

por la niebla una mañana de invierno en una especie de fotograma reminiscente del *Amarcord* de Fellini.

En una de las más grandes novelas de formación, *La educación sentimental* de Flaubert, los protagonistas, «al exhumar su juventud», también reconocen que lo que más cuenta ha sido la emoción de recordar una aventura insignificante, y las palabras de Kipling colocadas al frente de *La tinta simpática* parecen corroborarlo: «No hemos realizado muchas buenas obras (...) Pero, ¿cuánta gente ha visto lo que nosotros?». O, como concluye Martín, «¿cómo, si no, recordar aquellos años? ¿Cómo, si no es con la poesía, podrían conservarse aquellos recuerdos?» (BF, 138).

## 2) La poesía

Gran parte de la poesía de Trapiello, de raíz netamente simbolista, se alimenta de una continua oscilación entre la sensación y la imagen que parece corroborar un famoso *dictum* de Pessoa: «en nuestras sensaciones nos refugiamos, y a ellas exploramos como a grandes países desconocidos»<sup>16</sup>. Este movimiento pendular a su vez se halla expresado en general por dos figuras: la del lector y la del viajero. La operación de la lectura, con lo que conlleva de abstracción momentánea del entorno, representa la síntesis imaginativa originada en la impresión: «En ese instante, al contacto/ con el aire, el libro parece reducirse/ a polvo, lo único inmortal» (T. 111). Pero, además, el tránsito, la evasión de lo real en la imagen, conforme a un motivo de reconocida raigambre romántica y simbolista, se equipara a un viaje: «yo soy el pasajero/ que mira el sol taparse,/ mientras allí está alto todavía» (T. 210).

Ahora bien, una de las formas más habitualmente asumidas en la poesía de Trapiello por la elaboración ocasional de imágenes resulta también típicamente simbolista. Se trata de la empatía practicada por el *flâneur* o transeúnte ocioso, figura de estirpe baudeleriana que se proyecta fetichistamente en los desconocidos con los que se topa fugazmente en sus desplazamientos por la gran urbe, hasta el punto de leer una posible relación interpersonal en los insuficientes (e inverificables) rasgos de su apariencia externa. «Me gustan las ciudades por las vidas que reúnen y dispersan, por las vidas que ponen juntas para que las vidas se ignoren o se trencen indisolublemente» (BF, 73), ha escrito Trapiello. Pues tales identificaciones imaginarias, al ser puramente momentáneas y, por tanto, irresponsables, promiscuas, suscitan en el poeta la ilusión de superar los límites de la individualidad, hasta irrumpir en la infinita diferencia de las vidas ajenas, a menudo

<sup>16</sup> Fernando Pessoa, Libro del desasosiego, traducción de Ángel Crespo (Barcelona: Seix Barral, 1984), pág. 29.

bajo la especie del encuentro fallido: «Qué fácil es vagar los días grises,/ creer que nuestra vida/ rebosa de la vida de otros» (T, 159).

Al lado de esta empatía circunstancial de las proyecciones interpersonales dentro del espacio urbano, existe en la poesía de Trapiello otro tipo de compenetración imaginaria que es más constante, ya que está propiciada por la frecuentación de algunos de sus autores favoritos. También aquí nos encontramos con un motivo muy frecuente en la poesía de raíz simbolista: la identificación con un escritor con el que no se ha coincidido en el tiempo, pero en cuyo mundo el poeta más joven cree reconocer la plenitud de sus motivos de inspiración. Así, cuando Pessoa, Rilke o Tomás Morales atribuyen a Cesário Verde, Francis Jammes o Rodenbach la expresión ideal de la vieja Lisboa, la vida en el campo o el mundo provinciano, respectivamente.

Al leer la obra de sus predecesores predilectos, su inactualidad suscita en Trapiello nostalgia, como si hubiera vivido en el tiempo de aquéllos y lo echara de menos: «Mi vida son ciudades sombrías, de otro tiempo» (T, 163). Esta sensación de haber nacido demasiado tarde le impulsa a dotarse de una memoria ficticia mediante la creación de apócrifos o heterónimos, pero anteriores, es decir, poetas con un estilo de otra época, como Javier de Irazo (que es, en realidad, un pseudónimo del Sánchez-Mazas juvenil, aún modernista): «y recordamos lo que no vivimos/ para olvidar en cambio lo que fuimos» (T, 307).

La apropiación por parte de Trapiello de un pasado ajeno constituye una concreción histórica del motivo baudeleriano de la «vida anterior»: un pasado ideal, nunca vivido, llega a parecer recordado porque se proyecta en un lugar al que se quisiera volver. Sólo que en la poesía de Trapiello tal escenario de una supuesta felicidad perdida no es la naturaleza tropical entrevista por Baudelaire, sino el mundo de la provincia que él imagina compartir con sus maestros, los poetas crepusculares del simbolismo avanzado o tardío: Laforgue, Gozzano, Lugones, López Velarde, Fernando Fortún, los modernistas canarios. Pues, como ha señalado Octavio Paz, «la provincia tiene (...) un significado espiritual. Si se piensa en términos de espacio, es lo distante y lo cerrado. Si de lo físico se pasa a lo moral, es lo intacto y lo intocable»<sup>17</sup>.

En la obra de Trapiello la provincia es el reducto anacrónico adonde el poeta se retira a celebrar el teatro de la «vida anterior», a efectuar un simulacro análogo al de ciertas prácticas meditativas que se proponen suscitar una imagen tan viva que pase por real, como la «composición de lugar» ignaciana. Pero con la diferencia de que aquí el espacio no es ficticio, sino que presenta unos rasgos anticuados que, al confundir el presente con el pasado, provocan la sugestión del recuerdo.

<sup>17</sup> Octavio Paz, «El camino de la pasión» (Ramón López Velarde), en Cuadrivio (México: Joaquín Mortiz, 5.<sup>a</sup> ed., 1980), pág. 86.

Lo que convierte a la provincia en una especie de memoria artificial es el hecho de que, al igual que el recuerdo, se percibe intermitentemente por contraste con la actualidad. De ahí la importancia que asume en la poesía de Trapiello el tema de la luminosidad crepuscular de las provincias, a la que dedica todo un poema («Es hermoso que la luz se vaya»; T, 63), ya que la disminución de la luz al caer la tarde, o debido a un apagón que obliga a encender «la luces de un siglo anterior», simula la atenuación momentánea del presente en el recuerdo.

Y de ahí también la presencia de viejos interiores provincianos con espejos que reflejan a personas vestidas a la antigua usanza o de relojes que marcan la hora de antaño: «Son cosas de otro tiempo/ las que quedan conmigo/ una tarde de Octubre/ escuchando las horas/ que sonaron ayer» (T, 174). Pues, en los poemas de Trapiello, la impresión de recordar un tiempo que no se ha llegado a conocer resulta, sobre todo, de un efecto de sincronización: la pátina de las cosas viejas invita a una contemplación demorada que se confunde con el remansarse del presente en la memoria, con el lento desgranarse de los recuerdos provocado por la nostalgia de lo transcurrido irreversiblemente: «Todo es igual y distinto./ ¿Crepuscular?, ¿machadiano?» (T, 179).

Pero gran parte de la sensación que la poesía de Trapiello produce de corresponder a un período anterior no se debe solamente a su preferencia por el mundo decimonónico de la provincia leído en los «maestros», sino también a su frecuentación de lo que él mismo llama la modernidad «de antaño». Se trata de un repertorio de técnicas o de novedades que, en su fase inicial, se parecían aún demasiado al imaginario tradicional que trataban de desplazar: la fotografía era semejante a la pintura, los objetos manufacturados a los artesanales, las fábricas a las catedrales, los suburbios a las pequeñas ciudades, los lentos trenes a las diligencias. Y nada expresa mejor esta cultura metropolitana prematuramente envejecida (esa misma modernidad incipiente que, paradójicamente, algunos simbolistas consideraban una amenaza para la inspiración) que el aire nostálgico, borroso, como de antigua postal o de fotografía de Sudek o de Stieglitz, que las grandes ciudades, con sus afueras desoladas, sus fábricas en desuso, sus tranvías y puentes de hierro, adoptan en la poesía de Trapiello: «Estaba todo igual que en una vieja foto» (T, 326).

La figura del lector, además de representar el funcionamiento discontinuo o el valor ejemplar de la imaginación, es interrogada por Trapiello, como hace Unamuno, a fin de conjeturar la imagen que dejará tras de sí: «Pasa tu mano por mi nombre (...)/ (...) Llámame después y dime/ si el viento de esos campos lo ha borrado/ o si tiembla en el aire todavía» (T, 197). Tal imagen póstuma, a su vez, es anticipada en la caducidad de los textos

por él leídos: el libro de viejo constituye para Trapiello el objeto de melancolía por excelencia, ya que su fragilidad material (el desvanecerse de la impresión) le anuncia su propia naturaleza fantasmal: el olvido a que está abocado en cuanto autor: «Empalidece en las dedicatorias/ la tinta azul igual que unas hortensias./ Cifras, nombres, una ciudad lejana/ cómo callan entonces./ Y nuestros mismos pasos,/ sin más ecos que charcos,/ hacia el anochecer,/ sonando en el compás» (T, 139).

Pero el terminar casi en el anonimato (como aquel poeta menor de una antología del que, según Borges, sólo sabemos que oyó cantar a un ruiseñor una tarde), no es el único destino que aguarda a un poeta de vida «oscura y dolorosa» (T, 193). La impersonalidad también asume en la poesía de Trapiello la forma de la *Stimmung* que disuelve al sujeto en una atmósfera, que puede ser de melancolía urbana dominical («Yo mismo soy de la ciudad/ lo pasajero, charcos,/ el puesto de periódicos/ con plásticos encima./ Lo que no está ocurriendo»; T, 204), o bien de interior doméstico, ya que las naturalezas muertas constituyen por sí mismas un pequeño teatro de la mirada en que el individuo se retira en la red de gestos que implícitamente rodean las cualidades sensibles de las cosas: «En el salón oscuro está la mesa,/ en la penumbra quieta./ ¡Qué rara paz es una mesa/ una mesa con su naturaleza/ muerta, efímera, como un parque en otoño!» (T, 230).

Pues la poesía de Trapiello alcanza su mayor despersonalización gracias a cierta calidad pictórica patente sobre todo en su segundo libro, *Las tradiciones* (1982), que entronca con el movimiento imaginista, uno de cuyos representantes, William Carlos Williams, afirmó en un poema («Still Lifes» o «Naturalezas muertas») que la violencia de la *Ilíada* se presta a ser expresada mediante la disposición de unos narcisos en el jarrón de una acuarela, mejor que con protagonistas humanos, llegando también a conceder la máxima importancia al contraste entre una carretilla roja reluciente de agua de lluvia y unos pollos blancos: «En ese caso, hemos de decir que lo que el artista pinta es eso, la modificación, la diferencia, el cambio, el acontecimiento, la novedad»<sup>18</sup>.

En los poemas de *Las tradiciones* (1982), al igual que en la poesía arábigo-andaluza, se aprecia el abandono decisivo de la escala humana que nos entrega objetos o personas, en favor de una mirada microscópica que hace justicia a la imperceptibilidad de las afecciones: a las diferencias de intensidad que deforman a las cosas complicándolas en el devenir del acontecimiento: «Hay un modo de individuación muy distinto del de una persona, de un sujeto, de una cosa o de una substancia. Le reservamos el nombre de *hecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y a la que nada falta, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto»<sup>19</sup>. Y así, tales poemas visuali-

<sup>18</sup> José Luis Pardo, *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991), pág. 74.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Mille Plateaux* (París: Les Éditions de Minuit, 1980), pág. 318.