina en ese largo poema, titulado “Raro de luna”, con el que se cierra el libro, una lograda tentativa de surrealismo automático pero asequible, llena de vigor y de agudeza. [...] Un buen broche final para una obra fatalmente inconclusa, inconclusa como todas las obras que merecen la pena. (Rosales, 2004: 102-104).

Lo primero que habría que señalar es que una vuelta a la tradición no quiere decir lo mismo que volver hacia atrás. Por una parte, la tradición siempre ha estado presente en la poesía de Javier Egea, desde los primeros textos, en el sentido de que toda su escritura se alimenta continuamente del enorme corpus de lecturas que va acumulando a lo largo de los años. Por otra, aunque eso tal vez resulte demasiado obvio, una escritura que pretendiese desprenderse totalmente de la tradición no sería creíble. Y por último, se puede volver a la tradición en el sentido de revisarla, de reelaborarla, de utilizarla para nuestros propósitos, aunque fuese para realizar un cambio radical. Y tampoco es que *Raro de luna* sea una especie de “broche final”, porque no fue concebido nunca como tal, dado que cuando Egea acabó el libro ya estaba pensando en un nuevo proyecto.

El problema es que esa imagen de *Raro de luna* como un paso hacia atrás, o como un final de la escritura, se ha convertido en un tópico, a pesar de que también se ha llegado a señalar que se trata de una de las obras maestras de Egea.

1. UN SURREALISMO CONTROLADO

La característica más importante de *Raro de luna* es el esfuerzo por profundizar en el inconsciente desde la conciencia. Acabamos de ver que José Carlos Rosales habla de un supuesto “surrealismo automático pero asequible” con respecto al libro. Pero la clave de ese surrealismo que aparece en el texto es que no se trata en ningún momento de una escritura automática. Las influencias más importantes serán todo el tiempo Louis Aragon y Paul Éluard (además de Lorca y Alberti). El propio Javier Egea afirma lo siguiente:

Me planteé hacer estos poemas en los terrenos del surrealismo, y a la vez que estaba recogiendo la experiencia que ya se tenía en este campo, iba realizando mi propia práctica surrealista, aunque de un surrealismo muy controlado que nada tiene que ver con la escritura automática o con las técnicas surrealistas que, por mi experiencia, no me han servido de mucho (Vellido, 1991).

Es evidente que no se trata simplemente de volver hacia la tradición surrealista, sino de elaborar a partir de esa tradición un nuevo discurso, un “surrealismo muy controlado”, que se concibe como “un viaje de despedida por el mundo de las dependencias

personales” (Egea, 2007). Ese concepto de “surrealismo controlado” es sumamente interesante. Para entenderlo, hay que tener en cuenta que en esa época Javier Egea se somete a una serie de sesiones de psicoanálisis y se propone explorar el territorio del inconsciente.

Se conserva una serie de textos en prosa que son reproducciones de los sueños de Javier Egea, escritos con propósitos médicos, y que por lo tanto se configuran como una manera de dejar libre el inconsciente y de intentar solamente transcribir lo que ocurre dentro de él. Desde el punto de vista literario esos textos no tienen mucho interés, ya que, como señala García Jaramillo, “no fueron escritos con pretensión literaria alguna y parece que se publicaron más que nada como una curiosidad” (García Jaramillo, 2005: 79). Sin embargo, tienen valor testimonial porque en ellos se hace evidente el interés de Egea por indagar en las profundidades del inconsciente y también los primeros intentos de llevarlo a la escritura. Y lo que aprendió con ellos fue precisamente el hecho de que ya no quiere seguir por el camino de la escritura automática porque no le servía para sus nuevos propósitos poéticos. Reconoce que la escritura automática la practicó en un determinado momento “pero con pocos resultados, pues si en cinco folios escritos con esta técnica encontraba dos hallazgos, estoy convencido de que en cinco folios sin dejar el inconsciente libre hubiera encontrado más hallazgos” (Vellido). Por lo tanto, lo que le interesa no es dejar que el inconsciente se manifieste libremente en la escritura, sino construir el texto según las estructuras propias del inconsciente:

Los poemas están estructurados utilizando las mismas técnicas de realización del inconsciente. A partir de mi práctica psicoanalítica, advertí que todas las asociaciones que hay en el inconsciente, y con las que construí mi propia metáfora, se originan de la misma manera en la poesía, por el hecho de ser ésta igualmente inconsciente. O sea, las asociaciones entre las palabras son iguales que las asociaciones en el inconsciente (*idem*).

Por lo tanto, ese surrealismo no puede ser el de Breton (a pesar de que aparezca ese autor citado en el libro de Egea), sino —como acabamos de señalar— más bien el de Aragon o Éluard, que utilizan el lenguaje surrealista, aparentemente automático, para poder explorar las posibilidades de la escritura y romper con las limitaciones de las estructuras del lenguaje, aunque sin permitir que el inconsciente predomine claramente sobre el consciente.

Tanto Aragon como Éluard entienden que el lenguaje y su desarrollo lógico en la escritura impiden llegar al fondo de las cosas. Sin embargo, a pesar de formar parte del primer grupo de surrealistas, no creen que la solución sea desprenderse del todo de la estructura del lenguaje y dejar el inconsciente libre, sino que lo que pretenden es descomponerlo para liberarle de la lógica que lo oprime y transformarlo en un instrumento capaz de transmitir las imágenes en su forma aparentemente más pura. Egea, como es lógico, no está interesado en una supuesta autenticidad de las cosas, ya que tiene más que asimilado que eso es un mito, sino que se inspira en el procedimiento que lleva a la destrucción de las estructuras lógicas del lenguaje para intentar acercarse a un análisis de las contradicciones del lenguaje desde dentro.

Sobre todo Éluard se acaba alejando bastante de la escritura surrealista entendida en el sentido original. Eduardo Bustos señala que el surrealismo

no es un intento, como han sostenido algunos, de eliminar la voluntad creadora del arte, sino una incitación al abandono libre de esa misma voluntad, representada en su caso por la experiencia onírica, garantizadora de que el abandono del individuo a su identidad, a su voluntad creadora, es veraz, de que se efectúa sin obstáculos. [...] Éluard sostiene que la poesía está hecha de olvido-recuerdo, olvido-desaparición de lo que éramos ayer, recuerdo-proyecto de lo que fuimos. El hombre ha de adentrarse en los profundos caminos del conocimiento para saber olvidar y recordar (Bustos, 2006: 9-10).

Una de las oposiciones de nuestro consciente es precisamente la de memoria/olvido, y el surrealismo de Éluard intenta indagar desde allí. Otra de las oposiciones más importantes con la que se intenta romper es precisamente la de palabra/silencio, que constituye la base de buena parte de la producción poética de Aragon, que considera el silencio como uno de los elementos más importantes del poema.

Asimismo, habría que tener en cuenta el concepto de lo irracional en la escritura, puesto que tiene mucho que ver con el tema del surrealismo. Carlos Bousoño utiliza el término “irracionalismo” y lo define como la

utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan

la emoción. Ésta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta (la literalidad o al menos el significado indirecto del “simbolizado” –denominemos así al término que simboliza): se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática (llamémoslo desde ahora “el simbolizado” o “significado irracional”), y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar) podría descubrir (Bousoño, 1977: 21-22).

Esto obviamente necesitaría algunas puntualizaciones porque Bousoño considera la poesía como “comunicación” (con todos los problemas que conlleva este término). El contenido de esa comunicación sería, según él, la contemplación de una emoción. Hay que tener en cuenta eso para poder entender su aproximación al tema del símbolo y la irracionalidad, porque esa concepción de la poesía como comunicación en este caso no puede ser la nuestra.

Sin embargo, la reflexión de Bousoño resulta muy interesante. Según él, la poesía contemporánea (a partir de Baudelaire y el modernismo) presenta una diferencia radical con respecto a la poesía de otras épocas, puesto que se caracterizaría, precisamente, por su “irracionalismo” (o “simbolismo”), dentro del cual distinguiría tres variantes: la de los simbolistas, la de la vanguardia y la del surrealismo. Ese irracionalismo estaría basado en una especie de sucesión de evocaciones, que hace que el significado lógico de la palabra evoque otro significado de una palabra diferente, a través del uso de símbolos y de “visiones”:

Las palabras que el poeta emplea, aunque definidas en el diccionario como portadoras de un contenido lógico, se han desposeído de esa logicidad al entrar en el poema, o, expresado de manera distinta, el lector, ante ellas, no recibe sino su efluvio irracional, lo cual significa que, al no hacerlo suyo, el lector, de hecho, ha expulsado y negado el contenido lógico que esas expresiones tienen en el diario intercambio lingüístico (39).

Aunque Bousoño considere este proceso basado en el uso del símbolo como la base de toda la poesía moderna, es el primer paso para poder escribir una poesía surrealista, que sería el tercer tipo de irracionalismo. El surrealismo, según él, supone una diferencia cualitativa respecto al irracionalismo anterior, e implica que el lector

continuamente se sienta desviado, apartado del texto y llevado hacia otros significados (Bousoño, 1979).

En general, el hablar del surrealismo, los sueños o la exploración de las profundidades, suele sugerir una cierta imagen de descontrol, de algo que se nos escapa. Sin embargo, nada tan elaborado y tan bajo control como la estructura de *Raro de luna*. Javier Egea en 1987 solicita una beca de ayuda a la creación literaria, y en la memoria del proyecto explica claramente la estructura que va a tener el libro y los métodos que piensa utilizar. Señala que está trabajando en dos cosas en ese momento: “un diario de psicoanálisis titulado *Todas las mujeres son de mi padre*” y en *Raro de luna*. Explica que se tratará de un libro de “ambiente sonámbulo”, cuyo título es una paráfrasis del *Claro de luna* de Beethoven y que por lo tanto “ha de apoyarse en unas tonalidades románticas que pongan fondo a su viaje”. Ese tono romántico vendría “matizado por los timbres secos de la épica urbana”. A continuación, explica que el libro va a tener cuatro partes y explica en qué consiste exactamente cada una de ellas, y también cuáles sus características tanto internas como externas.

Lógicamente, cuando Egea escribe esta memoria el libro está casi terminado, aunque no se publicará hasta tres años más tarde. Esta perfecta planificación, sin embargo, indica varias cosas. Primero, una vez más implica el hecho de que Egea nunca escribe poemas sueltos para convertirlos *a posteriori* en un libro, sino que siempre considera una obra literaria en su conjunto. Segundo, es evidente que se trata de una obra de madurez, y que el poeta después de haber recorrido un largo camino de aprendizaje ha conseguido elaborar y perfeccionar una técnica, una manera concreta de escribir poesía y de organizar un texto poético. Y tercero, ese dominio de la escritura y ese esfuerzo por definir perfectamente qué es lo que se pretende conseguir implica la conciencia de que escribir es un trabajo serio, un trabajo ideológico, y por consiguiente implica también la idea de la profesionalización de la escritura poética.

Por otra parte, la edición de 2007 de *Raro de luna* incluye un apéndice muy interesante, un “cuaderno de trabajo” en el que se recoge todo el proceso de escritura. Podemos ver allí no sólo la evolución de cada uno de los poemas, sino también las primeras ideas generales de cómo debe ser el libro:

He aquí que esto va camino de convertirse en todo un libro que se ha

de llamar como no podía ser de otra manera «Raro de luna». En este momento sólo sé que se debe cerrar con el «Raro de luna» y que posiblemente pueda tener tres etapas. La primera tocará el sexo y a la familia en poemas cortos, agresivos, muy tensos. Quizá haya una segunda etapa de transición, como si fuera el adagio de una sonata (200).

Cabe destacar que todo el libro se estructura desde el principio en función del último poema, como un camino que hay que recorrer antes de llegar a las últimas páginas, porque de no ser así no se entenderían. Las ideas iniciales son la de las islas negras, la muerte, las soledad y la cita de Aragon que tanta importancia tendrá en el contexto del libro: “Il y a des gens quelque part qui n’en peuvent plus de silence”.

Con respecto a la cita de Aragon, podemos mencionar las observaciones de Jiménez Millán sobre la importancia de los dos poetas surrealistas que tuvieron tanta influencia en la escritura de Egea:

La obra de estos dos grandes poetas integra los hallazgos del surrealismo en un proceso de constante reflexión ideológica: si en los años veinte la búsqueda colectiva interesaba más a los surrealistas que el acierto individual, la trayectoria posterior de Aragon y Éluard contribuye a *desacralizar* la inspiración, ya que ambos se dedican a profundizar en un trabajo específico sobre las posibilidades combinatorias del lenguaje (Jiménez Millán, 1990: 60).

Está claro que lo que les interesa a esos poetas son las posibilidades y el funcionamiento del propio lenguaje. A Egea le llamará la atención precisamente eso: la configuración de lo consciente y lo inconsciente en el discurso. Por otra parte, también la obra de Lorca y Alberti tuvo en este sentido mucha influencia sobre el poeta, porque a pesar de pasar los dos por una época surrealista, en su caso nunca se trató de una escritura puramente automática, sino que siempre tuvieron la conciencia de que para que un proyecto poético funcionara, la conciencia siempre en última instancia debería llevar el control. Jiménez Millán señala al respecto que

tanto *Sobre los ángeles* como *Poeta en Nueva York* son libros que evidencian la crisis de una determinada manera de entender el discurso poético, ya desde la toma de conciencia del vacío y la negación del paraíso en el caso de Alberti, ya desde la denuncia de la

tecnología deshumanizada por el capitalismo en el de Lorca. En estas coordenadas se sitúa *Raro de luna*: aquí, la presencia de los sueños se convierte en una forma de indagar lo cotidiano, las relaciones de dominación que se derivan del mantenimiento de una ideología familiar, burguesa, durante siglos. (61)

Y éste es el motivo por el que uno de los temas más importantes del libro viene a ser la soledad, ya que la soledad es irremediable porque está provocada por la construcción histórica de la intimidad.

2. LAS CONTRADICCIONES DEL LENGUAJE

Las oposiciones que constituyen nuestro sistema pensamiento y, por consiguiente, la escritura –como por ejemplo luz/oscuridad, orden/caos, interior/exterior–, en este nuevo proyecto poético de Javier Egea se analizan, se rompen y se descomponen. Se convierten en un juego infinito de espejos en el que todos esos elementos se transforman uno en el otro, y en el que la propia existencia de estas categorías se diluye. Sólo se puede conseguir ese efecto si el poeta se propone explorar las posibilidades de los límites del propio lenguaje; no solamente revelar y analizar sus contradicciones, como había hecho Egea antes, sino escribir desde ellas, convertirlas en otra cosa, en una nueva práctica poética mediante la cual es posible indagar en lo más profundo del inconsciente.

Raro de luna no pudo suponer una vuelta hacia atrás en la trayectoria poética del autor porque no se trata de ninguna vuelta hacia lo oscuro y lo marginal, sino de un intento de romper precisamente con la dialéctica luz/oscuridad, que se hace evidente ya desde el propio título, en el que *Claro de luna* de Beethoven se transforma en *Raro de luna*. Nuestro pensamiento y nuestro lenguaje se basa en oposiciones binarias que sin embargo nunca han sido más que un engaño. Existe una tendencia a identificar lo claro con el consciente y lo oscuro con el inconsciente, pero esa oposición en el fondo es falsa. En este sentido, Juan Carlos Rodríguez dice lo siguiente:

Pero aún aprendimos más: que la oscuridad siempre la habíamos llevado dentro y que nuestras vidas, nuestras palabras, nuestras imágenes jamás habían sido claras y distintas. Que la luz era un engaño, que los siglos de las luces fueron siempre un engaño, y que igualmente siempre tendríamos que empezar a volver a empezar, a ver, a vivir desde el punto blanco del espectro de la luz, desde su cero,

desde su nada. O sea desde nuestro inconsciente libidinal y nuestro inconsciente ideológico. Desde los agujeros negros de nuestro pensamiento sólo conocíamos los nombres de esos dos inconscientes y su infinito peso de gravedad: el resto era cero. (Rodríguez, 1999: 160-161)

Una vez que Javier Egea se da cuenta de que el problema no reside en la diferencia entre la luz y la oscuridad, sino que los dos elementos no son más que productos de una misma lógica, intentará adentrarse en ella y descomponerla desde dentro. La luz dejará de ser una manera de iluminar la oscuridad, de hacernos ver las cosas con claridad, porque en realidad también puede cegarnos y no permitirnos percibir lo que está en el fondo. Por lo tanto, en la escritura de Egea todo se convertirá en un juego de sombras.

La imagen del claro de luna es bastante explícita, porque la luz de la luna no es más que un reflejo invertido de la luz del sol, que nunca ilumina nada del todo, sino que más bien siempre se mezcla con las sombras y sólo permite intuir las formas y los colores. Asimismo, como ya hemos dicho, ese claro de luna en la obra de Egea se convierte en un “raro de luna”, una imagen que nos hace dudar de todo lo que vemos y todo lo que sabemos sobre la luz. No sólo es que el carácter de la luz de la luna sea invertido, que sea lo contrario de la luz del sol, sino que encima esa propia inversión lleva dentro otros juegos de infinitas y *raras* contradicciones. Nunca será posible hacer un análisis definitivo de las cosas, porque las contradicciones del inconsciente siempre estarán ahí, pero lo que procura Egea en su nuevo proyecto poético es escribir desde ellas.

Sin embargo, no nos olvidemos de que lo más importante para Javier Egea es siempre escribir poesía; no construir un discurso teórico, sino poético. Según Fidel Villar Ribot, “tras sus dos primeros libros Javier Egea se preocupa básicamente no tanto de escribir poesía –mientras está haciendo poesía política expresa– como de intentar hallar una nueva dialéctica del Yo y el consecuente discurso apropiado” (2007: 32), pero esta afirmación es directamente contraria al concepto que Javier Egea tiene de la escritura. El hecho de que su discurso sea siempre fundamentalmente poético no quiere decir que confunda la poesía y la vida en el sentido romántico, sino que asume que la literatura es un modo de vida, porque es siempre un discurso ideológico. Si hemos visto que se somete a unas sesiones de psicoanálisis y que transcribe sus sueños explorando las posibilidades

de la escritura automática, lo hace por una parte con fines terapéuticos, y por otra con la intención de aprovechar la experiencia para formular un nuevo discurso poético.

Veamos cómo en uno de los primeros poemas del libro se construye la idea de la luz como en elemento siempre traspasado por la sombra:

Las adelfas le tienden su emboscada
y el arrayán le ciega de amarillo.
Se le detiene el sueño en ese anillo
verde de luz: la mano enamorada,

A las ruinas de la madrugada
llegó desde los fosos de un castillo.
Quizá la sombra reclamó su brillo
en los dedos de un agua amurallada.

Se le detiene el sueño sobre un río
donde quedó la soledad herida
de perdidos poetas nazaríes.

Y mientras sube por su brazo el frío
mira en el agua muerta la perdida
esmeralda cercada de rubíes (2007: 10).

Volveremos sobre el texto una vez más cuando tengamos que analizar otro de los elementos importantes, que es el agua. Pero lo que nos interesa señalar ahora es la idea de la sombra que “reclama su brillo”. La sombra puede reclamar el brillo en dos sentidos. Primero, como su contrario, como lo que viene a sustituirla al amanecer. Y segundo, como algo que ya está dentro de ella, porque la luz y la sombra se funden en un todo, en que es imposible separar un elemento del otro. Asimismo, es interesante la idea de las “ruinas de la madrugada”, porque también se construye en dos niveles: como una posible llegada de la luz después de la oscuridad o como una confusión de la noche con el día, de una luz arruinada por la sombra y de una sombra arruinada por la luz. También tiene importancia la aparición de los colores de la luz, que indican claramente que es una luz extraña, una luz que forma parte del inconsciente. Una de las citas que introducen esta parte del libro es de Alberti: “Dadle un ramo verde de luz a mi mano”.

El hecho de que la luz no es solamente lo que permite ver las cosas, sino que al mismo tiempo puede precisamente confundirnos e impedir que comprendamos la realidad que nos rodea, se puede percibir en otro poema:

¿Quién anduvo en mis ojos?
¿Quién despertó los pálidos
destinos asombrados?

Entre los altos páramos
los blancos pasos

Eran los altos pechos
los verdes labios

Era la misma luz que me cegara
desde sus torres suaves
sobre el mantel a cuadros (38).

Una vez más en la poesía de Egea aparecen los ojos, la vista y la mirada como un elemento clave. Sin embargo, lo importante es que alguien “anduvo” en los ojos, que no se trata de una imagen percibida por los ojos, sino que esa imagen se produce y se manifiesta directamente en ellos. Con esa presencia extraña en los ojos se disuelven las sombras y llega la luz, pero esa luz no implica una iluminación, sino que es una luz que ciega a los ojos y que impide que exista una imagen clara de las cosas.

Otra contradicción característica del libro es una vez más la que existe entre lo exterior y lo interior.

Llegaba del mar llegaba
por las avenidas niñas
la perla inquieta del alba

Primero invadió las plazas
luego los rincones rubios
de la calma

Con dos agujas por alas
grabó en mis ojos un sueño
como una selva estrellada

Antes de volver a la esquina
brilló su falda de plata

Pero en los secos dominios
él vigilaba (39).

El mar que llega invade tanto las avenidas y las plazas, como los ojos y los sueños, porque todos los elementos en el fondo forman parte de un conjunto. Una de las claves de la poesía de Egea es siempre la materialización de las ideas y las imágenes en los espacios. Sin embargo, ahora ya nos encontramos ante un tipo de espacio totalmente diferente, regido por una lógica radicalmente distinta. Se trata de un espacio inconsciente, construido de la misma manera de la que se construye un sueño, y en el que nada es fijo y definitivo, sino que está sufriendo una continua transformación; todos los elementos por los que está constituido pueden cambiar en cualquier momento y ser sustituidos por otro. El sueño no se rige por la lógica, cuando estamos dormidos no nos parece extraño que una cosa se convierta en otra, que un espacio se transforme en otro, o que lo sucedido no tenga ninguna coherencia temporal. Es al despertar, cuando intentamos analizar lo que soñamos, cuando nos damos cuenta de las contradicciones.

Todo el libro se estructura como si fuera un sueño, con una lógica aparentemente irracional que imita el funcionamiento del propio inconsciente. Se configura entero como un viaje hacia abajo, hacia las profundidades. Cabe destacar que el tema del viaje siempre ha formado parte de la estructura de la poesía de Egea, porque ya en *Troppo mare* nos encontramos con un viaje hacia el mar –que asimismo es un viaje hacia la conciencia histórica–, y en *Paseo de los tristes* lo que le da coherencia al texto es un largo paseo por la ciudad. Y ahora volvemos a encontrarnos con la figura de un caminante.

Sobre la primera parte del libro, titulada “Sombra del agua”, se ha dicho muchas veces que no parece tener mucha coherencia con respecto al resto del libro, porque recuerda demasiado los comienzos de la trayectoria de Egea, recreando un paisaje en cierta manera romántico y mítico. Sin embargo, si vamos a emprender un viaje hacia abajo, lo lógico es que empecemos por algo que todavía nos resulta familiar, puesto que a medida que vayamos avanzando todas las imágenes se irán descomponiendo progresivamente y la propia lógica del lenguaje se irá acercando a la lógica del inconsciente. Por eso,

necesitamos un punto de partida más o menos claro, porque si no tal viaje sería imposible de realizar. Y ese punto de partida de un viaje hacia la profundidad se hace también evidente en la forma del soneto, puesto que a partir del allí esa estructura tan perfecta y tan elaborada se irá desvaneciendo poco a poco.

Hacia los surtidores ofrecida
vas en tropel, brillante compañera,
o con disfraz de curva y de cadera
dices la luz, también la despedida.

Y como quien no halla la salida
sin naufragarse por la torratera,
mírame aquí, viajero sin espera,
en un salto mortal sobre mi vida.

Bebo en tus brazos –caminante– el sueño
que quizá lleve al mar y en tus orillas
el norte y el dolor para el olvido.

Contigo voy, contigo me despeño
entre las soledades amarillas
hacia los surtidores ofrecido (9).

Ese caminante se convertirá en un “caminante sorprendido”, un náufrago entre el dolor, el olvido y el sueño. Abandonará la luz y el mediodía para adentrarse en un paisaje oscuro, sin luz (incluso sin la luz de la luna), en un paisaje de “soledad herida”. Y es ahí donde empiezan a borrarse los límites entre la luz y la oscuridad, y entre la razón y la locura. Todo se convierte en un profundo sueño que no es más que el comienzo de un largo camino hacia dentro del inconsciente, durante el que todo es posible porque la frontera entre el exterior y el interior va desapareciendo, y la realidad nos habla por medio del lenguaje de los sueños.

Durante ese viaje que emprendemos en el libro, la estructura poco a poco se va asemejando a la de una sonata. Más que por un argumento definido nos dejamos llevar por el ritmo de la música, con el que el propio lenguaje del texto se va confundiendo. La puntuación va desapareciendo progresivamente y el lenguaje se vuelve cada vez más confuso. Poco a poco nos damos cuenta de que lo que estamos leyendo está más allá de las leyes de la lógica, y que, como en un

sueño, nos vamos encontrando con ideas e imágenes aparentemente incoherentes, con infinitas ambigüedades provocadas entre otras cosas por la falta de la puntuación, que nos confunde continuamente y no nos permite someter los versos al análisis de la conciencia. La poesía va adoptando el funcionamiento de nuestro inconsciente y nos está preparando para aceptar el poema final sin cuestionarlo; ese último poema que le da nombre al propio libro y que recoge todos los elementos sueltos que habían aparecido a lo largo del texto y los une con hilos casi invisibles, otorgando de esta manera una forma definitiva a esa interiorización de los conflictos exteriores en la que se basa el libro. Ese largo poema final, estructurado en tres movimientos (en su acepción musical), recoge todos los elementos dispersos y los vuelve a ordenar, aunque no según las leyes de la lógica sino con un orden diferente, el orden que está en el caos de nuestro inconsciente.

Dos espacios clave son el desván y el sótano, que son dos conceptos sacados directamente de *La poética de espacio* de Bachelard. En el “cuaderno de trabajo” encontramos un esquema de los espacios, donde el desván aparece relacionado con el “claro” y la azotea con lluvia y luna, y el sótano con el “oscuro”. En medio está el claroscuro, al mismo nivel que la “música del valle”. Bachelard explica que una de las posibles maneras de entender una casa es en su verticalidad, que es asegurada “por la polaridad del sótano y de la guardilla” (1965: 51). Con el desván se relacionará la claridad de la visión, ya que “en el desván todos los pensamientos son claros”. Sin embargo, a pesar de que el sótano se considere útil, “es ante todo el *ser oscuro* de la casa” que “participa de los poderes subterráneos” (52). Por lo tanto, el desván representa el consciente y el sótano el inconsciente. El sótano es “locura enterrada, drama emparentado”. Y después de analizar el planteamiento en el que se basa el libro, el de romper con las oposiciones y de demostrar que no hay luz sin sombra y que todo ocurre en realidad en un infinito juego de reflejos y transformaciones, ese espacio de “claroscuro” cobra mucho más sentido. Sobre todo si tenemos en cuenta que ese “claroscuro” al fin y al cabo es un claro de luna *raro*.

Otra cosa importante en la estructura del libro es el contraste entre la música y el silencio. Todo está organizado en clave musical, y asimismo el único sonido que hay en todo el poema es precisamente esa música, porque todas las imágenes son espaciales y visuales, y todo ocurre en un silencio absoluto. Ese silencio es lógico porque, por una parte es el lenguaje lo que falla, lo que ha dejado de funcionar, y

por otra, ese silencio no deja de ser una prolongación de la soledad que es, una vez más, posiblemente el tema más importante del libro.

Si es el propio lenguaje lo que nos traiciona y nos engaña, hay que transformarlo y convertirlo en otra cosa. Como señala Juan Carlos Rodríguez, fue por eso

por lo que Egea eligió el lenguaje del robo, de lo opaco de las sombras, no su luz sino su tachadura. Como en un juego implacable Egea aprendió a robar el lenguaje, a trastocarle su sentido o a expropiar a la norma hasta su última cifra material. Fue por eso quizás por lo que Javier Egea le quitó la C inicial al claro de luna. El claro de luna podía ser un bello lugar legendario [...] o podía ser una irrupción de verdad, como para cierto romanticismo. Ahora la práctica poética ha descubierto algo que quizás sí que era cierto: la *rarificación* del mundo (Rodríguez, 1999: 162).

Por otra parte, uno de los temas que Javier Egea se propone analizar en el libro, mediante esos juegos del inconsciente, son las estructuras familiares. La familia es el núcleo de nuestra sociedad y es allí donde empezamos asimilando inconscientemente los elementos que formarán parte de nuestra consciencia. En este sentido, tienen mucha importancia las teorías de Freud sobre el tema. Hay dos aspectos que le interesan en particular. El primero es el tema de la autoridad y de cómo se configuran los mecanismos de la autoridad en la familia, en la sociedad y en nuestro inconsciente. El segundo son los roles que adopta cada uno de los miembros en la estructura familiar tradicional.

Ese tipo de análisis de lo inconsciente desde el consciente pone de manifiesto el interés de Javier Egea por el funcionamiento de la ideología en todos los niveles. Por lo tanto, es imposible que *Raro de luna* fuera una especie de vuelta hacia atrás, hacia la tradición romántica, o un comienzo del camino hacia los márgenes y el silencio. Todo lo contrario: se trata de un avance radical, de otra ruptura decisiva, de otro intento de escribir una poesía diferente y de profundizar en todos los temas que había tratado anteriormente en su escritura. En este sentido se pregunta Rodríguez: “¿Escribe Egea desde la oscuridad, desde lo caro, desde el orden del caos? Supongo que sí, porque la historia no tiene sentido sino sentidos: la libertad, la lucha de clases, etc. Lo cual implica que sigue escribiendo desde el materialismo histórico” (163).

3. LA NOCHE DEL VAMPIRO Y LA PROFUNDIDAD DEL AGUA

Ese primer paisaje en el que se adentraba el caminante al principio del libro se caracterizaba sobre todo por la continua presencia del agua. Pero el agua de *Raro de luna* no tendrá nada que ver con el mar que aparece en *Troppo mare*, no traerá una conciencia ideológica, sino que será siempre el agua negra e impenetrable del inconsciente. A lo largo del libro nos encontraremos primero con el agua en movimiento que poco a poco se irá oscureciendo y estancando, y que al final se acabará convirtiendo en el nuevo mar que rodea las islas negras. En este sentido, resulta bastante interesante el análisis que hace Bachelard del símbolo de agua en la obra de Poe:

[...] es un elemento material el que recibe la muerte en su intimidad, como una esencia, como una vida sofocada, como un recuerdo de tal modo total que puede vivir inconsciente, sin ir nunca más allá de la fuerza de los sueños. Por lo tanto, toda agua primitivamente clara es [...] un agua que tiene que ensombrecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento. Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. (2003: 77).

Recordemos el primer poema que comentamos, en el que se “detiene el sueño sobre un río” y donde se “mira en el agua muerta la perdida/ esmeralda cercada de rubíes”. En ese primer agua, todavía móvil, ya se ve claramente la presencia de la muerte. El siguiente poema es todavía más explícito:

Tras la sed, el escombros, el mediodía,
me tumbaré sin luna en tu cintura.
Aquí, donde la vida se aventura
y en jardines brillantes se extravía.

Abrazaré la curva compañía
donde acaso razones y locura.
Desde un sueño sin ley que madura
en las cenizas de la mercancía.

Aquí, donde otro día yo supiera
en un vientre con ondas y sentido
sombras al menos de la madrugada.

Agua de los naranjos extranjera,
 agua del caminante sorprendido,
 agua sin luna, sí, deshabitada (11).

El caminante ha dejado atrás la luz del mediodía y se va adentrando en las sombras. Sin embargo, es la propia vida lo que se pierde en esa luz, porque la luz se está convirtiendo poco a poco en un engaño. Se da cuenta de que tendrá que buscar un nuevo camino, elaborado a partir de un “sueño sin ley” que ha surgido sobre las “cenizas de la mercancía”; es decir, ese nuevo camino se construye en el fondo como una metáfora del paso que ha dado el poeta desde *Paseo de los tristes* hacia *Raro de luna*. El protagonista empieza a percibir el hecho de que la luz no existe sino traspasada por la sombra, y que todo está rodeado por un agua oscura, vacía (“deshabitada”) y sin luz. Ni siquiera se refleja en ella la luz de la luna. Es un agua impenetrable con la mirada, profunda y desconocida, que todavía se mueve (es un “agua fugitiva”, como se verá en el texto más tarde), pero que es negra y está llena de sombras, parecida al agua de otra de las citas que introducen esta primera parte del libro, la de García Lorca: “El agua era negra/ dentro de las ramas./ Cuando llega al puente/ se detiene y canta”. Y esa agua negra de los sonetos ya lleva dentro la presencia de la muerte, la conciencia de que se va a ir haciendo cada vez más oscura, más pesada, hasta que se detendrá del todo. Por otra parte, precisamente por ser negra y sin luz, tal vez pueda servir como un espejo, en el que el protagonista se irá mirando y tomando conciencia de la profundidad.

La segunda parte del libro, titulada “Príncipe de la noche”, la constituyen quince canciones de tema amoroso. Pero la pregunta que nos tenemos que hacer es la siguiente: ¿qué tipo de amor es posible en ese ambiente oscuro donde fallan las leyes de la lógica y de la razón, y en el que la vida se convierte en la muerte y el día en la noche? Sólo hay un caminante solitario que necesita la noche para despertar y la muerte para sobrevivir: el negro conde, el príncipe de la noche, el vampiro. Por lo tanto, esta parte del libro va introducida por una cita de Bram Stoker: “... porque nuestro enemigo está en el mar, con la niebla a sus órdenes...”

No deberíamos cometer el error de identificar directamente al vampiro de *Raro de luna* con el mito romántico del vampiro, tal y como nos ha llegado en todas sus posibles variantes, desde la más conocida, la de Stoker (que no es la primera), hasta las películas de

Hollywood. Sin embargo, a la hora de elaborar el personaje Javier Egea se sirve de toda esa mitología. Señala Villar Ribot que esa construcción del vampiro parte de los poemas «Le vampire» y «Le metamorphoses du vampire» de Baudelaire, sin olvidar a Lautréamont y sus *Cantos a Maldoror*, y que sus fuentes literarias principales son *La historia de Lord Ruthven* de J.W.Polidori, *Vampirismus* de E.T.A. Hoffman, *Carmilla* de J.S. Le Fanu, y por supuesto *Drácula* de Stoker (Villar Ribot, 2007: 30).

Es verdad que Javier Egea para crear el personaje del vampiro se documenta de una manera bastante extensiva. Sin embargo, la influencia más grande para él han sido dos artículos que Juan Carlos Rodríguez publica en *Olvidos de Granada* en 1986: “Drácula o el diablo moderno” y “Otra vez el diablo: la escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos”.² Según él, la primera legitimación ideológica de Drácula es que se le concibe «ya no como el que *sabe mal*, sino como el que *vive mal*»:

Así se produce la transformación: del horizonte feudal (la contradicción Señor/siervo) se pasa ahora al horizonte burgués (la contradicción Sujeto/sujeto), estrictamente en torno a la temática familiarista: del *linaje* feudal (la imagen del Señor) pasamos a la familia burguesa (la imagen del *padre*); y así Drácula, más que la imagen del Diablo que pretende igualar a Dios, que pretendiera ser – ahora– un Padre, se convierte en la imagen del *hijo* (malo) que se sustituye como la figura inversa del *Hijo* (esto es, de Cristo, o sea, del Dios realmente encarnado, vivido en la tierra). De ahí la gradación de categorías que confluyen en la figura del vampiro: no el Señor, sino el Padre; no el Padre, sino el Hijo; no el saber al fin, sino la vida eterna... (Rodríguez, 2011: 67-68)

Esa inserción del mito de vampiro en la lógica burguesa, con su consecuente paso de la lógica de linaje a la lógica familiarista, es la primera clave que le interesará a Egea.

Puesto que la nueva lógica del vampiro será la de la dicotomía privado/público, necesita un hogar y un espacio privado (un ataúd en su caso). La siguiente clave será la de la noche, porque el momento de

² Se trata de un tema que aparecerá recogido y a veces reelaborado en el futuro en varios textos, como “La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges”, incluido en *La norma literaria* o “Drink from me and live for ever (El Diablo moderno y los espejos del Mal)”, incluido en *Tras la muerte del aura*.

medianoche y la vida eterna (la muerte en vida, la vida eterna en la tierra) es la segunda clave del personaje. Esa vida eterna está en el cuerpo, en la sangre, en vez de en el alma (como una clara inversión de la vida eterna cristiana). Y hay que morder los cuerpos y beber la sangre literalmente (sin transustanciación) para vivir eternamente. La tercera clave es la ausencia del reflejo en el espejo. No puede tenerla, puesto que su cuerpo es su imagen y no tiene otra. Lógicamente, esa idea de un cuerpo que es su propia imagen y por lo tanto no se puede reflejar en el espejo es importantísima a la hora de interpretar *Raro de luna*. Por lo tanto, se puede entender el vampiro del libro no solamente como un mito romántico, sino como un personaje que se ajusta perfectamente a la lógica desde la que se escribe el libro, que se propone indagar en las profundidades de la oscuridad del inconsciente. Sólo podemos añadir la observación final de Juan Carlos Rodríguez: el vampiro, al representar el Mal, al ser el mal, no puede enamorarse. Cuando se enamora, *se le rompe el espejo*, porque experimentar amor es directamente contrario a todo lo que forma parte de la lógica desde la que se construye su imagen.

Está claro que la figura del vampiro por algún motivo siempre nos fascina. Como acabamos de ver, es una especie de muerto en vida, el personaje más maldito y más solitario de todos. El vampiro no tiene casa, no tiene hogar, su ámbito privado no existe sino convertido en la inmensidad del bosque. La frontera entre el interior y el exterior (representada en este caso mediante el límite entre la casa y el bosque) se borra. Su día es la noche y su vida es la muerte, y se esconde de la luz en un ataúd. Su mediodía, el momento cumbre de la vida y la luz, es la medianoche, la hora misteriosa a la que todo es posible, porque en ese momento las leyes de la razón dejan paso a algo más profundo que no podemos entender, sólo intuir. El vampiro ha alcanzado una especie de vida eterna, pero que en el fondo sólo es una muerte eterna. Para disfrutar de la vida tiene que aceptar que para él la vida no existe:

Va tocado del ala el negro conde

Encendidos sus ojos sobre mis ojos pone
una fiebre violeta de envenenadas flores

Yo le dejo añadido mi veneno a su goce:
la certeza de un tiempo de libres cuellos jóvenes

Aún me verás como me viste entonces

abrazado a las sombras de pálidos amores
despeñarme a la grupa de tus potros veloces

Va tocado del ala el negro conde

Pero sobre los sueños al filo de las doce
se oye un batir de alas príncipe de la noche (21).

Marcela Romano habla en este sentido de una “caza de amor en clave gótica, la caza del superviviente impelido a matar por el hambre de amor –enfermedad y destino– y a la vez condenado a la inmortalidad cuando el deseo, del todo ahora desnudo, es la muerte” (2009: 112-113). Y desde luego, el vampiro para sobrevivir necesita lo más material, el cuerpo; literalmente tiene que beber la sangre de sus víctimas, tiene que cazarlas, morderlas, para llegar hasta su interior: su carne y su sangre. Sin embargo, su propio cuerpo no es más que una sombra y no está limitado por la forma, porque puede convertirse en un murciélago y asimismo no se refleja en el espejo. Por lo tanto, su único verdadero retrato posible es el vacío y lo que permanece invisible.

Asimismo, en esta segunda parte del libro, nos volvemos a encontrar con la imagen del agua, pero claramente esta vez ya no se mueve, se ha vuelto demasiado pesada, porque hemos avanzado en nuestro viaje hacia abajo:

Cruzó las soledades
para encontrarle
Mordió sus pechos suaves
junto al estanque (17).

Recordemos que hemos dicho que esa agua puede servir como un espejo, pero que los vampiros no se reflejan en él. Eso da lugar a una paradoja curiosa: nuestro inconsciente por una parte está en la oscuridad del agua, pero en esa misma agua no podemos encontrar nuestro propio reflejo. Siempre será por lo tanto un agua misteriosa, que a la vez revela las cosas y las esconde en un infinito juego de imágenes que se transforman en el vacío. Asimismo, en cuanto a los espejos, cabe mencionar uno de los cuentos más conocidos de Borges, en el que se dice que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres

Y ahí está el problema: ¿qué significa exactamente el reflejo en

el espejo? ¿Se trata realmente de una multiplicación, una reduplicación, o sólo de una imagen invertida? ¿Es igual de real esa imagen reproducida en el espejo que la original? ¿Y por qué la única posible imagen del vampiro viene a ser el vacío?

El vampiro en realidad no tiene vida, como ya hemos dicho, porque su vida es una muerte eterna y su única imagen posible es su propio cuerpo, lo más material, porque su propia existencia se basa sólo y únicamente en lo corporal. Su cuerpo es una imagen de sí mismo, siempre cambiante y por tanto en cierto sentido falsificadora, sin una forma concreta porque se puede transformar en otra cosa. Y si el vampiro ya es una imagen de sí mismo, no hay otra posible imagen de él en el espejo y su único retrato será el vacío.

Por lo tanto, otra de las cosas que caracterizan esta parte del libro es esa particular construcción del erotismo corporal y en cierto sentido salvaje, en el que el amor se convierte en una caza desesperada.

Porque me llaman dos pozos
en tu cuello
y en tu corazón habitan
rastros de un príncipe negro

Porque tienes esos ojos
prisioneros

Porque en tu ventana brillan
los dedos largos del sueño
como tiemblan tus palabras
en el vaho del espejo

Porque sé que vas perdida
oculta en los bosques ciegos
sin amor

Por eso fui cazador (25).

El amor se convierte de entrada en algo vampírico, basado en lo corporal y en la sangre, y también en ese vacío del espejo y en esa imposibilidad de fiarnos de la imagen que vemos, porque puede cambiar en cualquier momento y convertirse en otra cosa. Y una vez más aparece el amor relacionado con la soledad, esta vez más evidente

que nunca, porque el vampiro es un personaje solitario por excelencia. El amor puede llegar a identificarse con el dolor y el vacío, pero por eso no deja de ser buscado y reclamado.

Todo estaba perdido
A la sombra del árbol perdido

Con la niebla a tus órdenes
príncipe de la noche
llegaste generoso de negras flores

No te vayas ahora que asedia el frío

En el árbol del bosque
En el árbol vacío
En el árbol del bosque vacío (31).

Las claves básicas de esta parte del libro son, pues, tres: el vacío como el único reflejo posible, la imagen de la vida como muerte y la soledad. El caminante solitario del bosque está perdido y solo, empeñado en buscar algo que no sabemos qué es y que posiblemente ni siquiera exista (“que estaba perdido/ que ya muchas noches/ vagaba perdido/ buscando aquel cofre”). En el libro anterior, *Paseo de los tristes*, se puede observar la idea de que ni siquiera el amor puede salvarnos de la soledad, porque el mundo en que vivimos es imposible. Pero por debajo de las contradicciones y de los conflictos de ese mundo imposible están siempre las contradicciones del inconsciente. Y resulta que a nuestro enemigo lo llevamos dentro de nosotros, y que también está en el mar (que al fin y al cabo es agua), con la niebla a sus órdenes. A veces pasa por el bosque tan rápido que su presencia es casi imperceptible:

Gatear en las trágicas
Lindes

Cruzar yedras y vientres
Síguele

Brillar en la cornisa
Cuídale

Mirar a tus palacios

Límites

Abrir su capa inmóvil
Triste

¿Lo viste? (23).

Otras veces el tiempo se detiene totalmente a medianoche, que es la hora del vampiro y por tanto la hora del inconsciente:

Siempre suenan las doce
y un aleteo
negro como unos ojos
alerta el sueño (28).

La tercera parte del libro, “Las islas negras”, va introducida por una cita de Juan Ramón Jiménez: “por debajo, como un sueño/ pasa el agua”. Es una vez más el agua ensombrecida de nuestro inconsciente, en la que no se refleja ni la luna ni la imagen del príncipe de la noche y que siempre está debajo de todo lo demás. Aquí aparece un nuevo espacio, el de la ciudad, que también es sólo un reflejo de la soledad y de la ausencia (“ya estaban en la plaza/ los ojos y la ausencia”). También aparece la imagen de la casa, pero es una casa extraña, cuyos cinco muros se descomponen en una serie de contradicciones de la luz y la sombra. Pero siempre el vacío y la soledad, con todos sus conflictos y sus contradicciones, llegan hasta esa casa, hasta “el 2ºB”. Asimismo, es la primera vez que aparece la imagen del valle, de donde procedía la música que sostenía la estructura del libro.

El último poema es probablemente el más significativo:

Ven a las islas
que dan al valle
las islas negras
sin abordaje

Donde mis ojos
y soledades
cuando me cercan
las iniciales

Raro de luna
como de nadie

a todas horas
interrogándome

En la aduana
de los disfraces
donde las islas
sin esa llave

Mientras destiñen
los tatuajes
ven esperada
con tu rescate (51).

En *Troppo mare* podemos ver al protagonista invitando al lector a seguir su propio camino hacia la conciencia ideológica, pero ese viaje nunca deja de ser tremendamente doloroso. En *Paseo de los tristes* el poeta intenta construir un nuevo discurso amoroso basado en la complicidad y el compañerismo, y acaba admitiendo que no se puede escapar del dolor y que no hay manera de separar el amor de la soledad. Y el agua en *Raro de luna* no corre libremente, sino que es un agua pesada y sin luz, vacía y deshabitada, que llega hasta el mar, pero ya no es el mar de *Troppo mare*, es un mar oscuro y desconocido, donde está “nuestro enemigo” que tiene “la niebla a sus órdenes”. Las islas son negras porque están en medio de un mar negro. Y la muerte no suele traer esperanza, aunque se elabore en el texto como rescate, como una muerte deseada, y aunque se nos señale continuamente que nuestra propia vida se construye como muerte.

En el largo poema final vuelven a aparecer todos los elementos característicos del libro que hemos ido señalando, y se vuelven a ordenar en un nuevo discurso que les otorga su significado definitivo. La primera parte del poema va introducida por una cita de Louis Aragon que ya hemos mencionado: “Hay en algún lugar personas que no soportan ya el silencio”. Recordemos que antes señalamos el silencio como uno de los elementos más importantes en la propia estructura del texto. También vuelven a aparecer las islas negras, la muerte y la soledad:

No No era este el lugar
Para ti siempre quise avenida sin látigo
plazas sin gentes pálidas que se desploman
chapoteando caen mientras que sangran y por siempre caen (57).

Ese momento en el que el yo poético se dirige a un tú es curioso en el contexto del poema. Viene a decir que no es ésta la ciudad apropiada para la vida ni para el amor, que hubiera deseado tener otra, una ciudad más amable, no ésta, tan triste y tan llena de sangre y de muerte. Pero resulta que ya es demasiado tarde porque las islas negras se están empezando a confundir con el cuerpo y con el espacio de la casa, del 2ºB (“¿Cómo contar ahora que la muerte se llama 2ºB?”) y todo se convierte en una soledad insalvable:

Hay noches que no ofrecen
sino palomas ciegas en sus escaparates
Hay en algún lugar personas que no soportan ya el silencio

Soledades al filo de la pólvora
soledades que tienen chaqueta en su respaldo
soledades con banqueros al fondo
soledades de las torres
 las desmoronadas torres
soledades canallas bogando las venas y los albañales

No No era este el lugar ningún lugar nunca más un lugar (59).

La segunda parte del poema va introducida por una cita de Breton (“Siempre habrá una pala al viento en los arenales del sueño”) y se construye como una “nenia” que, según anota Egea en su “cuaderno”, es una “composición poética que en la antigüedad se cantaba en las exequias de una persona”, y añade:

Quizá el adagio correspondiente a la 2ª parte sea la nenia. Se puede jugar con los ritmos de la nana tradicional, pero mezclándolos y combinándolos de otra manera. La nenia reúne las condiciones principales para ellos: es un canto tanto para consolar difuntos como para adormecer a un niño y, el toque mágico, también para entorpecer a las serpientes (179).

Y efectivamente, el ritmo del texto se vuelve tranquilo y apacible, pero para volver a mencionar la muerte. Una vez más aparece el valle y también el agua, esta vez en forma de lluvia. Es curioso, porque la lluvia por definición es agua moviéndose, pero aquí aparece una “lluvia estancada”. Y suena una música que va subiendo desde el valle:

Entre tanto
el ahogado cruza las teclas negras del pianísimo
el trapecista solo sin ruiseñores ciegos
los trapecistas solos sobre la pasarela
contratan con el sueño
tres saltos y una muerte
que resbala
 resbala
 resbala (61)

La tercera parte la introduce una cita de Paul Éluard: “Sus ojos están en una pared/ y su rostro es un pesado adorno./ Una mentira más del día/ una noche más, ya no hay ciegos”. Todo se vuelve a resumir de una manera definitiva en estas últimas páginas. La sensación de soledad se hace cada vez más evidente y también aparece el miedo. Se insiste en que éste no es el lugar adecuado para nadie porque aquí la vida es imposible. Y vuelven a aparecer las islas negras, deseadas, como una especie de esperado rescate.

Y esta vez, después de tanto tiempo sin ver ninguna coma ni ningún punto, nada que permita distinguir claramente una frase de la otra y una idea de la otra, sí que aparece un punto final definitivo en el libro:

Pero búscame allí
pequeña perla negra anticipada perla
por las gavias de las naves secretas sueñame allí
allí mientras destiñen los tatuajes últimos
ven con las águilas mensajeras en tromba
ven a las islas ven a mis ojos ven esperada
en este allí rescátame de todas las sentinas (64).

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
— (2003), *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la material*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Bousoño, Carlos (1977), *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos.
- (1979), *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- Bustos, Eduardo (2006), “Prólogo” a Paul Éluard, *Capital del dolor*, Madrid, Visor, pp. 7-16.
- Díaz de Castro, Francisco (2004), “Homenaje a Javier Egea”, en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*, Barcelona, DVD Eds., pp. 138-149.
- Dvorakova, Paula (2013), “Pasos de un caminante solitario: tres claves de la poesía de Javier Egea”, *Álabe*, 7: 139-156.
- Egea, Javier (2007), *Raro de luna*, Granada, I&CILE.
- García Jaramillo, Jairo (2005), *Javier Egea: la búsqueda de una poesía materialista*, Granada, I&CILE.
- Jiménez Millán, Antonio (1990), “Cruzar la soledad para escapar de casa”, en Javier Egea, *Raro de luna*, Madrid, Hiperión, pp. 7-12.
- (2004), “Cruzar la soledad para escapar de casa”, en E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador (A la memoria de Javier Egea)*, Granada, Diputación de Granada, pp. 56-62.
- Rodríguez, Juan Carlos (1986a), “Drácula o el diablo moderno”, *Olvidos de Granada*, 12 (marzo), pp. 5-8.
- (1986b). “Otra vez el diablo: la escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos”, *Olvidos de Granada*, 14, pp. 13-18.
- (1999), *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- (2011), *Tras la muerte del aura: en contra y a favor de la ilustración*, Granada, Universidad de Granada.
- Romano, Marcela (2009), *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar de Plata, EUEDEM.
- Rosales, José Carlos (2004), “Raro de luna”, en P. Ruiz Pérez (ed.), *Contra la soledad*, Barcelona, DVD Eds., pp. 102-104.
- Vellido, J. (1991), “Javier Egea, versos en un pentagrama. (Entrevista)”, *Ideal. Suplemento Artes y Letras*, 8 de marzo, p. 33.
- Villar Ribot, Fidel (2007), “Juego de espejos transparentes (propuesta de materiales para una lectura)”, en Javier Egea, *Raro de luna*, Granada, I&CILE, pp. 21-38.