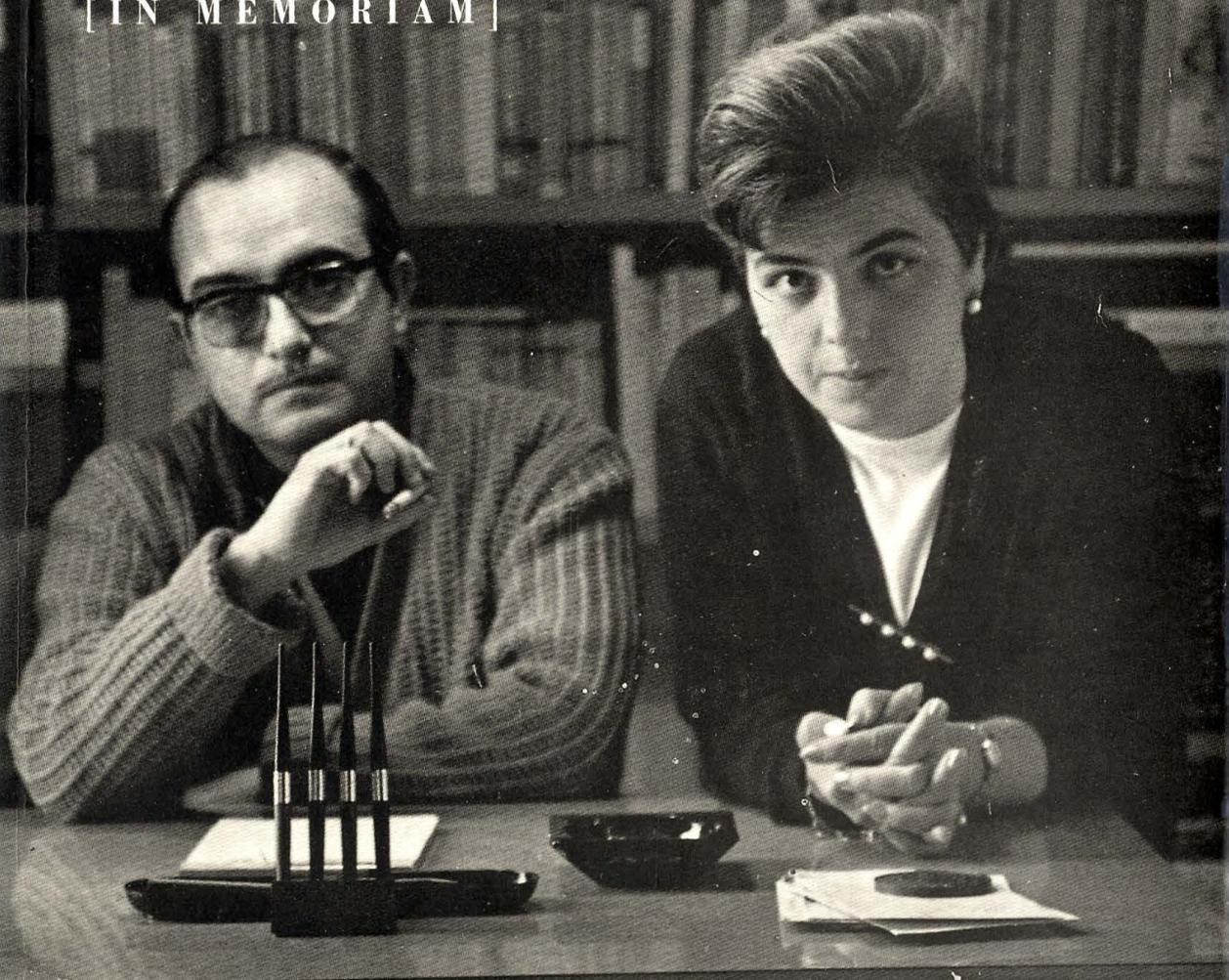


# *Miguel Fernández*

[IN MEMORIAM]



ALDABA 23

ABRIL 1994



**DIRECCION**

José Megías Aznar

**COORDINADOR DE ESTE NUMERO**

José Luis Fernández de la Torre

**EDITA Y DISTRIBUYE**

Servicio de publicaciones  
del centro Uned-Melilla  
c/ Lope de Vega, 1, Apdo. 121  
Tfís. 2681080 y 2683447  
Fax 2681468

**DISEÑO Y PRODUCCION EDITORIAL**

Manigua s.l.

**IMPRIME**

Copartgraf, soc. coop. and.

Depósito Legal: GR. 338/1994

ISSN: 0213-7925

Granada

*Miguel Fernández*

[IN MEMORIAM]

	<i>Introducción</i>	
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE		9
	<i>A propósito de las "sombras" que pueblan la poesía de Miguel Fernández: "El muchacho de chaleco rojo"</i>	
MANUEL CÁCERES SÁNCHEZ		13
	<i>Miguel Fernández, crítico de Gabriel Celaya</i>	
ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO		23
	<i>Miguel Fernández: los territorios espirituales</i>	
JOSÉ LUPIÁÑEZ		35
	<i>Credo de libertad. La primera poética de Miguel Fernández</i>	
SULTANA WAHNÓN		47
	<i>Los ciclos poéticos de Miguel Fernández</i>	
ANTONIO DOMÍNGUEZ REY		81
	<i>Cultura y vida: la poesía de Miguel Fernández</i>	
EMILIO MIRÓ		95
	<i>El ars poética de Miguel Fernández (Evocación en modulema)</i>	
FRANCISCO RINCÓN RÍOS		103
	<i>Miguel Fernández, una poética de la revelación</i>	
ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA		117
	<i>La recreación de la materia</i>	
MARÍA DEL PILAR PALOMO		129
	<i>Retórica de la ceguera: una poética para Miguel Fernández</i>	
JOSÉ TERUEL		141
	<i>Un inédito de Miguel Fernández: Solitudine</i>	
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE		155

## *Introducción*

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE

Probablemente haya quien piense que escribir prólogos o introducciones como ésta es perfectamente inútil o algo prescindible (con no leer... basta). Detrás de esta opinión subyace el convencimiento de que se trata de *un muy modesto menester*, aunque sea un convencimiento lamentablemente equívoco: no hay *géneros viles* o de *alcurnia* separados por su extensión o situación en el texto o volumen colectivo.

Sabemos también que la extensión de predicamento, hace acreedor a mayor fama y la brevedad no atrae merecimientos y es que el prólogo o nota introductoria, en la mayoría de los casos, linda con la pseudoratoria de sobremesa o los panegíricos y, por tanto, es propenso a la hipérbole (ir-)responsable, que a —veces— no admite perdón. Pero también no siempre se caracterizan estos prólogos—notas por su torpeza o mediocridad, sino por su utilitarismo.

“No pienso, anoto” decía Pierre Reverdy (*Le gant de crin*) y en esta anotación quisiera contextualizar las páginas que siguen y que son producto o resultado del *X Ciclo de Poesía Española Actual: In memoriam Miguel Fernández*, organizado por la dirección Provincial del Ministerio de Cultu-

ra en Melilla con el patrocinio del Centro de las Letras Españolas, de la Dirección General del Libro y Bibliotecas y la colaboración de la Fundación Municipal Socio-Cultural y el Centro Asociado de la UNED en Melilla, y dar audiencia así a su recuerdo.

Como ya no es posible hablar–escribir inocentemente y estamos situados ante la hiriente estrategia de la ausencia–presencia voy a recordar lo que no hace mucho señalaba un importante historiador: “La única ley de la historia es el azar”.

Y es que la historia, como la muerte, nos coge casi siempre desprevenidos. La historia de una nación o ciudad, al igual que la historia de un individuo, consiste más en lo que se *olvida* que en lo que se *recuerda*. En este sentido, la historia como proceso es también una *pérdida*, una acumulación de *azares excluidos*.

Podría afirmarse, sin embargo, que en los trabajos que siguen, las instituciones que estuvieron implicadas en este *In memoriam* son conscientes e intentaron romper esta sucesión de *azares excluidos*.

No pretendimos organizar una *devotio ibérica* ni quisimos caer en el exceso de los papeles de lujo y contenidos vacuos. Si con Miguel Fernández no había peligro de faraonismo ni de desmesura, nosotros también quisimos retomar su sentido del equilibrio y vincular la óptima formación literaria y humana con la independencia, objetividad, falta de prejuicios, amplitud de criterios y su gusto literario basado en la calidad, sin exclusividades, fundamentalismos o neopotismos.

Miguel Fernández sabía exactamente cuál era el tributo que tenía que pagar por haber sido toda su vida un *escritor inclasificable*, a caballo entre lo que se denominó generación del 50 y los Novísimos, esto es, un escritor que reúne varias tendencias contradictorias: la independencia más arisca y la fidelidad más completa (a su ciudad, a sus amigos), solitario y relacionado, la exigencia más alta y la comprensión, la timidez y la insolencia, la esquividad y la amabilidad, un cierto narcisismo ingenuo y un cierto fascinado horror hacia sí mismo y los demás. Sobre todo, es un *punto de referencia*, un poeta al que se vuelve una y otra vez por esa peculiar construcción del *sentido* y la *escritura*.

Por eso, en las dos mesas que se dedicaron a Miguel Fernández los días 19 y 20 de octubre de 1993 y los trabajos que hemos incorporado en este monográfico-colectivo nos ocupamos de lo que muy precisa y exactamente Miguel Fernández es por definición: *un poeta*. Un poeta que irrumpe con personalidad propia en el panorama de la literatura española en los cincuenta, que a lo largo de los años ha seguido su camino solitario y literario con un ritmo inexorable, riguroso, siempre fiel a sí mismo, sin desfallecimiento, con un tono personalísimo y siempre identificable en todos sus libros, aunque dentro también de una evidente variedad de modos poéticos y una coherencia estético-moral que lo distingue de los demás escritores más o menos coetáneos a él o de su entorno.

Precisamente éste fue el objetivo último del homenaje: propiciar y articular *miradas críticas* sobre la producción de Miguel Fernández, atrevernos a enfrentar una metáfora con otra para dilucidar esta experiencia poética. Aunar, sin melancolía, ausencia y memoria ahora que su pérdida es irreparable.

Quisimos evitar el ejercicio de urgencia y los *miedos huérfanos* para *transfigurar la sed en una descendencia*. Éste es el desafío que ahora, lector, tienes que valorar.

*A propósito de las “sombras” que  
pueblan la poesía de Miguel Fernández:  
“El muchacho de chaleco rojo”*

MANUEL CÁCERES SÁNCHEZ

Universidad de Granada

Mi contribución, mi *lectura* de un aspecto concreto de la obra poética de Miguel Fernández, parte de mi interés por el discurso literario como elemento integrado en ese conjunto de discursos que constituye, a través de una completa red de relaciones dinámicas, lo que llamamos “cultura”. Desde ese punto de vista *culturológico* (en el sentido lotmaniano), la literatura se puede analizar como texto que mantiene las relaciones dialógicas: como texto compuesto por elementos que entran en correlación con otros elementos del mismo texto (es la *función sínoma* de la que habla Iuri Tynianov); como texto literario que forma parte del conjunto de textos literarios escritos en una lengua y de los textos literarios escritos en otras lenguas; como texto cuyo significado se construye también en su relación con otros sistemas de significado más amplios, con otros códigos, con otras normas de una cultura determinada espacial y temporalmente (1).

En esta ocasión me quiero referir a las relaciones del texto poético de Miguel Fernández con otros textos artísticos, incluido también el literario. Un tejido en el que el discurso poético *propio* se articula con textos de naturaleza diferente, aumentando así los planos o los niveles de lectura.

Los estudiosos de su obra no han pasado por alto este rasgo, aunque no parecen estar muy de acuerdo acerca de la función que desempeña en su poesía. Y es posible que no pueda ser de otro modo cuando pensamos en las dificultades que la obra de Miguel Fernández suele tener para un lector, si no especializado, sí al menos familiarizado con la poesía.

Las referencias de diverso tipo al mundo de la pintura, de la música o de la literatura se encuentran esparcidas por la mayoría de sus libros. Pero quizás sea en “Habitación poblada de sombras” (el poema de *Sagrada materia*, de 1967) donde se concentren el mayor número de nombres propios: Francis Jammes, Paul Cézanne y “el otro Pablo de la plaza de la Merced, Pablo Picasso, son las “amadas sombras” que acuden “a escuchar a los viejos camaradas/ que han puesto solaz en la frente de esta tribu adorada”: estos “viejos camaradas” son Palestrina, Albinioni, Bach, Corelli, Vivaldi y Schönberg.

Ya apuntó con acierto Sultana Wahnón, en su libro *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, que la aparición del nombre propio “cumple una función evocadora no de épocas, sino de significados emotivos o connotativos” (2). En este caso, el “recuento de [sus] amadas sombras” permite reflexionar a Miguel Fernández sobre la creación literaria misma. A quienes piensan que su poesía (y la poesía en general) no es más que una repetición de palabras “surgidas nuevamente como de otra cosecha/ que sólo es nuevo el grito, según sangre la herida; a quienes eso creen, el poeta les responde:

“Oh mis amigos demenciales,  
alzan su vino lleno de palabras  
como si fuera posible poner puertas al campo  
de lo que siempre fuimos:  
hombres en transmisión dorada a otras laderas”.

Otros pintores como Van der Weyden (y la alusión a su *Retablo de los Siete Sacramentos*), compositores de música clásica como Guido D’Arezzo, Ravel, Verdi o Bedrich Smetana (pero también intérpretes de blues y jazz

como el saxofonista y clarinetista Sidney Bechet), y escritores (desde Fray Luis a Lautréamont y Hölderlin) son también citados en sus poemas. Será, pues, esta especie de *hermanamiento intelectual* de Miguel Fernández con todos ellos el que nos pueda ayudar a entender la presencia de sus nombres en los versos del poeta.

No puedo en esta ocasión detenerme, por ejemplo, en un rasgo muy extendido en su obra poética, la sonoridad (en un sentido amplio), que abarca tanto el nivel puramente fónico, como las numerosas alusiones a seres y objetos que evocan sonidos (y hasta el silencio, que también habla, es motivo de algún poema). No se le escapó en su día a Francisco Rincón estudiar las técnicas que contribuyen a la sonoridad de la poesía de Miguel Fernández, entre las que destaca el *contrapunto musical* (3). Aunque no comparto del todo su interpretación de los nombres de los compositores, pues se basa en la idea de que éstos evocan en el poema determinadas épocas, considero de gran interés analizar con mayor detenimiento las funciones que desempeñan en su poesía las citas musicales, los nombres de músicos e instrumentos.

Me voy a centrar a continuación en el análisis de un poema. Este poema, además de ser uno de los que más me han gustado desde que lo leí hace diez años (sin saber entonces nada sobre Miguel Fernández), puede servir como un buen ejemplo de la función evocadora que desempeñan los nombres (Aunque he de aclarar que, en cada poema, esa función evocadora remite a significados diferentes, y, en este sentido, cualquiera de esos casos servirían también como buenos ejemplos). El poema elegido es "El muchacho de chaleco rojo" (de *Credo de libertad*, de 1958).

Desde el título (y remarcado por la dedicatoria: "Homenaje a Paul Cézanne"), se nos está remitiendo al más conocido de la serie de tres retratos que, con el mismo título, fueron pintados por Cézanne entre 1890 y 1895. Se trata del lienzo, propiedad de la Colección Bührle (de Zúrich), que representa a un muchacho sentado, con el brazo izquierdo acodado en una mesa (donde se encuentra un papel en blanco) y la mano sosteniendo su cabeza, el brazo derecho semiextendido sobre las piernas (hasta las rodillas, que marcan el límite inferior de la tela), y mirando hacia el suelo, pensativo (4).

Los especialistas de la obra de Cézanne coinciden en señalar que, en este período en que pinta *El muchacho de chaleco rojo*, la esquematización geométrica y el color, como elemento que marca la atmósfera del cuadro, se convierten en la base de su pintura. Y este retrato es una magnífica muestra de ello. En una carta al también pintor Émile Bernard escribe Cézanne las siguientes palabras, que luego se hicieron famosas:

“Tratar la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello puesto en perspectiva, de modo que cada lado de un objeto o de un plano se dirija hacia un punto central”.

Este punto central en *El muchacho de chaleco rojo* está situado en los límites mismos de la tela, incluso más allá si observamos la dirección de la mirada del personaje (que es una *mirada perdida*). Desde el centro del lienzo, ocupado por el torso, al igual que desde la parte superior (la cabeza) y desde el extremo inferior (el brazo derecho, que reposa suavemente en la pierna) se trazan líneas que se dirigen a un punto central que, utilizando el término cinematográfico, se encuentra *fuera de campo*.

En el poema de Miguel Fernández encontramos marcas que evidencian la relación con el retrato. No es sólo el título y la dedicatoria. La deixis al principio del primer verso nos está situando ya frente al cuadro, nos traslada “al reino de lo ausente recordable [...] para que vea[mos] y oiga[mos] lo que allí hay que ver y oír” (son palabras de Karl Bühler, que define así lo que él llama una *deixis en fantasma*) (5):

“A ese muchacho de chaleco rojo,  
se le ha vaciado el corazón”.

Y, en efecto, desde este lado, alguien —la voz del texto poético— nos habla de ese muchacho del chaleco rojo, interpreta sus sensaciones y pensamientos, nos hace ver y oír —parafraseando las palabras de Bühler— lo que sentiría y diría el personaje si pudiera hacerlo:

“Si le apretáis los dedos,  
vais a sentir un guante en vuestra palma;  
si le preguntáis por su hermana en Aix,  
os dirá que se ahogó en sus trenzas  
una mtarde que la lluvia era roja,  
como su chaleco.

Qué triste es tener un pecho vaciado,  
y unos dedos blandos  
que le cuelguen de niño por el camino nativo  
sin sentir que la carne huele a pradera húmeda,  
y decir:  
‘Mi hermana está muerta en un parque de Aix.  
Mi hermana era tan dulce como Francis Jammes’”.

También desde el punto de vista estructural el poema guarda cierto vínculo con el modo de organización del texto pictórico. Así, mientras en las dos primeras estrofas, que acabo de leer, aparecen mencionados los dedos, el pecho y el corazón (es decir, la parte central y la inferior del retrato), en la última estrofa es la mirada del muchacho (en la perspectiva que sugiere el lienzo) la que el poeta resalta, dirigiéndose directamente a él. La analogía entre esta distribución y la del cuadro parece, pues, bastante clara:

“Te diré, que si miras a tu suelo,  
no verás más que un poco de incienso en la yerba  
y el viejo libro del mundo  
con muertas mariposas señalando la hoja de tu historia.  
Mas si arañas la tierra,  
verás que allí debajo está tu hermana viva,  
tu nombre, tu familia,  
y ese chaleco húmedo por tu sangre, muchacho”.

Pero el poema, claro está, no es el cuadro. Éste le ha servido a Miguel Fernández como referente, como una realidad no lingüística que evoca el poema. Enrique Molina Campos y Sultana Wahnón han señalado el carácter *simbólico* o *irracionalista* de la poesía de Miguel Fernández, que presenta dos niveles (*real e ideal*) relacionados mediante el símbolo, que es “clave de representación de esta poesía”, según dice Enrique Molina (6).

En el poema que comentamos, el plano o nivel *real* —esto es, según Sultana Wahnón, el significado lógico que el poema nos ofrece (7)— está relacionado directamente con el referente (con la pintura de Cézanne): el poema puede leerse como una interpretación de los sentimientos del personaje del lienzo, una explicación lógica de la causa de su ensimismamiento y de su tristeza. Al muchacho “se le ha vaciado el corazón” y sus dedos son como “un guante”, “blandos”, insensibles, casi sin vida. La causa de su estado es, para la voz narradora en el poema, la muerte de su hermana en Aix”.

En este punto, los planos *real e ideal* se mezclan. Se cita el nombre de la ciudad donde nació y pasó gran parte de su vida el pintor francés, se dice que la “hermana” del muchacho murió —como le ocurrió realmente a Cézanne— en Aix-en-Provence una tarde lluviosa. ¿Quién es esta “hermana” muerta que, sin embargo, puede ser viva si “araña” la tierra? La respuesta habría que buscarla en el plano ideal, en “una realidad de segundo grado”, como lo define Enrique Campos (8), y en los símbolos que relaciona ambos planos.

Para Sultana Wahnón, la “hermana” muerta expresaría la nostalgia de lo perdido, una nostalgia producida por la tristeza; y la “dulzura” que se atribuye a la “hermana” simbolizaría la presencia de Dios (en este caso, su ausencia, pues ha muerto) (9). Además, nos advierte que, en un poema escrito antes de publicar *Credo de libertad*, Miguel Fernández había utilizado ya un simbolizador semejante: el “hermano” que ha muerto, es, según Sultana Wahnón, “la fe en la posibilidad de trascender”(10). Concluye mi compañera, de forma sugerente, que la última estrofa del poema se puede leer del siguiente modo: a causa de esa añoranza, por no creer ya en la posibilidad de “trascender”, “el hombre no se da cuenta —son pala-

bras de Sultana Wahnón— de que esa 'hermana' sigue viva y de que sólo hace falta 'arañar' la 'tierra' [es decir, 'buscar'] para encontrarla" (11).

En "Habitación poblada de sombras", en el poema al que nos hemos referido antes, se cita el nombre de Cézanne, pero también el de Francis Jammes, que en "El muchacho de chaleco rojo", es presentado como "dulce", es decir, simbolizaría la presencia de Dios (me pregunto si Dios no puede ser también el Creador, en general: Dios—Creador pero también el Artista—Creador como Dios). Aparece, además, en aquel poema la imagen de "arañar" la tierra, bajo la que encontraremos otro universo (me pregunto también si esta búsqueda es la de otra realidad, la realidad de la ficción artística). Se lee en ese poema de *Sagrada materia* lo siguiente:

"Hundo entonces mis manos en la raíz del hombre  
y la mina habitada del carbón, alza el fruto  
más negro del abismo  
para sentir la soga  
que entre cada garganta anudan los diablos".

Pero es que, además, el final de los dos poemas apunta en una dirección semejante. Si en "Habitación poblada de sombras" se elude a la "sagrada polifonía / del hombre distante" y a que no es posible cercar "lo que siempre fuimos: / hombres en transmisión dorada a otras laderas", en "El muchacho de chaleco rojo" se dice que, más allá de lo aparente ("un poco de incienso en la yerba / y el viejo libro del mundo / con muertas mariposas señalando la hoja de tu historia") se encuentra otra realidad: "tu hermana viva, / tu nombre, tu familia, / y ese chaleco húmedo por tu sangre, muchacho". Se trata, por tanto, de dos invitaciones a la búsqueda de "otras laderas", más allá de nuestro "suelo", a la búsqueda de un punto central que, como en la obra de Cézanne, también se halla *fuera de campo*. Y, por lo que sabemos de su poesía y de los estudios a ella dedicada, la obra de Miguel Fernández puede ser considerada, en su conjunto, desde esa perspectiva de incesante indagación.

Se ha dicho que Cézanne que fue el primero en asignar a la pintura una función nueva: la de construir una realidad propia, regida por sus propias leyes formales, independientemente del dato natural o emotivo. Del poema que evoca el retrato del muchacho podríamos decir algo parecido: los versos de Miguel Fernández construyen una realidad propia, de acuerdo con sus propias leyes formales, independientemente de sus relaciones con el cuadro. Pero el análisis de esas relaciones nos abre también la posibilidad de buscar más allá de *nuestro suelo*.

Hace tres años, escribí un trabajo dedicado al relato literario y a su recreación en el cine y en la televisión (12). Comenzaba ese título con unas palabras de Gérard Genette; las mismas con las que hoy quiero finalizar mi intervención:

“Si se aman de verdad los textos —dice Genette—, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez”.

Espero que, al menos, alguna de mis palabras sirva a alguien para amar, también estos dos textos: el de Cézanne y el de Miguel Fernández.

1. Sobre esta perspectiva de estudio he realizado una edición que contiene trabajos recientes de Boris A. Uspenski y de Iuri M. Lotman, entre otros, así como un estudio introductorio y una amplia selección bibliográfica:  
*Iuri M. Lotman y la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después, en Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, número 8, 1993.
2. Sultana Wahnón, *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago Editor, 1983, p. 127.
3. Es cierto que Francisco Rincón advierte que esa interpretación puede que “no pase de ser una coincidencia”. Para Rincón, se aprecia en la poesía de Miguel Fernández (hasta *Eros y Anteros*, que es el último libro que estudia en su trabajo de 1978) un “leve desajuste [...] entre el libro concreto del poeta y la música —su otra vocación— a través de los autores e instrumentos que menciona”: los nombres barrocos en *Sagrada materia* (que, para la mayoría de la crítica, es un libro sobre los recuerdos de la guerra civil de 1936; aunque tanto Enrique Molina Campos como Sultana Wahnón creen que no es así); el nombre de Guido Arezzo (tratadista musical y considerado como el fundador del sistema actual de notación musical) y de los instrumentos primitivos (como el banjo, la vihuela o el rabel) en libros que representan, según F. Rincón, un “agudo barroquismo de palabra”. Concluye estas líneas dedicadas al “contrapunto musical” afirmando que la presencia de estos nombres en la obra de Miguel Fernández son una muestra más de “la orientación esencial y esquemática de su poesía: barroquismo, tonalidad religiosa y preocupación formal”. Francisco Rincón, *La poesía de Miguel Fernández*, Valencia, Bello, 1978, pp. 117–119. Véase el artículo de Enrique Molina Campos, “Hacia una interpretación global de la poesía de Miguel Fernández”, *Hora de poesía*, 8 (1980), pp. 78–85; y el capítulo dedicado a *Sagrada materia* en el libro de Sultana Wahnón ya citado.
4. Se trata de un lienzo de 79,5 x 64 cm. Las otras dos versiones son: un lienzo de 92 x 73 cm, de la Colección de Paul Mellon, de Washington, que representa al muchacho de pie; y un dibujo y acuarela, de la Colección Feilchenfeld, de Zúrich, en la que el muchacho es retratado de frente y está sentado. Véase Frank Elgar, *Cézanne*, Barcelona, Daimon, 1969.
5. Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 143.
6. Véase S. Wahnón, ob. cit., p. 87.
7. *Ibidem*, p. 118, nota 11.
8. E. Molina Campos, art. cit.
9. S. Wahnón, ob. cit., p. 68.
10. *Ibidem*, pp. 83–84, nota 13.
11. *Ibidem*, p. 69.
12. Publicado con el título “Relato audiovisual y relato literario: para una narratología comparada”, en *Investigaciones Semióticas IV*, Madrid, Visor, 1992, Vol. I, pp. 299–307.

*Miguel Fernández,  
crítico de Gabriel Celaya*

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Universidad de Granada

Nadie pagará suficientemente el trabajo poético de quienes, como Miguel Fernández se dieron a esa actividad literaria, contradictoria y crítica, asomados a los abismos del yo, un histórico yo fragmentado y consciente de sus fisuras que llena toda la modernidad. Difícilmente se puede saldar la deuda contraída por los lectores con quienes han hecho de la poesía, en paradójica soledad originaria —y no necesariamente porque se ubique al sur del sur— y en lamentables condiciones históricas —una larguísima postguerra o guerra silenciosa—, uno de los actos mayores de radical solidaridad histórica con quienes gastamos nuestra alienada vida entre la producción, y su reproducción, y el consumo. ¿Cómo pagar lo que no tiene precio? ¿Cómo no reconocer, aunque sólo sea eso, una actividad que hoy día se halla alejada de todos los centros posibles y escrita al margen de esta página social? Aquí radican algunas de las razones que me llevaron a aceptar, al mismo tiempo que a agradecer, la invitación a participar en esta sesión de homenaje a Miguel Fernández.

Por otra parte, deseo sumar mi pequeño esfuerzo a la importante tarea crítica que ha llevado y lleva adelante, entre otros, Sultana Wahnón para

poner las cosas en su sitio, esto es, para poner la obra poética de nuestro autor en un espacio de conocimiento, reconocimiento y valoración adecuados, sin caer en posiciones extremas por un exceso de devoción o antipatía poéticas ni por culto a la amistad o enemistad tan desgraciadamente comunes (1). En cualquier caso, todo trabajo de explicación, interpretación y valoración subsiguiente que se haga será poco si tenemos en cuenta que bastante ingrata, arbitraria, reduccionista e injusta es en sus apreciaciones valorativas la historia de la literatura española como para que nosotros colaboremos con nuestro silencio en tales despropósitos. Basta nacer a caballo de generaciones o a contrapelo de movimiento literario suficientemente esclarecido o presentar dificultades comprensivas por desconocimiento y/o originalidad de ciertos códigos de simbolización, y en esto Miguel Fernández fue un reconocido maestro (2), o en un punto geográfico alejado de los centros ideológicos y físico-espaciales de poder como para quedar fuera del catálogo o merecer, todo lo más, dos líneas, incluidas las fechas de nacimiento y defunción. Por eso está bien alimentar la adecuada memoria histórica del poeta con estudios cada vez más completos y extender su nombre con este tipo de actos.

Por lo que a mi colaboración respecta, ésta va a centrarse en las críticas que el fundador de *Alcándara* efectuó de Gabriel Celaya, con el abierto propósito de contribuir a la clarificación de la actitud de Miguel Fernández con respecto a la poesía social y a sus poetas mayores, como así lo fue el influyente poeta vasco de poliédrica presencia en el panorama de la vida literaria de postguerra y de particular interés para nuestro poeta melillense, como es de todos sabido. La consideración crítica de este aspecto de la producción de Miguel Fernández queda justificada, insisto, si tenemos en cuenta la circunstancia de que el poeta no se prodigara en su labor crítico literaria, resultando especialmente significativo que dedicara tres de sus artículos críticos a sendos libros de Celaya, aparte de un espléndido poema-carta y de una entrevista, y si tenemos en cuenta las muy acertadas consideraciones expuestas por Sultana Wah-nón en un artículo de meridiano título, "Celaya en la poética de Miguel Fernández" (*Ínsula*, 474, pp. 6-7), donde señala la provisional coinciden-

cia en que uno y otro incurrieron en sus respectivas poéticas, pese a determinadas diferencias,

“guiados —dice (art. cit., p. 6)— por un objetivo común: enfrentarse a los dogmas recibidos de una estética oficial que, elaborada en los años inmediatos a la Guerra Civil, comenzaba ya a resultar inoperante”.

Pues bien, la crítica que Miguel Fernández hace de *Las cartas boca arriba*, un libro bisagra en la extensa producción del vasco por cuanto “cierra” y “abre” a un tiempo dos momentos poéticos sobresalientes suyos, el de corte existencialista y el de orientación social–realista, es tan lúcida como esclarecedora, una de las mejores de las publicadas en su momento (3), por decirlo sin rodeos. El artículo apareció, junto a su poema “Carta a Gabriel Celaya”, texto motivado directamente por el libro objeto de su atención —repárese en el título mismo del poema—, en el segundo y último número de la revista *Alcándara*, importante revista literaria a pesar de su corta vida editorial que el propio poeta melillense fundara (4).

La crítica comienza señalando muy certeramente los posibles efectos del libro —“escándalo de burgueses y precavidos antirrevolucionarios”, dice el poeta y crítico— y conceptuando impecablemente al poeta vasco en su compleja elementalidad poética para lo que emplea una clarividente imagen, la de “animal que mata sólo por hambre”, al tiempo que expone la que considero más ajustada caracterización global de la temática de Gabriel Celaya, cuya operatividad y virtualidad cognoscitiva se puede extender a la obra toda del poeta vasco:

“Aquí —dice Miguel Fernández— están sus fuerzas de siempre: el amor, el sexo, el hombre, Dios, lo cotidiano existencial, lo absoluto, lo subsciente y las mil formas insinuadas de ese otro mundo que poseen al poeta”.

Muestra, además, conocer la anterior poesía del donostiarra —se refiere a su voluminosa antología *Deriva* (5)— y tener clara conciencia crítica de la nueva etapa poética que el libro en cuestión inaugura, si bien termina el

poeta y crítico, en un exceso de entusiasmo lector, sobrevalorando la importancia de *Las cartas boca arriba* con respecto a futuros libros de Celaya.

Tipifica a continuación una serie de antinomias, muy propias de la poética y del pensamiento dialécticos celayanos y resalta el importante papel que juegan los elementos inconscientes en su traduccilón exterior en actitudes poéticas ponen al poeta al borde de la “náusea que a todos asola” (por supuesto, al mismo crítico también). Efectúa un breve recuento de los poemas—cartas, aludiendo a su particularidad respectiva dentro de lo que es el tono general elegíaco e imprecatorio.

Concluye valorando el libro como el mejor del poeta y uno de los mejores de la postguerra —con ello, puede deducirse, que así valora también la corriente que anuncia— y considerando al poeta como el más interesante de su momento por el “modo” —téngase en cuenta la palabra— de decir poético, por su valentía y por su visión de lo inconsciente, prefiriendo en cualquier caso lo que él llama los poemas de “urgencia” —en particular, los dedicados a Neruda, Otero y Basterra— (6), que son

“poesía de nuestro momento social que, como fuerza escondida, sacude las más profundas raíces del hombre” (Fernández, *ibidem*).

En el número 27 del *Al-Motamid*, conocida revista literaria de postguerra dirigida por Trina Mercader y editada en Larache y, en sus últimos números, en Tetuán, publicó Miguel Fernández una nueva crítica de un libro de Celaya. En concreto, de *Paz y concierto* (1953), sobresaliente concreción de la poética realista, en la que el ensimismado yo existencial celayano de la segunda mitad de los años cuarenta deja paso a un yo más social y cuyo protagonista es el nuevo hombre y la nueva sociedad anunciados. Pues bien, nuestro crítico y poeta melillense supo ver lo que hoy, por la fuerza del tiempo, es un tópico crítico (7), realizando una coherente interpretación global del libro estrechamente sujeta a su lógica interna. Conozcámosla en sus trazos más gruesos.

Miguel Fernández comienza exponiendo que la clave valorativa del libro es para Celaya el hombre, valor primero de un nuevo orden o con-

cierto, presidido por el gozo, “la vuelta a la situación asombrosa y primaria de los seres”. Caracteriza *Paz y concierto* como un libro de poesía más directa, anclada en las posiciones humanas cotidianas, juzgándolo por este motivo como una poesía “de buena fe” donde late un tremendo corazón, lo que lo convierte en un libro religioso “en el buen sentido de la palabra”, subraya.

A continuación, se refiere al concepto de poeta-hombre y nombra algunos de los poemas en tanto que mostración de la poetización de las cosas y predisposición humana ante la paz, constituyendo el poema “La noche” el epicentro del poemario, por encerrar un sentido de paz abismal, un sentido de lo que *es* (lo real),

“y todo —termina diciendo Miguel Fernández— viene a cerrarse en este ejemplar libro de Celaya, en una afirmación de existencia, dentro del concierto, bajo un dorado paganismo”.

No hay que ser un avisado especialista para percatarnos de que nuestro poeta metido a crítico posee una conciencia gnoseológica realista que le permite conocer así, esto es, de una manera un poco menos engañosa, la situación histórica de su propio medio, entendido éste tanto en un sentido general, el de su medio social, como en un sentido particular o específico, el de su medio y tradición literarios, lo que le va a permitir no sólo comprender y valorar la, por entonces, nueva lógica poética de los libros de Celaya, externa e internamente a su tiempo, esto es, social y literariamente, sino llegar incluso a hacerse partícipe de la “náusea” que por este tiempo asola a intelectuales y escritores y de acusar el golpe que le propina esta poesía hasta sacudirlo en su supuesta esencial humanidad para que termine comprometiéndose, de lo que terminará dando cuenta poética en su “Carta a Gabriel Celaya”.

No es difícil darse cuenta tampoco de la apuesta que Miguel Fernández hace, en sus críticas al menos, en favor de una poética y poesía que, en su momento, supuso todo un hallazgo con vistas tanto a una denuncia, crítica y, como se decía, transformación de una sociedad, a todas luces injusta y

maniatada, cuanto a una rehumanización del lenguaje poético, etc. No otra conclusión se desprende, por referirnos en concreto a una de sus afirmaciones, de la oposición que establece entre la poesía pura y la poesía social por lo que concierne al “júbilo” o gozo que supone la vuelta a las cosas mínimas y primarias que Celaya propone en su poesía:

“A propósito —afirma (1954)—, qué diferencia la de esta posición ante el júbilo y la de los poetas puros, nuestros predecesores serenísimos. Allí, por empinados, llegaron al júbilo de las alturas, casi arcangélico, de luces de belén. Aquí vitalmente, por vocación de experiencia, se llega al cielo invertido de la tierra que se pisa y moldea con piernas cansadas”.

Estas críticas nos ponen sobre la pista de un hombre de aguda inteligencia y amplia cultura, un hombre tiernamente irónico en ocasiones, con clara conciencia del nivel inconsciente que constituye al ser humano, conciencia de su radical importancia y profunda significación por lo que lo valora sobremanera en el caso de Celaya. A partir de la lectura atenta a estos textos críticos podemos sacar la global conclusión de que Miguel Fernández fue un poeta y crítico de su tiempo o, por decirlo de manera harto expresiva, fue un hombre contemporáneo de sí mismo que tomó la pluma para extender por todo el norte de este continente, este luminoso sur del sur, lo que por entonces creía una voz poética digna de ser escuchada, lo que explica sus propios actos críticos y sus valoraciones generosas, aunque luego como poeta le muestre sus reparos.

Por otra parte y si bien en ninguno de los dos artículos en cuestión nombra Miguel Fernández expresamente la corriente a que pertenecen, la de la “poesía social”, a pesar de vislumbrar con agudeza las posiciones poéticas generales en que se asientan los respectivos libros, sí lo hace en cambio para titular un artículo-entrevista, “Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la ‘poesía social’, de 1965, de gran interés tanto por las respuestas dadas a inteligentes preguntas en un momento que ya es de crisis de la poética social como por las informaciones acerca de la vida —excepción hecha de la errónea información relativa a que Celaya no tiene hijos—, de la obra y

de la poética del entrevistado que el poeta melillense va suministrando al lector con sumo tacto crítico y tono no exento de frescura, informaciones que constituyen el sesenta por ciento del texto total. En este sentido, sobresale la caracterización global que hace de cómo es la poesía de Celaya. Las preguntas, muy expertas, se refieren a la capacidad transformadora de la poesía, a su utilidad social, al concepto de poesía, al papel de los jóvenes poetas que hoy llamamos de los cincuenta o del medio siglo (8) —el entrevistador emplea el concepto de generación—, sobre los nuevos caminos poéticos que se están abriendo —conscientes el entrevistador y el entrevistado de la crisis de agotamiento de la poesía social—, sobre el prosaísmo, etc.

Ahora bien, conviene precisar que nuestro autor entrecomilla la denominación de poesía social frente a lo que viene siendo la práctica crítica usual, lo que nos pone sobre la pista de la existencia de un aviso acerca de la significación de tal rótulo. Así es, en efecto si tenemos en cuenta que para Miguel Fernández, como para Nora, el mismo Celaya y otros muchos,

“Toda poesía es social. Lo que ocurre es que quizá, al utilizar estas dos palabras definidoras, nos referimos a una escuela poética que pudiera haberse llamado de otra forma” (M. Fernández *apud* Wahnón, 1983, p. 16).

No obstante, cabe una explicación más acerca de las razones que alejan de ser torpe tautología la denominación en cuestión, porque nada es gratuito en el uso de una lengua, al ser concreción y práctica ideológicas y no simple medio de comunicación. Pues bien, tal como expuse en otro lugar (1986), atendiendo a la lógica de la poesía social, conviene no perder de vista que dicho fenómeno tiene un doble sentido que puede ser comprendido si atendemos a esa extraña denominación que comenzó a aplicarse peyorativamente a dicha práctica poética. Aplicar el adjetivo de ‘social’ a una poesía es en efecto algo innecesario, porque toda poesía es social. Ahora bien, tal proceder tiene un sentido: el empleo de este adjetivo sirve tanto para denotar como para atacar una poesía que pretende actuar *directamente* sobre la sociedad. Esta poesía, frente a la inutilidad o gratui-

dad social de las prácticas artísticas, reclama para sí una función utilitaria —la poesía-herramienta o la poesía-instrumento—, sin dejar de ser para ello poesía. El prosaísmo, pues, como rasgo caracterizador de esta poética responde a una utilidad —darse a la inmensa mayoría, facilitar la comunicación, crear conciencia y modificar la realidad social. Resulta ser así un recurso retórico que participa del carácter pragmático originario de la retórica. Pero, por otro lado, si atendemos a qué pueda ser el prosaísmo desde la perspectiva que nos impone el sustantivo ‘poesía’, habremos de concluir que cumple al mismo tiempo una función de técnica de literaturización, provocando así el extrañamiento necesario para establecer y mantener la comunicación poética. El prosaísmo cumple así una función retórica igual a la de la metaforización y figuración “habituales” del discurso poético, lo que tal vez pueda explicarnos el originario entusiasmo de un lector de Miguel Fernández, poeta muy culto y hombre también asolado por la náusea que hace suyas incluso imágenes de Celaya, como puede observarse en su “Carta a Gabriel Celaya”, poema al que, para terminar, quiero referirme con brevedad lógica, puesto que ha sido estudiado con detenimiento por Sultana Wahnón (1983, pp. 13–25; 1986) y porque rebasa en principio mi esfera de atención particular.

El poema, editado por Azcoaga con variantes con respecto a su primera publicación y así recogido por Sultana Wahnón (verso 23: “callen” por “callan”; verso 45: “ese reino” por “ese mundo”; y verso 47: “sudor” por “el sudor”), puede interpretarse, como así se ha hecho, como una directa invitación poética al silencio (versos 1, 9, 21, 37) cursada por el poeta firmante de la “carta” al poeta turbador y abiertamente comprometido de *Las cartas boca arriba*, en particular, como efectivamente ha señalado Sultana Wahnón, al del poema “A Pablo Neruda” (v. Chicharro, “Pablo Neruda visto por Gabriel Celaya”, *Mundaiz*, 1988, 35 zb, pp. 5–10). Ahora bien, conviene no perder de vista que tal invitación al silencio cursada a la poesía social, a la poesía como comunicación y útil social se dice poéticamente, lo que supone hacer uso utilitario de la poesía, esto es, una reafirmación en la práctica de lo que se niega, donde sobresale un tono tan realista pleno de racionalidad que incluye cariñosa despedida como final de la

difícil y engañosa facilidad comprensiva de los cincuenta y tres versos del poema. Este texto, sinuosamente reflexivo, metapoético ciertamente, constituye una pieza contradictoria, y por tal muy significativa, entre lo que por de pronto, al comienzo de los cincuenta, Miguel Fernández dice y hace poéticamente. Un texto, pues, no muy alejado de las posiciones sustentadas por nuestro esporádico crítico que acabamos de considerar.

1. “La historia de la poesía —dejó dicho Luis García Montero (1985, 15/III)— es casi siempre apasionada, desmedida en la mayoría de los casos, quizás porque los hombres la utilizan para hablar y discutir de sí mismos. Desde este egoísmo racional, donde se juntan las mínimas rencillas personales con las ideologías que cada uno necesita para sentirse sostenido sobre la tierra, es ingenuo pedir objetividad, desear que no todo se convierta en una fábula de amor excesivo o desmesurado odio. La historia de los últimos años de vida española ha sido tan inquieta en los sueños como en la realidad. Postguerra y transición, la novela de unos cambios que no pueden desconocerse, bien porque molestan o bien porque parecen insuficientes. En este reino de las tensiones en el que más o menos hemos convivido, dentro de los límites humildes de su vanagloria, el devenir de la poesía puede considerarse un episodio cercano a lo épico, lleno de negaciones absolutas y reconocimientos a destiempo”.
2. No hay más que leer el libro de Sultana Wahnón (1983) para hacerse una extensa y cabal idea crítica a este respecto o el artículo de Enrique Molina Campos, “Hacia una interpretación global de la poesía de Miguel Fernández” (1980), entre otros.
3. Los críticos que se ocuparon de este libro fueron José Luis Cano, Germán Bleiberg, Fernando Quiñones, Ramón de Garciasol, Leopoldo de Luis, J. M. Aguirre y Melchor Fernández Almagro, entre otros. Precisamente, me ocupé de sus críticas en *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya* (1985), pp. 96–100).
4. Fanny Rubio (1976, pp. 394–397), experta en poesía y revistas poéticas españolas de postguerra, considera *Alcándara* la revista más importante de las publicadas en el norte de África por no caer en concesiones ni ambigüedades de las del tipo de otras revistas peninsulares, tal como el editorial del primer número, “Las aves, para el vuelo”, dejaba ver.
5. Aunque por lo que dice Miguel Fernández en su crítica de *Las cartas boca arriba* puedo deducir su valoración global de *Deriva*, así como por las citas y referencias que de la crítica que nuestro poeta dedicara a dicha antología de Celaya (Fernández, 1951) ofrece Sultana Wahnón (1986, p. 7, lo cierto es que me ha resultado imposible acceder a dicho artículo aparecido en la alicantina revista *Verbo*, cuyo número 21, que conozco sólo parcialmente, tiene como protagonista la figura de Gabriel Celaya, pues a la crítica de Miguel Fernández hay que añadirle la primera parte de un extenso artículo de Arturo Benet, “La trayectoria poética de Gabriel Celaya”, así como una entrevista efectuada al poeta.
6. No sé hasta qué punto pudo influir esta caracterización crítica en Celaya, pero la verdad es que en 1960 publicó un libro antológico, en el que además se recogían los poemas que prefiere Miguel Fernández junto a otros muchos social–realistas, con el título de *Poesía urgente*.
7. De los críticos de este libro me ocupé también (v. 1985, pp. 105–109). Fueron: José Fernández Nieto, Fernández Almagro, Ricardo Blasco, V. A. Catena, Leopoldo de Luis, Luis Horno Liria, Eduardo Moreira y “V. R.”, entre otros.
8. Puede verse el excelente número extraordinario de *Olvidos de Granada*, núm. 13, *Palabras para un tiempo de silencio (Encuentro sobre la poesía y la novela de la generación de los cincuenta)*, Granada, 1986, donde colaboré con “De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo”, pp. 151–153.

## Referencias bibliográficas

- CELAYA, Gabriel (1950), *Deriva*, Alicante, Ifach.
- (1951), *Las cartas boca arriba*, Madrid, Adonais.
- (1953), *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1985), *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Gramática General y Crítica Literaria.
- (1986), "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", en GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, CSIC, pp. 603-617.
- FERNÁNDEZ, Miguel (1951), "Deriva, de Gabriel Celaya", *Verbo*, 21, Alicante, pp. 26-29.
- (1952), "Las cartas boca arriba, de Gabriel Celaya", *Alcándara*, 2, Melilla.
- (1952), "Cartas a Gabriel Celaya" (poema), *Alcándara*, 2, Melilla (incluido en AZCOAGA, Enrique (1953), *Panorama de la poesía moderna española*, Buenos Aires, Periplo; y en WAHÓN, Sultana, 1983).
- (1954), "Paz y concierto", *Al-Motamid*, 27, Tetuán, p. 14.
- (1965), "Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la "poesía social", *España*, Tánger, 30, septiembre, p. 8.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1985), "La poesía de Gabriel Celaya", *Cuadernos del Mediodía (Suplemento de las Artes, Ciencia y Cultura de Diario de Granada)*, Granada, 8, febrero, p. 15/III.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1980), "Hacia una interpretación global de la poesía de Miguel Fernández", *Hora de Poesía*, núm. 8, Barcelona, pp. 78-85.
- RUBIO, Fanny (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- WAHÓN, Sultana (1983), *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago Editor.
- (1986), "Celaya en la poética de Miguel Fernández", *Ínsula*, 474, Madrid, pp. 6-7.

## *Miguel Fernández: los territorios espirituales*

JOSÉ LUPIÁÑEZ

A finales de los años setenta tuve el privilegio de conocer a Miguel Fernández y a su familia, porque quiso la vida traerme hasta estos nortes de África. Desde entonces y a lo largo de todo este tiempo les he profesado un afecto y una admiración que ha ido acrecentando la amistad. Creo haber compartido con Miguel Fernández y con Lola Bartolomé, su esposa y compañera —fuente sin duda de inspiración para el poeta— momentos muy importantes en su trayectoria vital y creadora. No puedo olvidar las muchas tardes de plácida tertulia en su casa de Castelar, que se prolongaban a veces hasta la madrugada; eran horas intensas en las que hablábamos de literatura y de arte, de magia o de política y hasta del “adónde vamos” y “de dónde venimos” de Rubén Darío. Como tampoco puedo olvidar los proyectos que pusimos en marcha: aquel premio internacional de poesía, por ejemplo, cuyo borrador —del que conservo una copia como recuerdo— redactamos juntos en la terraza del Club Marítimo. No olvido aquella viñeta mediterránea que elegimos para la colección *Rusadir*, ni nuestros viajes a Marruecos o a Madrid para gestionar la edición de su *Poesía completa* en la editorial Espasa Calpe, que me pidió compusiera la nota de contraportada...

Esta relación de privilegio me ha permitido seguir con detalle la evolución de su poesía y la aventura intelectual de su propuesta. Ya a finales de los setenta mi interés por su obra me había impulsado a redactar una amplia memoria de licenciatura sobre sus libros, que dirigió el malogrado profesor Nicolás Marín, de la Universidad de Granada y de la que tan sólo he avanzado algún que otro fragmento. Posteriormente me he ocupado de la reseña de casi todos sus títulos, para lo que me asesoraba de primera mano gracias a sus impagables confidencias sobre la gestación de los textos y sus porqués literarios. Mi condición de lector de la obra de Miguel Fernández se ve, consiguientemente, asistida por estas experiencias que acabo de referir y que probablemente me impidan una total objetividad, lo que quiero poner de manifiesto como preámbulo a las reflexiones que siguen.

Creo profundamente en el hecho de que Miguel Fernández es una de las voces capitales de la promoción que empezó a darse a conocer a finales de los cincuenta y principios de los sesenta y que desarrolló su obra de madurez entre esta última década y la de los setenta. Esta promoción tuvo como corchetes a los autores del realismo social, por una parte, y por otro a los *novísimos*, de los que fueron precursores, como demostrará la historia literaria si se profundiza en las obras representativas de toda una amplia nómina de escritores, en parte silenciada hasta los actos de afirmación generacional de finales de los ochenta en Zamora. Se reunieron allí, en marzo de 1987, Joaquín Benito de Lucas, Miguel Fernández, Angel García López, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Manuel Ríos Ruiz y Jesús Hilario Tundidor, en un encuentro auspiciado por el Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”. Faltaron nombres como Félix Grande, Soto Vergés, Caro Romero, Antonio Gamoneda entre otros muchos más como los de Carvajal, Pedro Rodríguez Pacheco, Enrique Morón, Pablo Luis Avila y un largo etc, aún por considerar en buena ley. Y creo que la de Miguel Fernández es una voz capital dentro de este grupo porque su obra conforma los rasgos esenciales que lo definen como promoción y la diferencian de otras escuelas. En palabras de María del Pilar Palomo, coordinadora de aquel encuentro, esas bases comunes —que podrían servirnos como definición sucinta de la poética del propio Miguel Fernández—

se cifran en que “todos los autores trataban de seguir la experimentación continua y cada uno de ellos admitió un componente de irracionalismo y un tratamiento del tiempo dominado por la acronía, lo que les proyectaba y proyecta hacia la utilización del mito y del símbolo de filiación culturalista. Ninguno rehuía el tratamiento de la realidad—coetaneidad e Historia, pero trascendentizándola, bien en dirección estética, bien en vertiente metafísica” (1).

En el marco de esta cuestión que se ha suscitado recientemente sobre la oportunidad de la reivindicación retroactiva del grupo y en medio de este panorama poético por completar, la obra de Miguel Fernández se impone por la singularidad de su legado poético, que nos ha dejado testimonio de un universo personal desde el que nos habla con voz propia. A esto le ha conducido, sin duda, su voluntad de estilo, que nace desde la conciencia y la fe en la literatura como verdad mayor y como arte de la palabra. Esto a veces le ha acarreado algún comentario poco comprensivo que con frecuencia venía desde cuantos defienden a ultranza las argumentaciones realistas como únicas vías posibles para la creación poética. A propósito de esta verdad primera que preside su credo estético me he extendido en otros lugares y siempre he defendido que esta proclama de la palabra venía a justificarse en parte por la libertad que le proporcionó su formación autodidacta. En efecto, recientemente me refería a este hecho en un artículo de recuento que dediqué a su obra. Decía allí que: su autodidactismo... le ha facilitado no sólo ejercer de manera natural en las constantes que se señalaban como *generacionales*, sino afrontar de forma casi monográfica en muchos de sus libros una serie de claves temáticas precisas: me refiero al tratamiento en profundidad de algunos universales del pensamiento y del sentimiento tales como el amor, la muerte, la soledad, la lucha del artista contra el poder, el suicidio, lo sagrado, las creencias, la reflexión metapoética, etc, núcleos significativos a los que ha consagrado el autor títulos completos. Tal vez por ello se produce esa sensación de asistir a una serie de ciclos cerrados, de mundos organizados y presididos por una obsesión dominante, por un eje rector que da unidad a cada una de sus entregas. A esto contribuye también, qué duda cabe, el especial proceso de gestación

de sus libros, que se producen en raptos de intensa creatividad a lo largo de pocas semanas, lo que confiere una atmósfera simbólica que conexiona sus componentes y evidencia, por tanto, la riqueza o la versatilidad de las variantes" (2).

Junto a esta convicción capital y esta toma de postura he reconocido otra elección personal en Miguel Fernández y es su intuitiva defensa de la gravedad, de la trascendencia, a pesar de sus ejercicios lúdicos o de sus *camino vecinales*. Su poesía nace, por tanto, desde una voluntad ritual que se manifiesta en una primera instancia a partir de su concepción épica, de su visión épica del mundo, que se hace presente, sobre todo, en sus primeras entregas. Esta concepción épica no desaparecerá del todo en sus muestras futuras, pero sí se irá depurando en un nuevo ejercicio lingüístico de síntesis y de decantación de las formas hacia un nuevo tipo de poema: se trata, por lo general, de textos más breves, limpios de adorno, sentenciosos, que pretenden apresar una verdad ética, una verdad moral o filosófica, o que se detienen en la reflexión sobre la escritura, tan importante en todo su quehacer como creador. En efecto, por muy dispares que resulten los títulos del autor, todos están presididos por esa voluntad que se propone la construcción de un vasto ritual lingüístico que recupera la memoria de las viejas culturas y que desata la meditación sobre el presente o el futuro incierto del hombre. Pero, por encima de su experimentalismo con las palabras y de sus incursiones lúdicas en un variadísimo paisaje de temas, predomina en su obra, a mi juicio, una actitud de compromiso personal con la escritura, un compromiso trascendente y verdadero, que le hace elaborar un discurso serio y abordar los contenidos, en última instancia, desde una posición de profunda implicación espiritual.

Toda su poesía venía a entenderla el autor como una liturgia para entrever verdades permanentes, de ahí su tendencia a la emoción religiosa, auténtico paradigma en toda su obra. Su curiosidad por las formas espiritualistas de conocimiento ha venido nutriendo igualmente sus libros, de ello hablan no sólo sus títulos o su léxico poético, sino sus temas recurrentes. Tanto es así que en alguna ocasión me manifestó el poeta su voluntad de organizar un ciclo antológico con estos contenidos. En carta del diez de

agosto de 1978 que me remitía desde Melilla me comentaba su intención de reunir su poesía “marcadamente religiosa” en un volumen antológico, me imagino que con criterios similares a los que inspiraron *Los fuegos de la memoria* (1991). En aquella ocasión contestaba a mi sugerencia de que fuera *Las flores de Paracelso* (1979) el libro que abriese la colección *Rusadir*, y lo hacía en estos términos: “Definitivamente, si os empeñáis en que inaugure la colección *Rusadir* no lo haré con *Las Flores...* sino con un libro que titularé *Antifonario* y que recoja toda la poesía marcadamente religiosa de mis libros. Ya hablamos de este devenir oferente que me asiste y considero normal antologar lo más esencialmente religioso de mi obra”. No se cumplió este sueño suyo y finalmente sería *Credo de libertad* (1958) el título que presidió esa colección, obra primera que he defendido como uno de los libros fundamentales de toda su propuesta, y que principia este su compromiso religioso al sentar las bases de un discurso que presentará formas diferenciadas por los distintos contextos culturalistas de las entregas venideras, pero coincidentes en el *alegato*, en la *trasgresión*, en el *atentado*, como vertientes de su heterodoxia.

Sin partir, por consiguiente, de estos supuestos que vengo comentando, difícilmente se podrá acceder a la intención profunda de una obra que basa su razón de ser en el entendimiento de la poesía como acto demiúrgico, por muy mal cartel que tenga éste entre los *realistas* a ultranza. Pablo García Baena supo ver con claridad esa dimensión en su hermosa página de presentación de un cuaderno editado con motivo de una lectura de Miguel Fernández en Málaga. Decía allí el autor de *Antiguo muchacho*: “La poesía, como el amor, como la magia tiene más de revelación deslumbrante que de conocimiento racional. Miguel Fernández desde el deslumbramiento y la emoción de su palabra nos acompañará siempre. Esa emoción que nos turba como un espectro amigo con sus leves pisadas en nuestro corazón: *No es la flauta entonada lo que miran tus ojos / sino su música lo que oyes*” (3).

El yo del poeta, que es en el caso de Miguel Fernández un yo múltiple: el narrador, el contemplador o el actor, el yo en el que se encuentran el sujeto real y el ficticio, concibe la poesía como un espacio en el que las

palabras acuden, como dictadas, para proponer un mensaje que pretende desvelar grandes interrogantes existenciales, espirituales y humanas y que, desde luego, se implica en desentrañar ese lado oscuro que van destilando la vida y el tiempo. Toda esa liturgia se propicia en diversos territorios físicos o emotivos que le incitan a la creación. Fuentes de inspiración en él son *la casa*, el hogar, que entiende como santuario de sus lares, que concibe como templo de la intimidad, en donde los objetos y los recuerdos, las miniaturas, los grabados, las vasijas, los adornos, las esculturas, los cuadros, son exvotos de la memoria. La propia casa está en el origen de una gran cantidad de poemas.

A ella está ligada la familia, la esposa, los hijos, otra dimensión permanente en su obra, por la que también Miguel Fernández se inscribe en esa tradición que reivindicó Unamuno de reconquistar lo doméstico y familiar como continuación de la personalidad conflictiva del poeta.

Un segundo territorio es el de *la ciudad*: el escenario de la vida inmediata, el lugar de las culturas yuxtapuestas, la atalaya del observador. De la ciudad se sirve en numerosas ocasiones al darle un valor de metáfora en pequeño para su reflexión sobre el destino de los pueblos perdidos en el devenir de la historia. En la ciudad se vive la experiencia fronteriza que más que separar hace confluir las culturas en unos universales comunitarios. La visión de Miguel Fernández es especialmente llamativa puesto que arroja sus escenarios urbanos con elementos medievalizantes que confieren a su poesía un halo turbador por el que nos vemos transportados a un mundo de valores originarios en pugna con los del presente adverso. Estos poemas son los más proclives a la sensorialidad, al lujo léxico y a la exhibición de dominio técnico de la que hacen gala muchos de sus títulos más sobresalientes, como ocurre en el caso de *Atentado celeste* (1975), por ejemplo.

Y un tercer espacio o territorio inspirador lo constituyen aquellos *otros países* lejanos a los que ha tenido acceso o bien a través de la cultura o bien a través de sus viajes. No ha sido muy viajero Miguel Fernández a lo largo de su vida, por eso es tan relevante que sus contadas salidas al extranjero dejen huellas evidentes, a veces tan operativas como para

constituirse en libros completos, como ocurre por ejemplo en *Del jazz y otros asedios* (1980) o en el citado *Fuegos de la memoria* (1991). De cualquier modo también son muchos los poemas diseminados en diferentes títulos en los que recrea sus experiencias en Grecia, en Turquía, en Marruecos o en Dinamarca. El viaje le proporciona elementos para la reflexión universalista, en la que se hace palpable su asentimiento o su condena de otros ideales, en un acto de confrontación con los propios de su generación. En carta fechada en Copenhague el veintitrés de febrero de 1978 me adelantaba el poeta la atmósfera que estaba viviendo en Dinamarca y que le llevó a concebir su libro *Del jazz y otros asedios*. Los términos en los que se expresa dejan bien a las claras cuanto vengo indicando: “Esta mañana recibí grandes vibraciones en el Castillo de Helsinor, pues siempre que pensé, leí o vi el *Hamlet*, era este el lugar donde yo situaba la acción. Me resultó tan familiar, que indudablemente tuve que estar presente en otra ocasión aquí. Algo similar me ha ocurrido al pasear por una de estas calles colindantes con un parque helado: he creído ver el rostro de Max Heindel en un transeúnte pausado y alto que se acompañaba de paraguas negro —ya sé que Heindel está muerto—; nos miramos fijamente. Puede que el influjo de pasear su ciudad, me haya traído a la mente al rosacruceista”. Y apostillaba en párrafo siguiente: “Como verás estoy recibiendo una serie de asedios que culminaron anoche en un local de jazz —regentado por estudiantes y jóvenes—. Mientras asistíamos al estrépito de la música bebiendo nuestras rubias cervezas, no podíamos sospechar que acabado el concierto, tanto músicos como espectadores iban a dar paso a un mitin electoral. El líder se subió al estrado y habló. Yo nada entendía, claro es. Tal vez por el ambiente, me vino a la memoria el Mayo francés del 68; entonces he pensado en un poemario que estimo será libro breve y que pueda sustentarse de estas experiencias danesas con realidades afines de mi época y generación. De momento, se me ocurre titularlo *Del jazz y otros asedios*. Te digo el título para que me lo recuerdes, pues ya conoces mi terrible amnesia”.

No creo falsear la verdad de su obra si aludo a esa atmósfera parareligiosa que siempre le atrajo y que está tan presente en sus libros como lo

estuvo a principios de siglo entre modernistas, simbolistas, decadentistas o parnasianos, autores de preferencia entre sus lecturas habituales. Quiso siempre Miguel Fernández reinventar la realidad, transmutarla, trascenderla pero nunca conformarse con sus cortantes filos, de ahí que mitifique al suicida que rompe los lazos de lo real en un acto de impaciencia ante lo infinito, de ahí que sea la muerte otro de sus temas reiterativos en una multiplicidad de planos de diferente significación. No quiero, sin embargo, al insistir en el sentido trascendente de toda su poesía hacer pensar que sea nuestro autor un poeta al que faltara cordialidad, humor, ludicidad, en su obra; todo lo contrario y de ello son buena prueba títulos como *Monodia* (1974) *Eros y Anteros* (1976), o incluso su última entrega *Bóvedas* (1992), en los que se dejan muestras bien claras de su ingenio en este sentido. Pero sí es cierto que siempre se supeditan a la primacía de lo solemne. La casa, la ciudad, los otros territorios le sirven al poeta para abrir frentes de reflexión a través de los versos y componer al tiempo una de las obras más coherentes de todas las de su promoción.

*Bóvedas*, su testamento lírico, su último legado poético no se aparta tampoco de esas constantes que he venido señalando. Persiste la apuesta lingüística y noto el ambiente de la casa del poeta ofreciéndole posibilidades expresivas. Sigue la contemplación y su creatividad se detiene ante las vitrinas en “Condecoraciones”, o en la observación de la “Fauna doméstica” o en la descripción de como acomete físicamente la escritura en “El soplo”, dando noticia al propio tiempo del título del libro y de ese carácter mediúmico de su proceso creador:

“El diván de peluche,  
el escabel marrueco, me acomodan.  
Ya tan horizontal como los mares,  
al techo ojiva miro circunflejo.  
Y se pasean ángeles beodos.  
Y al oído me dictan sus proclamas.  
Y así la luz encuentro del poema” (p. 22).

Desde ese “diván de peluche” en donde pasó larga convalecencia lo imagino en los mundos que incorpora a su última entrega, en la que consigue un libro mayor a pesar de la ironía y del sarcasmo que asoman en ocasiones desvelando un escepticismo que no había sido tan marcando antes. Libro de fragmentos que insisten en las mismas obsesiones; libro en el que permanecen vivas las nostalgias de otros territorios como en “Variaciones sobre una postal”, “Dormido en Petra” o “El archimandrita”, y también el referente a la intimidad familiar, como en “Basket”, o esa ensoñación culturalista de “Ópera” o “Tatuaje” que tanto juego ha dado en la mayoría de sus libros precedentes.

Como he afirmado en otras ocasiones no veo tampoco en estas *Bóvedas* una ruptura con sus últimas entregas *Tablas lunares* (1982), *Discurso sobre el páramo* (1982) o *Secreto secretísimo* (1990), ni, en sentido estricto, apartamiento de las coordenadas poéticas que se marcaron en *Atentado celeste*, libro a partir del cual puede decirse que se conforma su estética esencializadora y se impone una progresiva preocupación por el fenómeno de la creación como tema poético recurrente.

El culturalismo de esta última entrega se suaviza con cierto tratamiento desenfadado: Minerva, Petronio, Apolo o las cariátides, son ahora entidades familiares, apoyaturas cordiales que rigen otro tiempo, otro mundo de objetos, de monedas antiguas, de señales difusas. El paisaje espiritual muestra a veces ese carácter de escenario de la desolación que entrevimos en títulos precedentes, algo más atemperado quizás. Aquí también hay fragmentos narrativos que apuntan a una ceremonia inconclusa, compuesta precisamente de retazos contemplativos y de ensueños apresados. Los cóndores, o los cisnes, los pájaros que cruzan el cielo algún artilugio próximo, la botella, la copa labrada, un cofre abierto, el espejo, las nubes, se engarzan en la reflexión que queda trunca, pero que sabe avanzar —por el camino de la intuición feliz o del presentimiento inquietante— su verdad vivida, aquella que se construye para el corazón, para el sentido. Me parece que antes de despedirse de nosotros, el poeta ha querido recorrer el laberinto de sus mitos cercanos, de sus signos escritos, de sus paisajes íntimos, como el que recorre sus predios naturales y los contempla por última

vez para transmitirnos esa contemplación final como un adiós sin mancha. En ese adiós nos deja no sólo la hondura de su espíritu, sino también la sabiduría de su magisterio.

Hoy, que tengo entre mis manos *Bóvedas*, libro que recibí de las suyas hace ahora justamente un año, me pregunto qué azar o qué voluntad le llevó a, cerrar el ciclo de toda su obra con “El archimandrita”, su último texto poético editado. Y al preguntármelo observo que este poema adquiere un valor nuevo, a mi modo de ver, un valor de testimonio final en el que no sé si intencionadamente o no, se reflejan características preeminentes de su poética: por ejemplo partir de una experiencia biográfica, evocarla reinventada —ritualizada— en un ejercicio de dominio lingüístico, contar en ella un desencuentro que no impide, en último extremo, la comunión en la que se exalta la sensorialidad y el gozo de estar vivo. Guardo para mí estos recados últimos de su obra como aquellos que más retratan su sensibilidad de poeta de estirpe que no dudó nunca a la hora de extraer de la vida su rara quintaesencia.

Para terminar quisiera, en honor a su memoria, convertir en oral ese poema y recordarlo en aquella aventura que el poeta vivió en Santorini —en la que fue tan intensamente feliz— acompañado de su hija Ana. Pues fue en ese marco mediterráneo, en aquella alegría del Egeo como quiso quedar en la memoria de cuantos le estimamos y le añoramos desde su partida.

## Notas

1. María del Pilar Palomo, "Información sobre la historia de un grupo poético", *Ínsula*, núm. 543, p. 2.
2. José Lupiáñez, "Miguel Fernández: la memoria y los días. (Notas para un itinerario poético)", *Ínsula*, núm. 543, p. 14.
3. Francisco Brines, "Palabra en el tiempo", Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 1992.

# **Credo de libertad. *La primera poética* de Miguel Fernández**

SULTANA WAHNÓN

Universidad de Granada

## A MANERA DE JUSTIFICACIÓN

La obra de un poeta nunca se presenta de una vez. El lector que relea la obra, años después de haberla leído por primera vez, no es nunca el mismo de antes. Cada nuevo encuentro con una obra tiene sus propias circunstancias, un trasfondo diferenciado de resonancias y de estímulos. Mi propuesta en este artículo, que quiere ser homenaje a la memoria de quien fue admirado poeta y buen amigo, es una relectura, inevitablemente parcial y selectiva, de la poética que subyace a su primer libro, *Credo de libertad*. Mi hipótesis es que una gran parte de los poemas de este libro ilustra sobre una poética de la memoria de la que es piedra angular la meditación sobre el tiempo y la redención del pasado olvidado. Aunque por razones de espacio voy a centrarme sobre todo en el análisis de los poemas de *Credo de libertad*, las conclusiones podrían extenderse a buena parte del resto de su obra y especialmente a muchos de los poemas de *Sagrada materia* y *Juicio final*.

## DISOLUCIÓN DE LA METAFÍSICA EN *CREDO DE LIBERTAD*

Cuando en la década de los cincuenta poetas como Gabriel Celaya o como Pablo Neruda ordenaban su canto a la esperanza de construir un

futuro mejor para el mundo, la de Miguel Fernández era una voz disonante en el armónico concierto de las voces de la poesía social, y no porque su poesía careciese de “mensaje”, sino porque el que transmitía era muy diferente del de la poesía social. La peculiaridad del mensaje de Miguel Fernández en *Credo de libertad* no consiste, sin embargo, como la mayor parte de la crítica creyó, en su religiosidad. En opinión de Gadamer (1977: 72), es preferible evitar la palabra “religión” donde no hay una comunidad religiosa que le dé un sentido concreto. La palabra de Miguel Fernández, tan solitaria como la de Rilke, no puede ser calificada de “religiosa” en sentido estricto, por mucho que el poeta pueble su obra de motivos y símbolos religiosos. Por el contrario, se inscribe, ya desde los primeros tres libros, en el interior del inmenso vacío que habría dejado la ausencia de Dios (1), y la profunda gravedad de muchos de sus poemas se deriva precisamente del abandono radical del vínculo con las religiones y con el mundo de la fe. Los de *Credo de libertad* (1958) están impregnados de la convicción de que Dios está lejano, y ninguna evocación de creencias cristianas, judías o humanistas pueden ocultarnos esa lejanía. No importa que el primer poema del libro se titule “Resurrección” ni que los últimos se llamen *Dos* “Salmos de aceptación”, como tampoco importa que otro de los poemas del libro se titule “Carta a un cura rural”. Estamos ante una poesía de la lejanía de Dios que nombra a Dios en primer y principal lugar para rellenar su ausencia, aunque también —como veremos— lo hace para rellenar otra ausencia todavía más innombrable que la de Dios y que es la que sitúa la poesía de Miguel Fernández en una contemporaneidad más cercana a nosotros que la de otros poetas dejados de la mano de Dios como Rilke.

Pues, por la misma razón de ser una poesía nacida de la nostalgia de Dios sin ser ajena a una honda, auténtica preocupación social, la respuesta que se da en ella a la cuestión de una humanidad más justa —cuestión básica de la llamada “poesía social”— es muy diferente a la que predominaba en la poesía de los años cincuenta en España. El poema ya citado que lleva el título de “Resurrección” y en el que me voy a centrar en primer lugar, nos da las claves para adentrarnos en el mensaje que la voz de Miguel Fernández trató de hacer llegar a una sociedad que, recién salida

de una guerra nacional y otra mundial, y una vez más en la historia de Occidente, se dejaba fascinar por los cantos de sirena del futuro.

Como ya he señalado, el de Dios no es el único vacío que puebla la poesía de Miguel Fernández. Más importante aún que éste, si cabe, es el de la idea de progreso, pilar y fundamento de la racionalidad occidental y del humanismo. En “Resurrección” (*P. C.*: 44–45) (2), se hacen patentes las dos ausencias, pero especialmente la última. El poema se confiesa incapaz de anunciar a las generaciones futuras, a “esa descendencia que se vierte/gozosa por los parques”, un tiempo nuevo al que deban ordenar su esperanza y, por lo mismo, se abre con una interrogación acerca de cuál podría ser el contenido de ese mundo nuevo:

“¿Cuál es tu anunciación?  
 Acaso un son, trompetas amarillas  
 por la aurora; un planeta entreabierto  
 llenándonos de estrellas los países”.

Así, entre solemne e irónico, Miguel Fernández renuncia a rellenar los sueños de futuro de la estirpe humana con fantasías tales como un son, trompetas amarillas o países llenos de estrellas. Podría rellenarlos con realidades aparentemente más conocidas como “paz” o “libertad”, pero también se duda de que la esperanza de la estirpe humana en un mundo mejor para que el futuro pueda cifrarse en dos palabras que, por decirlo en términos derrideanos, *difieren* siempre su referente:

“Se espera  
 que tú vengas. Decíamos, ‘La paz...’  
 y a esta invocación, igual que una pared  
 que se alarga, te ibas alejando.  
 ‘La libertad quizás’ (...)”

Lo que queda, tras la revisión de todos los ideales con que se ha rellenado en la historia de Occidente la imagen del futuro, es el vacío de una estructu-

ra en la que falta —también como en la estructura derrideana— el centro:

“Decíamos, ‘Entre la paz y tú  
cogemos lo de en medio’. (Nos llenamos  
las manos de vacío, el único habitante  
que quedaba en el centro)”.

No se oculta en el poema que el deseo de centro, el sueño de la especie humana es tan inagotable que acaso tenga ya “otro nombre / sobre cada conciencia”, pero ese deseo, hecho nombre en la conciencia, es una vieja costumbre, un hábito de la historia, que quizás ha servido no tanto para mejorar la historia como para convertirla en un gigantesco almacén de desechos:

“Pero igual que la red que llega al fondo  
y su peso es un cofre, una leyenda  
olvidada en el mar, que ahora resurge  
en la boca de un pez plateado  
y se vuelve a arrojar como un desecho  
porque no vive el hombre de la historia  
sino en la realidad de la barca gastada,  
acaso te perdamos cada hora  
de estarte adivinando...”.

Auténticas realidades defectivas —realidades sin más realidad que la que les da el hecho de ser nombradas—, la paz y la libertad “de aquel mundo” siempre desconocido, que “acaso nunca exista, en mis hijos / tal vez”, son, por tanto, otras *ausencias* que, como la de Dios, son nombradas sólo en razón del hábito de la nostalgia. Con la conciencia de su carácter de hábito y, por tanto, con la pérdida de la mirada simplificadora del mismo, Miguel Fernández coloca su poesía fuera de la antigua casa del lenguaje, inscribiéndola en ese momento histórico de la filosofía que se conoce como posmetafísico o como nihilista.

El poema titulado “Aquel tiempo” (*P. C.*: 46–47) ilustra sobre la conciencia con que Miguel Fernández se sitúa fuera de la vieja casa del lenguaje. Lo que se representa en este poema es “aquel tiempo” en el que el lenguaje tenía sentido y estaba constituido de palabras plenas, de *presencias* no diferidas. Este tiempo se presenta como tiempo perdido, como pasado irrecuperable.

El tiempo en el que Dios estaba presente y “los panes, / rubios como una túnica / esperaban tu bendición” es imposible de recuperar, como lo demuestra el hecho de que incluso la memoria tenga dificultades para situarlo en un momento preciso: “No recuerdo qué tiempo / fue aquel...”. La dificultad de recuperar ese mundo se hace perceptible mediante el recurso de mostrar los problemas de la memoria para restablecerlo en su totalidad y mediante la expresión de una duda a cerca de su realidad tangible:

“Quizá me mienta la memoria.  
tal vez lo haya soñado  
aunque en las manos tenga  
sus cortezas más duras,  
las hojas quebradas  
de la harina, el sabor  
de la casa en el alma.”.

Cuando, venciendo las dificultades, se nombran las características de ese tiempo soñado, lo importante es comprobar que en el mundo ordenado por la presencia de un garante sobrenatural, las palabras “paz” y “libertad” tenían un significado pleno:

“descubrimos que el corazón es libre  
en la paz, que el amor nos hacía  
radiantes, sencillos como el agua,  
y la libertad era ese amor  
entre cada vaso de ternura, puesto allí,  
destilando piedad sobre la casa”.

Pero es igualmente importante comprobar que el regreso a la casa del lenguaje se siente imposible y que el poema —al ser incapaz de situar el momento concreto en que el sueño se ha realizado— hace de ese lenguaje pleno y ordenado, constituido de presencias, el lugar de una ausencia a la que se dirige la nostalgia del poeta, trasunto de la aspiración utópica de toda la humanidad:

“No recuerdo qué tiempo fue aquel,  
pero si algo me hace creer en lo que tengo  
es su recuerdo, la paz  
de una memoria que fue pura,  
que nos dejó su alambre dócil,  
su firmamento cuajado  
de pisadas amigas, la libertad  
que era la paz, que era la paz, que era  
la paz”.

Pero este poema, que pone en escena la pérdida del lenguaje, nos sitúa también frente a la actitud elegida por Miguel Fernández para sobreponerse a ella. Puesta frente a un tiempo en el que ya no es posible hablar, la poesía de Miguel Fernández vence la tentación del silencio, la fascinación aurática de la nada, la atracción del abismo y trata de ir más allá de los escombros —o desechos— de la razón clásica, más allá del luto por el derrumbe del lenguaje, mediante el recurso a la memoria del pasado (cfr. Rella, 1981:15). *Credo de libertad* explora el vacío, la vacua libertad que llega de la retracción de lo divino y de lo humano divinizado. Y es el vacío, la ausencia de sentido la que obliga a esta poesía a dejar de mirar hacia adelante para volver lo ojos al pasado “como si fuera / posible comprenderte, ir descubriendo huellas / allá donde los vivos no han oído tu nombre”. De ahí el valor excepcional en el poema “Resurrección” —al que volvemos— de esos cuatro versos que, separados del resto del poema, invocan no a los niños del futuro sino a los del pasado, a los que están —por decirlo en palabras de Rilke— “infinitamente muertos”:

“Invoco aquel país, a sus columnas  
tan blancas como el miedo,  
a los niños caídos en las calles  
con un carbón sobre la dentadura”.

Es inútil tratar de identificar a este país y a estos niños, buscarles el referente concreto de la España de la guerra civil: “aquel país” —el del pasado muerto— cumple en el poema la función de oponerse significativa y estructuralmente a “aquel mundo” el del futuro soñado. Y, por tanto, expresan la voluntad de escuchar los mensajes que provienen de las épocas que han precedido al poeta antes que la de tratar de “adivinar” los mensajes que llegan de un futuro que, como se vio, se perdía a cada hora de estarlo adivinando. En este sentido, es lo que Vattimo (1991:11) llama la *pietas*, es decir, la atención devota a todas las huellas de vida en la historia de la humanidad, la actitud predominante en *Credo de libertad*. La rememoración piadosa de Heidegger, la “fiesta de la memoria” de Nietzsche, encuentran un correlato poético en este deambular por la historia que caracteriza la primera producción de Miguel Fernández.

#### FIGURAS DE LA DIFERENCIA: EL JUDÍO EN *CREDO DE LIBERTAD*.

Aún nos queda por analizar la consecuencia más importante del poema “Resurrección”, aquella que puede precisamente explicar su título. El uso de un término procedente del lenguaje cristiano no implica, como ya se vio, religiosidad en sentido estricto, pero sí implica que la religiosidad no ocupa ya el lugar de la “fábula” o la “mentira” frente a las grandes verdades de la razón. La crisis de la idea de progreso, al poner al mismo nivel de realidades defectivas —es decir, al nivel de construcciones de lenguaje— valores humanistas y valores religiosos, permite un uso equiparable de ambos: la rememoración piadosa no va a tener como único objeto los grandes valores perdidos de Occidente, sino también la religiosidad tradicional. En palabras de Vattimo (1991: 32):

“una vez que descubrimos que todos los sistemas de valores no son sino producciones humanas, demasiado humanas, ¿qué nos queda por hacer? ¿Liquidarlos como a mentiras y errores?. No, es entonces cuando nos resultan todavía más queridos, porque son todo lo que tenemos en el mundo, la única densidad, espesor y riqueza de nuestra experiencia, el único ‘ser’”.

Esto mismo explica que Miguel Fernández rescate los mensajes de los otros, las culturas de los grupos que la modernidad habría despreciado. El fracaso asumido del proyecto moderno le permite escuchar las voces de los que, desde la perspectiva de la temporalidad se quedaron en el pasado. Un resto del pasado es, sin dudar el judío. Habitado, sin embargo, por su convivencia con judíos reales en Melilla —una experiencia que pocos poetas españoles han podido compartir—, a considerarlos parte del presente, en una concepción anticipadora de la simultaneidad del tiempo histórico, el poema “Las tumbas de los judíos” (*P. C.*: 53–54) da voz a la “diferencia” y sanciona por eso la fisura de la homogénea racionalidad occidental. Aquello que carecía de sentido y, por tanto, de valor en la escena de la racionalidad clásica se presenta como experiencia histórica, como forma simbólica y como trazo de vida que pide y debe ser escuchado con *pietas*, tanto más por cuanto esa experiencia judía del mundo es, precisamente, la de la *memoria*:

“Las tumbas de los judíos son planas como una memoria,  
sepultan su recuerdo dentro de un ánfora de inquietudes  
y lloran entre copas de alcohol cubriéndose los cinco sentidos”.

Los judíos representan, en *Credo de libertad*, la resistencia a esa manera occidental y racionalista de vivir el tiempo y la historia mirando siempre hacia adelante, hacia el futuro, hacia el ideal de los descendientes libres y felices. Con los ojos puestos en el pasado y en la muerte, la “costumbre” de llorar el pasado de los judíos es una alternativa al “hábito”, ya cuestionado, de adivinar el futuro que caracteriza a las ideologías del progreso:

“mientras el rito los sacrifica con el tedio de las costumbres,  
prosiguen su llanto por los días interminables de la muerte.  
Los judíos se apoyan para llorar en las paredes eternas del tiempo”.

Sólo una lectura demasiado apegada a los valores de la modernidad connotaría negativamente los términos “rito”, “tedio”, “llanto”, “muerte”, que se ponen en juego en estos versos. Desde la perspectiva de la *pietas* nihilista, en cambio, todos ellos simbolizan la detención del tiempo que se hace necesaria tras el fracaso del proyecto moderno. La atención devota hacia los trazos del pasado precisa de una voluntad de sacrificar la propia vida futura lo que ésta podría llegar a ser utópicamente. La poesía de Miguel Fernández pone en práctica una voluntad decidida de mirar hacia el pasado y de llorar interminablemente a los muertos, pues éstos son la única evidencia, la única verdad que se le aparece al hombre que habita en el vacío:

“Piel de mi padre,  
piel de los soldados y los bueyes  
piel del suicida y del infante,  
niños muertos cuya sola muerte bastaría para redimir al mundo,  
(...)  
vosotros sois las leyes que rigen la insólita verdad”.

La primera poética de Miguel Fernández se apoya, pues, en la apariencia judía del tiempo que Walter Benjamin describió en sus *Tesis de filosofía de la historia*:

“Se sabe que a los judíos les estaba prohibido investigar el futuro. En cambio, la Torah y la plegaria los instruían en cuanto a la memoria. Esto los liberaba de la fascinación del futuro, a la que sucumben aquellos que buscan información en los adivinos” (Benjamin, 1940: 89).

En *La razón de los vencidos* el filósofo español Reyes Mate ha desarrollado estas intuiciones de Benjamin contraponiendo la dialéctica de la Ilus-

tración al espíritu judío (v. Mate, 1991). Sin tratar de establecer identificaciones innecesarias —además de peligrosas— entre espíritu judío y judíos ni entre espíritu ilustrado y europeos; sino al contrario, es decir, tratando de demostrar en qué medida el espíritu judío ha estado presente siempre en la cultura occidental incluso cuando se lo ha negado, la reflexión de Reyes Mate nos permite entender la atención que Miguel Fernández prestó no sólo a los judíos, sino también a la esperanza cristiana de la resurrección, como un claro indicio de que sus primeros libros ya habría hecho agua la dialéctica ilustrada y de que, por consiguiente, en ellos se prefiere el recuerdo a la razón (Mate, 1991: 185).

#### LA REDENCIÓN DEL PASADO

Se entiende mejor ahora que ese rostro que en “Resurrección” me volvía para mirar a “los niños caídos en las calles / con un carbón sobre la dentadura” (*P. C.*: 45) es idéntico al rostro que en “Las tumbas de los judíos” se vuelve hacia la pared donde llora por “los días interminables de la muerte” (*P. C.*: 53). La experiencia que la poesía de Miguel Fernández nos transmite es, por tanto, ésa que Walter Benjamin atribuía al *Ángelus Novus*, al Ángel de la Historia: la del ángel que tiene las alas tendidas y podría echar a volar hacia el futuro, pero se niega a hacerlo porque tiene la mirada clavada en el catastrófico pasado y quisiera volver atrás para despertar a los muertos y recomponer lo despedazado (Benjamín, 1940: 82). Una imagen precisamente muy similar a la del ángel benjaminiano —trasunto a su vez del judío Jesús— la encontramos en “Las Bienaventuranzas”, el poema final de *Sagrada materia* (1967), donde “los pobres del secano”, “los mansos”, “los pacíficos”, “los que fueron calcinados en Auschwitz” reciben la solemne promesa de un “hombre tan sólo” que, “clavado en el paisaje con sus manos tendidas, / siempre os redimirá con su amor por delante” (*P. C.*: 102–3).

Tenemos que detenernos en esta promesa de redención de los muertos. Los niños caídos en las calles, los que fueron calcinados en Auschwitz, todos los que, en fin, están infinitamente muertos reciben la promesa de la redención por el amor. De nuevo nos encontramos ante un razonamien-

to que remite no a la razón occidental —que promete un paraíso en la tierra a los que todavía no han nacido—, sino a la tradición judeocristiana, que “bebe de una promesa de felicidad eterna hecha al hombre en la noche de los tiempos” (Mate. 1991: 224). Cuando el sueño no ha llegado a tiempo y los hombres que soñaron se han marchado para siempre, puede que —como se dice en un poema de *Sagrada materia*— sólo sea la última esperanza, / desear que golpeen la puerta de la resurrección” (P. C.: 82). Pero cuando Miguel Fernández recuerda esta promesa, lo hace sobre un escenario del que Dios está ausente —“Dios está muy lejos para una respuesta”. (“Elegía para un suicida”, P. C.: 61) —y en el que, por tanto, el hombre está definitiva, radicalmente solo. Así lo confirma, a pesar de su título, el “Salmo del nuevo año”, el poema que cierra *Credo de libertad* (P. C.: 68–69):

“Estamos siempre solos  
bajo estas guerras suspendidas por el norte y el este  
por el sur y el cautiverio,  
por el oeste de afiladas montañas  
y a Ti llegamos, como  
esos ciervos perdidos en un bosque inconcreto  
sin poder gritar, porque las lianas  
se enredan a la voz del que pide el camino”.

Si Dios está ausente, las esperanzas conservadas en las tradiciones religiosas no pueden ser satisfechas, a menos que, como se decía en “Las Bienaventuranzas”, un “hombre tan sólo” se erija en redentor de la defraudada y estafada especie humana. Hace falta, en efecto, que alguien asuma la labor que el Dios ausente no puede ya asumir: en el escenario posmetafísico la resurrección de los muertos es una responsabilidad exclusivamente humana. Ese redentor humano que toma a su cargo la labor divina de hacer justicia a los muertos que sufrieron es el hombre de las manos tendidas que se dibujaba en “Las Bienaventuranzas”. Pero la única manera que el hombre tiene de resucitar a los muertos y hacerles justicia es la memo-

ria, la experiencia judía del tiempo y la historia como llanto interminable por los muertos. La memoria del pasado olvidado es poética que surge, pues, del afán de superar el aspecto de injusticia de la vida humana en su dimensión exclusivamente temporal. La misión del poeta nihilista es preservar todo lo que desaparece, sin estar no obstante muy segura de que sus esfuerzos puedan salvar a las personas, las cosas y las ideas de caer irremediabilmente en el olvido.

No tiene, por tanto, nada de extraño que Miguel Fernández conciba su poesía como memoria y redención del pasado. Esta primera poética de Miguel Fernández, que iría transformándose —en proceso que no voy a estudiar aquí— a partir de *Monodía* (1974), se hace explícita muchas veces en los poemas de sus primeros libros, ya en *Credo de libertad*, donde puede leerse:

“Recuerda, aún es tiempo de recordar los días  
que pesaban como enormes templos;  
recuerda tu manta de colores para ocultar los desgarros,  
las calles con la humedad de su tedio  
la familia y las tabernas y las tradiciones que  
cercaron tu sonrisa para siempre”  
(*Elegía para un suicida*, P. C.: 61).

Pero sobre todo a partir de *Sagrada materia* (1967):

“Como el salterio, abre tu libro, amigo mío,  
y ponte a pensar en la humilde historia que te cubre” (P. C.: 73).

“Porque tan sólo muere  
aquello que ya nunca nos crece en la memoria” (P. C.: 87).

#### UNA HISTORIA DE REPETICIONES

Lo que el rostro del ángel de la historia ve, cuando vuelve la cabeza para mirar atrás, es el pasado en su totalidad de dolor y esperanzas frustradas. En los primeros libros de Miguel Fernández es, por tanto, percepti-

ble la decisión de atender a la parte más dolorosa y humilde del pasado. El pasado que interesa a Miguel Fernández no es el pasado de los vencedores, que se ha conservado en los libros de historia (Mate, 1991: 224), sino el pasado de los vencidos, el de aquellos humildes, mansos, pacíficos, pobres de secano, que no han pasado a los libros de historia, aunque fue de su sacrificio del que se nutrió la victoria de los héroes. En “Los mendigos”, otro poema de *Credo de libertad* (P. C.: 52–53), Miguel Fernández sitúa el origen de esta humilde historia nada menos que “cinco mil años antes de la era de Cristo”. En el mismo poema los mendigos que vivieron cinco mil años antes de la era de Cristo “llaman cada mañana desde el fondo del tiempo” a “este Miguel” para que él les preste su voz, “que los llama los puros, los cercanos, los elegidos”. Si tiene que prestarles su voz es porque los mendigos carecieron de ella: su salmo no fue escrito, sino “grabado en piedra de sacrificios” (P. C. 53). Es coherente que en el primer poema de *Juicio final* (1969) se diga, por cierto en un alarde de polifonía bajtiniana que va a ir aumentando a lo largo de su producción posterior: “No serían verdad los días que me diste/ si no te hablara siempre en las voces de ellos” (P. C. 108).

Son muchas las cosas que Miguel Fernández aprende y nos enseña al mismo tiempo en esa *memoria passionis*, en ese recuerdo del sufrimiento pasado, que es su primera producción poética. Prestando su voz a los hombres del pasado, y entre ellos especialmente a los que carecieron de ella, nos transmite una vieja sabiduría que cobra expresión, por ejemplo, en el poema 7 de la primera parte de *Sagrada materia* (P. C.: 79–80). El poema comienza con una escena humilde y cotidiana: la del hombre que cada mañana viene a trabajar “con el recuerdo del café y la rebanada de manteca amarilla, /en el cielo de la boca”. Esta escena trae consigo la evocación de otra escena similar que se sitúa en el pasado: la de “los antepasados del jornal”, aquellos

“que los domingos hacían colada de sus ropas  
y por la calle abajo,  
donde el verdín de la humedad preparaba sus cauces  
se arrastraba el río sucio del sudor”.

El poema sigue retrocediendo en el pasado. Va “repasando” su “linaje de obreros”, recordando a “Padres, abuelos, hombres” que “jamás (...) hablan desde su muda ceniza”, y en este incesante ir hacia atrás acierta a dibujar la imagen de la historia como *repetición*: “Seguimos igual que los antepasados del jornal, / mi soleada estirpe heroica”. El final del poema es, en consecuencia, un golpe bajo a la dialéctica de la Ilustración: “Esta es la humilde historia del trabajo / y sigue el tiempo y pasa / un relevo de manos, de oscuras cicatrices”. La superstición progresista según la cual el mundo progresa imparablemente hacia lo mejor es sustituida aquí por la imagen, extraída de un breve recorrido por la verdadera experiencia histórica, de un mundo repetido, en una especie de eterno retorno que deja poco resquicio a la esperanza de un futuro diferente. El mundo parece aquí como en el poema “La llanura”, “un planeta obsesivo / que no encuentra un buen sitio para parar su rueda” (*P. C.*: 56).

Igual que se repite el trabajo, se repite el dolor. El poema 8 de la primera parte de *Sagrada materia* (*P.C.*: 80–81) describe una escena familiar que no tiene tiempo ni espacio definido porque podría ocurrir en cualquier momento y en cualquier lugar. Es la escena de una “congoja” que se desarrolla silenciosa “en cualquier casa”. Los habitantes de la casa, unos padres ya ancianos, “tienen fijos los ojos en la esquina, / petrificados” y “las pupilas llovidas de amargura”. Ahondando en la escena familiar, se nos describe al padre “la mejilla en la mano”, sintiendo “el frío morir en sus dedos obreros” y apartando “con el bastón / la ceniza dispersa en las rojas baldosas”. Por su parte, la madre, “sobre el vientre cruzadas / las manos”, está mordiendo “la sal de una perdida lágrima”. Ambos permanecen “absortos en el fuego del hogar, / en donde purifican felices recuerdos de otros días”. Este dolor silencioso, congoja de los humildes, que nunca ha sido escrita, cobra voz en los versos en que se nos revela por fin la causa de tanto dolor: la “lentísima espera de que golpeen la puerta/ por donde ya salieron y de nuevo/ volverán a cruzar los hijos de regreso”. Una historia humilde y repetida en la que, como en la del trabajo, solo cambian los protagonistas. Empeñada en sacar a flote los

aspectos más olvidados de la historia, se diría que la poesía de Miguel Fernández nace de la convicción de que las cosas más recónditas, los interiores despreciados contienen “el secreto de lo radicalmente histórico del pasado” (Mate, 1991: 225).

#### UNA APUESTA POR LA TRASCENDENCIA

La memoria que redime el tiempo perdido hace nacer una extraña y extraordinaria felicidad. Pese al desarraigo de la antigua casa del lenguaje, pese a la falta de fundamentos con que se inicia la travesía poética, pese a la ruptura de la temporalidad lineal que impide la fe en un curso unitario de la historia y en un sentido de emancipación, *Credo de libertad* y los dos libros posteriores son un “salmo de aceptación”, un enorme sí a la vida. Hay en la poesía de Miguel Fernández una apasionada confesión de la existencia terrenal, incluso en su extrema miseria, necesidad y contingencia. No hay en ella ninguna afirmación que nos engañe la vida “diciendo: ‘El porvenir será vuestro milagro’” (“Salmo del nuevo año”, (*P. C.*: 69). Pero si una afirmación de lo que de milagro tiene la vida incluso en su imperfección. Son muchos los poemas que en *Credo de libertad* insisten en la evidencia de la belleza de la naturaleza y la humanidad, evidencia que se impone sobre los más penosos recuerdos de la historia. “La cosecha” (*P. C.*: 48) es uno de ellos. En él, lejos de compadecerse por la caducidad de las cosas, en lugar de perderse en la contemplación de la nulidad de este mundo, se trata de hacer imperecedero lo que está —por naturaleza— condenado a ser perecedero: la “materia sagrada del olivo”. En el poema el olivo no es sólo el árbol, el objeto real condenado a la caducidad: es también el olivo recreado por la mano del hombre, metáfora del poeta. Sustituyendo de nuevo al Dios ausente, y al mismo tiempo que se esfuerza en redimir lo ya desaparecido, el poeta concede eternidad a lo que, todavía vivo, está irremediabilmente destinado a morir. “Niño celeste” (*P. C.*: 48–49) es el poema que sigue a “La cosecha” y que elabora la imagen del poeta —ser celeste— como “salvador del orbe” que tiene potestad sobre la muerte:

“Algo subsiste para que tú mueras,  
niño celeste, salvador del orbe,  
crecido como un árbol que alimenta  
su potestad sobre la muerte ajena”.

“Historia de un insecto” (*P. C.*: 49–50) es también relato de una vida —en este caso animal— que, condenada a la caducidad por la ley natural —“el insecto cumple su pequeño destino secreto”—, alcanza existencia eterna en el poema, en las páginas de un libro que salva su belleza de la muerte definitiva:

“Un bello insecto, para apretarlo entre las hojas de un libro,  
levanta la tela de sus alas  
como una despedida a estos minutos de Junio.  
Quién dirá que viene de un extraño planeta  
a buscar unos finos estambres para dormirse.  
Ha nacido esta mañana,  
ha procreado a la tarde,  
y va a morir esta noche”.

La misión del artista consiste en preservar “entre las hojas de un libro” todo lo que desaparece, transformando la piedra, el color, el sonido en palabras. Lo que se escucha, en medio de todos los cambios, en el seno de la caducidad, es la permanencia de la naturaleza y de la voz humana como parte de ella. Si en el recorrido por la historia se recordaban los interiores más humildes y despreciados, en el recorrido por la naturaleza son también las cosas más pequeñas —el olivo, el insecto, la gota de agua— las que reciben la amorosa atención del poeta. En el “Salmo de la gota de agua” (*P. C.*: 67–68) esta voluntad se hace explícita:

“Te busco en las cosas pequeñas para verte,  
ahí arriba, donde la presencia diminuta de la dicha,  
balancea el milagro, la leve eternidad de una gota de agua”.

Son tiempos de crisis y de precariedad reconocidas, pero la poesía de Miguel Fernández no cede a la tentación mefistofélica de la nada, a “la dimensión trágica y demoníaca de la voluntad que se precipita en la nada porque a nada quiere renunciar” (Rella, 1981: 89). Después de abandonar la creencia en Dios, la poesía es la esencia que ocupa su lugar como redención de la vida y como dadora de sentido: rastreando en las cosas pequeñas la “presencia real” que garantice la eternidad del significado. En este sentido la obra de Miguel Fernández se constituye en ejemplo privilegiado de lo que George Steiner ha llamado “una apuesta en favor de la trascendencia” (Steiner, 1989: 14). Cuando una voz humana se dirige a otra para encomendarle la sagrada tarea de redimir el pasado olvidado, está apostando muy fuerte por el significado del significado. Si el poema se configura como única posibilidad de redimir la vida, es porque se cree capaz de encontrar al *otro*, al lector, que en su condición de *libertad* ha sido esperado para dar cumplimiento a la promesa de la vida eterna en el poema.

## Notas y referencias bibliográficas

1. Puede verse a este respecto mi libro *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago Editor, 1983, p. 67.
  2. Cito por Miguel Fernández, *Poesía completa (1958-1980)*, Madrid, Espasa Calpe, 1983. Las páginas irán entre paréntesis en el texto.
- BENJAMIN, Walter (1940), *Tesis de filosofía de la historia*, en *Angelus Novus*, Barcelona Editorial Sur, 1970, pp. 77-89.
- FERNÁNDEZ, Miguel (1958), *Credo de libertad*, Tetuán, Mirto y Laurel.
- (1967), *Sagrada materia*, Madrid, Rialp
- (1969), *Juicio final*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GADAMER, Hans-Georg (1990), “Rainer María Rilke, cincuenta años después”, en *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 62-79.
- MATE, Reyes (1991), *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos.
- RELLA, Franco (1981), *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992.
- STEINER, George (1989), *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- VATTIMO, Gianni (1991), *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós.



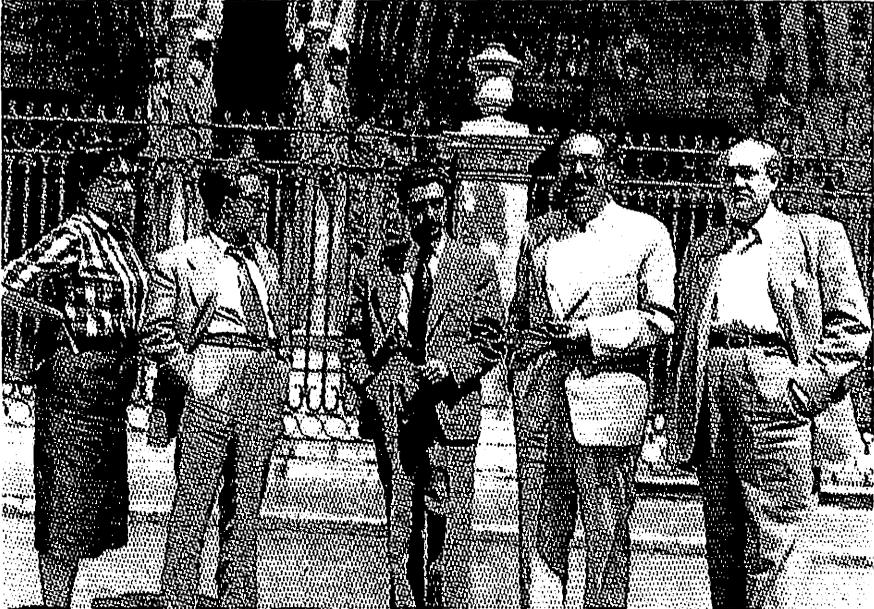
**Miguel Fernández en la biblioteca de su casa, 1948.**



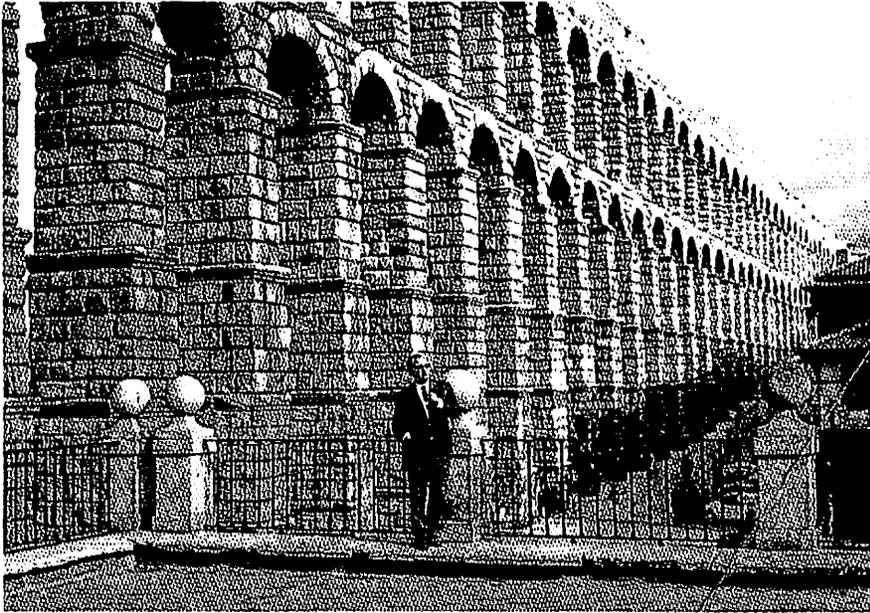
**Miguel Fernández en la Puerta de Santiago, Melilla la Vieja, 1948.**



**Miguel Fernández desde Melilla la Vieja, con el cargadero del mineral al fondo.**



**Trina Mercader, Miguel Fernández, desconocido, Rafael Morales  
y Gabriel Celaya, Santiago de Compostela, 1954.**



**Miguel Fernández ante el Acueducto de Segovia.**

**Pedro de Lorenzo, Camilo José Cela, Miguel Fernández y Francisco Mir Berlanga en la Puerta de Santiago de Melilla la Vieja.**



De izquierda a derecha: (primera fila) Carlos Rodríguez Iglesias, señora Albarracín, Juan Llamas, Gerardo Diogo, Francisco Mir Berlanga, señor Gutiérrez, Juan Martínez Ruiz; (segunda fila) Eladio Sos, Pío Gómez Niza, Miguel Fernández, Jacinto López Gorgé, Francisco Salgueiro, Manuel López Ochoa. Melilla, 1963.



## SONETO XXIV

DE naufragio coral, sonando y roto,  
en playas del Amor, mar que te humilla,  
tu baño esponjas cuando el cuerpo ovilla  
desnudo al frío en tu flotar remoto.

No linfas vistes pues nadando ozoto  
iras de quien no escarza tu alba orilla  
y allí sesteas en la mojada quilla  
la espalda en yodos, cruel del mar remoto.

Si el rapto fue por obra de delfines,  
toros de Europa con su cuerno embisten  
esolando la arena de los peces.

Huyes por desesante a otros confines;  
riendo corres y con algas visten  
saiados senos, pezonadas nubes.

Miguel Fernández.

(De "Eros y Anteros". 1976)

## ROSTRO DE CADA DÍA

PARÉ yo la berlina por extasiarme quedo  
en ese violeta que se filtra en las flores  
en la hora dedive del sol de los galanes.  
Allí la vista larga sus iris los recreos  
tal sonar de la luz, cuando esplende armoniosa.  
Quise lo que tal vide, aprisionar en puros  
para luego el reflejo de ese color raptarlo  
y ponerle a ti, madonna que no sabes  
cómo mi coche para sus bridas en tu acequia  
por ver si tu halda roja inclinarme de hijosos.

Miguel Fernández.

(De "Discurso Sobre el páremo". 1982)

Miguel Fernández y su esposa Lolita Bartolomé en la biblioteca de su casa en 1966. A la derecha el cuadro *El muchacho de chaleco rojo*.



SONETO MUTANTE

Oh Meritón de lloñsi yonselada  
ocúsbéro gentil, rinsu paladio  
triscó e favores donde boven orio  
Arriosto fuese por aboenta helada.

Dime, dimi, una Argóli da pintada  
en que vesania decima estuorio  
Si anexado Alejandro y ambo sorio  
y sirvo llambi algorta pasa el hada.

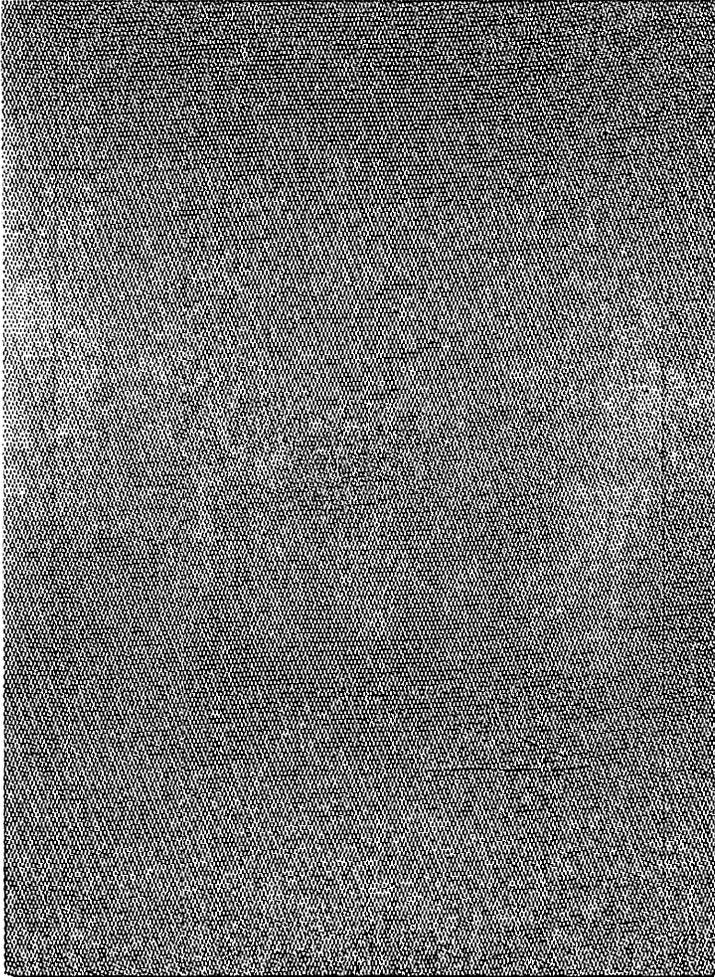
¿Tulen te plis, ya jorbido el jorbido,  
esguamantosa per te plinto vera  
Ixónico el doncel a Guatemala?

Dixit que colibri vase al ouvido,  
dixit el fabián la bien madura esfera.  
¡Que diga a morto quien a guati empala!

Miguel Fernández  
(29.5.1981)

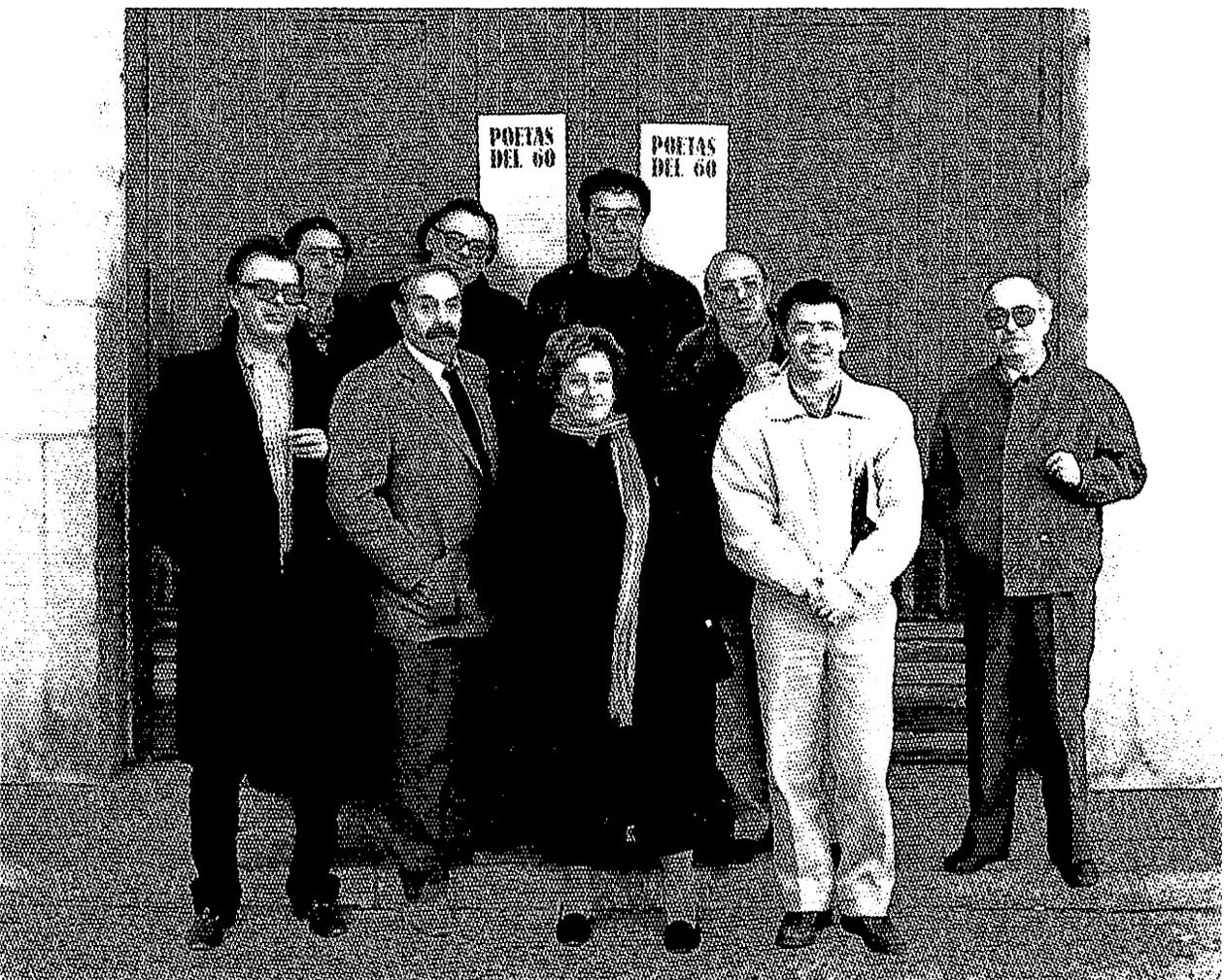
Querido José Luis: ¿ luego dicen que soy hermético.  
Ulijes

**Retrato de Miguel Fernández realizado por F. Hernández.**





**Miguel Fernández en el convento de los Carmelitas de Granada con el báculo de san Juan de la Cruz.**



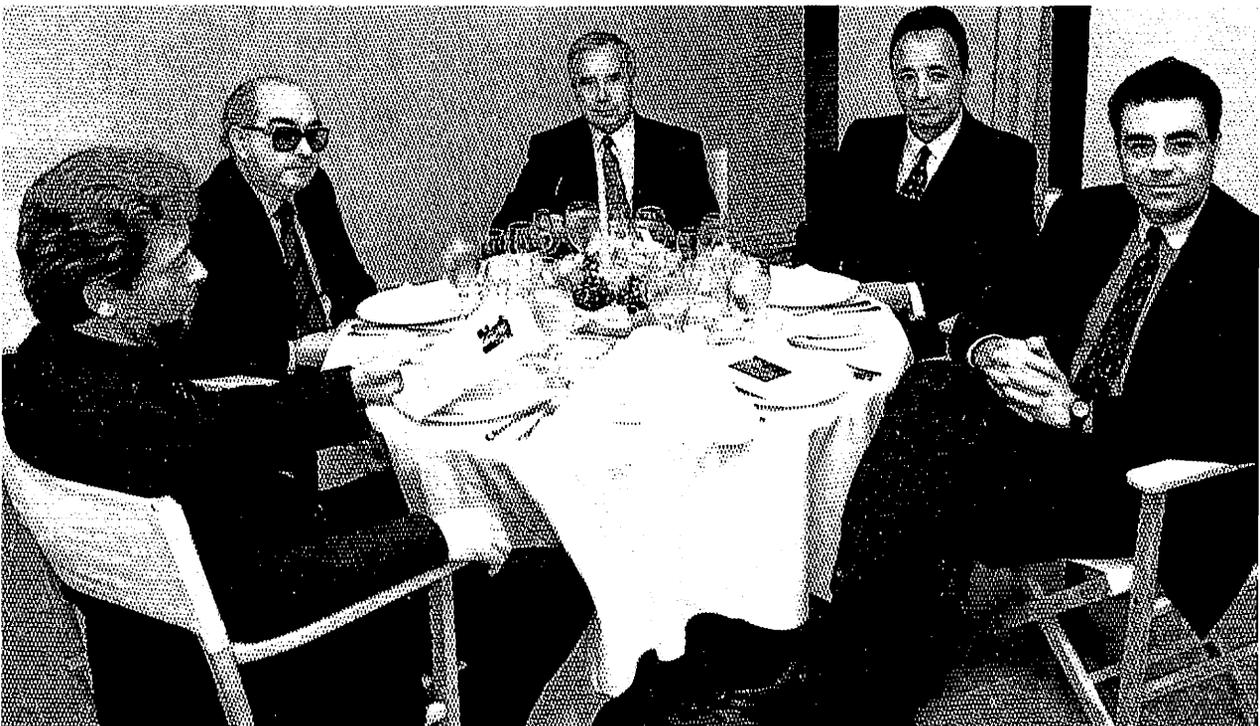
*Poetas del 60 en Zamora. De izquierda a derecha: (primera fila) Antonio Hernández, Jesús Hilario Tundidor, Pilar Palomo (responsable del área de cultura del Ayuntamiento de Zamora), Miguel Fernández; (segunda fila) Manuel Ríos Ruiz, Joaquín Benito de Lucas, Angel García López, Diego Jesús Jiménez.*



**Miguel Fernández y Claudio Rodríguez en Melilla, octubre de 1985.**



**María Victoria Atencia, José Luis Fernández de la Torre y Miguel Fernández.**



**Jurado del Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Melilla", 1991. De izquierda a derecha: Juan Carlos Suñén, Miguel Fernández, Pablo García Baena, Arcadio López Casanovas, Jaime Siles.**

El poema "QASIDA DEL FIEL AMOR DE  
BEN AL-LABBANA DE DENIA,  
A MUTAMID DE SEVILLA"

fue escrito el diecisiete de marzo de  
mil novecientos ochenta y seis, y leído  
por su autor en la Universidad  
de verano de la ciudad de Axiloh en  
el mes de agosto del mismo año, en un ho-  
menaje que dicha Universidad tributó  
al Rey poeta de Sevilla.

Queda copia del mismo en poder del  
profesor Patrick Gallagher, de la Uni-  
versity College de Dublin, quien solici-  
ta el autor un texto inédito para incor-  
porarlo a una antología bilingüe en pre-  
paración, junto a otros poemas del mis-  
mo.

Igualmente, para un homenaje a Manuel  
Alber, se pide colaboración al poeta y  
recibe el mismo poema.

Aquí se escribe el mismo en papel marca  
"Vita seca", de primera clase, cuadernillo que  
le regalara don José María de Cossío en  
su despacho del Ateneo de Madrid, al  
autor.

Y la pluma empleada es marca "Dupont",  
de oro de veintidós quilates.

El presente documento queda en propiedad  
indivisa de D<sup>a</sup> María del Carmen Hoyos, y  
de D. José Luis Fernández de la Torre.

LAVS DEO

(En memoria, a dos de Enero del año de  
gracia de mil novecientos ochenta y siete)

Ulrich Fernández

QASIDA DEL FIEL AMOR DE BEN AL-LABBANA  
DE DENIA,  
A MUTAMID DE SEVILLA

---

AHORA en Agmat, mi rey, cuando el potente  
Atlas avasalla  
con sus duras barrancas que ensombrecen  
esta choza de cañamo y estos huecos adobes que  
son ya tu palacio,  
donde la lluvia mansa da luz a la palmera y  
a los dátiles hierfanos,  
y tu corona es nidal que sostuviera tanta  
pajarería,  
y nunca niña hubo lavandera cercana a los  
pecos de plata  
que pudiera trocerte la mala de carimbagnos  
como Itimad un día,  
recuerdo mientras tiemblan mis dedos musitando  
suros en el rosario,  
aquellas tardes secas de los guadaluquiveres,  
yacente en tu opulencia entre las simohadas  
de las plumas de Persia,  
cercomo al surtidor de azulejos vidriados con los  
símbolos áureos,  
tus borceguines de color de camella,  
de un cordobán purísimo,  
recitando diwanes de Ben Zaydun.  
O encendiendo la antorcha de madera de olivo,  
para alumbrar las aguas del Río presuroso en  
donde los remeros a su vez incendiaban  
resinas de Aljarafe,  
mientras cristales ébrios y bandejas lucían sus  
dimones de azúcares.

Y tú, señor, dichoso en la belleza por ser  
belleza misma,  
como ámbar de albercas para que las cerá-  
micas sean rubí de ~~los~~ diademas  
y aquellos talismanes cumplieren el destino,  
mas no el de tus príncipes, tan niños, que  
ya nunca  
conocerán el reto de tu cuerpo enjuulado.

Ahora en Agmat, mi rey, quita mi huella  
hirsuta en la arena desértica.  
y me vuelvo de espaldas a la gran cordillera  
por no verte rehén al fueso elevándose  
si a tu cedera cantas, tan huérfano y vendida

Pues vencedor por siempre serás entre mis  
lagunas

---

Miguel Fernández

---

## *Los ciclos poéticos de Miguel Fernández*

ANTONIO DOMÍNGUEZ REY

La mejor introducción a la poética de M. Fernández la encontramos en el poema “Ciclos de la palabra”, del último libro publicado en vida, *Bóvedas* (1992), que fue Premio Nacional de Poesía San Juan de la Cruz, otorgado en Ávila en 1991. Es uno de sus textos más sencillos y claros. Consta de cuatro estrofas. La última recoge y resume los ciclos diseminados alternamente en las otras tres. El primero menciona “lo vivido” y corresponde a la emoción; el segundo, “lo soñado” y su medio es el reino de la música y “el gran tumulto / de las voces”, el dictamen irracional, por tanto, de la conciencia en el lenguaje. En el tercer ciclo menciona “lo inventado” y lo describe como “el envés / de lo vivo del sueño”, cuya viveza determina otro modo de ver y presentar la realidad. Los tres cierran además sus respectivas estrofas con el gerundio del verbo narrar: “narrando lo vivido”, en la primera; “narrando lo soñado”, en la segunda; “narrando lo inventado”, en la tercera. Esta narración se convierte en cuento al comienzo de la cuarta estrofa, en el primer verso. —“Y cuéntase ya todo”—, mientras que los otros dos compaginan, resumida, la diseminación anterior. El segundo dice: “vivir soñando los inventos”, y el tercero precisa la “función vocal”

del lenguaje. Como cierre, el cuarto verso de esta misma estrofa queda aislado de los demás y sirve de colofón al poema: “Narrando en la palabra” concluye. Dada su importancia, transcribimos el texto para facilitar la comprensión de lo dicho.

CICLOS DE LA PALABRA

“El primero, fue mudo.

Tan sólo la emoción,  
manifestándose.

Narrando lo vivido.

Y luego el gran tumulto  
de las voces.

La música arpegiando.  
Narrando lo soñado.

Para más tarde andarse en el envés  
de lo vivo del sueño.

Así otra realidad.  
Narrando lo inventado.

Y cuéntase ya todo:  
vivir soñando los inventos  
de esa función vocal.

Narrando en la palabra”.

De la mudez se pasa al tumulto y de aquí a otro grado de lo real como “envés” de la vivencia onírica. El último verso ofrece además un giro particular con la preposición *en*, pues el verbo narrar ya implica en su acción, perlocutivamente, el acto que enuncia. Al especificar “en la palabra”, la narración aludida adquiere un valor concreto. El cuerpo de la palabra participa en el transcurso narrativo como implicación suya. Además del lugar

donde acontece, es acontecimiento narrativo. La “función vocal” antes citada encarna la narración misma. El medio no sólo condiciona, también conforma. La función ha convertido al instrumento en parte sustancial del proceso. Esto constituye, como es sabido, un segundo grado de naturaleza verbal, simbólico y metafórico. En él se mueve, efectivamente, casi toda la poesía de M. Fernández.

Advirtamos además que los tres ciclos —vida, sueño, invención— recogen prácticamente las tres fases del proceso artístico: latido emocional, flujo del sueño y maestría del invento. Los tres suelen ir asociados o próximos y caracterizan épocas como el romanticismo. Bajo tal consideración, M. Fernández resume en su poética el transcurso genético de la poesía.

La “función vocal” de “vivir soñando los inventos” está presente en toda su obra, tanto en fases sucesivas como en integraciones parciales de los tres ciclos en cada etapa de su escritura, con diferente resultado y constancia.

Aquí se integran los principales rasgos formales y postas semánticas de M. Fernández. A ellos se unirá, como derivación suya, el tema o función de la memoria, que centra, a su vez, otros aspectos colindantes.

Al intentar ceñir su obra prolija en el marco descrito, nos encontramos, no obstante, con una sorpresa. A pesar de la manifestación viva del sentimiento y del “tumulto” crítico de las palabras —los dos primeros ciclos reseñados—, la poesía de M. Fernández aparece desde el principio, en amplia medida, tamizada por un filtro de abstracción conceptual y lingüística, incluso cuando la referencia es clara o se mueve en un marco histórico, circunstanciado. No se trata de la vida en sí, plana, sino de “lo vivido”. Tampoco es cuestión del sueño derramado, en consonancia surrealista, sino de “lo soñado”, con arpegios musicales según acordes de fondo que estructuran el sonido. E incluso la viveza del sueño, su espontaneidad, es “lo vivo” en cuyo “envés” se fundamenta “lo inventado”. La función poética de M. Fernández pasa por el pronombre *lo*. Abstrae la vivencia de base y la sitúa en un plano de realización acumulada, donde comienza el proceso narrativo. El poema será despliegue de una concreción conceptualizada, de un ángulo radiante de la conciencia. “Lo vivido” expondrá sus vivencias y resonancias: “lo soñado”, el cauce del sueño; “Lo inventado”,

su trastienda, como una pulsación de aquellos acordes. En el *lo* se asienta la memoria y la narración. Son haz y envés de un mismo proceso. Al recordar, aunque sea lo remoto olvidado, narramos, y viceversa, pues en el relato exponemos la sucesión de los recuerdos y sus referencias. De ahí que la manifestación emotiva haya que entenderla más bien como un constructor de la mente y, la lingüística, como arquitectura del pensamiento. No se trata de la manifestación presencial de la conciencia en sentido fenomenológico, el momento mismo de su fluir, sino de un reducto suyo, ya calcáreo. El nivel narrativo establece, no obstante, un segundo orden simbólico-allegórico, según decíamos. El nivel de lo narrado sobrepasa el concepto abstraído, así como el lenguaje condensa su función instrumental en arquitec-tras y frisos metafóricos. Dentro del significado conceptual implicado en las palabras, la poesía de M. Fernández narra una sucesión de permutaciones metafóricas superpuestas, de lo que es reflejo suyo, en la sintaxis, la acumulación de sintagmas en maclas frásticas. Estamos ante una arquitectura metafórica. Sus estatutas y motivos remiten simbólicamente a otros niveles, con frecuencia a símbolos de símbolos, como puso de manifiesto Sultana Wahnón en un estudio sobre el irracionalismo de su obra (1). Entre metáfora y metáfora sí hay algunas veces, en algún verso o estrofa, constancia de la fluencia dimanante del pensamiento. Pero lo propio es que la metáfora encierre en sí, bien en el concepto, bien en el modo lingüístico, que es otra forma de conceptuar, una operación abstractiva, una aprehensión ya formalizada. En ese proceso, las sensaciones pierden parte de su halo expresivo y refuerzan la tensión de ese imán interno. Aunque cite referentes concretos, objetos comunes, el efecto de imanación abstractiva los disecciona. Podríamos poner como ejemplo el poema contiguo al citado en *Bóvedas*, titulado “Juegos de magia”. Incluye en él parte del campo semántico de un cobertizo y, a pesar de los nombres concretos, la impresión final de lectura es algo abstracto. El mismo poeta lo refleja así en los dos últimos versos. Después de quemar las concreciones, sus sensibles queda “tan huérfano” / que magia sólo es ya mi palabra”, dice (2).

En esta “magia” hemos de ver aquel otro narrar “en la palabra” que antes comentábamos. La invención de aquí remite a ese campo gravitatio-

rio que las propias leyes del lenguaje determinan con su dinámica. Lo real actúa sólo en cuanto incarnado en formas lingüísticas, tal cual M. Fernández las siente y recrea. No hay otra manifestación, ni tumulto vocal, ni realidad inventada. Desde la sensación al concepto, desde la sílaba a la palabra, de ésta a la frase, todo remite hacia el imán de una fórmula subrepticia, la sintaxis oculta del vínculo conceptivo. Narrar ya resulta unir, conectar la presencia de una sintaxis formalizada, “la invención de estos mundos de la nada” (3), como dice el último verso del poema “El dormido”. Es la nada del formalismo neomanierista sobre un fondo de meditación barroca.

El impulso inicial de M. Fernández, tumultuoso y onírico, se repliega en el último libro según sus propios fundamentos. La intranscendencia de una película narrativa.

En 1991 publica una antología de título sintomático, *Fuegos de la memoria* (4). Incluye en ella poemas primerizos de 1949 y 1950, publicados antes en revistas, y otros de libros ya conocidos, como *Sagrada Materia* (1966), *Atentado Celeste* (1975) y *Monodia* (1974). Los agrupa a tenor de un ambiente africano que hubiera sugerido parte de su obra como transición melillense entre ambos continentes. Muestran ya, en ciernes, gran parte de los rasgos formales y temáticos de su obra posterior.

En primer lugar resaltamos la arquitectura, el “invento” neobarroco y trabado de la prosa en el prólogo. El estilo de esas dos páginas condensa la escritura, tal vez contemporánea, de *Historias de suicidas* (1990) (5), si bien “Almazría” —así titula el prólogo— extrema aún más el efecto de estilo. Recuerda, por otra parte, la escritura de A. García López. Entre estos dos poetas hay similitudes estilísticas dignas de estudio y claramente diferenciadas respecto de otros autores coetáneos. Sería conveniente saber si opera en ambos un fondo retórico común, de tradición humanista y gusto por la forma arabesca, o si la entrañable amistad que los unía influye respectivamente en ambas escrituras. En tal sentido, es notable el uso del futuro e imperfecto de irrealidad y opción, asociado éste a un valor de pluscuamperfecto objetivo. La subjunción es forma de embellecimiento contemplativo de la realidad, bien como deseo, bien como mundo hipotéti-

co donde lo real tuviera otra presencia, un plano de proyección comparativa, próximo a un juicio de valor estético. Anotamos asimismo la puntuación entrecortada de los períodos, la subordinación cadenciosa, con elevación de miembros suyos a oración autónoma, un léxico selecto, arcaizante en ocasiones, poético; anteposición de suplementos, determinativos; giro ampuloso y entrecortado de las cláusulas, con pausada y precisa colocación, central o final, del verbo; abundantes seriaciones, aposiciones y uso frecuente de netros con *lo* más participio o adjetivo, así como el pronombre *quien* con noción aforística, genérica e incluso gnómica.

En ese prólogo —*almazría* significa semillero— advertimos también una constante de su poética unida a aquel registro del uso metafórico-simbólico del segundo plano de realidad lingüística. Nos referimos al “pensamiento-comportamiento” que introduce una visión ética en el componente estético, una responsabilidad en la dimensión onírica, subjetiva, de lo real, porque la estética —así lo advierte M. Fernández— abre una vía al *pathos* de la conducta poética. Compara esta actitud con el “quietismo del *religare*” o con una especie de *sufismo*. La palabra poética guarda también, como la religión —así lo puso de manifiesto G. Santayana— una función unitiva con el mundo desgajado del origen por el distanciamiento, cada vez más progresivo de la abstracción respecto del contacto inicial con las cosas. Esta recuperación acaecida en el lenguaje poético también la puso de relieve el filósofo y lingüista gallego A. Ruibal. Es uno de los parámetros más importantes del romanticismo y simbolismo alemán, inglés y francés. Sin embargo, ya hemos visto que en M. Fernández esta *religio* actúa más bien en sentido contrario, hacia un nivel neutro de abstracción contemplativa, donde la inquietud de los sentidos, vivida como tal, encuentre aposento. Así interpretamos nosotros esa referencia suya al sufismo. Pero hay también en esta actitud un cierto neoplatismo, no en cuanto elevación del sensible a una idea preconcebida y omnimoda, pero sí en cuanto *esencia* o reducto de comprensibilidad hacia la que tiende todo orden sensitivo, dinámico, tal como entiende G. Santayana, este nivel. M. Fernández antecede la visión a la voz, el correlato analógico de la imagen visual a la fónica, aunque ésta va limando el perfil de las imágenes y,

así, adquieren éstas también, como advierte hoy J. Derrida, una razón logocéntrica, o según Deleuze, una tangencia mutua de voz e imagen, los “lectosignes”, que en M. Fernández formarían parte del “modulema”, una variante aliterativa ya visible en algunos versos de 1949, por ejemplo en:

“gozo del polen que rueda:  
todo es un rondonel”  
 (“El polen, Xauen”).

Este fenómeno funciona a veces por elipsis barroca, visible en el ocultamiento de un referente que genera, traslapado, efectos suyos dimanantes. En el mismo poema antes citado, leemos:

“la miel es esto que va  
dorando alas de insectos”.

Además de abstracta, la metáfora recurre a una perífrasis. Al sol, el referente supuesto, lo sustituye un pronombre neutro, “esto”, pero como si aquél estuviera presente en el gerundio “dorando” y en la imagen previa desplazada, del sustantivo “miel”. La visión disemina el continuo de la voz en un perímetro fónico ambientador.

En otras alternativas, las cualidades sensibles se concretan objetivando lo abstracto, pero sin perder este valor. Citamos otros dos versos del mismo poema:

“Amarillo de los cálices  
revientan venas de sed”.

La no determinación de “amarillo” le confiere valor adjetivo sin referente sintagmático. La sustancia y el accidente coinciden en una sola palabra. Designa por sí sola todo el efecto colorista del sol germinando, como polen, en la naturaleza. Es realidad existencial. La abstracto acude en este caso a concretización de existencia y no al revés.

La elipsis apositiva y atributiva concentra imágenes creando efectos de bella fluencia fónica, semántica y rítmica. Así, por ejemplo, en el poema titulado “Valle de las adelfas”, de 1950:

“Su corazón de música en la altura  
la voz amarga por tu tierra el viento”.

Estos poemas están aún próximos al primer ciclo de la palabra, el emotivo. Sin embargo, hay alguna muestra de 1949 que correspondería al segundo, el de las voces tumultuosas. En ese año publica la revista *Verbo* un poema titulado “El odio”, perteneciente a un libro inédito, *Vigilia* (6). Fue accésit, con otros cuatro, entre los que también figura A. Gamoneda, del premio convocado por esta revista, cuyo galardón correspondió a A. Figuera Aymerich. Se trata de un texto largo, de cuarenta y siete versos en su mayoría también dilatados, a modo de versículos, con tendencia al hemistiquio de siete, once y nueve sílabas, combinación que hará fortuna en libros posteriores, tanto suyos, como de otros poetas (7). Su tono recuerda el componente surrealista y la seriación galopante de P. Neruda y D. Alonso, pero también podría citarse a G. Celaya —M. Fernández comenta un libro suyo en otro número de la misma revista—, S. J. Perse o P. Claudel, al que se traduce en página de *Verbo*. Hay que anotar aquí las frecuentes alusiones de esta publicación al surrealismo y su impronta en España. Las reacciones son comedidas. Joan Fuster, por ejemplo, advierte que el componente irracionalista ya precedió a Bretón y su búsqueda de un “fonctionnement réel de la pensée”. Para él se trata de una simulación, porque es imposible, dice, explorar el subconsciente en totalidad, por otra parte tan limitado como la conciencia misma, que también se muestra en sus dominios. Recuerda una observación de J. V. Foix a este propósito, según la cual la oceanografía del subconsciente sería aún más limitada que la razón. Joan Fuster iguala sus dimensiones (8).

Figura también en la portada de otro número, de 1948, una cita de A. Gide oportuna para nuestro caso. Dice: “La obra de arte sólo se obtiene mediante un esfuerzo y por la sumisión del realismo a la idea de la belleza

preconcebida” (9). Es oportuna porque queda claro el tamiz apriorístico de la concepción en las orientaciones poéticas de la revista *Verbo*. Aunque no hay platonismo en Fernández, sí introduce a menudo una instancia apriorística, hipotética, con el modo subjuntivo y el condicional *si*. Es una hipótesis de irrealidad que funciona como premisa para enunciar una realidad, un posible como realidad alzada, buscada, como un futurible del pasado que se desvió fuera de los cauces intuibles o soñados. Equivale a un arquetipo.

Pero aún registramos más afinidades con los tres ciclos reseñados anteriormente. Otro número de 1948 inserta un fragmento de “Metafísica y poesía”, de J. Wahl. Este pensador resalta la equivalencia de la invención artística y científica tras la superación de la idea cartesiana y newtoniana de la “localización simple”, como hicieron Bergson, Withead y Heidegger. Poetas y científicos desarrollan maneras extrañas de pensamiento, es decir, no analógico-cartesianas. “Los rayos shelleyanos eran rayos cósmicos”, añade (10).

Si recopilamos lo expuesto, encontramos aquí el tumulto arpegiado de las voces, con el impulso vital debajo, y la invención de la “otra realidad” encarada al sueño en el envés de la moneda verbal. Todo ello bajo un tamiz de control y reducción abstractiva. J. Wahl señala también en el citado artículo que “los poetas proporcionan a los filósofos infinitos asuntos de meditación, y éstos pueden recordar —no es más que una frase de Descartes, joven todavía— que muchas veces hay más en el furor del poeta que en la sabiduría del filósofo” (11). De este tamiz quedan restos lógicos en la sintaxis de M. Fernández, por ejemplo en el poema “Plegaria Feijóo”, del libro *Discurso sobre el Páramo* (12), así como en la sintaxis interna del engarce metafórico. Ahora bien, este libro incluye el método introyectivo en la persona de varias figuras históricas, como el P. Feijóo, Jovellanos, Goya mismo, etc. Es recurso frecuente de su obra, asociado al culturalismo, años antes de que idéntico fenómeno se pusiera de moda entre los “novísimos”.

Un poema de 1981, incluido en *Fuegos de la Memoria*, nos sirve para exponer el cambio y avance operado en la poesía de M. Fernández respecto

a los años cincuenta. Se titula precisamente “Llamando a la memoria” y resume parte de su indagación lírica a partir del libro *Sagrada Materia* (1967) El desarrollo de su estructura es disémico. Una piedra cae en una charca y se rompe la memoria con el consiguiente alboroto de imágenes, cuyas larvas se inquietan. En el plazo del recuerdo actúan a su vez otros dos, el oculto, soterrado en y aún antes de la infancia, como “goteo funerario”, y la vigilia del “contemplar lo ayer vivido”, que para M. Fernández es evidencia de una “orfandad”. Este carácter de la memoria, pozo de misterios, pero sin raíz que la enmadre en algo concreto, huérfana, es reflejo de una muerte continua, solapada, puntual, visible en la imagen del “goteo funerario”. A partir de aquí, imágenes y palabras, aunque se encadenen unas en otras con transferencias sémicas o halos metafóricos, en realidad abisman un espacio insondable. M. Fernández trata de cubrirlo con reflejos epidérmicos de sintaxis cruzada.

En su escritura se nota un abatimiento de fondo, una anulación encubierta con voluntad neobarroca e incluso parnaisana de seres y objetos —aves, flores, nombres emblemáticos—, de cualidades —esplendores, destellos, aromas, “tactisignos”—, con lo que construye una sobrepel o pergamino. Va escribiendo en él un diario lírico del desvanecimiento punteado por algún fulgor del paisaje y de la emoción amorosa. Así sucede en *Discurso sobre el Páramo* (1982), pero también en *Tablas Lunares* (1980), por ejemplo en el poema “El paso de las nubes” (13), donde la vida acusa una disminución entrópica desde la que inventamos, en tanto ausencia, un relleno de huecos. Del mismo modo funciona la historia en cuanto vacío perpetuamente relleno de vida interpretada e interpretándose. Esa piel se tensa o cuarteja sin más resquicios que los conceptuales. Es piel-abrigo de la escritura, el halo epidérmico de la existencia. Al saberse perentoria en su mismo acto de conformación, la voz se transborda en película cutánea, en tejido de orfebrería. Refleja una muerte oculta, un suicidio lento, la obediencia impulsiva a “esta persistente ley solitaria / que erige sus dólmenes implacables”, según dice en el poema “Elegía para un suicida”, del libro *Credo de Libertad* (1958) (14). El verso queda así convertido en otra “antena” instintiva que comunica con el mundo: “Están comunicando con

el mundo / las enormes antenas del instinto”, dice al comienzo del citado poema, dedicado a V. Aleixandre. Pero comunica más con sus reflejos “abstractos” —visuales, táctiles, sonoros, olfativos— que con sus impulsos abismados, sobre todo después de los seis primeros libros. La piel se conceptualiza cada vez más y las palabras se apoyan en la sombra seca de giros verbales abstractos. Hay quiebros bruscos entre períodos densos, con brillo de metáforas barrocas y manieristas. Con ello crea un túmulo envolvente, estatuario. La savia es recuerdo, memoria, con la vida, mientras la escritura avanza sobre losas dentadas. El referente se oculta y evade traslapado en reflejos distantes que vuelven críptico y hermético su lenguaje.

En alguna ocasión hablé con el propio M. Fernández de este fenómeno, así como de ciertas transiciones bruscas, no temperadas, en versos y estrofas. Según él, se trataba de un proceso de amnesia que, me dijo, le invadía a veces, sin pretenderlo, concluía en escritura, como llenando espacios lacunares. Habría que analizar esta observación a partir de los años 1975 y 1978, tal vez antes. Explicaría la impresión surrealista que producen algunos poemas suyos, pero este método de escritura sólo funciona aquí, como en otros poetas españoles contemporáneos, en cuanto referencia cultural. El automatismo y la metáfora surrealista se convirtieron a posteriori en recurso poético y en componente proyectivo, junto a otros, de la conciencia creadora. Perdió su aspecto de comportamiento vital —pretencía un modo concreto de vida— y retuvo la apropiación psicoanalítica del desplazamiento, la ausencia, el *Ersatz*, el encubrimiento y sus espontáneos efluvios verbales. M. Fernández se refirió a este uso “de cierto automatismo a la hora de la creación” calificándolo de “leves rentas surrealistas” (15).

La amnesia no es, en principio, fundamento de irracionalidad, aunque sí de inconexión lógica aparente. Supone un esfuerzo de búsqueda a través del yermo de la memoria. La imagen irracional, en cambio, es una afluencia, un desbordamiento. Esto no impide que la amnesia desemboque también en efluvio verbal. Los dos casos presuponen una suspensión del orden lógico de las conexiones, pero uno busca la memoria perdida, de la que sólo tiene el hueco, y otro la vacía o recoge sus limos antecedentes, manifestando el hueco mismo. Falla la conexión del vínculo entre los compo-

nentes del signo o la objetividad del referente, pero queda el halo del significante como principio de significación, o el halo semántico, el recubrimiento del significado, como principio significante. Nace el sentido a instancias de múltiples pulsiones parciales requeridas en ambos niveles lingüísticos, pero los significados no acuden en orden de vigilia social, sintagmática. Entonces se asocian referentes según imanación desplazada, incluida aquí también la imagen irracional, pero con ese recubrimiento de abstracción sensible o con la inminencia de “modulema”, porque el significante se refugia en la dinámica procesual del lenguaje. El sentido crea un espacio corporal más extenso que el territorio semántico de las palabras o el conceptual de las ideas. Las palabras mismas son el sensible. Aún así, M. Fernández tamiza este proceso con un filtro lógico visible en marcas gramaticales de argumentación y exposición retórica, como señalamos en el aspecto narrativo de su poesía. Las precisiones, antes citadas, de la revista *Verbo* resultan sugerentes en este caso. M. Fernández es poeta atento al devenir de la reflexión lírica desde una impronta bastante acusada del discurso barroco. Este componente, más un “irracionalismo” amnésico, entreverado de conciencia verbal creadora, explican gran parte de su intención y alcance poético.

## Notas

1. WAHNÓN, S., *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Antonio Ubago Editor, Granada, 1983.
2. FERNÁNDEZ, M., *Bóvedas*, Ávila, Colección San Juan de la Cruz, 1992, p. 29.
3. *Ibidem*, p. 23.
4. FERNÁNDEZ, M., *Fuegos de la memoria*, Fondo de Cultura Andaluza, 1991.
5. FERNÁNDEZ, M., *Historias de suicidas*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1990.
6. FERNÁNDEZ, M., "El odio", *Verbo*. *Cuadernos Literarios*, núm. 17, Alicante, octubre-diciembre 1949, p. 3.
7. El poema "Himno para el bosque de Bab-Chicar", entre los mejores suyos, del libro *Fuegos de la Memoria*, presenta esta misma inclinación métrica. Conf. pp. 87-89 de este libro, ya citado.
8. FUSTER, J., "El surrealismo y lo demás", *Verbo*, op. cit., julio-agosto 1948, pp. 10-11.
9. *Verbo*, op. cit., febrero 1948; en la portada.
10. *Ibidem*, julio-agosto 1948, p. 2.
11. *Ibidem*.
12. FERNÁNDEZ, M., *Discurso sobre el Páramo*, Rusadir, Granada, 1982, p. 28. La estructura hipotética y causal explicativa queda clara en las expresiones "Si fuese", "sería", "pues", "ya que".
13. FERNÁNDEZ, M., *Poesía completa (1953-1980)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 351.
14. FERNÁNDEZ, M., *Credo de libertad*. Rusadir, Granada, 1979, p. 46.
15. Citado por LÓPEZ CORJÉ, J., "Consideraciones en torno a *Juicio final* significativo poemario en la obra de Miguel Fernández". Diario *Melilla hoy*, 20 de octubre de 1993, p. 12.

# *Cultura y vida: la poesía de Miguel Fernández*

EMILIO MIRÓ

Universidad Complutense

El basamento cultural, no exclusivamente literario, ha sostenido y enriquecido la poesía de Miguel Fernández. Su primer libro, *Credo de libertad* (1958), se abre con una rotunda declaración de principios — ¿estéticos?, ¿vitales?: todo a un tiempo, lo más probable— a través de una cita de Paul Éluard: “La libertad guía nuestros pasos”; y entre sus poemas figura un “Homenaje a Paul Cézanne”, subtítulo de “El muchacho de chaleco rojo”, que contiene, además, una mención del poeta Francis Jammes. Y los dos, Jammes y Cézanne, junto a Picasso (aludido por el concreto lugar malagueño de su nacimiento: “(...) y el otro Pablo de la plaza de la Merced, / que allá, frente a mis costas / llegó descalzo como un verdial (...)), inician el poema “Habitación poblada de sombras”, en su segundo libro, *Sagrada materia* (1967); y en ese mismo poema, en la habitación pintada “entre amarillo y el verde”, irrumpe, dominadora, la compañía más fiel e indispensable: la música, uno de los fervores máximos del poeta melillense:

“a escuchar a los viejos camaradas  
aque han puesto solaz en la frente de esta tribu dorada  
y que vienen llamándose,  
para mí y para el mundo,  
Palestrina, Albinoni, Juan Sebastián, Corelli,  
y si es primavera alzo un vaso a Vivaldi,  
y si hay un superviviente del caos,  
aquí está Schönberg”.

Música que llega desde el poema inicial —sin título— de *Sagrada materia*, y en sus primeros versos:

“Como el salterio, que los dedos rozan,  
o que el plectro golpea y el músico entrecabre  
sus raíces de oculta resonancia  
y sube la ascensión de su lamento  
como un humo sagrado y se estaciona  
en el ámbito oculto de nuestra soledad”.

También en los titulados “Muchacha sentada tras unos cirios” y “Evasión con Bach”, y en los tres poemas —como en toda la obra de su autor— la música, el arte, aparecen ligados a la vida, instalados en el ámbito mismo del ser, o son pistas de despegue para la pesquisa existencial del poeta, sus inquisiciones y buceos metafísicos: el canto y la belleza, y la realidad inexorable de la muerte; la creación artística, poética, la palabra como goce sensorial y motor intelectual, y, al mismo tiempo, los desgarrones del tiempo, la caducidad, y los abismos sin fondo de la condición humana.

Esta vertebración culturalista prosigue en los poemarios posteriores: *Juicio final* (1969), *Monodia* (1974), *Atentado celeste* (1975), *Eros y Anteros* (1977), etc, hasta títulos de los años ochenta, como *Tablas lunares*, de 1980, publicado en 1983: *Poesía completa (1958–1980)*; y el premio de poesía “Ciudad de Melilla”, 1982, *Discurso sobre el páramo*, editado en ese

mismo año. Desde los mitos antiguos, las resonancias medievales y renacentistas (en *Juicio final*), hasta la pintura que inaugura la estética contemporánea: los frescos goyescos de San Antonio de la Florida en *Discurso...*, Guillermo Díaz Plaja, al comentar un poema de *Juicio final* (por el que desfilan infantes y prelados, heraldos y palafreneros), apuntaba que “(...) toda esta retórica trasunta un brote rezagado del posmodernismo español (...)” (Prólogo a *Poesía completa (1958–1980)*, p. 24). Pero a través de la cultura y del arte, y desde su libro inicial, ha alentado la vasta y honda realidad: la materia. Ya en *Credo de libertad*, anticipando el epígrafe de su segundo poemario, Miguel Fernández escribía: “La materia sagrada del olivo” (primer verso del poema “La cosecha”). Realidad de la tierra, del paisaje nativo y familiar, que se ensancha hasta la general, abarcadora meditación española: frente a la de Ortega, “España vertebrada” es otro poema de *Credo...* En *Sagrada materia* (rótulo que ya es toda una actitud ante el mundo) afirma y exalta la realidad tangible del espacio humano, su carnalidad, a la que se arraiga con la misma naturalidad del árbol:

“(...) Hermoso reino el de la tierra,  
cuando, postrado sobre su cuerpo, muerdes  
un rojo terrón de savia  
y tus pies en la arena semejan las raíces  
que han de soterrarse en regueros ocultos”.

(fragmento del poema “En las alturas de Ifrán”). Este topónimo nos conduce a *Monodia*, en donde resurge, flanqueada por Acteón y el Minotauro, la toponimia africana, melillense: “incesto en Yasinen”, poema que, sin embargo, no hace la menor concesión a un localismo superficial y tópico. Sólo se repite, en uno de los versos, el topónimo: “Selva en Yasinen”, y reaparece en otro del poema siguiente, “Amor entre ciegos”: “En los parterres de Yasinen”. Término, lugar, que ejemplifica el hondo, cordial arraigo del poeta en su ciudad y su paisaje. Esta misma línea continúa en *Atentado celeste*, con su primera parte, “Paisaje próximo a Sidel”,

en la que figura, entre otros afines, el poema “Lluvia sobre Alhoceima”. Realidad concreta, inmediata, reconocible, pero siempre trascendida por la alquimia de la lengua poética: léxico y sintaxis, imágenes y metáforas, símbolos y alusiones. Inmerso todo en lo que Sultana Wahnón consideró, en 1983, el carácter unidor y definitorio de la poesía de Miguel Fernández: el irracionalismo.

En el ancho y profundo espacio cultural de sus libros la música, como ya destacamos en *Sagrada Materia*, es una presencia sustancial, iluminadora, en varios de ellos: de *Monodia* a *Del jazz y otros asedios* (1978), este último hermanando las trompetas y tambores con la mitología grecolatina, reuniendo a un cisne de coral y rubí a Venus subida “a su monte” y a “una vieja cochera, en Magstr 14”, recinto del concierto; al “huracán sobre el Averno” y al “banjo mortal, deshecho por las balas”. Esta fusión de realidad y mito, de vida y literatura, tiene su preludeo en la cita de *Hamlet* que encabeza *Del jazz y otros asedios*: “No tendrá ese hombre conciencia de su oficio, pues canta mientras abre una fosa...?”. La música ya había acompañado a la mortalidad en el poemario de 1978, escrito entre abril y mayo de 1977, *Entretierras*, intenso y entrañado texto, con la muerte de la madre como raíz sustentadora, doloroso punto de partida de la meditación y la exploración existencial y estética del hijo y poeta: la audición de *Aida* en el poema “De una lenta agonía” y el titulado “Smetana”, y junto a ellos asistimos a la muerte de Aquiles, los sueños de París, la “Última visión de Casiopea”, y entablar “Conversaciones con Hölderlin”, epígrafe del primer poema de la segunda parte: “Cuerpo”. Y todo el libro está presidido y anunciado por tres voces amigas de ayer y de hoy: Luciano de Samosata, Konstantino Kavafis y Vicente Aleixandre; la cita del primero (“Ciertamente, puesto que aquél no ha muerto, sino yo, su espectro”) encierra la clave de *Entretierras*, como el propio Miguel Fernández confiesa. Y en el poema final, “Reencarnación en la palabra”, escuchamos una de las confesiones más lúcidas e iluminadoras de su autor sobre la creación poética, sobre su concepto de la poesía:

“La poesía es lo que no se descubre;  
 parecida a la muerte, pero en vivo.  
 Ella surge del fondo de un negro tabernáculo  
 que es la meditación.  
 Lleva túnica tosca  
 en la idea primera, más se viste  
 si así se arropa tal carne en la palabra cálida  
 que el sueño teje y fía a tanta desnudez”.

El citado *Tablas lunares* se abre asimismo con varias citas, cuatro en este título: de Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti (“Ahora conozco mi destino y mi origen”), Quintus Horatius Flaccus (“Non omnis moriar”) y Manly P. Hall, engarzada con el rotulo del poemario: la luna concebida como “la última encarnación del espíritu de la Tierra”. Dividido en tres partes, la última, y más extensa, “Tablas lunares”, consta de cuatro “interludios”, palabra que nos instala, una vez más, en la voluntad y necesidad de arraigo musical del poeta melillense. En una creación poética inserta en un vasto marco cultural, al que se remite directamente un libro, cuyo segundo apartado —además de otros ejemplos— se titula “Lamentación de Dionisio”, que, precedido por un breve texto de Antonin Artaud, podemos enlazar (junto a otros muchos ejemplos, algunos ya citados) al libro de 1976 *Eros y Anteros* (más Afrodita: segundo poema —soneto— de un título iniciado con dos endecasílabos inmortales de Quevedo: “Serán ceniza, más tendrá sentido; / más polvo serán, más polvo enamorado”).

En *Tablas lunares* la tierra y la patria están presentes desde la primera sección hasta la tercera y final, pasando por el citado “Lamentación de Dionisio”, extenso poema en veintidós fragmentos, mediatación sobre la ruina (como en la narrativa de Juan Benet) cuyos heptasílabos iniciales (“Estas ruinas fueron / alegre campo un día”) proceden de los primeros endecasílabos de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro: “Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa (...)”. En su *Lamentación...* Miguel Fernández se duele de la patria “naufragada” y sueña

“edades

que si nunca lo fueron jubilosas,  
las pensaré, las soñaré altaneras,  
pues siempre lo real brotó de un sueño”.

Mas, a pesar del sueño, no cesa su contemplación: del poder, de “tanta mutilación” y “tanta mocedad truncada en espejismos”, de fanfarrias y “Miedo tan sólo al centro enarbolado”. “Ciego campo”, “helado mármol yerto”, son imágenes muy expresivas de la desolación: *yerto* es uno de los calificativos más repetidos en el libro, representación (junto a *frío*, *helado*, *ciego*) del paisaje de oquedad y silencio. Metáforas de la destrucción, de la muerte: “sótano yerto”, “piedra yerta”, “huesos yertos”, “cuerpos yertos”, “anima yerta”, etc. Soledad, naufragio, victoria final de la nada.

Y anunciando el poemario siguiente, la palabra *páramo* se adelanta en un poema de *Tablas lunares*: “Páramo de éxtasis”, primero de los nueve que componen el “Interludio final”:

“En la gran soledad  
donde el páramo es éxtasis,  
aquél que en sueños yace,  
oye el silencio”.

Desde este espacio existencial y creativo el poeta ahonda y aguza, en *Discurso sobre el páramo*, su contemplación–meditación del arte y del artista, la relación del creador con el poder, con España, ya que el evocado y poetizado es Francisco de Goya, dramatizado en 1970 por Antonio Buero Vallejo en *El sueño de la razón*. Con el subtítulo “Suite de la Florida” (clara alusión a la madrileña ermita de San Antonio, y, más concretamente, a su cupulario), *Discurso sobre el páramo* se abre con una cita de Jovellanos: “Hubo un tiempo en que andaba la modestia dorando los delitos”, mientras que otra de Feijoo encabeza la segunda parte, dedicada a la España del pintor, a la España ilustrada e inmediatamente anterior (repre-

sentada por el beneditino de Casdemiro), con poemas como “Jovino, al embozado” y “Plegaria de Feijoo”. Junto al magistrado y junto al fraile otro escritor fundamental de la literatura dieciochesca figura, con alusión transparente, en la sección cuarta, en un verso alejandrino del poema “Inicio de la aureola”: “La erudición violeta es carne de cadalso”.

Compuesto de cuatro partes la más amplia, la tercera y un largo poema final, *Discurso sobre el páramo* desarrolla su reflexión poética a partir de los descriptivos poemas de la primera, centrados en la cúpula y sus pinturas, hasta la recapitulación del poema final del libro titulado “Hic Jacet” que resume toda la trayectoria vital y artística del genial testigo y acusador de sus luces y sus sombras, entre la realidad y los sueños. Y el destierro, la muerte en tierra extraña, la decapitación:

“Un cuerpo queda exanime bajo un tilo indefenso.  
Pasó el hacha crujiente, cercenó la palabra,  
la cabeza cautiva queda en un arriate,  
lampreas que bogaban la portan a un sudario”.

Entre los primeros poemas, más “externos”, y el final, epílogo, síntesis, de todo el libro —con su ahondamiento en el hombre y su circunstancia—, los de la tercera parte están unidos, en primer lugar, por el uso de la primera persona, constituyen un monólogo en catorce fragmentos: y el propio Goya evoca, medita, confiesa que pinta “más que lo vivo, lo soñado”; da testimonio, desde los altos andamios, del viento nocturno, del miedo que vuela frente a sus ojos, “que quisieran ser los claros ventanales de mi prado en su holganza”. Fundido el poeta con el pintor, en la voz de éste, que es la de ambos, resuena la libertad del artista, el conflicto del creador con los poderosos y la trascendencia y perennidad de su “mester” frente a toda suerte de inquisidores: “El Santo Oficio pasa: oficio santo el mío”, último alejandrino del poema “Intradós de la mudez”. El artista ha conocido, a través de los tiempos, el peso de la opresión, los golpes de la fuerza: “y pinceles se quiebran cuando cruza el poder”. *Discurso sobre el páramo* es, por tanto, un hito fundamental en la extensa exploración poética de

Emilio Miró

Miguel Fernández sobre la belleza, la libertad, la realidad e historia de su país. Desvelando —más que en otros títulos— su tendencia al hermetismo, este libro es otra prueba de la capacidad recreadora, transmutadora, de la hermosa y culta, elaborada e imaginativa lengua poética de su autor: siempre barroco y visionario, pero con una inclinación mayor hacia el horizonte sereno y terso del equilibrio clásico.

# *El ars poética de Miguel Fernández*

## *(Evocación en modulema)*

FRANCISCO RINCÓN RÍOS

Hace ya casi veinte años tuve la oportunidad de vivir una experiencia que para mí, entonces, resultó increíble y sorprendente.

Embarcado en el estudio de los, hasta aquel momento, seis libros publicados de Miguel Fernández, y tras las lecturas de rigor, me obsesionaba la incompreensión de multitud de versos y problemas que se me escurrían inasibles por entre los ojos.

Quería comprender. Saber qué decían y por qué. Pedía explicaciones. Coherencia. Teoría, himnos, adhesiones a grupos y credos. Y Miguel, en su amistosa paciencia, no ofrecía más credos que el de la libertad. Ni más teoría que la materia sagrada. Ni más juicio que el final, ni más canción que la monodia. Ni más política que la del atentado celeste. Ni más sabiduría que la del eros y anteros, sus seis libros.

Y poco a poco, en tarde interminablemente breves, me encontré junto a Miguel, intentando comprender con él su propia poesía. Comprender yo y comprender él. Era algo que al principio me resistía a admitir. Supongo que fue un acto de perfeta pedagogía, el llevar mis impacencias de crítico sin estrenar desde el interrogatorio a quien tenía, por principio, las res-

puestas, hasta esa búsqueda conjunta de significados, en versos en los que él se sentía intensamente implicado, pero no necesariamente hasta su comprensión. Era algo que me resistía a creer. Pero era así. De la oración sustantiva de su verso, él sólo tenía una amplia coda de complementos circunstanciales, y una versión dudosa del sujeto de la acción de tanta circunstancia.

Y así fue como sufrí disfruté esa experiencia —repito lo de sorprendente e increíble— de encontrarme junto a Miguel en tardes revueltas de interrogaciones en las que ya no era yo quien siempre preguntaba, ni él quien nunca respondía.

Sospecho, por lo demás, que con más o menos intensidad, esa experiencia la ha debido tener más de uno de los que estamos aquí, porque formaba parte de su visión de la poesía, de su poesía. A la interpretación de un verso o un poema solía responder con las distintas interpretaciones de críticos y lectores, entre las que nunca se erigía en juez. A lo sumo, y en contadas ocasiones, aventuraba sus preferencias o su visión del tema, ofrecidas en la duda de otra posibilidad.

Esta actitud del poeta no era caprichosa, ni contemporizadora, sino que respondía a su visión de la poesía y del quehacer poético. Por eso ahora, cuando la luz de su presencia se ha hecho definitiva, y el aliciente ha pasado de descubrir la poesía de Miguel, a descubrir a Miguel en su poesía, uno de los puntos de encuentro, posiblemente el más incómodo, pero a la vez el más real, sea la forma de entenderse a sí mismo como poeta, o lo que es lo mismo, la forma de ser-se y de crearse, pues como dice Octavio Paz —con sabios de Unamuno— “el poeta es una creación del poema”.

En el momento de los diálogos iniciales, a los que antes me refería, Miguel había dedicado ya, aparte del testimonio vivo de sus seis libros, buena parte de uno de ellos a la reflexión y explicitación del tema: me refiero a *Atentado celeste*, cuyo contenido querría recordar. Su contenido ya ha sido estudiado y reflejado aquí, sin embargo me van a disculpar que lo recuerde una vez más, para acentuar sobre todo una cosa: que la apariencia religiosa que en este libro toma la poesía de Miguel es fundamentalmente una figura literaria. Es decir, recurre al símil de la inspiración

profética como la forma, el fenómeno más próximo al de la inspiración poética. Pero sólo en ese sentido como el místico, en dirección contraria habla del amor humano y sensual para explicar su relación con Dios. (Como más adelante pondrá de relieve en otros libros).

La autoconfesión artística que ese libro significa, queda patente desde el mismo título, pues desde muy atrás, para el poeta la poesía se define con esas dos palabras de Huidobro. En relación a este sentido de "Atentado" con que considera la poesía, se halla la conciencia de la inspiración y su concepto del poeta. A este último lo considera un "receptor de premoniciones".

Por eso, en "El juego del tarot", fija los límites de sus capacidades:

"Lo que nunca has podido adivinar  
es qué mano invisible los símbolos ordena.  
Y te queda tan sólo el amado misterio,  
gruta de tu cobijo y razón que no entiendes".

El poeta es aquí un ser intermedio entre "el médium" y el profeta bíblico, más próximo al segundo que al primero. "Obediencia a la llamada", sobre todo, está escrito en clave bíblica. Su lectura recuerda de inmediato la vocación de Isaías. Idéntica la llamada de una secreta voz que se reconoce. Idéntica la misión que se le encomienda al profeta y la del poeta:

"Hablar en plazas y gritar los trinos".

en la versión de Miguel Fernández. Y profético es el sabor de ese final contradictorio:

"Quien no oyere esa voz feliz se absuelve  
mas el que medita se destruye".

La idea no es nueva en él, pues ya mucho tiempo antes decía en una entrevista que lo que de especial tenía el poeta era "habitar su eterno exilio".

La vocación profética se completa en el centro del poema con el caris-

ma bíblico, asimismo, de la inspiración, propuesto en clave teológica. Propone en dos figuras sucesivas y superpuestas la inspiración como dictado

“(...) escribiendo  
palabras que son tuyas mas te dictan”.

Y la inspiración como soplo:

“soplo que no es susurro y sí es herida”.

En esta perspectiva religiosa se comprende la dimensión eterna del momento poético, pues

“este momento es sólo la eternidad”.

Esto se haya íntimamente ligado a su concepción de recuerdo:

“Nunca pasó aquello que retorna  
y te ronda tu aire  
y aprehendiendo se queda en los ojos”.

O como mucho más densamente nos dice en *Atentado celeste*

“Acontece el suceso  
y contemplado se queda ya para siempre”.

Esta realidad eternizada en el recuerdo

“(...) siempre es otra  
pues ya por meditada se transforma”.

Y de esta realidad diversa, “pero más real que aquella”

“nace el sueño”.

Y este es el reino del poeta, a quien en otra ocasión, definía Miguel como aquel “para quien la realidad es sueño”. Y sobre todo este mundo se ejerce en el momento imprevisto, la acción misteriosa de la inspiración:

“Mas aquello te nace nuevamente al conjuro  
de un silbido delgado que alguien lanza,  
de un temblor en los vidrios  
cuando un coche rasga la calle solitaria  
y sabes que todo lo que vuelve  
es dulce como un pífano  
igual que las tiernas naranjas que la mesa ruedan  
y que nada puede morir  
(...)  
Porque tan sólo muere  
aquello que ya nunca nos crece en la memoria”.

La acción del poeta en este momento la estudia en dos poemas diferente, en dos perspectivas irreconciliables. “Disk Jokey” es una ingenua parábola que le sirve para manifestarnos lo más pasivo del poeta respecto a su obra, que tantos poderes taumatúrgicos puede significar para los otros. Pero no para él, que queda como al margen siendo la causa de todo.

“Retrato”, poema que capta el poeta en el momento activo de su esfuerzo prometeico, es la cara inversa de la idea. Ahora es el poeta quien posee

“La otra realidad que por sagrada existe  
tan sólo en su labor,  
y que los otros nunca verán si ciegos viven”.

La síntesis imposible de ambos aspectos se realiza en el “Tema de Pigmalión”.

Por una parte, como veíamos en “Disk Jokey”,

“Si creador de formas, era prohibido el goce  
Y menos el amor”.

por otra

“quien de alfar alza templos  
en solaz los contempla”.

El resultado es el milagro final:

“Por amar lo creado  
la estatua tuvo vida”.

Es la síntesis del “crear para el otro” o “crear para sí”. Sólo quien crea en el amor alienta vida. Creación en el amor. Toda creación auténtica es vivificadora, aun prescindiendo de toda otra preocupación didáctica o comunicativa. Y esta realidad

“Tal arrebató es, que sólo se medita  
cuando la tierra inventas por haberla vivido”.

En síntesis, el proceso lírico sería: la realidad se “somnia” y al sueño se le anima dándole vida y aliento creador.

Es innegable la coincidencia o aproximación de ciertos conceptos de Miguel a la perspectiva romántica, sobre todo en lo del aspecto misterioso y carismático de la inspiración. Así como la descripción de la misma en clave religiosa y mítica.

Pero sobre esta base romántica, Miguel alza su propio edificio perfectamente ajustado a las características de su labor creadora y sin cuya perspectiva sería mucho más difícil de comprender. Su poesía no es realista. Es sugeridora de sueños, única realidad perdurable. Ambos elementos, sugeridora-sueños, pueden orientarnos sobre el mundo poético de Miguel, tan móvil, tan insalvable.

Pero este “sueño” del que aquí se habla, obsérvese que no tiene relación con el freudiano ni, por tanto, con el automatismo surrealista. Es otra entidad de tipo ontológico, más relacionada con la psicología del recuerdo, y que es bueno tener en cuenta para no confundir sus resultados, aunque puedan asemejarse sus evocaciones.

Con posterioridad a *Atentado celeste*, Miguel ha vuelto de nuevo sobre el tema. A veces en alusiones sueltas, a veces con títulos completos sorprendentes, como el poema que acaba ese canto funerario que es *Entretiembras* y que titula “Reencarnación en la palabra”.

En este poema describe el proceso de la escritura. Realiza primero su definición, alejada ya de la “revelación” de *Atentado celeste*:

“La poesía es lo que se descubre”.

Nos dice luego que surge de la meditación, y aparece al principio con una túnica tosca. Esta aparición nos recuerda de inmediato aquella otra de J. R. Jiménez, en que la poesía acude vestida de inocencia. Pero esta dama de Miguel no se desnuda, como la musa juanramoniana, sino que se viste con la palabra cálida que teje el sueño, y cobra aliento a medida que la palabra la inventa.

Ha cambiado de referencia, pero sigue en el contexto del poeta creador-demiurgo, que crea en el sueño. Porque, como nos dirá en “Páramo del éxtasis”:

“Aquel que en sueños yace,  
oye el silencio”

Ya no la voz reveladora.

Pero donde retoma el tema de nuevo con insistencia es en ese testamento de sus palabras últimas que es *Secreto secretísimo*. En él, la palabra reveladora sigue existiendo. La poesía todavía se extraña en el poeta o al revés: el poeta se extraña en su poesía. Pero la voz ya no habla:

“De allá que tu respuesta.  
Y ya no sé si hablabas”.

En *Secreto secretísimo* cambia de clave. Y es posible que de algo más. Del poema revelación, pasa a centrarse en el poema-sueño, fruto creador del silencio, donde

“La brujería del dormido  
ve lo soñado”.

Así, pues, a la perspectiva de la poesía como dictado y como recuerdo, une aquí la del sueño y añade la de la mudez, la del secreto de las palabras.

En ambas perspectivas, Miguel se halla en esa línea recta que viene desde Platón al surrealismo, pasando por el neoplatonismo de Ficino, la concepción del genio de Diderot, el poeta creador de Herder, el soñador de Novalis y el poeta del inconsciente de Breton y que tiene de común la visión de la inspiración pética como irrupción de la “otredad” en el propio yo, sea en forma de musa, de Dios cristiano, de irrupción del genio o del rescate arriesgado del sueño y del inconsciente. Siempre es la otredad, la ajena (musas-Dios) o la propia otredad del hombre escindido de la edad moderna, sea con su propia genialidad, o sea con su propio inconsciente, mucho más ajeno a sí mismo que las musas o demonios que en otros tiempos lo habitaron.

Al principio de estas páginas decía que el ars poética era quizás el mejor punto de encuentro, el más seguro, pero también el más incómodo.

La visión de Poe-Baudelaire-Mallarmé, la del poeta artífice (frente al autor poseso); o el apolíneo frente al dionisiaco, de Nietzsche, tan de nuestros días, en la que nos encontramos y nos reconocemos con tantos poetas de hoy, no es la de Miguel.

Esto, en principio, produce cierta desazón y cierto deseo de evitar el tema. A pesar de la subversión que en él produce el surrealismo, la perspectiva se nos ofrece como inevitablemente pasada, fruto de una visión ingenua de la vida, o de un exceso de fe en el hombre.

Sin embargo es un aspecto fundamental de la poesía y del poeta, sin el que es difícil adentrarse en la obra de Miguel, y de comprenderlo a él como creador.

Por supuesto, al principio de su obra, cuando su credo era la libertad en medio de la opresión reinante, el poeta no era un creyente neoplatónico, ni menos un ingenuo neopagano. Sin embargo su mundo poético tiene voces que hablan.

Pero en un periodo, como el de los años cincuenta, en que hay una fuerte corriente de poesía religiosa, en el que el “tú” interlocutor de tanto verso se llama Dios, para los hijos de la ira y para los dueños del diálogo, Miguel nunca dice de quién es la voz que dicta y comete el atentado celeste de su poesía. Oye la voz, la constata. Existe. Describe su acción, pero no reconoce o no revela el origen.

*Atentado celeste* es el tercero de los libros de Miguel. Con *Credo de libertad* y *Sagrada materia* han dibujado (o mejor, borrado) los límites de su mundo. En ese mundo, escribir no es una actividad cualquiera, aleatoria, un oficio junto a otro. Escribir es una forma de vivir. Es la elección de un sistema de vida. Una forma de vida inexistente. Que no es la de ser poeta. Que hay que crearla. Y en esa creación se compromete, seguramente después de muchas dudas y titubeos. Tras la decisión, un mundo compulsivo se le revela y se le desvela. Es toda la materia sagrada, ungida por el don y el arrojado del poeta. Es

“la otra realidad que por sagrada existe  
tan sólo en su labor  
y que los otros nunca verán si ciegos viven”.

Es como algo que se le ha revelado en su decisión de vida. A partir de ahí, de la metáfora bíblica de la percepción de la realidad, el poeta comienza su obra. Esa impresión de algo que le ha sido dado no lo abandonará nunca, pero tampoco insistirá en ella.

Cuando vuelve sobre el tema, en *Atentado celeste*, en *Secreto secretísimo* y en tantos poemas y alusiones, la perspectiva se ha transformado. No

se conforma con la constatación del hecho, con la existencia de la voz. Lo que busca es la identificación, la descripción de la voz y sus poderes.

El silencio aparece como leitmotiv en *Secreto secretísimo*. La meditación y el sueño incuban la palabra. Se refiere, por supuesto, a la palabra creadora, a

“la palabra cálida que el sueño teje...”.

Pero para llegar al parto ha de hacerse la tiniebla total.

“Sólo ve la luz y la palabra  
cuando tiniebla es todo”.

No se trata de ese tópico de la luz que brilla más en las tinieblas, o ese otro de que cuando todo aparece apagarse se abre una luz de esperanza. No, se trata de la tiniebla de la nada, del silencio total de las cosas y las realidades, de donde surgirá la palabra que crea, la que

“sólo por pronunciarla  
será una génesis nueva”.

El silencio. La mudez, como dirá mucho más rudamente. Ese es el hallazgo en *Secreto secretísimo*. Y cuando el silencio, por fin, se rompe

“tal grito no fuera lo real.  
Y por ello tú crees lo que dijo.  
Aquello nunca dicho”.

“Lo nunca dicho” surge cuando “enmudece la mudez”.  
Estamos en el retruécano y el balbuceo de la explicación inexplicable.  
Pero el poeta insite una y otra vez.

“Es la contemplación de lo no visto  
lo que enmudece la mudez”.

Aparece el tema del sueño, pero lo soslaya y lo sacrifica al más inexpressivo de la mudez. El sueño ha sido una corriente poderosa en la poesía actual. Pero su sueño no es el surrealista, el sueño de la liberación de los barrotes de la consciencia, de donde surgiría libre la poesía. Ni el sueño onírico o revelador de Coleridge. Y ni siquiera el sueño—ensueño de Novalis, que se transforma en mundo y reinventa la realidad, posiblemente el más próximo a su concepción. El sueño del que nos habla es el de la nada, el de la negación de toda realidad. Sólo en él aparecerá un mundo nuevo. El sueño de la mudez. Lo más duro para el poeta, el hombre de la palabra. La mudez absoluta, hasta lograr que ésta enmudezca.

Dos años más tarde, quizás por última vez con tanta intensidad, Miguel vuelve sobre el tema en ese libro del humor leve y socarrón que sólo proporciona la sabiduría densamente adquirida con la experiencia, que es la esencia de *Bóvedas*. En él no busca nuevos paradigmas para definir su forma vida y de expresión. Simplemente acude a los ya dados, y nos lo ofrece de nuevo con una leve sonrisa burlona en el tono.

El soplo, la primera definición de su numen, por si hubiera duda, queda desacralizado por el aroma del vino:

“El diván de peluche,  
 el escabel marrueco, me acomodan.  
 Ya tan horizontal como los mares,  
 al techo ojiva miro cincunflejo.  
 Y se pasean ángeles beodos.  
 Y al oído me dictan sus proclamas.  
 Y así la luz encuentro del poema”.

No se trata, por tanto, de una vuelta a lo romántico, a sus actitudes y visiones, con ser tan atractivas.

Miguel busca una poesía en la que la inspiración, la palabra poética, brote de esta forma nueva de ver las cosas. Entre la negación al juego que llamamos realidad y la creación de algo, aún indecible, hay una voz, un ansia, una desazón, una búsqueda, un sueño, una mudez que a veces

habla, que le habla. Que se-le habla. Esa es la inspiración y ese su ars poética, que se transmuta a su vez, en ars vivendi y en ars moriendi. Pues como predecía en *Las flores de Paracelso*

“Cuando llegado el trance,  
quebrada la vasija  
el agua clara ya vertida en bruces  
por tierra roja abreve,  
tú me reencarnarás.  
Jardín del ansia”.

Algo similar ocurre con el tema del sueño y la mudez, que sintetiza en el poema del “Dormido”:

“El eterno dormido llega al sueño,  
y allí ángeles de negror y de blancura  
le van poblando en sienes otros mundos  
que nunca vio.  
Y en esa duermevela  
grita con coraje  
o canta una salmodia.  
Tal vez lo que ya lúcido viviera  
sin haberlo vivido:  
la invención de estos mundos de la nada”.

La idea la reitera de una forma mucho más conceptual en los “Ciclos de la palabra”, donde tras las sucesivas mutaciones de la creación, ser poeta se transforma en

“vivir soñando los inventos  
de esa función vocal”

que por supuesto es la palabra.

Es la misma conclusión que de forma más gráfica, nos dirá en “Juegos de magia”.

“Prendí antorcha al pajar  
y ardió el misterio.  
Y quedé tan huérfano  
que magia sólo es ya mi palabra”.

Decía al comenzar, que sin querer, en la lectura del poeta había pasado, de buscar la poesía de Miguel, a rastrear a Miguel en su poesía. De esa forma, el intento surcado de limitaciones de este artículo era apoyar a otros seguro más sabios, no más sentidos, para así entre todos, hacer realidad la fórmula nigromántica de la resurrección que él nos daba en “Palin-  
genesis”, el último poema del libro mágico de *Las flores de Paracelso*:

“Llevalle su mortaja a ese universo  
húmedo donde el sol acuna al polen,  
al venero del llanto de la tierra  
y dejarla que duerma”.  
(...)  
Regad luego a las vísperas con lágrimas  
su campo débil.  
Aventad briznas rojas;  
que infantillos de coro canten su letanías  
y alzá el corporal.

La rosa resurrecta os glorifica

Nacida queda de la muerte pura”.

*Miguel Fernández,*  
*una poética de la revelación*

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA

Universidad de Valencia

Hace ya más de veinticinco años, un joven de las altas y lejanas tierras del Finisterre, con sueños ilusionados de poeta, dejó cielos de orballos y saudades y descubrió el sur. Fue primero Málaga y el azul —la alborozada “Ciudad del Paraíso”—, últimos días del estío, y fue luego, tras mágica travesía del Estrecho, Melilla. Y en Melilla, el encuentro con la figura y la obra de Miguel Fernández.

Aquel joven de entonces —quien ahora os habla, dolorido, desde la memoria del corazón se abrió con aquella aventura venturosa a una amistad que el tiempo fue entrañando día a día, y a un fervor por la palabra en belleza de aquel hombre bueno y generoso —él, que siempre, siempre quiso ser para mí un hermano mayor de bondades—, por una obra —la suya— que es hoy, a esta altura de las circunstancias, una ejemplar y admirable razón poética, razón de amor por la poesía.

Y no se entienda —quiero advertirlo desde las primeras palabras— que esta valoración de su obra responde a vuelos de amistad. Responde sólo —he de subrayarlo— a la consideración de que Miguel Fernández, nuestro poeta, representa en originalidad e intensidad una cima —una de las gran-

des cimas— de su grupo generacional y de lo que ha sido la historia de la lírica española más reciente.

Ahora bien, esos signos apuntados de su originalidad y de su intensidad como poeta, hay que verlos —hay, de hecho, que interpretarlos— en un doble plano: una ruptura y una disidencia.

La ruptura —en él muy especialmente marcada— se produce frente a la promoción anterior (la primera de posguerra), y lo que ella viene a representar: la palabra de razón histórica. Y en efecto, y desde su primer libro *Credo de libertad* (1958) (¡tan lúcido, tan admirable como *Don de la ebriedad*, o *A modo de esperanza*, o *Las brasas!*, por citar ejemplos representativos), Miguel rompe con lo que entre 1954–1960 —de *Canción sobre el asfalto* o *Pido la paz y la palabra* a la antología de Castellet— va a ser la recuperación del yo histórico, de la palabra de razón histórica, de un discurso poético que responde a medidos y rígidos realemas líricos, esto es, a notas creadoras de ilusión de realidad (lo real cotidiano, realismo del mundo y la gente): así, determinada protagonización poemática (como en la novela, una actorialización “vulgar” o “plural”), la importancia que adquiere el desarrollo de la anécdota, las fórmulas expresivas teñidas de coloquialismo, la palabra poética en desaliño...

Pero esta vigorosa ruptura con una vigente —entonces— poética de signo realista, se vuelve asimismo disidencia con los postulados más característicos de su propia unidad generacional, la del medio siglo, la de los poetas que irradian su manifestación a lo largo de la década de los cincuenta.

Disidencia, además, que habrá que valorar en su momento desde dos perspectivas complementarias (pero —creo— igualmente iluminadoras de lo que Miguel Fernández va a representar). Así, y de un lado, su adscripción a un importante y decisivo grupo andaluz dentro de esa unidad generacional (recordemos, de Mantero o Roldán a Julia Uceda, y de M<sup>a</sup> Victoria Atencia o Aquilino Duque a Angel García López, por ejemplo), hasta el momento muy marginado por el eje Madrid-Barcelona, entiéndase Claudio Rodríguez-Brines / Gil de Biedma-Barral-Goytisolo, o lo que es lo mismo —y conviene ya decirlo con todas las palabras—, dos excep-

cionales poetas y varios poetas menores que cierta propaganda mitificadora ha querido canonizar.

Y así, y de otro lado o vertiente más decisiva, no compartir lo que, de modo general, se ha venido estableciendo y considerando (y que, desde luego, necesita todavía muchas matizaciones) como poética del grupo desde la antología —*Poesía última*— que Ribes publica en 1963: la poética del conocimiento.

Pues bien, entiendo que el primer signo de originalidad de Miguel Fernández (y signo ya muy temprano) es presentar frente a esa dominancia de la poética del conocimiento, una poética que yo definiría como de revelación. Dicho con otras palabras, a la figurativización —al menos en las primeras obras de sus compañeros de grupo— de un yo de la intrahistoria personal (una palabra fundante de razón autobiográfica, “mi” vida en “un” mundo, diríamos), el melillense o pone —ahí el sentido de esa revelación— una meditación de lo universal trascendente; o, si se prefiere, una palabra poética de radical fundamento metafísico (bien distinto, dicho sea de paso, del que mostrarán, en algunas líneas, Valente o Brines).

Pero ese fundamento metafísico como soporte —y razón última y profunda— de su discurso poético, también presenta otro grado, en él, de altísima originalidad. Y es que ese tal fundamento, con precisión nos remite a una peculiar categorización de poeta y de la dimensión de su universo, de su más profunda visión del mundo.

¿Cuál, pues, esa categorización original? ¿Cuál, en fin, esa dimensión de su mundo lírico? Creo, al respecto, que Miguel Fernández representa, desde luego mejor que nadie en la poesía española de su tiempo, esa condición que Heidegger estableció para Hölderlin (y no extrañará la devoción hölderliniana del melillense) de poeta en tiempo menesteroso. Porque —resulta bien sabido— los tiempos menesterosos son los que corresponden a la noche del mundo; y la noche del mundo es la que se significa por la desgracia, a saber, la ausencia de los dioses, la privación de los dones de lo sagrado. De tal manera, entonces, que el poeta en tiempo menesteroso —el que canta, como cantó mi amada y admirada Rosalía de Castro, “luz y progreso en todas partes / pero la duda en los corazones”— ha de estar

para dar razón de esa ausencia o privación, para interpretar los signos o señales de la desgracia (falta de lo sagrado), y para, proféticamente, confortar acaso a los humanos que habitan esa noche del mundo.

Pues bien, me parece que a esta luz de los postulados heideggerianos —el canto menesteroso, la ausencia de lo sagrado— un gran vector, quizás —me atrevo a decir— su vector más radicado y definidor, de la poesía de Miguel Fernández alcanza especial consistencia, especial relieve y originalidad.

En esa apretada línea de interpretación que propongo, *Atentado celeste* (1975) vuelve a ser libro axial, tanto en lo que recoge, codifica y condensa (sobre las obras anteriores) como en lo que iluminadoramente proyecta hacia desarrollos posteriores. Y una admirable muestra de esa axialidad nos la puede ejemplificar muy bien el segundo poema de la parte segunda —titulado “Disk Jockey”—, apuntando, precisamente, claro que en oscura clave simbolizante tan definidora de su sistema expresivo, a lo que es la raíz de esa noche del mundo. Atendamos a su lectura:

“Quien ordena el concierto  
¿por qué oculto dispone?

Le tiniebla le cubre  
con el haz y la antorcha;  
da furor o arrebató  
mas si muda el deseo,  
nacerá una canción  
delgada cual quebranto.

Contempla a quienes danzan  
y el que danza le ignora.  
Hay tumulto en los cuerpos,  
frenesí de ser vivos;  
recinto de los ecos,  
curvo templo de escándalo.

Nunca la luz desciende  
ni él se yergue en su púlpito.  
Al menos la alegría  
mostrar debiera el rostro”.

En principio, el texto muestra una clara simulación realista (un significado primero, literal), ya que, al parecer, la voz lírica descriptora dibuja, en rápido trazado, una simple escena de discoteca, música cambiante que suena, cuerpos ágiles y transidos en la danza.

Pero, desde luego, la razón poética última de tan intenso y excepcional texto no se agota en tan elemental literalidad. Desde la propia pregunta del hablante (v. 2, “¿por qué oculto dispone?”), pasando por otros signos de indicio que van quedando diseminados (especialmente los signos de connotación religiosa —templo, púlpito—, o determinadas pautas de contrastes, luz/sombra, presencia/ocultación, etc) nos abren el arcano, el milagro de la palabra que descubre un oscuro, un misterioso trasfondo simbólico.

Ciertamente estamos —y es una fórmula muy peculiar de Miguel Fernández— ante lo que llamaríamos un complejo símbolo escénico, con el que nuestro admirado poeta visualiza admirablemente, y con llamativa modernidad, esa noche del mundo, esa desgracia o ausencia de los dioses, privación de lo sagrado. Recordemos, para una fácil comprensión o recapitulación, unas cuantas notas claves:

1. Una oposición de actores líricos —primera y básica contraposición— entre “él” (“quien ordena el concierto”) y “ellos” (quienes danzan en tumulto de cuerpos, “frenesí —dice— de estar vivos”).

2. La ocultación de “él” —la tiniebla le cubre—, su don de “ver” (“contempla a quienes danzan”) y —otra contraposición— la “ignorancia”, es decir, la privación de ellos (“y el que danza le ignora”).

3. Los atributos respectivos, “él” portador de la antorcha, luz/fuego (pero que queda oculta), y “ellos” habitando las tinieblas (“nunca la luz desciende”).

4. La “música” que él —desde su “púlpito”— ordena (y que muda con el deseo), y ese tumulto de la danza —ellos— en el “recinto de los ecos, / curvo templo de escándalo”).

Quizás, y sobre estas notas subrayadas, no resulte difícil entrar al arcano simbólico, y ver cómo esa noche del mundo queda representada. Esto es, las ocultas señales de lo divino (luz/ fuego, fuerzas vivificadoras), la música —según la tradición pitagórica, seguida luego por san Agustín y Boecio, y que tiene plasmación lírica de fray Luis a Jorge Guillén— como símbolo de la armonía del orden cósmico y del humano (pero rota “en ecos”), la desgracia o desposesión de los humanos (sumidos en la privación o ignorancia —tiniebla—), y —muy impartante— una existencia discordante (“tumulto”, “frenesí” en el “recinto de los ecos”) que ha perdido sus signos autenticadores. Vida, pues, como radical y dramático vacío.

Claro que a partir de esta lucidez de la desposesión, de esta asunción de la noche del mundo, y muy estrechamente asociado a ella, Miguel Fernández va configurando en su obra poética, con decisivos antecedentes ya en libros primeros, (sobre todo en poemas de *Sagrada materia* (1967) y de *Juicio final* (1969), lo que identificaríamos como su mito personal. Para ser más precisos, su original figurativización, su proyección fictiva como poeta —con sus atributos, con su función—, o, lo que viene a ser lo mismo, la máscara actuarial que le da representación y que le da voz, dentro del complejo juego polifónico que tanto caracteriza su poesía, su discurso lírico.

Pues bien, y en esa línea, su máscara actuarial como poeta nos figurativiza —y no podía ser de otro modo— al poeta en tiempo menesteroso, al que canta desde la noche del mundo, desde la privación de lo sagrado, desde la ausencia de los dioses.

Y justamente por eso, su don —el del canto— ha de cumplir una dramática función, una completa razón; ha de ser, siempre, vidente y profeta, es decir, el que es capaz de evocar los signos de lo sagrado, de interpretar, acaso, las (posibles) señales de lo divino (desde la desgracia, recordemos), y transmitírselas a los humanos, a los que habitan en el vacío de las tinieblas, a los que —como vimos en el texto citado antes— viven alienados en la existencia inauténtica (aquel —recuérdese— “frenesí de los cuerpos” en el “recinto de los ecos”).

Mas —y es otro aspecto muy importante— esta función de vidente y profeta, este interpretar —sobre todo— las señales de lo celeste, ha de cumplir-

los esa figura del poeta, esa máscara actorial tan definidora del sistema poético de Miguel Fernández, en unos concretos ámbitos. Sin duda por eso, en razón de esa función que el poeta se asigna, son recurrentes a largo de su obra determinados signos escénicos, determinados ámbitos en los que él aparece situado. Tal, por ejemplo, la casa, tal la ciudad (o concretos puntos de la ciudad, con marcado relieve de parques, árboles o jardines, y con marcas —señales— temporales, brumas, lluvias...), en tanto en cuanto casa/ciudad (y con los signos complementarios apuntados) son símbolos arquetípicos del centro, y ese centro —o *axis mundi* simbólico— puede apuntar en dos direcciones: remitir, de un lado, al propio yo íntimo, al foco espiritual vivificador (alma, espíritu), o remitir, de otro, a espacios sagrados, a ámbitos, entonces, de las revelaciones o hierofanías, a lugares en los que los dioses —la divinidad— puede manifestarse, puede hacer partícipe de sus signos al poeta (ya sabemos, en función de vidente, de intérprete, de profeta).

Pero todavía, y sobre esos dos grandes símbolos —casa/ciudad—, Miguel Fernández construye todo un espacio mítico —es el paisaje, por ejemplo, de SIDEL, que aparece en *Atentado celeste*—, y sobre ese fondo se (auto)mitifica, a su vez, la propia figura del poeta, que se yergue, así, solitaria y solemne —siempre la soledad—, sabia, fiel —también siempre— a los designios oscuros —la ascura condena— de su tribu. Véase como se representa en “Preludio a una soledad”:

“Por trochas de Sidel, campero va.  
Sube a las atalayas y contempla  
la corola, custodia del rocío;  
el autillo volando.

Sueña

ser nauta, anchura del viaje;  
limosnero de otros países,  
huidizo en el redil que sólo da breñales,  
un patio donde el asno circunda aquel brocal,  
desolación, costumbre del hastío.  
(...)

En holocausto quedas:  
puede sólo el que olvida  
y regresas de nuevo a la tribu, que ajena,  
afana sus labranzas,  
e ignora que tú sólo sueñas tus soledades”.

Pero —y sería un tercer y último aspecto, no menos clave, de su poética de la revelación—, en razón de todo lo anterior está, finalmente, cómo Miguel Fernández entiende la función de la poesía.

En esta línea, ya se ha subrayado abundantemente el relieve que la reflexión metapoética tiene en toda su poesía (y, de modo especial, en sus últimos libros). Ahora bien, también esta reflexión alcanza en él atractiva originalidad, de modo que su discurso metapoético se aparta de ejes anteriores —el que desde el esencialismo desarrolla Juan Ramón Jiménez— y posteriores, el de los llamados novísimos (en su segunda etapa).

La reflexión de Miguel Fernández se orienta (al menos en su vector radical, fundamental) a otorgar a la poesía —a la palabra poética— un signo sagrado; entiéndase bien lo que quiero decir: el canto menesteroso del poeta (profeta) es intérprete de la ausencia/señales de los dioses; luego, obviamente, ese canto —ahí el sentido de lo sagrado— está para dar fortaleza a los que habitan la noche del mundo, y para transmitirles —y con ello vivificarlos— los mensajes (el sueño memorial) de lo divino, de lo celeste. Dicho de otro modo (y ya lo dejamos apuntado antes), sólo el poeta es el vidente capaz de acercarse al misterio, de entrar con entereza en el abismo. Oigase, a esta luz, el poema “Baño nocturno”, en el que el poeta vuelve a jugar con marcadas contraposiciones, manejando, además, un complejo abanico de símbolos:

“Me has dado plena luna  
para ver qué acontece.  
Los bañistas hundían sus cuerpos en las linfas,  
y el abismo guardaba sus medusas  
y era gozo flotar entre la nada  
que un murmullo repite cuando en la orilla muere.

Quien los ojos penetra por ignoto coral,  
adivina tan solo lo que encierra el misterio.  
Allí sobrecogido aguarda el relicario  
de quien su vida ahoga,  
cofre que fue pasión y sales ocultaron,  
placer de hundir las manos y nada queda asido.

Cuerpo tuyo acaricia un despojo infinito  
y sumerges tu vida en un mundo que ignoras.  
Tan solo un resplandor en los cielos preside;  
plenilunio en la mar, la tiniebla en lo alto”.

Sobre el que podríamos esquematizar los puntos (esenciales) siguientes:

(I) La plena luna, como señal iluminadora (y misteriosa) de lo celeste, símbolo, también, del conocimiento indirecto, de la función imaginativa, de la luz en la inmensidad tenebrosa:

“Me has dado la plena luna  
para ver qué acontece.

(...)

Tan solo un resplandor en los cielos preside”.

(II) La noche y el mar como ámbitos de transformaciones, de procesos de morir/renacer, o de ignorancia/búsqueda-saber:

Los bañistas hundían sus cuerpos (...) / el abismo guardaba  
sus medusas (...) Quien los ojos penetra por ignoto coral (...)  
Y sumerges tu vida en un mundo que ignoras (...)”

(III) Tensión, otra vez, de luz (plenilunio en la mar) y tinieblas (en lo celeste).

(IV) El ignoto coral, como lugar, —oculto, profundo— que guarda los dones preciosos que acaso pueda ofrecer el misterio del abismo (sentido último de la vida).

A esta luz —sentido sagrado de la poesía, palabra como don vivificador que fortalezca en la noche del mundo a los humanos, y poesía, además, como vía de conocimiento (o revelación) último, el poema que significativamente —posición relevante— cierra *Entretierras* (1977), y que no menos pertinentemente se titula “Reencarnación en la palabra”, me parece que puede ejemplificar de modo admirable, y sin negar, desde luego, otras interpretaciones, esa clave de la reflexión metapoética —tan singular, tan original— de Miguel Fernández. Recordemos al respecto un fragmento:

“La poesía es lo que no se descubre;  
parecida a la muerte, pero en vivo.  
Ella surge del fondo de un negro tabernáculo  
que es la meditación.

(...)

Das la vida en aliento, pues calor sólo impone  
quien lo real inventa  
ya que lo que transcurre, fue creado por otros.

Es igual que ese cuerpo que tendido fenece,  
lerdo en las profecías que redimen su aura  
y es soez fingimiento ya que tan solo existe  
aquello que libera tanta muerte diaria”.

He de terminar ya. Y ahora, en el cierre, quiero traer al hilo y al vuelo de mis palabras aquella voz —verso vivo— herida por el rayo, aquel otro Miguel de la pasión y la elegía, cuando escribió:

**“Muere un poeta y la creación se siente  
herida y moribunda en las entrañas”.**

Sí, ciertamente, sobre todo cuando ese poeta —ejemplo de honradez, de generosidad, de tan íntimas intensidades, amigo, hermano mayor, maestro querido— se llama para siempre en el corazón de todos Miguel Fernández.

## *La recreación de la materia*

MARÍA DEL PILAR PALOMO

En el invierno zamorano de 1987, acompañados de un grupo de poetas amigos, coincidí con Miguel Fernández en nuestra visita a San Pedro de la Nave. Recuerdo vivamente la emoción de Miguel frente a aquellas piedras labradas hace más de mil años, donde unos anónimos canteros visigodos habían “recreado” la materia, que, transformada en toscas figuras de serpientes o racimos, devenía un sistema de signos cuya simbología iba descodificando ante nosotros el historiador amigo que nos acampanaba. Miguel, entonces, se refirió a su propia poética, de comunicación simbólica, rechazando su presunto hermetismo. Tampoco eran herméticas las piedras seculares de San Pedro de la Nave, cuando se las contemplaba como un sistema de signos, y se meditaba sobre esta contemplación. Volví sobre esta vivencia compartida cuando, pocos años después, leía su reflexión sobre un cuadro de Miró, *La masía*. Una reflexión puesta en boca —en mente— de Hemingway, que observa en él una delectación en los objetos —“barreño cuba regadera taburete / pozo acequia escalera pellejo / palomar noria periódico...” —, —mientras elude los rostros de los seres vivientes. “La exaltación sólo queda en los objetos”, y

apunta, clarividente: “Es indudable que Miró, al pintar este cuadro, sólo buscaba la recreación de la materia, y por ser la existente, la sacralizaba” (1). Y aún tuve que volver sobre esta contemplación–recreación–sacralización de la materia cuando leí la que —creo— fue una de sus últimas entrevistas, aparecida a finales de 1992. En ella se le pedía a Miguel Fernández que sintetizara su poética en cinco líneas y le sobraron cuatro: “El recrear la realidad” (2). La escueta definición podía, sin embargo, ampliarse con unas declaraciones anteriores, a propósito de su célebre poema “El muchacho de chaleco rojo”. Todos los amigos y lectores de Miguel Fernández sabíamos de su predilección por este poema, que le oímos recitar en varias ocasiones y que, casi ineludiblemente, figuraba en cuanta selección de poemas propios se le pidiese al autor. “Este poema es para mí emblemático”, afirma, y parece, en una lectura superficial de la declaración, que su importancia derivaría de su absoluta originalidad en el momento de su escritura —hacia 1952—, como un poema, inspirado en un cuadro —“Homenaje a Paul Cézanne”— que rompía la estética al uso y se anticipaba en treinta años a imperantes usos culturalistas. Pero el poema es emblemático en la poesía total de Miguel Fernández porque entiendo que es el primero en que, metapoéticamente, evidencia en su obra la transformación de la realidad: la verdad no está en lo referencial contemplado sino en esa otra realidad a la que llegamos por la meditación de lo contemplado. Y la realidad poética está, a su vez, en la contemplación de lo meditado. Una supra–realidad o intra–realidad, de carácter intelectual —u onírico, como veremos—, que cubre en vida una imagen recreada y que ha podido partir de lo inerte. Un modo, en cierta manera, de resurrección de la materia.

Volvamos sobre el muchacho de Cézanne. Afirma el poeta y —y aquí creo que está el carácter emblemático del poema, no en su aparente, falso y anticipador parnasianismo—, que “surgió de meditar lo contemplado (un cuadro). Se escribió al contemplar lo meditado. ¿Hay otra norma?”. Y esa contemplación segunda —de la que brota el poema recrea de tal modo la melancolía de la primera realidad —el cuadro—, que, tras la apariencia —la “historia”— brota, transfigurada, la persistencia de la vida, como una resurrección:

“Mas si arañas la tierra  
verás que allí debajo está tu hermana viva,  
tu nombre, tu familia,  
y ese chaleco húmedo por tu sangre, muchacho”.

Muchos años después, la contemplación —frescos de la Florida— de lo meditado —la visión de España —le llevará a Miguel Fernández a fusionarse con Goya y *pintar con él* un mundo nuevo:

“Mi cabeza es la lámpara.  
Ya tengo  
luces que alumbren las legislaciones:  
Pintar, más que lo vivo, lo soñado” (3).

Escribir, más que lo vivo, lo soñado, porque ese sueño contemplativo es lo que, mediante la palabra, confiere eternidad a lo transitorio de la materia y el vivir. Así, en la exacta *Poética*, de 1975:

“Acontece el suceso y contemplado  
se queda ya por siempre.  
Ojos que no han de ver,  
lo miran si lo inventa.

Pasa la realidad y siempre es otra  
pues ya por meditada se transforma.  
Y nace el sueño, más real que aquélla.  
Si sólo se quedara lo que vemos  
tal como así discurre,  
sería finitud lo que acontece,  
no eterno devenir” (4).

Contemplación —en el alto sentido humanista y renacentista del término— que es meditación, transformación y, en consecuencia, resurrección:

ese “eterno devenir” que encierra, en uno de sus sentidos —el que le confiaron los estoicos— el término *palingenesia*, el retorno periódico y eterno de los acontecimientos, que Miguel Fernández simbolizará en la continua resurrección de la rosa, “nacida de la muerte pura” (5). O palingenesia en la interpretación platónica, en donde ese retorno es el del alma del sabio, retornando al mundo de las Ideas, como eterno contemplador de la esencia. Como el poeta, conocedor supremo de esa otra realidad que ha surgido de la contemplación, pero que, a través de ella, puede llegar —palingenesia— a la perduración. Así, si *Las flores de Paracelso* se cerraban con la resurrección de la materia —rosa—, se abren en el poema primero —“Jardín”—, en el convencimiento de la perduración del acto contemplativo:

“Cuando llegado el trance,  
quebrada la vasija  
el agua clara ya vertida en bruces  
por tierra roja abreve,  
tú me reencarnarás.  
Jardín del ansia ” (6).

Porque lo que asciende de ese jardín no es lo vivido sino lo soñado, en el símbolo de un aroma que perdura porque “el olor del alma / es lo que asciende”, y el incendio de la flores no nos deja cenizas sino “la consumación de la fragancia”. Y así, el poeta va desarrollando unos “Ciclos de la palabra”, “narrando lo vivido”, “narrando lo soñado”, “narrando lo inventado”, para terminar, en el último ciclo, “narrando en la palabra”, como acto final de la contemplación meditativa: “vivir soñando los inventos / de esa función vocal” (7).

Pero una vez transfigurada la realidad mediante el acto poético, acontece que esa segunda realidad habitada por palabras se nos transforma en vida. Una vida donde el sueño —lo percibido por la contemplación: deseo, memoria..., se transforma en la mas auténtica realidad. Así, ésta no es el “Retrato de una dama” (8), es decir la forma fugitiva encerrada en las líneas y colores de un medallón. Esa es la “triste realidad”. La auténtica es

“sólo aroma”, porque “salvado por la atmósfera / el perfume perdura”. Y el poeta se pregunta “¿Cómo así se deslía / vivir de lo soñado?”, para desear categórico: “Viva soñándote”.

Vivir y soñar rompen sus barreras diferenciales en el vasto dominio de la contemplación meditativa. Y en una “Visita al museo”, el poeta puede llegar a fusionar la “historia” y sus “verdades” encerradas en lienzos, con la suprema “invención” que brota de aquéllos:

“Así el mundo entre lienzos sus verdades proclama  
a quien la mano empuja por escribir su historia.  
Tal arrebató es, que solo se medita  
cuando la tierra inventas por haberla vivido.  
Llevas a tu rincón lo que en ojos se queda  
y pasa ahora un cortejo: criaturas han sido.  
Invaden tus dominios y no sabes si sueñas  
o es que soñando vistes pasando la miseria” (9).

En ese sueño el poeta recrea y vivifica lo inerte mediante la palabra. Porque “das la vida en aliento, pues calor sólo impone / quien lo real inventa / ya que lo que transcurre, fue creado por otros” (10). Y frente a “lo que transcurre”, el deseo se convierte en verdad. De tal manera que “El joven vigía ” (11) que da la voz de “tierra”, y ésta en la realidad no existe, está gritando una más alta realidad:

“El niño no mintió; se inventó con sus ojos  
que era la tierra lo que deseaba”.

Y ese mirar en el deseo tendrá tal poder de recreación que transfiere la verdad de lo real a la verdad de lo soñado en la meditación, porque “nunca fue realidad lo que sólo te hiere, / sino lo que te daña luego de meditado”, hasta el punto de que “tus ojos, por cegados, otros mundos han visto” (12).

La realidad creada en el sueño y la meditación se transforma, en consecuencia, en algo sin límites precisos de significación, si esos límites los

colocamos en el ámbito primero del referente real. Como ese simbólico pescador meditativo —“Pez o paloma” (13)— enfrentado con su caña al “abismo” de “algo ignoto”, que poseerá el don de crear a su antojo la presa, ya que lo conseguido sólo dependerá de la fuerza del intento:

“Pero quédate extático  
y medita quién fuerza.  
Puede ser pez, o puede ser paloma,  
si el anzuelo has lanzado a las alturas”.

Igualmente, si puede su fuerza crear a su antojo una suprerrealidad, el poeta puede, también, devenir “otro distinto ser” que, habitante de la memoria y caminante de sus “sueños inventados”, llegue a entrever ese “reino”, “tan extraño a los otros”, que en “otro tiempo” fue su posesión y hoy es solamente “perdida realidad” (14).

Creo que de esa dualidad —realidad o materia tangible y existida, frente a realidad o materia contemplada y soñada— brotan dos libros tan frecuentemente situados por la crítica en un superficial virtuosismo neobarroco, como son *Las flores de Paracelso y Eros y Anteros* (15). Ya he aludido en estas páginas al profundo significado del poema primero y último del poemario dedicado a la “botánica oculta” o “magia” de las flores (16). Pero, naturalmente, no a las flores —realidad referencial— sino al significado de las flores —segunda realidad—, tras la transformación meditativa de aquéllas realizada por Paracelso. Era absolutamente lógico y coherente el entusiasmo de Miguel Fernández ante el descubrimiento personal de la obra del científico renacentista. Cuando el humanista suizo establece *científicamente* la armonía entre macrocosmos y microcosmos, creo que el poeta melillense está encontrando un alma gemela. La flor —realidad primera—, y su significado y símbolo como realidad segunda: “¿Hay otra norma?”, había preguntado el poeta sintetizando su proceso de creación.

O la oposición —fusión— de Eros y Anteros, los dos hijos de Venus que lucharon por la primacía en el concepto del amor que cada uno simbolizaba. Eros como deseo —“el Eros solo”— y el amor correspondi-

do —“y el plural Anteros” (17)—, opuestos pero complementarios que, en ocasiones, se funden con la “soñada realidad” de la poética de Miguel Fernández:

“Soñada fue la escena y nunca mío  
ese trance, tal hora y alto nido.  
Despierta, realidad, que nada es cierto” (18).

Nada es cierto en la vigilia, pero toda escena es verdadera en el desco y el sueño. Eros se funde con Anteros. En el sueño o en la contemplación de los signos de la materia: “los signos por mí solo entendidos”, del “mensaje del árbol” (19). Huellas, pisadas, objetos que devienen símbolos en la poética de Miguel Fernández —“simbolizadores” de Sultana Wahnón—, y que, en su polivalencia de significados, confieren al universo su propia multisignificación: “La idea nunca es una como el bárbaro clama, / sino que en cada cosa el mundo se infinita” (20). Objetos-símbolo que confieren, recíprocamente, en aquella segunda realidad creada, un modo de infinitud a la primera. Confiriéndola, en cierta manera, un carácter sagrado: todo símbolo es un enriquecimiento —al ampliar su significado primario— que opera sobre la segunda realidad:

“Cuando signas tu frente,  
es a mi corazón al que ponen un agua” (21).

Esa sacralización de la materia —que deriva de su recreación simbólica en el acto poético—, cobra en la primera época de Miguel Fernández un evidente matiz de nacimiento, germinación, fructificación de la vida. En *Credo de libertad* son significativamente abundantes los términos que, en el referente, poseen un valor germinativo: fermentar, grano, cosecha, espiga, levadura, semilla, polen...

“La materia sagrada del olivo  
reverdece la luz del horizonte...”.

escribe en “La cosecha”. Y esa materia es sagrada porque “reverdece” —recrea en intensidad— la luz. “El niño celeste” es “sagrado”, cuando se convierte, “naciendo”, en “materia” humana. “La madre” es, como la semilla, “materia tan pequeña que fermenta la vida” (22). Y ya en *Sagrada materia*, su segundo libro, “materia” se une a “levadura”, “fermento” “semilla” y fructificación, o la materia “sagradamente” cobra vida en las manos del alfarero (23).

Creo que de la mano de esa inicial sacralización deviene en la poesía de Miguel Fernández esa portentosa vivificación de los objetos, que él mismo nos señaló al comentar el cuadro de Miró. Los objetos son como esos signos que él traduce como mensajes de otra realidad. Son, con frecuencia los signos—símbolo de la memoria:

“Era costumbre, luego del vals de los domingos,  
alimentar palomas con la miga del pan.  
Descendía en volandas la bandada, nevando  
su alboreo en los dedos sagrados de la infancia,  
mientras por las rasgadas celosías del claustro,  
veneradas reliquias iluminan vitrinas  
sobre rojos damascos:  
medallas, rizos, cartas,  
la pistola y su óxido de azufre aleteando  
sobre las galerías del palacio; recuerdos  
de aquellos rostros idos; panoplias y retratos  
y una espineta de caoba con grabados al fuego  
de la llegada de Lohengrin” (24).

El “museo romántico”, a través de la enumeración de sus objetos va cobrando vida, hasta significar la memoria de un tiempo pasado. O la *Biografía completa* de Miguel puede sintetizarse en los objetos—memoria que la sustentan: babero de párvulo, orinal de loza, misal de nácar, mosquetón, ametralladora... (25). Es una “viva recordación” que, muy proustianamente, va alzándose ante la “antigua botella con pasas y aguardiente” o

“la colcha con flores” bordada por la madre, que son como las “labradas cancelas” que van abriendo “el sueño” ante sus pasos. Y añade significativamente: “Y por el campo pasas buscando viejos símbolos”, mientras, caminando entre objetos de antaño, se dispone a buscar “los datos aquellos” que son “señales del vivir” (26).

Pero el objeto mismo puede ser algo más que esa señal del vivir: él, mismo sufre un proceso de vivificación al entrar en la segunda realidad del mundo poético de Miguel Fernández, porque “las cansadas cariátides / dejarán por la tierra su sustento, / pues la piedra es ya vida si tú unges / con tu gota de cera iluminada / el pétreo corazón” (27). La “Piedra sola” puede ser “cobijo de escorpión punzante” (28); la “Fauna doméstica” de unos “bestiarios” que son materia inerte, quedan “en libertad” en las noches del poeta, al que no “agreden” (29); la “Cerámica de Níjar”, porta la cabeza del bautista que continúa sonriendo sobre ella (30); la dama del retrato abandona su puesto en él y sigue “hilando” en la “silleta de seda” del salón (31). Y el propio poeta entra en el tapiz que contempla hasta ser materia nueva de su composición:

“Bajo el tapiz  
 mirábame el lebrel, y le sostuve  
 su altanería.  
 Quedóse en el rosal  
 por no saber si es fuente lo que aflora,  
 o la flor es el agua que lava tus sandalias.  
 Silbé al halcón.  
 Y me llegó a la alcándara  
 y en la siniestra lo posé.  
 Tanto jardín en éxtasis:  
 pájaros, búhos, gacelados mármoles.  
 Y pétalos.  
 Y pétalos.

Y pétalos” (32).

Y las bóvedas. Las emblemáticas bóvedas de Miguel Fernández, que son en “Juicio final” el ámbito de la huida; el sagrado recinto del misterio en *Entretierras* (33); son las bóvedas celestes que elevan la mente mientras el cuerpo duerme, en *Secreto secretísimo* (34). Y son en su perfección, en el cruce de sus arcos, en el equilibrio armónico de su alzada arquitectura, la suprema sacralización de la materia. Arcos que cubren, como en San Pedro de la Nave, la memoria simbólica del largo milenio que los sostiene. Bóvedas construidas con palabras, bajo cuyo amparo Miguel Fernández vio, armónica y conceptualmente, transcurrir su vida. “Estas bovedillas bajo las que veo pasar todo...” escribió amistosamente en noviembre del 92 (35). Instalado, desde ellas y no bajo ellas, en la suprema y más alta realidad de la verdad poética.

1. *Historias de suicidas*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1990, p. 190.
2. Entrevista realizada por Antonio Rodríguez Jiménez (en *Suplemento Literario Cuadernos del Sur*, de *Diario Córdoba*, en 26 de noviembre de 1992).
3. “Sombrero con velas”, en *Discurso sobre el páramo*, Rusadir, Málaga, 1982, p. 46.
4. De *Atentado celeste*. Los libros editados con anterioridad a 1983, los cito siempre por *Poesía completa*, Espasa Calpe, Madrid, 1983 (p. 194).
5. “Palingenesia”, último poema de *Las flores de Paracelso*, ed. cit., p. 301.
6. “Jardín”, ed. cit. p. 281.
7. De *Bóvedas*, Ávila, 1992, p. 28.
8. En *Tablas lunares*, ed. cit. pp. 341–42.
9. De *Atentado celeste*, ed. cit. p. 205.
10. “Reencarnación en la palabra” de *Entretiembras*, ed. cit., p. 278.
11. En *Bóvedas*, ed. cit., p. 60.
12. De *Atentado celeste*, ed. cit. pp. 216–17. La indudable vinculación con Bécquer de estos presupuestos fue puesta de manifiesto por Dámaso Santos (en *Pueblo*, de 1 de abril de 1970), comentando *Juicio final*.
13. De *Bóvedas*, ed. cit., p. 66.
14. En *Juicio final*, ed. cit., p. 134.
15. Véanse las sugerentes páginas que dedica a ambos —rebatando la aludida interpretación—, Sultana Wahnón: *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Antonio Ubago Editor, Granada, 1983. Destaca S. Wahnón, igualmente, la acertada crítica de Rei Berroa (*Ínsula*, núm. 410, 1981, p. 14).
16. Se señala en el citado libro de S. Wahnón la fuente concreta de la que parte el conocimiento de la obra renacentista: *Paracelso. Botánica oculta. Las plantas mágicas*, (México, Ed. Naturistas, 1, D.F.); que le regaló un amigo.
17. *Eros y Anteros*, ed. cit., p. 221.
18. *Ídem*, p. 235.
19. “Los signos”, en *Tablas lunares*, ed. cit., p. 356.
20. En *Atentado celeste*, ed. cit., p. 209.
21. En *Juicio final*, ed. cit., p. 145.
22. Ed. cit., pp. 48, 49 y 63.
23. En *Sagrada materia*, ed. cit. pp. 83 y 101.
24. De *Juicio final*, ed. cit. p. 116.
25. En *Bóvedas*, ed. cit., p. 30.
26. En *Juicio final*, ed. cit., pp. 135 y 140.
27. En *Tierras lunares*, ed. cit., p. 356.
28. *Ídem*, p. 346.
29. En *Bóvedas*, ed. cit. p. 10.
30. *Ídem*, p. 13.
31. “De lo pintado a lo vivo”, en *Bóvedas*, ed. cit. p. 71.
32. En *Secreto secretísimo*, Torre Manrique, Madrid, 1990, p. 32.
33. Ed. cit., 131 y 276.
34. Ed. cit., p. 20.
35. Así me lo escribió en la dedicatoria de su último volumen.

# *Retórica de la ceguera: una poética para Miguel Fernández*

JOSÉ TERUEL

Universidad de Nueva York en España

“Quería decirle, que mal crítico literario será aquel que no se plantee los estados de ceguera; o la introversión de esa realidad que abrasa lo contemplado desde la oscuridad”. Miguel Fernández, *Historias de suicidas*, 1990.

Interpretamos la obra poética de Miguel Fernández desde su primer libro: *Credo de libertad* (1958), hasta su última entrega: *Bóvedas* (1992), como sucesivos y concéntricos tanteos que nombran el vacío: “donde nada se hila más que el hilo en su ovillo” (1). Esta forma persistente de nombrar el vacío con renovado entendimiento, es lo que llamamos poesía (2). Bajo el significativo título de “Con los ojos cerrados”, leemos en *Credo de libertad* una poética recurrente para toda su obra (3):

“Creed tan solamente en aquellas palabras  
que os venía diciendo cuando nunca os hablaba.  
(Mientras andamos lentos, mientras vamos bebiendo  
o cuando se tiritita al compás de un mendigo,

la vida es otra cosa; se transporta, se eleva  
perdida ya en su azul laberinto de dioses.  
sufrientes potestades, realidad de los seres  
que día a día nos dejan su polvillo gastado).  
Esto es irrefrenable y me pongo de espaldas,  
quise un día dejar de escribir estos versos  
y vivir con la vida todo lo que me otorga.  
Por eso yo os lo juro que estamos engañando.  
Todo esto es mentira. Creed al hombre solo” (4).

No entraremos en las implicaciones de esta primera poética dentro del desarrollo del discurso teórico de la poesía española de los años 50. Porque queremos olvidar el historicismo genético geográfico de padres e hijos, centros y periferias que ha caracterizado el relato de dicho panorama. Y porque queremos recordar que todo lo que llamamos historia de la literatura tiene muy poco o nada que ver con la propia literatura (5). Entremos pues en su interpretación y subrayemos cómo el poema contempla la posibilidad de su propia inexistencia/contingencia. En otros términos: el poeta sólo puede comenzar su obra, porque está dispuesto a olvidar esa posibilidad, y puede continuarla porque sucesivamente se dispone a olvidar que ese principio no es sino la repetición de fracaso anterior:

“(…) El escritor nunca puede leer su propia obra. Para él es terminantemente ilegible, un secreto al que no quiere enfrentarse... La imposibilidad de leerse a sí mismo coincide con el descubrimiento de que en el espacio abierto por la obra ya no hay sitio para más creación y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir la misma obra una y otra vez... La soledad específica del escritor... surge entonces del hecho de que, en la obra, el escritor pertenece siempre a lo que la precedió” (6).

Nos servimos de este planteamiento sumamente revelador de M. Blanchot, porque nos confirma la imposibilidad de la autointerpretación/autolectura, o en otros términos: la necesaria ceguera del autor con respecto

a su obra (enunciado), que le lleva a recomenzarla como una secuencia de principios: la ilusión de los principios. En este sentido podríamos proyectar la retórica de “Con los ojos cerrados” sobre otros poemas de *Bóvedas*, lo que nos permitiría leer toda la poesía de Miguel Fernández a través de su última entrega, esto es, a través de su propia *circularidad*: “vivir soñando los inventos de esa función vocal” (*B.*, p. 28); y a través de su propia *retórica*, en cuanto que llamamos texto —literario siguiendo a Paul de Man (7)— a cualquier texto que signifique explícita o implícitamente su propia modalidad retórica y que prefigure la malinterpretación de que será objeto, como correlato de su naturaleza retórica, es decir, de su retoricidad:

“Y en ese duermevela  
grita con el coraje  
o canta una salmodia.  
Tal vez lo que ya lúcido viviera  
sin haberlo vivido:  
la intervención de estos mundos de la nada”.  
(“El dormido” *B.*, p. 23)

“Espejo sin azogue.  
Sólo el bruñido marco.

Nada se ve.

La sombra,  
es lo que allí se advierte”.  
(“La sombra en el espejo”, *B.*, p. 51)

“Plagio a Saroyan  
sin apercibirme,  
pues creo  
que son mías estas palabras.

Qué impostura.

Como un cuchillo,  
*como una flor,*  
*como absolutamente nada en el mundo”.*  
(“Plagio”, *B.*, p. 62)

Sirvan estos ejemplos para constatar que dicha circularidad designa para el lenguaje de la poesía la imposibilidad de apropiarse de algo, ya sea de una consciencia, de un objeto o de una síntesis de ambos. Pérdida de sustancia que permitirá desde la perspectiva del lenguaje de la figuración poner en funcionamiento el juego de las inversiones retóricas y la libertad de no ser obstaculizado por las limitaciones referenciales del sentido (aunque esta teoría liberadora del significante implique también un agotamiento de las posibilidades temáticas) (8). “La invención de estos mundos de la nada”, “nada se ve”, “sin apercibirme que son mías estas palabras” presupone más que a una retórica del silencio (9), una *retórica de la ceguera*: en el momento en que el lenguaje fenomenológico se queda totalmente ciego aparece el decir: *no ver es decir, y decir es reescribir* lo ya dicho o leído: “contemplando... / con los ojos enfermos que siempre me asistieron. / Menos para seguir / viendo y diciendo: / *dichoso el árbol que es apenas sensitivo...*” (“Rubén”, *B.*, p. 69). El poeta no sólo permanece ciego en su propia visión, sino que se nutre en su ceguera, en la imposibilidad de saber lo que el lenguaje poético se propone (10). Ceguera que nos deja leer el texto en su ilegibilidad y fundamenta todo momento de visión crítica. La entrada en la lectura es paradójicamente el momento en que el lenguaje fenomenológico se queda totalmente ciego, luego la ceguera se vuelve autorreflexiva, y más que la del adivino, es la de quien ha aprendido que no está en su poder el enigma del lenguaje:

“Quien adivina el mundo, ¿será por verlo ciego?”.  
(“Primera ceguera”, *B.*, p. 52)

“Pestaña es la luna del menguante.  
Oculto el ojo está, sólo la sombra.  
(...)  
Mas yo la miro en la ceguera mía,  
hasta que así resuélvese redonda  
y luna entera es para el alumbre”.  
(“Luna menguante” *B.*, p. 53)

“La botella me mira con su eterno vacío.  
Nada alberga en licor, nada en suspiratorio  
para el trasiego oscuro de la noche en vigilia.  
(...)  
Lleno la copa labrada de vacío indefenso;  
la lleno y me la bebo de nada, pues no existe  
más que la nada sola.  
(...)  
sólo llanto  
de quien desierto viera y tal aroma puede  
transfigurar la sed en una descendencia”.  
(“Las copas indefensas”, *B.*, p. 46)

“Yo en la sombra veo  
vagos  
vuelos de vagancia”.  
(“Vaga santidad”, *B.*, p. 65)

Ceguera que permite el vuelo, el impulso a querer saltar fuera de un tiempo y espacio cotidiano: espacio entendido como confinamiento y tiempo como acoso “cuando tan carcelario estoy / yo adivino la belleza” (*B.* p. 68) (11). El vuelo de la sed, descrito a través de la alegría del ascenso/descenso,

alturas/profundidades, pez/paloma (12), asciende hasta un estado de suspensión/ebriedad donde queda incluida la conciencia artística: el fracaso de la búsqueda expansiva hasta una altura de la que ya no puede descender, o hasta una profundidad donde no es posible emerger. La imagen de lo *uno* será la caída ascendente, la ausencia, donde el yo se siente llevar/devorar por lenguaje autófago, por la reverberación eufónica de un sonido, de un lenguaje aprendido hasta el retruécano. Podríamos decir que el conocimiento que la poesía de Miguel Fernández privilegia, es el reconocimiento de dicha caída: la transformación del caer en un acto de conocimiento. Y difícil es, a veces, el vuelo en la poesía de Miguel Fernández con tan pesado diccionario rubeniano de derivación sin término (céfiro, ciclamor, pábilo, débito de péñola, retinto, condotiero, lentisco, recental, nabateos, sumiller, archimandrita) con “ese pájaro lerdo”:

“La vida media de la media luna  
cuando es creciente, es la vida y media.  
Yo la veo subir y me ilumina  
el papel y las péñolas.

Mas me quedo mirando  
ese pájaro lerdo que transita  
sobre el lienzo de plata de mi página en blanco  
y se me lleva una letra sola,  
una vocal muy débil  
que escribí.

Se va con su legado a las altas atmósferas  
y oculto es ya por siempre hasta donde no supe.

Por mí queda el poema concluso y venerando.  
Allá el raptor.  
La idea es un eclipse  
como nubes que pasan y te ocultan la luna”.  
(“Vida y media”, *B.*, p, 47)

Ceguera, confinamiento/acoso, y vuelo: he aquí el eje dinámico de la poética de Miguel Fernández que asciende y se estrella hasta/contra las bóvedas del “techo más alto de las noches” (“Bailes”, *B.*, p. 72), hasta el límite en que el lenguaje es “una letra sola” y la idea “un eclipse”: poética fonocéntrica donde las seducciones de las sintaxis y la figuración han de lograr incluso que las paradojas más extremas parezcan naturales: “por mí queda el poema concluso y venerando”. Verso que capta el instante en que las voluntades contrarias se reconcilian: poema/poeta, poeta/pájaro, idea/poema, y designa el acontecimiento descrito como un acontecimiento del lenguaje. Sería un error interpretar esta luz ascendente la claridad de un autoconocimiento (13). La luz es la transformación de una condición de confusión e inconsciencia (sueño, raptó) en la versión sonora: “y cuéntase ya todo: / vivir soñando los inventos / de esa función vocal” (“Ciclos de la palabra”, *B.*, p. 28). La luz ascendente se convierte en una caída en la antigua profundidad sin fin de la noche, de forma que el conocimiento que la poesía de Miguel Fernández privilegia —aumentamos la propuesta anterior— es la imposibilidad de saber lo que ese lenguaje se propone, porque ¿ve o no ve su lenguaje lo que este lenguaje afirma?:

“Si raptó una palabra  
del sonido  
y la cubro en mi lar.  
Y ahí se queda  
tan huérfana de sí,  
mas siempre mía,  
rondón galán de noche iré a la poza  
por ver cómo la luna se refleja  
en su eclosión brillante de las luces  
y el adjetivo queda sojuzgado”.  
(“Palabra”, *B.*, p. 27)

“(…)  
Vecinos son testigos del suceso:  
Prendí antorcha al pajar  
y ardió  
el misterio.

Y quedé huérfano  
que magia sólo es ya mi palabra”.  
 (“Juegos de la magia”, *B.*, p. 29)

“Antes que el ayer último naciera  
en la extinta palabra,  
ya no estabas.  
Mas sí en la mudez  
del eterno silencio.  
Poema roto para siempre:  
los versos más hermosos que cantar he podido”.  
 (“Degollación necesaria”, *B.*, p. 64)

Lo demás: prosopopeya y divertimentos: poemas donde un objeto emblemático se revela sin necesidad de discurso por la sola estructura de su constitución: constelaciones situadas mucho más allá de cualquier preocupación por la vida o la muerte en el espacio vacío de un cielo irreal:

BUSTO  
“Yo posé una mano  
en la cadera  
de Minerva.  
Se dobló la piedra.  
No era una estatua”.  
 (“Busto”, *B.*, p. 7).

Finalmente queremos subrayar la fisura emblemática del término bóvedas para la poesía de Miguel Fernández con las siguientes líneas de significación: 1. Espacio circular que marca el límite y el constante retorno del canto extático, del vuelo circular que sugiere la (re)caída ascendente. 2. Espacio cóncavo que propicia el vaciado del sujeto en la contemplación: la autofagia. Contemplar las bóvedas es ser bóveda, donde el ojo se demora reside por un instante nuestro ser (14), y el sujeto es la forma del objeto contemplado: bóveda (objeto) / circunflejo (sujeto), ser es acento (esdrújulo) y devenir es melodía. 3. Espacio interior vacío que no contiene, pero dispuesto a contener la sola posibilidad de ser refugio en la belleza (15):

“El diván de peluche,  
el escabel marrueco, me acomodan.  
Ya tan horizontal como los mares,  
al techo ojiva miro circunflejo.  
Y se pasean ángeles beodos.  
Y al oído me dictan sus proclamas,  
y así la luz encuentro del poema”.  
(“El soplo”, *B.*, p. 22)

“Al contemplar las bóvedas,  
queda mi cuerpo circunflejo y frío  
en el techo más alto de las noches.

Se anida el despropósito en sus cuevas  
y un tango en las baldosas.  
Un *gigoló* se aprieta a la medusa  
y va con la armonía sojuzgando  
álabes de caderas y otros senos.

Yo tuve un vino tan románico,  
que nubló para siempre tanto baile.  
Y aunque traición si hubo no la supe,  
ahora en el vals me arpegio  
en tanta Viena”.  
("Bailes", B., p. 72)

“Las bóvedas han puesto en cielos curvos  
tu levedad.  
Los techos mío  
son las esferas de las melodías.  
Cuando perdido en ellas me deploro  
y tendido al azur me las medito,  
un arropo cendal, unas celindas,  
la mente elevan,  
mientras se duerme el cuerpo entre lo inerte”.  
("Bóvedas", *Secreto secretísimo*, cit., p. 20)

Comenzábamos diciendo que lo que normalmente llamamos historia de la literatura, nada o muy poco tiene que ver con la propia literatura. Terminamos diciendo “que lo que llamamos interpretación es de hecho, historia literaria” (16). Dicha interpretación de la poética de Miguel Fernández (confinamiento y acoso, ceguera y vuelo, magia y música) podría llevarnos a situarla dentro del (neo)modernismo del que tuvo su eclosión en la poesía española entre 1966–77, inequívocamente ejemplificada en el poema “Bóvedas” de *Secreto secretísimo*. Pero ante la amplitud de dicho término (17), volvamos nuevamente a Paul de Man:

“El problema de la modernidad revela la naturaleza paradójica de una estructura que hace de la poesía lírica un enigma que nunca cesa de buscar la respuesta inalcanzable a su propio acertijo. Pretender, como lo hace Friedrich, que la modernidad es una forma de oscuridad equivale a decir que

son modernas las características más antiguas y arraigadas de la poesía. Pretender que la pérdida de la representación es algo específicamente moderno es querer volver a ver un elemento alegórico en la lírica que nunca dejó de estar presente (...). La peor de las mistificaciones radica en la creencia de que podemos pasar de la representación a la alegoría, o viceversa, cuando pasamos de lo viejo a lo nuevo, del padre al hijo, de la historia a la modernidad. La alegoría sólo puede repetir ciegamente su modelo anterior, sin un entendimiento final, de la misma manera en que Celan repite las citas de Hölderlin afirmando su incomprendibilidad” (18).

De la misma forma en que Miguel Fernández repite la cita de Darío afirmando su incomprendibilidad: “dichoso el árbol que es apenas sensitivo...”. Y así es mayor la probabilidad de que sea un poeta español verdaderamente *moderno*, del mismo modo que “Baudelaire es un poeta francés verdaderamente moderno; y Hölderlin un poeta alemán verdaderamente moderno; y Wordsworth y Yeats, poetas ingleses verdaderamente modernos” (19).

1. FERNÁNDEZ, Miguel, "Ajuar desnudo", *Bóvedas*, Ávila, San Juan de la Cruz, 1992, p. 43. A partir de aquí lo citamos por *B.* más la página correspondiente.
2. Cfr. DE MAN, Paul, "Crítica y crisis", *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* (1971), trad. H. Rodríguez y J. Lezra, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 24.
3. Vid.: FERNÁNDEZ DE LA TORRE, José Luis, "Notas para un análisis de la poesía de Miguel Fernández", *Omarambo*, 8, 1992, pp. 33-49 y para este aspecto pp. 37-38. Otros estudios que destacamos sobre la obra de nuestro poeta son: WAHÓN, Sultana, *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago Editor, 1983; "La historicidad de la poesía de Miguel Fernández", *Aldaba*, 1, octubre-noviembre 1983, pp. 1-16; y DOMÍNGUEZ REY, Antonio, "Fronda barroca: Miguel Fernández", *Novema versus Povema*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1987, pp. 17-40.
4. FERNÁNDEZ, Miguel, *Poesía completa (1958-1980)*, Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 65.
5. Cfr. DE MAN, Paul, "Historia literaria y modernidad literaria", en *Visión de ceguera*, cit., p. 183.
6. BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario* (1955), trad. V. Palant y J. Jinkis, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 17-18. Cfr. DE MAN, Paul, "Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot", en *Visión y ceguera*, cit., pp. 71-90; y con la siguiente cita del propio FERNÁNDEZ, Miguel: "Y toda obra no es más que un solo poema que se hace a lo largo de la vasta andadura de la vida" ("Post-escrptum", *Historias de suicidas*, Madrid, Libertarias, 1990).
7. DE MAN, Paul, "Retórica de la ceguera", *Visión y ceguera*, cit., p. 152.
8. Cfr. DE MAN, Paul, *Alegorías de la lectura* (1979), trad. E. Lynch, Barcelona, Lumen, 1990, pp. 60-61.
9. Vid.: TERUEL, José, "En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Angel Valente", *Revista Hispánica Moderna*, XVI, junio 1993, pp. 157-178.
10. Con respecto a esta *retórica de la ceguera* vid. los siguientes poemas de su obra anterior: "Era un luto entornándole los ojos", *Poesía completa*, cit., p. 74; "Vigilia de la noche", *ibidem*, p. 151; "Amor entre ciegos", *ibidem*, p. 167; "Sombra del candil", *ibidem*, pp. 175-176; "Tema sobre el silencio", *ibidem*, p. 177; "Poética", *ibidem*, p. 194; "Visita al museo", *ibidem*, pp. 204-205; "Atentado celeste", *ibidem*, pp. 215-216; "Ciego solo", *ibidem*, p. 268; "Mirándose a los ojos", *ibidem*, pp. 268-269; "Historia interminable", *Secreto secretísimo*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1990, p. 58; y "De los sentidos", *ibidem*, p. 70.
11. Véase este eje de significación sobre el poema "Rubén", *B.*, p. 69: (confinamiento y acoso=ceguera) (belleza=música), o en otros términos la oscuridad y confinamiento histórico convertidos en poesía, en alegoría sonora.
12. Vid. "Pesca de bajura", "El galeón" y "Pez o paloma", *B.*, pp. 37, 38 y 66.
13. Vid.: TERUEL, José, "Del continuo apelar a la transparencia: la poesía solar de Claudio Rodríguez", *Publicaciones*, 17, junio 1990, pp. 73-91.
14. Cfr. VALENTE, José Angel, "El signo", *Punto cero, Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 225.
15. Vid. otros poemas de Miguel Fernández: el cupulario de San Antonio de la Florida en *Discurso sobre el páramo*, Melilla, Rusadir, 1982; y "Qasida de fiel amor de Ben Al-Labbana de Denia, a Mutamid de

Sevilla”, *Fuegos de la memoria*, Sevilla, Fondo de Cultura Andaluza, 1991, pp. 75–6.

16. DE MAN, Paul, “Historia literaria y modernidad literaria”, cit., p. 183.
17. Vid.: BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de Guillermo Carnero”, en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 11–68. Vid. también:
- CUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983; y FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, trad. J. Petit, Barcelona, Seix Barral, 1966.
18. DE MAN, Paul, “Lírica y modernidad”, *Visión y ceguera*, cit. pp. 205–206.
19. *Ibíd.*

## *Un inédito de Miguel Fernández:*

### **Solitudine**

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE

Es evidente que la producción de cualquier escritor, en este caso Miguel Fernández, es consecuencia de una elección y, por tanto, una renuncia. Cervantes decía en del *Persiles*: “no todas las cosas que suceden son buenas para contadas”. Sin embargo, a pesar de la advertencia cervantina me parece que puede ser oportuno explicar que *Solitudine* es un libro que nuestro poeta dio por concluido en diciembre de 1992 y lamentablemente —ahora, sí— cierra su poética.

Una observación: el término poética está empleado en el sentido que adquiere en Bachelard, es decir, como poética del espacio o de la ensoñación; pero también en el sentido en el que se puede hablar de la poética de un poeta, es decir, la coherencia de sus actitudes, digamos, prácticas ante la poesía (1). Lo que caracteriza al término es, por un lado, ser una reflexión de tipo interpretativo sobre un lenguaje, por medio de otro lenguaje interpretativo que no es un metalenguaje, sino una connotación aunque parta de elementos denotativos parciales como no podía ser de otra manera. Pero, además, es un desciframiento en tanto que actividad interpretativa de y sobre las cosas que escribe/describe. Por otro lado, la poética de un

poeta no es la que sostiene el texto escrito, sino la que explicita la escritura y, en este sentido, actúa como una estrategia del desciframiento en la comunicación (2).

El título latino del libro *Solitudine* es en este sentido sumamente significativo. José Bergamín en los *Aforismos* había dicho:

“Creo que en nuestro tiempo los hombres se enmascaran de hierro invisiblemente; llevan armaduras cerradas e impenetrables para defenderse. Por eso, tal vez el hombre moderno no se encuentra a sí mismo desesperadamente solo, sino angustiosamente aislado”.

En octubre de 1992 me cupo el honor de presentar *Bóvedas*, libro con el que ganó el Premio Nacional de Poesía San Juan de la Cruz (1991) y señalaba que probablemente la noción de que toda poesía es un rito explicaba este libro. De todos es conocido que un rito se caracteriza por una prácticas cuidadosamente transmitidas, observadas y reiteradas, incluso cuando se trivializa lo transcendental o lo trivial se transcendentaliza. Por eso, esta penúltima entrega no tiene sentido si prescindimos de la producción anterior que, además, ayuda a clarificar o desvelar con el poema que por ejemplo, dedica a “Rubén” (Darío, claro), o los titulados “El dormido”, “Palabra”, “Ciclos de la palabra”, “Juegos de la magia”, “Navegación”, “Asuntos del Edén”... (3).

El libro es así un centro de intercambios y ejemplifica que todo juego comporta un rito (es lo que sucede con el poema “Baskets”). La diferencia entre juego poético y actividades útiles de la existencia, tan importante en sus comienzos y, muy especialmente, en *Credo de libertad* —como se sabe data de 1958— parece desvanecerse.

En este sentido, Miguel Fernández resaltó que hay una nueva voz, incluso chistes poéticos. Sin embargo, esa aparente trivialización que comentábamos es producto de algo diferente: en un ambiente como el coetáneo, donde las ideas sirven de antifaces y los libros de proyectiles, nuestro poeta deviene en hombre actual y civilizado, esto es, irónico pero enamorado de la belleza y del saber, escéptico pero capaz de veneración y

entusiasta. En toda esta arquitectura lírica con la proyección de sí y su distanciamiento lo que subraya es una cierta fidelidad al verso libre. De otra manera, esta otra forma de retórica que es *Bóvedas*, esta construcción y, por eso arquitectura lírica, muestra su fidelidad a la pura ilusión óptica, a la mentira de la imprenta y a la importancia del ritmo. Por definición, el verso libre es el lenguaje liberado de toda regularidad rítmica, o sea, prosa. Sin embargo, la codificación que se espera de la rima (el primer verso es una espera que el segundo verso viene a colmar) se somete necesariamente a unas nuevas reglas de juego —el más serio de todos— más severas: el poema tras perder la rima, pierde la razón (el empleo anárquico de imágenes supuestamente vacías de todo contenido intelectual o incluso emotivo no inquieta tanto como el quebramiento de las formas). De ahí, también, el poema breve o brevísimo —conceptualización máxima y cuidadoso por esencial, ritmo.

La poesía de *Bóvedas* deviene así como ejercicio de la acción y los imaginarios de su propio lenguaje: palabra como unidad singular, escritura como transliteración de la palabra.

La última entrega que intento presentar, *Solitudine*, desvela —ya desde su título— el modo de hacer—escribir que caracterizó a Miguel Fernández (4). Además, era pertinente el recuerdo cervantino del comienzo porque el libro se abre con una cita del *Quijote*: “Encantamientos y perfidias” que, a su vez, articula o estructura el texto en tres partes: una introducción que se abre con el poema “1. Génesis” al que siguen veinte poemas. Una segunda parte: “Música de invierno —1— (Encantamientos)” con treinta y tres y una tercera parte: “Música de invierno —2— (Perfidias)” con veintitrés poemas, esto es, un total de setenta y siete.

Esta filiación cervantina desde luego no supone una novedad en nuestro poeta. Su horizonte de referencias es muy amplio y, por ceñirnos a unos pocos dentro de los clásicos españoles, habría que destacar su devoción por la poesía de Luis de León, Juan de la Cruz, Lope de Vega... y, por supuesto, Cervantes al que explícitamente dedicó un capítulo de su *Historias de suicidas* (1990), en concreto, al desesperado Crisóstomo por su amor no correspondido de la pastora —sinónimo aquí de libre— Marcela (*Quijote*, I, 1605,

II, xii–xiv). Ahora, este laconismo dicotómico cervantino contribuye o conforma el propio libro no como un referente cultural, sino como homenaje identificador de su propia poesía. Cervantes, pues, no es una invocación gratuita, es un desvelamiento que se aceleró desde la publicación de *Laocoonte* (1991), ese extenso poema de 25 estrofas en cuartetos endecasílabos que el propio poeta consideraba como su último guiño al hermetismo que algunos críticos señalaron reiteradamente como definidor o caracterizador de su producción (5). En otras ocasiones, como hemos señalado para *Bóvedas*, había sido Rubén Darío, en otros libros: Juan Ramón Jiménez o la música y la pintura, más exactamente la tematización del tópico *ut pictura poesis...* Ahora, Cervantes (también Salvador Espriú o referentes culturalistas greco-italianos) como elemento configurador de *Solitudine* y de esa magistral oposición soledad–vida–muerte frente a creación–poesía–escritura.

De otra manera: el lenguaje es heredado por Miguel Fernández, lo que algunos críticos llaman estilo es una red personal, quizá inconsciente, de hábitos y, digamos, obsesiones verbales, pero su modo de escribir (lo que Roland Barthes llamaría *écriture*) (6) es algo que elige de entre las posibilidades asequibles históricamente. En nuestro caso, Miguel Fernández intensifica en *Bóvedas* y *Solitudine*, por un lado, la ritualización; por otro lado, el desvelamiento. Para el primero: Rubén Darío; para el segundo: Miguel de Cervantes. Así, creemos instrumentaliza y articula su elección y, al mismo tiempo, ejerce sus renunciaciones. En palabras de Gaston Bachelard:

“Para vincularse al pasado es menester amar la memoria. Para desligarse del pasado es preciso imaginar mucho. Y esas obligaciones contrarias vivifican el lenguaje” (7).

Armonizar poéticamente ese laconismo de la cita cervantina es *Solitudine* y significa no un reto más al que enfrentarse, sino un nuevo programa que se construye, como apuntábamos, en tres partes o bloques que redefinen al poeta y la poesía, esto es, su obsesión por la *dispositio* y un esquema ternario. El primero está formado por 21 poemas y el punto de partida es “1. Génesis” que dice:

“En la celdilla claustra de la madre,  
cuando él todavía era nonato oculto,  
un reguero del éter, alimento de efluvios,  
la vedeja vibrátil de un palpito entre sombras,  
le llegó la noticia de la gran trasmisión  
de la que nunca tuvo más conciencia que oírse  
cuando el gran alarido y su llanto se ensalman  
porque la luz al fin llega entre la placenta.  
Y los ojos que abre ve lo que adivinó  
cuando ya no veía en ese dulce cuévano  
del vientre de la sombra, de la luz de los vientres”.

Walter Benjamin había dicho que “El discurso oculta el pensamiento, pero la escritura lo controla”. Podríamos pensar que el poema se caracteriza por un redoblamiento que le permite designarse a sí mismo: cualquier nacimiento o nacimiento del poema. En esta autorreferencia habría encontrado el medio para interiorizarse o no ser más que el enunciado mismo, pero el acontecimiento o la génesis no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada-lectura superficial. Se trata de un tránsito al afuera: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso y el poema se desarrolla a partir de sí mismo.

Por eso, en el segundo texto el *Vigía*-poeta que se define como “fiel del martirio” puede dar paso al titulado “3. El silencio”:

“Este insondable cósmico silencio  
tan ruidoso abajo,  
pero aquí arriba, tan silente siempre  
donde sólo un flotar, como de alas,  
es el sonido donde astros rózanse  
y nada oye el avisador del mundo.

Fuera así como vino la hecatombe  
en aquel calendario.

Estábamos dormidos,  
desnudos al cuidado del caudal de la luna;  
solos al parpadeo del faro en los cantiles  
guiando los navíos que ciegos navegaron.

Pues ya nada se oyera.

Y eso era el silencio,  
el mismo de la génesis cuando emerge la ameba  
incrustada ya en otra; el carbono estallando;  
la eclosión en un cuenco de aquellas las burbujas,  
hasta este momento en que nadie me oye  
y corto unos gladiolos que en pecho deposito”.

La palabra poética se desarrolla a partir de sí misma, forma una red en la que cada verso, distinto a los demás, a distancia de otros que tematizaban sobre los mismos conceptos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. En cierto sentido, es el lenguaje que se identifica consigo mismo y es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo, de ahí el silencio: “... nadie me oye” y la nostalgia: “y corto unos gladiolos que en pecho deposito”.

Es la misma tensión que se mantiene en “4. Huéspedes”:

“Llegaron huéspedes.  
Irrumpen solitarios  
en el granero  
de la gran soledad.  
(...)  
La desnudez del libro en la mirada.  
Una página sola.

Una oración adversa.

La palabra transida.

Una sílaba esdrújula hemistiquia”.

Este poner al descubierto del poeta, esta claridad repentina revela una distancia más que una doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos.

En “5. Peregrinaje”, puede leerse:

“El peregrino llega luego de sus desiertos  
transitados de sed,  
hasta sus dioses lares que fueron la promesa  
de tal peregrinar”.

El peregrino del poema (aquel que habla en él y aquel del que él habla) no es tanto el creador en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra, por eso se cierra con “... rezaba sus votos / a los dioses ignotos que nunca conociera”.

La primera tematización explícita del encanto—cántico se encuentra en “7. Perfidia”:

“Si buscas la perfidia  
de tanto encantamiento,  
te encantaré lo pérfido.

Quédate en el encanto,  
pues cántico por solo  
es ya la perfección.

Lo demás es un eco  
que suena en el vacío”.

El vacío es el espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo” y probablemente este espacio es lo que caracteriza lo mejor de nuestra literatura. Sin embargo, lo que hace necesario pensar esta ficcionalidad de lo vacío es que el “hablo” de Miguel Fernández funciona a contrario del “pienso”. Éste conducía a la certidumbre indudable del yo; aquél, por el contrario, aleja: así puede leerse en “8. Ser”:

“No era una redención.  
Se redime la nada  
sólo por no haber sido.

Todo queda redento;  
lo que ya nunca fuera,

como quien puso ley  
a esta mi diáspora.

El no ser no es ser nada,  
y nada el haber sido”.

Esa inseguridad del vacío dispersa o borra la existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío: la inseguridad del ser frente a la nada.

Una experiencia poética como la de Miguel Fernández, y por lo que llevamos entrevisto, no puede sorprendernos volviendo al tema-problema del secreto, que ya había sido objeto de un libro: *Secreto secretísimo* (1990, aunque en 1989 obtuvo el Premio Tiflos) (8). Ahora, leemos “10. Secreta canción”:

“¿Cómo cantas si nunca  
has oído la canción?

La canción que escuchaba  
es la del gran silencio  
que se oye a sí mismo.

Esa es la otra música  
que oye a quien yo canto:  
el secreto profundo”.

Esa experiencia vuelve a encontrarse al final: se envuelve y se recoge en un pensamiento que es ser y palabra, por tanto, discurso, incluso si se pretende más allá de todo lenguaje, esto es, silencio, o más allá de todo ser, esto es, nada.

En este sentido, ya Hölderlin en su poesía había puesto de manifiesto la ausencia resplandeciente de los dioses y enunciaba como una ley nueva la obligación de esperar, hasta el infinito, la enigmática ayuda que proviene de la “ausencia de dios”. En el caso de este libro, y el primer bloque, destaca la serie “Templo” conformada por seis largos textos (desde el 16 al 21). El primero nos sitúa en el vacío, en la “lealtad hacia lo ignoto”; el segundo tematiza la llave y concluye: “Luego de tanta vida / al final acerté: / era del tabernáculo”; el tercero es el cuerpo (“Templo del cuerpo...”, y más adelante: “Cuerpo de la ofrenda flagelado en la infancia”); el cuarto es el “Templo destruido”, es decir, se inscribe en ese tópico de la ruina: “Ya los muros se hundieron y él se queda abrazado / al cuenco del ratón, único vivo...”); el quinto “Ha pasado hacia el templo / la comisión de los comicios laicos” y el sexto dice:

“Mi templo es la buharda que sostiene  
la soledad.

¿Qué sacerdocio  
me da la bendición sino yo mismo?

Me veo en este espejo  
y sé que existo.  
Muerdo esa naranja y me embalsama  
el paladar.

Sube el aroma,  
pues nace así el placer.

Creo más tarde  
en ese adagio de la elevación,  
pues su música es mía ya por siempre  
y es llanto  
para entrar en silencio por tu carne.

Cuando a la bruma salgo  
y hay un viento que hiere,  
mi refugio y mi cuévano se encienden  
en las postrimerías.  
La antorcha está en la mano del silencio  
y vuelvo a iluminar las soledades”.

Esto es, el Templo de la soledad con el que cierra esta primera parte. En un mundo como el actual donde todo es importante o, mejor, donde todo tiene la misma importancia, el “Templo” se desacraliza y el olvido de dios lo convierte en espacio vacío. Toda la serie se basa en la no existencia de algún poder sobrehumano y, en consecuencia, el poeta ya no media con los hombres y ese poder. El poeta está solo y es esa soledad y su propia visión lo que puede sostener el discurso, en sí mismo y en la poesía están la única justificación y la única salvación posibles. En ese espacio vacío sólo cabe la seducción del poeta y el rito de la poesía para “iluminar las soledades”.

Como señalábamos, la segunda parte es llamada “Música de invierno —1— Encantamientos” que ya había tematizado en “7. Perfidia”, ahora abre con un poema breve que remite no sólo a éste, sino a referentes machadianos, “22. Canción del humilde abolengo”:

“No sabía lo que quería,  
mas quería lo que sabía.  
Y quererse era tener  
un saber que no tenía”.

Y es que, como se sabe desde el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, los encantamientos son “Las apariencias que nos representan los encantadores” y, por tanto, esas apariencias pueden ir desde la brevitad del quiasmo y retruécano a la de “34. Adivinanza” (“El origen estaba, / cuando un día adivinaste / que eran las sensaciones / quienes te adivinaban”), pasando por los recurrentes culturalismos de “41. Lectura del naufragio” (en este caso greco “No iré nunca a Éfeso”), de “42. Arno” (en este caso italiano), “43. Rodas” (greco, otra vez), o los más definitivos de “35. Sed” (“... ya siento el gran frío. / Y me llega y me arropa / diciéndome que ella / se llamó siempre sed”); a los decisivos como “49. Cripta”:

“Embalsamado cuerpo en una cripta,  
estás más vivo que yo nunca fuere  
pues llevas tu bastón del sortilegio  
y sigues ordenando vida y corte.  
Quedas tan coronado como el pámpano  
y sonrías al cielo de la cúspide;  
allí vuelan los ángeles del tiempo  
y ya no pasa nada más que el céfiro.

Estar vivo en lo inerte es la oración perpetua  
que he seguido en edades pero nunca encontré.  
Tú sin embargo duermes bajo los alabastros  
y no es un sueño túmulo, sino una vigilia.  
A tu vera me duermo, dios en coronaciones,  
pues un día tu mano se posará en mi frente”.

o el titulado “51. Solitudine”:

“En este parque  
donde van los pájaros  
trenzando tanto cántico;

ajenos  
a la gran hecatombe  
del cazador furtivo que dispara  
a la cúspide alada de los sauces,  
y alas rotas de pólvora descenden  
ya carbón que fue nido,  
ya pico melodioso  
que es ahora *solitudine*,  
no se mató tan sólo a quien volaba  
que yo quedo en mi réquiem también muerto.  
Mas se salvó aquella mariposa  
que guardaba en mis ojos  
y se fue a sus colores”.

o el que explicita esa “música de invierno” que da título “53. Amor a ciegas”, o el que cierra este bloque “54. África”, el *locus eremus*, esto es, el espacio del nacimiento, convivencia y angustia de soledad que dice:

“Mi África patria,  
génesis del mundo,  
donde sigo viviéndome en las muertes diarias.  
Yo moriré en el tótem de máscara bermeja  
cuando lleguen las selvas a poblar las sabanas.

Sigo con mi rosario de guijarros perlados  
rezándote en el porche,  
con la sura colgada y la cruz y el levítico  
cuyas sabidurías en el vaho del anafe  
dejan para mí solo un cielo por los cirros.

Como el descanso de los dioses,  
me quedo en la quietud donde el tiempo no existe,  
y es como ese grano de arena en el desierto  
que en sí es universo, pues se dora en los soles.

Pasa la vida en su clamor  
y oigo  
su fanfarria a mi lado.

Pero no me estremezco de ese batir vorágine  
de las tribus amigas, del leopardo que llega  
oliéndome la mano y acaricio su boca.

¿Hasta cuándo yo quieto  
sólo viéndome a ciegas y no entrar en el baile?

Es tu gran recompensa,  
solitario del ansia.

Es el ansia más sola,  
como la patria África donde un día naciste”.

Esta radical exigencia del yermo, la soledad, el desierto se manifiesta casi como en contrafacto del barroco, una paradoja intensa: África, el desierto no es sólo ese lugar extremo de huida del mundo, sino, más bien, mundo mismo, versión de lo que está recién salido de un dios trino, de tres religiones y, así, es don aceptado por el solitario-poeta.

El tercer bloque, “III. Música de invierno —2— Perfidias” había sido enunciado en “45. Sello del sol” (“Va pasando la vida / en la búsqueda fiel del infinito / y el impar nace siempre en la perfidia. / Nunca la esfera, redondez del mundo”). El *Diccionario de Autoridades* recoge la voz como “Quebrantamiento de la fe debida, deslealtad, o traición”. Se inicia con “55. Refugio”, también muy breve (“¿Ves lo que es la nieve del invierno? / Un estarse refugio en la cabaña / si calienta en ardor la melodía”). El poema como se sabe, es lenguaje y el lenguaje sólo es tal en cuanto que significa o dota de sentido. Pero qué significa ¿captar-dotar el/de sentido? Decir el sentido, en cierto modo, es afirmar la unicidad del poema-texto; es admitir, sin decirlo, que hay un solo tipo de sentido, una modalidad única de la inteligibilidad. Pero el poema es inagotable porque, sobre todo, hay que captarlo como expe-

riencia y ésta es siempre un acontecimiento (9). En formulación de Miguel Fernández, “56. Lenguaje”:

“El lenguaje es la patria,  
pues no sé  
lo que queda detrás.  
Salvo que mi patria,  
es el lenguaje.

Le hablo al cimarrón  
y me contesta  
en la patria lenguaje.  
Nos entendemos de habla,  
aunque abrupta ya fueron los dipterios.

Disparo al perdiguero  
y se abate  
piando con mi idioma.  
Lo recojo en la palma  
y se extasía  
sólo con mi palabra,  
tan muerta como él.

Y aunque ya mudos,  
es el verbo quien dora la crisálida  
de la voz en acorde”.

El *locus eremus* que veíamos antes se transforma así, en virtud de este cambio efectuado en el imaginario, en lenguaje, un espacio radical, donde medirse con los órdenes innúmeros del habla. El dominio virgen del desierto es ahora un nuevo dominio que aparece como espacio no para dejarse pulverizar por el reinado de los solos, sino para revelarse a aquel que está en espera de los signos.

Por eso también es “57. El eco”:

“La vanidad de oírte por el eco  
allá en los valles largos cordilleros.  
Tu grito retumbando en las cañadas.

Y el silencio.

Luego vino el silencio.

Silenciamos los vinos  
que nos arropan en los días turbios  
cuando en tonel de bruces vas gritando:  
Ando, gritando, resucitando...”

inevitablemente el grito del rito acaba en silencio. Un silencio que reiteradamente se formula como en “59. Horca”:

“(...)  
Así es la nada de tal embeleso  
que es el silencio quieto del abismo  
donde tú miras, y él te ve en sus ojos  
que no ven nada más que tu reflejo”.

También, como ocurría en la primera parte, en esta última encontramos una nueva serie formada por cuatro textos que domina “Escenas de guerra” (de 64 a 67), y sucesivamente tematizan el descanso-sueño, la sed que se apaga no en vaso sino en cáliz “de metralla”, la represión y la tortura. La tercera escena lee así:

“Cuando dejé en la página  
no vivir de rodillas,  
aquellos condotieros fueron a fustigarme

contra una pared;  
mas esta era de cal blanquísima de nata.  
Lo pintó la inocencia y la humilde orfandad  
por tapar la metralla  
del óxido pasado.  
Y me quedó por siempre  
ya morirme de pie,  
como un roble que hiende  
su abolengo en el tiempo,  
y al caerse vencido  
fuera por el veneno de la larva furtiva”.

La cuarta fórmula:

“La tortura en el alba  
cuando gritan:

¡Huye al campo!

Y él se fuera de espaldas paseante.  
Cortó unos algarrobos, mordió su pulpa  
endulzada.  
Lanzó un guijarro  
al pájaro dormido.  
Silbó un aire rociero, música de su patria  
y así bailó su libertad transida  
hasta la linde justa del coto de la caza.  
Allí encenegó la frontera del tiro.  
Era la ley de fuga.

Y el mancebo es helecho  
con una brizna grana mordida por su boca”.

En estos dos últimos textos citados es evidente que Miguel Fernández ficcionaliza elementos autobiográficos (10), directamente vividos, 66, o entrevistados, 67, aunque estamos muy lejos de una voluntad de testimoniar, la memoria de la experiencia cierta sólo es ficción del rito. En este mismo campo autobiográfico pueden inscribirse: “69. Paseando con Salvador Espriú”, “70. Juegos de infancia”, “75. Patria dibujada”, en los que los dos últimos se centran en la nostalgia de la infancia perdida y el 69 muestra el rechazo del afuera. Estos textos suponen una especie de autoanálisis y la búsqueda de un significado vital que vuelve la mirada hacia el pasado y explicitan la soledad del poeta, una soledad que se acepta porque conduce al autoconocimiento (“... así miraba yo mi patria dibujada / mientras comía solo mi quebranto lentejas / y el duelo tan aguado de un caldo en sinsabores”).

El quebrantamiento que supone la perfidia tiene una formulación exacta en “68. Tentaciones”:

“No vengas  
a interrogarme ahora,  
que estoy postrado viendo que mis nubes  
pasan y no me hieren  
cuando ellas de mí lo saben todo,  
desde el magma hasta el hilo de la ameba  
que fue mi creación.

Si pasan y me rozan  
con su río de espumas por mi frente  
y bendecido quedo aunque postrado,  
¿cómo te atreves, brujo,  
hijo de cabra y cabritón diablo  
a interrogar mi vida?

Soy eterno dormido que se inventa  
el paraíso, que si fue vedado,  
hay vigilia por siempre a aquél que sueña”.

La técnica meditativa del sueño (del “eterno dormido”) ofrece a la receptividad creativa un rechazo directo de ese tú no nombrado más que indirectamente del poema y, al mismo tiempo, el retiro autocontemplativo de la actividad poética.

Mientras que “Música de invierno” es el poema (77) que cierra el libro y lee así:

“Tú, música de invierno,  
bajo esta llovizna  
que es edad y recuerdo  
y memoria perdida.  
Todo ello, un clamor de estar vivo  
sin levantar la voz ni levantarse  
para besar lo que besar quisieras,  
por la humildad de darse  
sin que nadie lo sepa,  
has llenado en el tiempo  
el rumor más ignoto cuando sus caracolas  
traían un acorde de otras vidas no vistas  
mas vividas en sueños.

Y luego, si mirabas tanta huella  
de los que cobijastes y se fueron  
mas dejaron su aroma por tu hacienda,  
ello sólo bastó por su perfume  
y nutre tu orfandad.  
Es como el embeleso  
de haber andado hacia el manantial  
donde se oculta  
el cementerio de elefantes,  
y hay tanto marfil en entrettierras,  
que el tesoro es baldío  
pues allí yace sólo lo que en la vida fuere.

Hay un regazo junto al fuego.  
Quedo está el lar,  
y el licor que las copas custodian en su plata  
para mis labios,  
para esa tu lengua,  
para alzarlo en la noche de la orgía,  
que es el olvido.

Así me postro mientras suena el mundo  
ya junto a mí  
y sostengo  
el acorde que fue mi nacimiento  
para que así la música me duerma.

Un trémulo del éxtasis  
vivido”.

María Zambrano había dicho: “escribir es defender la soledad en que se está” y la última consecuencia de esta distorsión del lenguaje es que la palabra poética en cierto modo se descalifica en tanto que acto de comunicación. En realidad el poema no comunica nada o, mejor, sólo se comunica a sí mismo. El poeta Miguel Fernández cierra el discurso en él mismo, pero mientras que la metaliteratura en algunos escritores puede ser síntoma de esterilidad, en nuestro poeta esa autoconciencia crítica de lo literario abre insospechados ámbitos creativos, se llamen *Discurso sobre el páramo*, *Laocoonte* o *Solitudine*.

*Solitudine*, por tanto, se levanta sobre el azar y rompe el absurdo con la palabra. La reflexión sobre las dicotomías memoria/olvido, escritura/silencio... se hace *poesis* del propio pensamiento, búsquedas, reconstrucción... estética! Es el rito cumplido y exacto de la belleza.

1. Vid. Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. El propio Miguel Fernández publicó su *Poética en Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 7, 1986, pp. 87–92 como consecuencia de su paso por el Aula de Poesía de la Fundación Universitaria Española.
2. Vid. Tomás Segovia: *Poética y profética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 421–437. También, aunque en otro sentido complementario, Gérard Genette: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 29–34.
3. La presentación se produjo en el marco del IX Ciclo de Poesía Española Actual y se celebró el 20 de octubre de 1992 en la Biblioteca Pública del Estado en Melilla. La intervención llevaba por título *Otra forma de retórica: Bóvedas, de M. F. (Arquitectura lírica: Proyección/Distanciamiento)*. El libro posee como pie: Ávila, San Juan de la Cruz, 1992. Los poemas citados aparecen en las páginas: 69, 23, 27, 28, 29, 41 y 42. “Baskets” que se cita a continuación puede leerse en p. 61.
4. ‘En soledad’, es ablativo del femenino Solitudo–dinis. Las citas que realizaré serán amplias por razones obvias y, por tanto, disculpables.
5. El mejor análisis de este aspecto puede verse en Sultana Wahnón: *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago Editor, 1983.
6. Por ejemplo, en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, aunque ya se sabe que el crítico francés, que en este ensayo se había preguntado si realmente existe una escritura poética, pensaba que formaba parte de la escritura clásica y prácticamente nunca escribe o reflexiona sobre poesía.
7. Gaston Bachelard: *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 61.
8. Una nueva tematización sobre el conocimiento y oficio poéticos y el problema de la palabra–escritura. Vid mi trabajo “Notas para un análisis de la poesía de Miguel Fernández”, en *Omarambo*, 8, 1992, pp. 33–49, especialmente pp. 41–43.
9. En este sentido, vid Jean Cohen: *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Credos, 1982, pp. 115–160. (B. R. H., Estudios y Ensayos, 322).
10. Vid José Lupiáñez: “Miguel Fernández: De *Credo de libertad* a *Juicio final* (Una reflexión sobre su primera etapa poética)”, en *Trivium*, 1, 1989, especialmente nota 3 en pp. 155–156.

**Este número de *Aldaba* dedicado  
in memoriam a Miguel Fernández  
se terminó de imprimir  
el día 20 de abril en los talleres  
de Copartgraf, Granada.**



UNED MELILLA