

el hasta ahora su último poemario: *Juratorio* (1991). Por el predominio de la temática andaluza y la fecha de aparición de sus textos poéticos, Manuel Ríos ha sido considerado como un escritor perteneciente al grupo de los años 60 y al «mester andalusí»¹. Lo andaluz en sus poemas es un motivo para ahondar en la cultura de Andalucía y, por ende, en la exploración de la vida humana. La capacidad y efusión verbales alcanzan en los versos de *Juratorio* su máxima brillantez, porque su barroquismo andaluz se nutre más del espíritu conceptista que del culterano. Pero, en última instancia, todos los recursos poéticos (lenguaje coloquial y andaluz, gitanismo, neologismos, etc.) son un medio para profundizar en el alma y enigma de un pueblo.

La finalidad de la poesía, según antiguas doctrinas literarias, era la de celebrar a los grandes hombres, conmemorar a los héroes. Y éste es el mensaje literario con que se abre el poema «Los muertos imposibles». Las vidas de estos ilustres personajes (el Cid, Cervantes, Shakespeare, Dostoyesky, Charlot, etc.) fueron marcadas por la tragedia o la tragicomedia, y el interés que sus vidas y obras despierta en el gran público no corresponde a su trágico destino ni a su compleja alma: «Los muertos imposibles pierden el resuello/cada vez que los recuerda algún seminarista» (p. 14)². El hablante lírico se rebela contra la frivolidad e incompreensión que han adulterado la memoria de estos ilustres interlocutores. Y su protesta se realiza conjurando catárticamente una nueva imagen mediante una serie de atributos que le devuelvan su auténtica identidad:

A Charles Chaplin cada vez que se proyecta su
imagen capicúa
y salteada le lastima en la tarta el chorro de la
luz.
Dostoyewsky es un crujido de látigo epiléptico
retumbado
cuando alguien lee Crimen y Castigo al son de la
carcoma (p. 14)

De la confusión y degradación de valores se responsabiliza a Adán («inventor de la ceniza y teórico mayor de los cuchillos», p. 15), el primer hombre hecho a la imagen de Dios cuyo pecado tuvo grandes consecuencias para sus descendientes, pues al rehusar la dependencia del Creador proclamó su autosuficiencia y enajenación.

La estructura nominativa por la que se evoca y convo-

ca a numerosos personajes en «Los muertos imposibles» se va singularizando en concretas figuras de nuestro tiempo. En el poema «Viaje empedernido hacia Edith Piaf», la voz de la cantante francesa exalta una situación vital de dolor inaugural, desgarrado y elemental:

Lengua e imagen es esta voz de nilo
que cruje cuando se enriza
y averigua la música del tigre y la piedra (p. 16)

El hablante lírico conjura al poema no por medio de la razón («Es una voz que no puede pensarse», p. 17), sino en virtud de un irracionalismo verbal que nos lleva al fondo descarnado de una queja o lamento:

Tiene sabor a cal viva
y suena endrina como la pimienta
en su fábula de vívido delirio (p. 16)

El poema se cierra con una alusión al enigma de una voz que clama angustiosamente por una explicación al misterio de la vida:

Cada vez que vuelvo a su universo sonoro
redondamente encuentro el juramento pavor
de la música
con todas las raíces de su astrología (p. 17).

Otra figura de mujer trágica cuya vida se vio envuelta en una serie de contradicciones que por circunstancias externas no pudo vencer es la actriz Marilyn Monroe. En el poema «Juramento y conjuro por los credos de Marylin», el sujeto lírico refleja la compasión por esta malograda estrella: «Nadie se cree lo que tanto cuenta de su martirio íntimo», p. 22. El hablante lírico trata de acceder al misterio de esta compleja figura que se debatió entre la pasión que su cuerpo despertaba y la

¹ Citamos por *Juratorio* (Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1991). Los números entre paréntesis remitirán a esta edición.

² «Se trata del grupo de los años sesenta, que surge al finalizar la década anterior y se desarrolla entre los márgenes de los años 1962 y 1965. Son los poetas M. Fernández, C. Álvarez, J.B. de Lucas, M. Ríos Ruiz, J.H. Tundidor, A. García López, F. Grande, J. Cono Romero, D. J. Jiménez y A. Hernández... Y al grupo que nos interesa se denomina 'Mester Andalusí', nombre que proviene del libro homónimo ya mencionado de A. García López, uno de sus integrantes. Allí están también Manuel Ríos Ruiz y Antonio Hernández», José Manuel García Rey, Manuel Ríos Ruiz y la Plaza Sur de su poesía, *Colección Metáfora, 1* (Sevilla/Jerez: Caja San Fernando, 1995), pp. 7-8.

trágica vivencia de una mujer víctima, incapaz de rebelarse contra esas fuerzas superiores que la condujeron al suicidio. En los versos que cierran este poema, el sujeto lírico trata de rescatar la dimensión humana y existencial de esta mujer:

Y si pudiera desenterrarte de forma verdadera y
escrita
demostraríale al mundo la hermosura recobrada
de su naturaleza (p. 23).

La poesía, en sus orígenes, es magia y el poeta, explora en el canto el misterio del alma humana, pues la magia constituye la actitud más antigua y misteriosa del hombre ante la realidad³. En «Caracol Réquiem» se conjura la fuerza mágica de la voz del cantaor. El ritmo como procedimiento mágico, es decir como revelación, exorciza en la voz de Manolo Caracol distintas y contradictorias fuerzas, eliminando inconscientemente lo anecdótico para quedarse sólo con el dolor:

Siempre tuvo el poder hechicero
de los jondos melismas,
un dolor fumigado en la garganta (p. 49)

El desgarrado lamento del cante jondo expresa fundamentalmente sufrimiento, dolor⁴. Y poéticamente este sentimiento no tiene traducción lógica, sino preológica, es decir, basada en los arquetipos folklóricos, míticos, de la colectividad gitana. El cante jondo no sólo hiere, sino que expresa un deseo de trascender y liberarse de un padecimiento moral y físico. Pero el hombre no puede escapar a esta desgracia que lo encadena a su cuerpo y a sus pasiones, y su efímera evasión se realiza por la fantasía creadora, fantasía que nos evoca el indecible dolor interior con ese potencial de energía y tensión que caracteriza al cante grande:

Se sacaba del cuerpo pellas y cencerros,
pases de muleta,
el mar crujiendo a tiras
la sangre morá (p. 50)

Y la tradición oral conservará la memoria del Caracol («bato», «cadi», «frondoso drago amigo del rocío») cuya voz sensible, intensa y lastimada, perdurará en el recuerdo. Y el dolor se convierte en afirmación al solidarizarse con el sufrimiento ajeno⁵:

sobre la gritada tierra
de la memoria y los laureles,
en el libro calenturiento de la fama
y en el aliento de cuantos lastimó, viril,
con su quejío. (p. 52)

El cantaor encuentra su verdadera dimensión en el tiempo, en la música, en esos cauces líricos que, según García Lorca, es «por donde se escapan todos los dolores y los gestos rituarios de la raza»⁶. Y la interiorización de su canto no implica, como hemos dicho, una forma de narcisismo, sino la identificación con el dolor y la esperanza del sufrimiento humano.

El poema «Señal y fe de un conocimiento indeleble» arranca de un sentimiento de tristeza provocado por el contacto con la figura de César Vallejo. El hablante lírico combate su soledad y abandono refugiándose en el dolor del poeta peruano que lo humaniza y hermana al sufrimiento universal:

Y fue imposible que no me taladrara de sobaco
a sobaco
con su telemetría de indio y mártir. (p. 25)

A Dios se le culpabiliza como un ser indiferente, enajenado de su propia creación, que asiste impasible a la miseria de los humanos:

Es cuestión de nombrarlo, de decir el suspiro
César Vallejo
para que se configure un alivio de la enfermedad
de Dios (p. 51)

³ «Magic, from many points of view, is the most important and the most mysterious aspect of primitive man's pragmatic attitude toward reality... We find magic wherever the elements of chance and accident, and the emotional play between hope and fear have a wide and extensive range», B. Malinowski, *Magic, Science and Religion* (New York: Double Anchor Books, 1955), pp. 138 y 140.

⁴ «... el cante jondo no se canta para distraer, ni para embelesar, ni para producir admiración: se canta para lastimar. Esa es su ley», Luis Rosales, «El cante y el destino andaluz», *Nueva Estafeta*, 9-10, agosto-septiembre, 1979. p. 71.

⁵ «Caracol no era un dios. Era uno de los más trágicos artistas que haya dado el cante flamenco, y era una tensión ya casi de metal por el afán de unir la vida entera con el tiempo entero, y era nosotros participando de esa tensión que tiene cara de reloj parado e infinito, y era mucha memoria ocupada en el laborioso destino de reunir a la vida, y era un vino profundo ocupado en el laborioso destino de reunir los caballos de la memoria», Félix Grande, *Memoria del flamenco, I* (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1979), p. 16.

⁶ Federico García Lorca, «El cante jondo (Primitivo cante andaluz)», en *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1960), p. 1516.

«Proclama y encomio de la única realidad o discurso pronunciado por el sino para acompañar el tránsito de Federico García Lorca» es un poema donde se contrastan materia y espíritu, otorgándole a esta última una clara preminencia, porque el cuerpo implica necesidad, carencia: «porque el cuerpo es solamente la fatiga/un metal que no puede mantenerse en flor», p. 35. Lo afectivo prevalece asociado con el espíritu, término que en latín originariamente significó soplo, exhalación y aliento. Este último término aparece siete veces repetido en este poema, así como dos sinónimos: «hálito» y «alígero». Del poeta granadino se destaca no la inteligencia poética superior, sino el principio activo de espiritualización, irreductible, como el duende, que dirige los impulsos naturales dentro de esa oscura frontera que separa lo humano y lo ideal. El aliento que animó su arte y la herencia del poeta radican en ese soplo vital que inspiró sus escritos:

Es el aliento quien te justifica y prevalece.
Tu aliento eres al ser memoria para los restos,
errante y retentiva. (p. 37)

Y nadie, ni ninguna magia, podrá dibujarte el
sexo o la cara,
porque sólo tú, aliento de tu aliento,
dilucidarás tu enigma sin que se entere ningún
satanás. (p. 38).

Los últimos poemas de *Juratorio* se asocian con el concepto de poesía como magia y con la exploración que de la realidad hace el hablante lírico por vía analógica para combatir la enajenante racionalidad del entorno. Como en los poemas de tema flamenco, «Retahila para celebrar la obra de Joan Miró» constituye una exaltación del arte primitivo mediante la recreación lírica de la técnica pictórica del artista catalán, pintura que se atiene más a la propiedad mística de los objetos que a sus caracteres objetivos. Más que la racionalidad del lenguaje importa, tanto en el poema como en la pintura que lo inspira, la capacidad de traer a la superficie la parte afectiva, irracional y mágica de las palabras. La lógica afectiva que caracteriza este poema sobre Miró es más sintética que analítica, ya que no descompone ni comprueba los fenómenos. Y el barroquismo del poeta se diluye en la curva, la movilidad y la fuga.

La visión primaria del mundo en los lienzos del pintor catalán tiene una raíz artística que se relaciona con la capacidad de improvisación y la fuerza vital del cantautor. En estas dos artes hermanas, la pintura emplea figuras en el espacio y la poesía sonidos en el tiempo, pero ambas reflejan una actitud vital hacia el mundo, signada por una tensión rítmica y armónica.

«Retahila para celebrar la obra de Miró» se abre con una imagen asociada a la libertad en forma de curva geométrica de una parábola que nos traslada a una constelación de objetos ordinarios. En este poema, la fuerza de la creación automática opera como una liberación en el inconsciente (imaginación) contra los mecanismos represores:

A Joan Miró le creció una nunca vista parábola
en la paleta de sus pimientos y con ella se puso a
pintar la desconchada pared del mundo, utilizando
el alerío y las sustancias de los aconteceres
imprevistos: (p. 60)

En la segunda parte asistimos a un encuentro sorpresivo y caótico de objetos y sensaciones. Esta visión estética se basa en una percepción global, así como en la yuxtaposición de realidades aparentemente distantes:

Una seña, un tropel, el comité de los guiños,
un salto vorágine de tarántula, la cola invisible
de la rana, el cucurucho de los sueños desatendidos
y volátiles, las castañuelas de las serpentinas,
el álgebra del sol... (p. 60)

Y la sección última constituye un esplendoroso encuentro con la luz (el conocimiento), iluminación provocada por un arte que nos hace recobrar la libertad:

Ay, qué luz, qué abracadabra pintarrey y qué
saludable manicomio que cautiva y ensarta y
sorprende... (p. 60)

Juratorio se cierra con «Égloga del rocío», un poema que representa el conjuro de la palabra pues transponiendo el hecho natural del «rocío» se transforma esta palabra en una esencia espiritual en la que se confunden la claridad del arte y la esencia poética. «Rocío» es un símbolo, como la rosa lo fuera para Juan Ramón Jiménez o Mallarmé, de la plenitud poética. El tono eminentemente lírico y la desnudez de