

perencias, en lo narrado, el clima, la atmósfera, los ritos, el latido, los ambientes, peculiaridades y, en definitiva, el espíritu de todo aquello que, sin orden ni jerarquía, atrae su atención (en la edición que comentamos, esta obra y *Épica* se han agrupado bajo el significativo título de *¿Dónde termina el viaje?*).

La coincidencia de que el momento en que vive, fugitivo e irrepetible («Arde el amor en las capillas./ No hay guía ni soplo capaz de regresar su vuelo./ ¡Jamás se volverá a repetir este goce!/ Pero henos aquí resucitados tras la muerte de todos los días»), será para las generaciones venideras lo mismo que las que ha cantado para nosotros, y de que somos, por tanto, arqueología en potencia y, por tanto, como ocurre con el pasado, actualidad, aviva los deseos de salvar del olvido y de abolir el tiempo y dar eternidad e intemporalidad —y a ello contribuye poderosamente la riqueza de audaces y sorprendentes imágenes— a los decorados del recuerdo en los que, como en el poema de su admirado Leopardi, le es tan «dulce naufragar».

Últimas horas en Lisca Blanca (1979), obra en la que el verso libre alterna con la prosa poética, constituye un homenaje implícito a *La aventura*, una de las más celebradas producciones de Michelangelo Antonioni. Como se recordará, en ella todo gira en torno a la búsqueda de una mujer, Anna, que se pierde en Lisca Blanca, una isla de la costa de Sicilia.

También ahora una mujer, una actriz, desaparece de la mencionada isla durante el rodaje de una película en la que ella misma, como protagonista principal, tendría que representar su propia desaparición filmica. El libro es, pues, un guión cinematográfico y, al mismo tiempo, un diario de ese suceso que todo lo trastorna.

En este inquietante, caprichoso y cambiante «tú» femenino, por el que el «yo» se muestra fuertemente atraído y enajenado («yo era un ancla en tu vientre, una/ nasa en tu pecho, una tortuga atrapada/ en tu pelo, un búho atento al estruendo/ del mar, a la ola en el océano, al viento/ moviendo el rocío»), se compendian y objetivan todos los anhelos, inquietudes y aspiraciones del alma humana (platónicos, inalcanzables: «Y hemos reemplazado a la felicidad/ por la incertidumbre de tu belleza») y las promesas salvadoras (falsas, a la postre) de las amenazas de destrucción y vacío que nos cercan (el que todo ocu-

rra en la mente del autor no mengua ni invalida el carácter universal de lo que relata).

Por otra parte, los ecos que llegan del agitado e inconcluso deambular de ese «tú» por los más diferentes lugares —imaginarios, clásicos y modernos— dan pie o constituyen el estímulo para la reinención de otra realidad («Y zozobrábamos por el imposible escenario de las ciudades que imaginábamos»), en la que, mediante el entrelazamiento de tiempos y espacios, se van tejiendo, ampliando y haciendo más densas las habituales obsesiones del poeta: la dialéctica entre el presente y el pasado, y entre la realidad, la apariencia y la máscara, y la contraposición entre el estatismo, la meditación y el misticismo, por los que parece inclinarse al final, y la vitalidad y la acción («estar sólo, cogido en una necesidad contra la cual nadie puede hacer nada. Y no haber nada más, y ser indestructible, ajeno, en paz, siendo lo que soy desde esta soledad de la estancia... Y ya ni conocerte»).

Además, la sustitución del paisaje real, en el que supelementalmente se desarrollan los acontecimientos, por otro reconstruido en un estudio cinematográfico, y las referencias que llegan de los lugares por los que atraviesa la ausente, permiten al autor ofrecernos, con suntuosidad barroca, y como ya ocurría en el poema «Dos paisajes», de *Épica*, otro ideal en el que se funden elementos de sus tan queridos escenarios mediterráneos y atlánticos (en el poema «El comedor se iluminaba...», de *La estancia saqueada*, Lisca Blanca servirá de referente simbólico) e, incluso, de los cuadros románticos ingleses y alemanes. Como el propio autor escribe: «*Últimas horas en Lisca Blanca* representa, primeramente, un avance formal hacia la narración —en una especie de gran poema unitario— y, en segundo lugar, el apoderamiento visible del instante presente, que no por eso dejará de estar inmerso en una permanente tensión irreconciliable, al unirse a un: "saqueo" múltiple de la realidad que se teme, profana y conjura, huyendo de la muerte y la desolación: naturaleza mediterránea contra naturaleza atlántica, civilizaciones arcaicas contra civilización moderna, prospecciones arqueológicas contra filmaciones cinematográficas. Una explosión volcánica de la que sólo restarán falsos viajes-huidas a través de fósiles y huellas engañosas, a la búsqueda y escapada de una imposible identidad».

En su siguiente entrega, *La estancia saqueada* (1983), que, en realidad, es un solo poema en verso libre, dividi-

do en veintidós fragmentos, César Antonio Molina, consciente de que los pueblos privados de leyendas, mitos y ruinas están, como ya sentenció Patrice de la Tour du Pin, condenados a «morir de frío», protesta ante los signos de destrucción y enmascaramiento, que observa a su alrededor, de las formas culturales que la tradición nos ha legado, y por la progresiva insensibilidad ante el entorno natural («el mar está tan lejos que los delfines en los zoos/ ruedan por las mareas de la nada» y «las rías en nuestro interior naufragan como en papel secante»). «La violación del espacio sagrado —confiesa el autor—, la pérdida de los mitos, las leyendas, la modificación irreversible de zonas de la naturaleza han provocado en el hombre moderno un sentimiento de desolación, de abandono. La ciencia y la tecnología roban los mensajes trastocándolos y suplantando la necesidad atávica de la interrogación».

Su queja surge lo mismo al comprobar cómo «en manos/ del *tuffatore* la rosa de Paestum se marchita y el humo/ de la máquina reemplaza al de los sacrificios, y la hélice/ al remo expelido por un aria», que al contemplar el aguamanil del Pórtico de la Gloria convertido «en charca para los sapos», o «en las fotografías/ de las agencias, recortadas con la indolencia de quien no habita/ ningún temblor, entre cadenas, colgando de las grúas,/ el cuerpo mutilado camino de los falansterios» y «a los técnicos intentando sostener la Creación con la falsa Cariátide». Como señala César Nicolás: «Si los medios de comunicación, si los mensajes que el hombre de nuestros días recibe son puras simulaciones, suplantaciones de lo poético y lo sagrado, los poemas de *La estancia* no pretenden sino potenciar y suscitar ese *otro* espacio que queda allí, al margen, oculto bajo la escandalosa maraña de nuestros signos sociales, fetiches y «pozos» de los *massmedia*. La denuncia de esa adulteración (cultural, biológica, ecológica y aun semántica) es una tarea de la gnosis poética, y las composiciones de *La estancia* van redescubriéndonos el sendero por donde ha de hacer irrupción eso *otro*, que es también arqueología psíquica, memoria colectiva del hombre».

De espaldas siempre a lo narrativo y al razonamiento lógico y conceptual, Molina expresa todas estas obsesiones mediante el exuberante encadenamiento de imágenes y símbolos —las hélices, el mar, la sal, la piedra, los delfines, las palomas, los minerales, los peces, «que

saltan derramando la hiel en nuestros ojos», y el fuego parecen los más representativos—, las enumeraciones y la superposición de elementos heterogéneos (clásicos, vanguardistas, esotéricos, literarios, históricos, etc.), las referencias personales, que se acentúan en algunos de los poemas del final, y la incorporación de técnicas procedentes de otras artes. Para Gloria Rey, «uno de los aspectos más interesantes de *La estancia saqueada* es su visualidad, la «puesta en escena» cinematográfica del poema, a través de la sucesión de planos e imágenes que, a veces, se enlazan, y otras, se disocian, se fragmentan, desaparecen y reaparecen, como si la realidad fuese captada por una cámara cinematográfica y proyectada sobre una pantalla, puesto que la imagen, a través de una cámara, puede convertirse en una forma más representativa de la realidad que la realidad misma».

Sin embargo, todas esas visiones fragmentadas y la acumulación de materiales dispersos, que tienen como fin la negación radical de la sociedad, del lenguaje y del tiempo en que vivimos, van encajándose, soldándose, complementándose y, al fin, configurando unos ejes compositivos y temáticos y un todo homogéneo. A la impresión de continuidad, de fluir permanente, contribuyen poderosamente los continuos encabalgamientos.

Todo ese mundo desolado, caótico y saqueado, cuyas amenazadoras manifestaciones no cesan de presentarse a lo largo de la obra, impulsa al poeta, invocado, además, por las voces de sus ancestros («el monte grita/ bajo el arado, y nos suplican los nuestros/ desde la muerte con voces conocidas»), a la huida («y para perderse huyendo, sólo había que despejar el frío/ de un pájaro crispado por los cables del paisaje/ desde la ventana saqueada de aquel mundo»), a un viaje iniciático, que es, al mismo tiempo, épico, es decir, histórico y común, y espiritual y lírico, cuya meta la constituye la simbólica ciudad sumergida, invisible y depositaria de un reconfortador Grial: «el vapor lastrado de sal nos conduce a la vida desde la muerte».

La exaltación de todas las manifestaciones, siempre bienhechoras, de la luz y del amor («amor, amor como la brisa o la niebla/ envolviendo todo el crepúsculo o el amanecer,/ bendiciendo, santiguando todo por sí mismo») y unos gallos «anegados que cantan en los claustros» anunciarán la llegada al centro de la «estancia ha-

bitada» y, con ello, la consumación de la aventura y el renacimiento espiritual.

A lo largo de esta peregrinación órfica —es decir, de la ascensión hacia la luz, a través de las tinieblas—, cuyas puertas de acceso se multiplican mediante las huellas grabadas en la piedra o en la obra de arte, la «incontaminada península de la infancia», e, incluso, a través de las recreaciones cinematográficas de tiempos idos («este es el único imperio a quien dejamos cavar nuestros lechos/ a sus plantas») y del cuerpo femenino («en la incorporación veloz de tu torso desnudo/ había esa belleza de los templos cuyas ruinas también perecen»), el poeta salva, recrea y da eternidad a los signos en que se manifestaron las civilizaciones mediterráneas —las egipcias y grecolatinas— y las célticas y atlánticas —el paisaje y la historia de su tierra natal, Galicia, se convierten, por razones obvias, en los centros más significativos— y a todo lo natural y auténtico, y recobra, en definitiva, las más diversas formas del conocimiento.

Estas visiones del pasado, que, como ocurre con esa sangre que cubre «el templo de Isis que agonizaba/ con un último aullido vuelto hacia la ceniza/ borrada por la inercia de la solemnidad», reviven ante nosotros con todas sus fuerzas y su rostro humano, sus perfiles y su individualidad, son también capaces de revelar y anticipar el futuro: «Vimos la tumba del amigo/ convertida en nuestra propia tumba, el rito fúnebre/ de los parientes vuelto sobre nosotros mismos».

El jardín en peligro de abismarse

En *Derivas* (1987), libro menos unitario que los anteriores, los poemas se hacen más cortos y el verso se somete a esquemas rítmicos más regulares. Los de mayor extensión («Cloaca máxima», «Siracusa», etc.) suelen estar estructurados, como ya ocurría con algunos de *Últimas horas en Lisca Blanca*, mediante bloques estróficos, separados por repeticiones anafóricas. También los temas, motivos, espacios y tiempos, aunque continúan entrelazándose y sirviendo de complemento a su obra precedente, adquieren una mayor independencia y, sin perder su fuerte carga connotativa, unos perfiles más definidos. A esta singularidad contribuyen también las seis partes en que la obra se divide: «Carcasona», «Go-

bierno de un jardín», «Vieja cima», «Derivas», «Del Vesubio al Etna», que no figuraba en la primera edición, y «Ciudades suspendidas». Como señala Crespo, «los de *Derivas* son poemas «trabajados» como objetos de orfebrería, como tallados en jade, en maderas nobles, como trenzados en fibras mates y brillantes, en los que se integran los motivos en torno a un eje intuitivamente escogido y llegan a dar sentido a una unidad que sólo podría producirse en el poema. Es, en realidad, ir más allá del símil, de la metáfora, demostrar tácitamente la indestructible unidad de la realidad auténtica —y no aparente— y la funcionalidad de unas leyes que exceden a las de la naturaleza concebida como pura materia».

César Antonio Molina se desvía ahora del centro, de la isla desde la que ha entonado su canto épico, y emprende un recorrido por diversos paisajes y ciudades (según el *Diccionario de la Real Academia*, «deriva» significa «abatimiento o desvío de la nave de su verdadero rumbo por efecto del viento, del mar o de la corriente»). A sus tan queridos escenarios se incorporan otros de la Península Ibérica, Francia e Italia —desde Trujillo hasta Agrigento— y de la América hispana, y diferentes aspectos del mundo moderno. A pesar de que no faltan las evocaciones del pasado, la recuperación de mitos, leyendas y civilizaciones extinguidas y las visiones literarias e históricas son incomparablemente menores que en su producción anterior.

Sin embargo, la novedad más destacada, consecuencia de su relación directa con el entorno, la constituye una mayor proyección en lo que escribe (en algunas ocasiones recobra, mediante el recuerdo, a un interlocutor ausente, que, en los poemas «Vienes en la noche de Cuzco...» y «Rendez-vous à...», parece ser la mujer amada).

Con un lenguaje sugerente y de gran originalidad (a las tan habituales imágenes, en las que se sirve de muchos más referentes extraídos del mundo próximo y cercano, se incorporan unas sinestesias de gran poder evocador: «el estiércol huele amargo», «el olor del silencio», etc.), Molina intenta apresar la singularidad, el clima envolvente, las múltiples facetas y caras, los secretos o, simplemente, la belleza de lo que le sale al paso («un ave picotea los nummulites incrustados/ en las escaleras de caracol. Tras ella,/ nada pesan los relojes en la habitación»). Pero también lo que contempla constituye el punto de partida o el pretexto para elaborar una com-