

La historicidad de la poesía de Miguel Fernández

Por *Sultana Wahnón Bensusan*

La concesión del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla 1982 por su libro *Discurso sobre el páramo*, así como la publicación de su *Poesía completa (1958-1980)* son los dos últimos acontecimientos importantes referidos a la obra de un gran poeta melillense, Miguel Fernández.

Hasta ahora, su poesía no ha sido sometida a la prueba de una lectura unitaria y coherente; los artículos surgidos a tenor de las sucesivas publicaciones proporcionan datos, a veces contradictorios, de algunos aspectos parciales, y el único libro publicado hasta ahora sobre su poesía abarca sólo hasta *Eros y Anteros*, limitándose, además, a ser un índice de problemas pero sin aportar soluciones convincentes ¹.

Uno de los mitos más extendidos en torno a esta obra poética es el de su aislamiento, que alguien ha juzgado consecuencia inevitable de su real aislamiento geográfico. Este mito se origina en la dificultad que la crítica experimenta al intentar adscribir su poesía a las características limitadas de una generación poética, dificultad que se resumen en la actitud de Francisco Rincón, quien opta por calificarla de «poesía entre dos generaciones» ² —se trataría, naturalmente, de la generación del 60 o poesía del realismo crítico y generación del 70 o poesía novísima—, solución harto inadecuada, a nuestro juicio, para culminar unos plan-

1. Francisco Rincón, *La poesía de Miguel Fernández*, Valencia, Ed. Bello, 1978.

2. *Id.* pp. 151-168.

teamientos que se quieren generacionales, puesto que debería tenerse en cuenta el factor que sostiene toda la teoría generacional, esto es, el factor cronológico; si se respeta esta primera condición para poder hablar de generaciones, es obvio que Miguel Fernández —nacido en 1931— debe ser incluido en la generación del 60.

Ahora bien, si lo que se quiere señalar con esa ambigua adscripción generacional es que las características de la poesía de Miguel Fernández no convienen a las que se suelen fijar para cualquiera de las dos generaciones, convendría abandonar el concepto de generación y admitir que la poesía no puede delimitarse por décadas; quizás la solución más acertada sea la que propugna Guillermo Carnero: «prescindir de la obsesión generacional e intentar compartimentar la poesía de posguerra según un criterio que atienda, más que al factor cronológico, a la práctica literaria, a los temas recurrentes, al uso del lenguaje y a la actitud de los poetas ante su propio oficio»³. Sólo así, y no atendiendo a posibles prácticas generacionales que se agotan en cuanto surge una nueva, puede entenderse que Miguel Fernández escribiera una poesía irracional cuando Carlos Bousoño proclamaba «el imperio de lo cotidiano y habitual sobre lo sorprendente e imprevisto»⁴, sin necesidad de hablar de «cuerpos extraños» o de «eslabones perdidos», y esto porque pueden coexistir durante varias décadas o generaciones diversas variantes poéticas, implícitas todas en los planteamientos propios del horizonte ideológico burgués pero correspondiéndose cada una con distintas vertientes de ese mismo horizonte.

Atender a la práctica literaria, a los temas recurrentes, al uso del lenguaje y a la actitud del poeta ante su propio oficio (incluso a la propia consideración de la poesía como oficio), no significa negar la historicidad de la poesía, sino, precisamente, estudiarla, conocerla. Empezando por la misma práctica literaria, es decir, por el simple hecho de escribir literatura, estamos dando cuenta de la radical historicidad de los discursos de Miguel Fernández ya que, siguiendo a Juan Carlos Rodríguez, lo que hoy entendemos por «literatura» no ha existido

3. Guillermo Carnero, «Poesía de posguerra en lengua castellana», *Poesía*, n.º 2, agosto-sept. 1978.

4. Carlos Bousoño, «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea», en *Teoría de la expresión poética*, II, 6.ª, Madrid, Gredos.

siempre: «Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de “literarios” constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones —asimismo históricas— muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales “modernas” o “burguesas” en sentido general»⁵. Esta afirmación que Juan Carlos Rodríguez defiende y demuestra de manera admirablemente diáfana en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, nos sitúa ante el mismo hecho literario, ante la producción ideológica que conocemos con el nombre de «literatura», como un hecho radicalmente histórico, imposible de concebir en otra formación social (medieval, esclavista, etc.) en los mismos términos en que hoy la concebimos, esto es, literatura como expresión de la verdad interior del «sujeto/autor de la obra»⁶.

Conviene, sin duda, concretar un poco más esa historicidad global de la literatura, y para ello nada mejor que atender al uso del lenguaje, a los temas recurrentes, a la actitud del poeta ante su «oficio»; lo que termina de marcar la radical historicidad de la poesía de Miguel Fernández es el estar segregada desde la noción ideológica del irracionalismo, lo que hace de ella una poesía radicalmente moderna, contemporánea, ya que el término y la concepción de lo irracional se imponen en este siglo como la readaptación que el horizonte positivista, «“inconsciente ideológico” correspondiente, (...), a la fase “imperialista” del capitalismo y, por tanto, hoy dominante»⁷, —hace del descubrimiento freudiano del inconsciente; esta readaptación se ve en pleno funcionamiento en la definición que Carlos Bousoño ofrece del irracionalismo; para este crítico, el irracionalismo consiste «en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Esta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el

5. Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1974; p. 5.

6. *Ibidem*.

7. *Id.* p. 159.

poeta (la literalidad o al menos el significado lógico indirecto del “simbolizador”— denominaremos así al término que simboliza): se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática (llamémoslo desde ahora “el simbolizado” o “significado irracional”), y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza, ni tiene por qué realizar) podría descubrir»⁸. Como se ve, además de concebir la poesía como algo «emotivo», esto es, según ese mismo horizonte ideológico, como algo perteneciente al ámbito de la «sensibilidad» y no de la «razón» (el lector no sabe, ni tiene por qué saber las «razones» de su «emoción»), se observa, en la definición de Bousoño, una identificación clave para esa readaptación de que venimos hablando; se trata de la identificación «irracionalismo = significados ocultos» (significados ocultos para el propio poeta, es decir, significados de los que el poeta no es consciente). En muchas ocasiones, va a hablar Bousoño de «asociaciones no conscientes», pero nunca va a utilizar el término «inconsciente», sino que, todo lo más, utilizará el de «preconsciente»; sin embargo, no es esto lo más grave puesto que, en cierta manera, se reconoce que la poesía irracional no es consciente o, al menos, no es tan consciente como puede serlo la poesía racional; lo grave es esto último, el hecho de que, por la misma lógica ecuacional, se identifique la poesía no irracional —racional— con la no presencia de significados ocultos —con la ausencia—, por tanto, con lo no preconsciente o inconsciente —con la conciencia—.

¿Qué se consigue con esta readaptación? precisamente, salvar a la «Razón» de la quema, porque ésta, principal noción ideológica —por tanto, inconsciente— del horizonte ideológico burgués, se sitúa en el nivel de la conciencia. La identificación Razón = Conciencia, Irracionalismo = Inconsciencia reduce el nivel de actuación de lo inconsciente al ámbito de lo artístico: literatura, pintura, música, donde lo «sensible», lo «emotivo» justificarían el escape de la razón, mientras que en el resto de las actividades, bien sean científicas, bien sean teóricas, o simplemente actividades cotidianas: organización familiar, edu-

8. Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977; pp. 21-22.

cación, etc., donde lo «racional» prima, quien actuaría sería la conciencia y el inconsciente no tendría ninguna participación. Con este mismo esquema, que falsea la existencia real de un inconsciente que determina todos nuestros actos, los concebamos o no como racionales, se puede hasta distinguir dos tipos de poesía: una perfectamente racional (cfr. la poesía pedagógica, ilustrada de Jovellanos) que, como tal, no poseería ningún significado oculto o inconsciente, sino que sería la perfecta expresión de la conciencia del poeta, quien no se dejaría llevar por su «sensibilidad» ni tan siquiera en la expresión poética; y una poesía irracional que estaría plagada de significados ocultos que el crítico deberá descifrar, o sea, en última instancia, deberá «racionalizar» porque la labor del crítico, labor teórica, sería una de esas actividades donde todos los actos son conscientes, por racionales. La realidad, sin embargo, es otra bien distinta; no es que la poesía irracional no sea inconsciente —que lo es— sino que la poesía racional, incluso la misma labor del crítico intentando reconducir lo irracional al cauce de lo racional, son comportamientos determinados desde un inconsciente ideológico que no limita su actuación a los terrenos en que el individuo quiere «utilizarlo», sino que actúa en todo momento, justificando y dando sentido a esos comportamientos.

En último término, lo que ocurre es que, como explica Juan Carlos Rodríguez, «los planteamientos teóricos derivados desde esa misma ideología burguesa nunca podrán aceptar que su propio inconsciente de base sea una cuestión ideológica (o sea, histórica), sino que considerarán siempre que los elementos y la lógica propia de tal “inconsciente” constituyen la verdad misma de la realidad física humana»⁹; de esta manera, como Freud describe la realidad del comportamiento humano como un comportamiento que, en su forma consciente, ha pasado ya por la censura de un «centinela» que lo ha conformado según los cánones del momento, la ideología burguesa no puede reconocer que la noción de razón sea uno de esos elementos inconscientes y la eleva a forma máxima de la conciencia, es decir, a elemento eterno en el funcionamiento del individuo.

Pero, como todas estas «confusiones» son ideológicas —incons-

9. Juan Carlos Rodríguez, *op. cit.*; pp. 10-11.

cientes—, afectan a todos los individuos inscritos en este horizonte ideológico y, por tanto, también a los poetas; así, los poetas actuales pueden ser racionales o irracionales, desde el momento en que producen su obra a partir de esas nociones. Lo que diferenciará una poesía racional de una irracional no será, pues, el grado de inconsciencia —ya que ambas son segregadas desde un inconsciente ideológico—, sino la intencionalidad del poeta que, convencido de contar con esas dos posibilidades, opta por una o por otra, es decir, elige ser racional-consciente o irracional-inconsciente.

Miguel Fernández opta por la segunda posibilidad; así podemos comprobarlo en las palabras que escribe para una antología: «No hacemos más que trabajar con símbolos —al igual que el rito religioso— y *desconocemos* (subrayado del autor) por qué mi forma de canto, la medida usual de los versos, la reiteración de ciertos vocablos claves: un color, un aroma, una imagen, perseveran con un ritmo sincopado»¹⁰. Símbolos —términos que aluden misteriosamente a otros— e inconsciencia aparecen unidos en una concepción magicista de la poesía.

Esta opción se manifiesta en la expresión de los poemas; en ellos, podemos encontrar perfectas ejemplificaciones de esas técnicas expresivas que Bousoño ha explicado magistralmente en sus dos volúmenes sobre el tema: imágenes visionarias, visiones y símbolos. Miguel Fernández, como todo poeta irracionalista, va a decir cosas tan inhabituales como «yo os pido un vaso de sed», «Todas las noches veo mi silueta/cinco mil años antes de la era de Cristo», «sino que sólo escucha que Mozart agoniza entre los tulipanes», etc..., expresiones que se desparrraman por toda la obra de Miguel Fernández sin excepciones.

A menudo se ha limitado la atribución de surrealismo a sus primeros libros y, en todo caso, se ha hablado de un «surrealismo mitigado», esto es, de lo que Bousoño llama irracionalismo simplemente; sin embargo, en un libro como *Monodía* del que se afirmó que representaba «un proceso de intelectualización y esencialización de la poesía»¹¹, podemos encontrar un poema como «Modulema» de apariencia totalmente surreal:

10. Leopoldo de Luis, *Poesía religiosa actual*, Madrid, Alfaguara, 1969; pp. 521-522.

11. Francisco Rincón, *op. cit.*; p. 63.

La tarjeta, en el tajo del tajamar.
Abismo, abisal de vorágine y embudo;
se mueve el aire
aireado de peces voladores.
Pasa un cuervo y la toma con el pico:
ya es cuervo con tarjeta de visita.

En el reino animal se impone el protocolo,
locos van ateridos animales domésticos.
Colocan animados sus colas de colores
y una coloración de colibríes
viste al cuervo de luces.

El papagayo, que mantuvo virgen
su diadema de ópalo, contempla
y sobre el tajo abisal de los embudos,
despluma su emplumado vuelo yerto
suiciándose al fin.
Ya no hay colores.

Más recientemente aún, en *Entretierras*, el poema «Ultima visión de Casiopea» podría ser una muestra del mejor surrealismo español, de hecho pensamos que lo es.

De todos modos, existe una diferencia entre este tipo de poemas y los que constituyen la mayoría de esta obra poética. En poemas como el transcrito, Miguel Fernández se aleja totalmente de la realidad lógica desde su intencionalidad irracional, mientras que en esos otros, que, decimos, caracterizan su obra, este apartamiento no es tan radical en lo referente a la temática. De hecho, se ha señalado siempre la fidelidad que esta poesía guarda al mundo cotidiano, a la realidad cercana. Son poemas en que se pretende tematizar alguna experiencia, alguna vivencia personal pero, al mismo tiempo, son poemas en que no dejan de aparecer esas técnicas expresivas que caracterizan un lenguaje que se quiere irracional. Es este lenguaje, por mor de las identificaciones que establece de manera inconsciente, el que nos da cuenta de un plano temático paralelo, que no tiene nada que ver con el que, conscientemente, desarrolla el autor. Esta peculiaridad llega a afectar no sólo a poemas aislados, sino a libros enteros; en *Sagrada materia*, el proyecto consciente del autor, —el desarrollo poético de una autobiografía— la de su infancia en guerra— se ve vencido por una temática obsesiva: la crisis existencialista del poeta en el momento en que escribe. Estos dos planos se articulan en torno a dos términos, «paz» y «lucha», que en el

plano consciente funcionan con sus significados primarios, los que concuerdan a la temática del niño que vive la espantosa Guerra Civil, mientras que en el plano inconsciente, y de manera simultánea, están funcionando con los significados secundarios de «paz» y «lucha» espirituales, significados, por otra parte, perfectamente reconocibles para el hablante de español. Si esto ocurre así, y justo es reconocerlo, es porque el poeta no quiere «controlar» su lenguaje, no quiere «racionalizarlo», sino que lo deja fluir para que broten esos «vocablos claves» que él mismo desconoce y que, por otra parte, no desea conocer.

Dada esta ausencia de control, se pueden descubrir algunos contrasentidos que dan noticia de esos significados inconscientes, como son la presencia ilógica de la «paz» en la infancia y de la «lucha» en la madurez que contradicen la temática consciente del poemario.

Del mismo modo, la primera y segunda partes de *Entre tierras* dedicadas a la muerte de la madre (una temática real, cercana), desarrollan una temática paralela, la de su propia muerte, que tiene su origen en una antigua identificación inconsciente que data de su primer libro y que une los términos «muerte» y «silencio». Todo el poemario es una elegía a la madre muerta, pero, a la vez, es un recuerdo «emocionado» del propio pensamiento «muerto», por silenciado, en su poesía. De ahí que una de las citas que abren el libro sean las palabras de V. Aleixandre: «Calla. Quien habla escucha. Y quien calló ya ha hablado.» y que el poeta escriba como colofón del poemario: «en la meditación de la imagen de Ana González Cortés, mi madre, ya que ciertamente ella no murió, sino yo, su espectro». De ahí también que el poema que lo cierra, sea el titulado «Reencarnación en la palabra», donde la obsesión metapoética, que, inconscientemente, se desarrolla a lo largo de todos los poemas, se tematiza de manera consciente con unas palabras tan significativas como clarificadoras: «La poesía es lo que no se descubre;/ parecida a la muerte, pero en vivo». Pocos son los poemas donde, como en éste, se tematiza esa obsesión metapoética de una manera consciente, pero, en todos, incluidos aquellos que parecen más alejados de esta posibilidad, aparece como tema paralelo, desarrollado inconscientemente. Temática metapoética que se cifra en dos puntos, fundamentalmente:

a) la poesía como única posibilidad de trascender (solución que pone fin a esa inicial agonía, a ese existencialismo de fondo)

b) la necesidad de ocultar los pensamientos.

Esta última vertiente origina la aparición de varios de esos «vocablos claves»; términos absolutamente reiterativos, como «mantas», «abrigos», «sudarios», «capas», «manteles», «paños», «casacas», «clámides», aluden a esa necesidad imperiosa de «cubrir», de «tapar» los pensamientos necesidad que en uno de los poemas de *Credo de libertad* formula del siguiente modo: «recuerda tu manta de colores para ocultar los desgarros», dándonos la clave para comprender el origen de esa obsesión porque, en efecto, el poeta quiere ocultar mediante los «colores» de su poesía los «desgarros» vitales, existencialistas, agónicos que lo atenazan, merced a una desconfianza progresiva hacia los valores tradicionales: Dios, Libertad e, incluso, hacia los menos tradicionales: erotismo, esteticismo, etc., desconfianza que acaba traicionándole siempre. El caso más sintomático es, sin duda, *Eros y Anteros*, libro concebido en un verano informal como «una especie de divertimento y sin otra perspectiva que prolongar un tema, el amoroso»¹², en el que llama poderosamente la atención el comportamiento del varón de esa aventura amorosa veraniega (aventura que, por otra parte, como Rincón afirma, no se sale de los límites del ámbito conyugal), quien se empeña en vestir a la mujer, con la excusa de que hace frío:

Plumón helado, el desnudo breve,
un seno tiembla por transida mano;
el fuego, que por fatuo, foga en vano
pues hielo avento si al calor se atreve.

Cómo el chapín no calzas si tan nieve
el suelo queda y aguijón el llano.
Te portaré por fiebre y por cercano,
tu carne fui cubriendo mientras llueve.

Probablemente, la misma informalidad veraniega y el hecho de que el poeta no meditase demasiado sobre lo que estaba haciendo, son factores que inciden en ese habitual apartamiento inconsciente de la temática elegida. La problemática amorosa se convierte en problemática

12. Miguel Fernández, *Eros y Anteros*, Salamanca, Colección Alamo, 1976; p. 7.

metapoética y el libro adquiere forma de alegoría con cuatro identificaciones básicas: Relación erótica = poesía simbólica, mujer = meditación (fondo o contenido), hombre = técnica (forma o expresión), hijo = poema que resulta de la fusión perfecta del «hombre» y la «mujer».

Si volvemos al poema que transcribíamos, «Modulema», en esa temática apartada de la realidad cotidiana, surreal, podemos leer esa misma obsesión por «cubrir»: el «cuervo», pensamiento negro y feo, es «vestido» de «luces» y «colores». Es obvio, además, que este poema señala una crisis en esa necesidad de ocultar, crisis que se advierte en ese «suicidio» de los «colores».

Lo importante, pues, es darse cuenta de que para esta temática obsesiva, inconsciente, da lo mismo que el poeta se aparte totalmente de la realidad o no; quiere decir, la poesía no es voluntariamente inconsciente sino sólo voluntariamente irracional porque inconsciente lo es con o sin la voluntad del poeta. En la forma de su inconsciencia: el irracionalismo, radica la historicidad de la poesía de Miguel Fernández.

1. ¿Cómo juzgaría Miguel Fernández el devenir de su obra poética, desde ese inicial *Credo de libertad* hasta la obra premiada con el «Melilla», *Discurso sobre el páramo*?

M.F.: «Es una obra compuesta hasta ahora por once títulos a través de los cuales —y dado mi sentido de la obra como unidad— lo que ha podido modificarse, pero mínimamente, es mi dicción que, lógicamente, como cualquier aspecto evolutivo, ha tenido que ir modificándose. Creo, sin embargo, que ese devenir no es otro que considerar mi obra como una metapoésía. Del primer al último libro se plantean las mismas constantes de investigación del lenguaje. Aunque siempre existe en cada uno de mis poemas un plano real, que es sobre el que descansa la anécdota o el temario del mismo, paralelamente tenemos un plano simbólico que enriquece, creo, la empresa y le da dimensiones distintas a la realidad. La diferenciación de cada libro estará, más que nada, en su tema argumental.

2. ¿No es el propio Miguel Fernández, poeta, quien se oculta tras la figura de Francisco de Goya, pintor, y tras otros personajes como Jovellanos, el padre Feijoo, etc., a quienes se dedican algunos de los poemas de su último libro?

M.F.: «Aquí, tales personajes hablan por sí solos; están situados

dentro del ámbito concreto de su época; pero, indudablemente, el autor, al identificarse con estas criaturas que recrea, respira por su parte herida aunque habla por boca de ellos.

3. En relación con esto mismo, hay unos versos muy significativos en el poema que da título a libro «Discurso sobre el páramo», donde el poeta se deja ver claramente:

Y mira el círculo de apócrifos
quien crea e inventa; el más solo del mundo,
quien más amor posee pero que nunca compartirlo puede.

El creador como la persona más solitaria, como la que no puede compartir su inmenso amor, es figura que dejan traslucir muchos de sus poemas; me pregunto y le pregunto si existe una imposibilidad real para compartir el amor, es decir, para comunicar o si se trata, más bien, de un voluntario elitismo, de una voluntaria soledad.

F.F.: «Hay en esto una postura estética, pues es cierto que lo que el creador no puede compartir es su propio acto de crear. Esto irradia amor, comunicación mas, no obstante, si tales fenómenos se cumplen en alguien que leyere y al que el autor desconoce, éste no dejará de estar solo, ya que su idea será soliloquio en el lector como fuera para el autor en el momento de alumbrarla. Creo que era en «La orgía perpétua» donde Vargas Llosa apuntaba que en la poesía moderna el hecho objetivo era el menos valioso. Y esto viene a cuento, como aquello otro de Pierre Emmanuel, de que la poesía es una virtud solitaria».

Es usted un poeta al que, en numerosas ocasiones, se ha tachado de hermético; ¿es el hermetismo una garantía para la posteridad?

M.F.: No creo que nada pueda ser garantía de futuro perdurable, pues ni siquiera, aunque parezca una paradoja, el futuro lo es. Sin embargo, puede que un lenguaje que hoy no tenga una apreciación racional sea, andando el tiempo, elemento normal de la razón de entonces. Fíjese en Góngora, prácticamente actualizado por los del 27.

5. «La postura del creador frente al poder»: así ha definido usted el tema central de *Discurso sobre el páramo*; en otro poema del libro se pueden leer estos versos:

Pasó un hacha crujiente, cercenó la palabra,
la cabeza cautiva queda en un arriate,
lampreas que bogaban la portan a un sudario.

La palabra cercenada y la cabeza —con el significado evidentemente simbólico de “pensamiento”— cubierta por un sudario. Yo me pregunto si su palabra fue cercenada por el hacha del poder político y si Miguel Fernández debió ocultar sus pensamientos en algún momento por la amenaza de ese poder. Y me pregunto también si leeremos ahora en su poesía una palabra completa y un pensamiento claro; ¿le quitará ahora a su poesía los «sudarios»?

M.F.: Pues sí, desde mutilarme la cita que inaugura mi primer libro, un verso de Paul Eluard, hasta la llamada al orden por haber firmado, junto con otros escritores, una carta de agradecimiento al entonces presidente de Méjico, que tuvo la deferencia de visitar a León Felipe en su casa, dada su enfermedad, escasos días antes de que muriese.

Por otro lado, y afortunadamente, ya no hay que encubrir con sudarios ni ideas ni palabras.

6. ¿Sigue existiendo ese odio instintivo, del que hablaba Baudelaire, entre poesía y capitalismo?; ¿ha acabado el poeta insertándose en la sociedad capitalista como un agente de producción más? Pienso ahora en esa teoría de que el hermetismo, la palabra oculta, signifiquen una alternativa de no querer ser un fácil producto de consumo.

M.F.: No creo que exista esa inserción, ni mucho menos se transforma en agente de producción. Recuérdese cómo en el prototipo de país capitalista, U.S.A., surge un Allen Ginsberg, o la generación «beat», consecuencias de un enfrentamiento a ese modelo de sociedad. El hermetismo, más que ser una defensa para no convertirse en consumismo es, en primer lugar, circunstancia de dicción a niveles de lenguaje, de un determinado grupo de autores. Y, en segundo lugar, si no es ése el objetivo, autodefensa contra una posible mordaza política.

7. Miguel Fernández fue considerado, en sus inicios, un surrealista mitigado; ese aporte irracional o surrealista de su poesía, ¿ha ido en incremento o en disminución?, ¿es hoy Miguel Fernández un poeta racional o irracional? Y cito de nuevo unos versos de su último libro:

Me has dado, realidad, el arpegio del trazo
en tiempos donde sólo la razón es prodigio.

M.F.: Bueno, esos versos son precisamente un alegato contra la razón; o más bien, la situación de dos posturas antagónicas: lo mágico y lo lógico, en las que se ve inmerso el creador. En cuanto a mi tildado y

arrastrado surrealismo, que, como bien dice, me colocaron hace ya un cuarto de siglo, creo que no está exactamente encajado. Yo nunca practiqué una escritura automática, por tanto, me emancipo de una de las reglas de oro del «Manifiesto» de André Breton. Hay en mi poesía un plano irracional-mágico, que siempre va paralelo al otro plano real. ¡Pero qué voy a decirle a usted que ha dedicado un libro a este tema!

8. Pero, ¿no cree Miguel Fernández que, en esa tentativa del poeta moderno de huir de lo racional, de lo burgués, desemboca en un elitismo peligroso, en cuanto que favorece la división de clases en la cultura? Puede ser una casualidad, pero lo que se viene llamando lenguaje irracional es identificable con lenguaje para pocos.

M.F.: En apariencia, así es. Lo que ocurre es que, en realidad, la cultura, es su acepción amplia, no tiene clases y ese lenguaje específico que venimos llamando irracional es el mismo empleado por un Bosco de pintura; por quien o quienes compusieron el Disco de Phaestos en la cultura minóica, en escultura y, más cercamente, por el atonalismo musical. Estos tres ejemplos son ya arcaicos, como son ya admitidos con toda normalidad, pues el receptor de tales posturas estéticas está situado ya en su tiempo donde estas obras son «racionalmente asimiladas en contraposición al espectador coetáneo de las mismas que podría esgrimir, como ahora, su rechazo. El Arte va siempre, en el tiempo, por delante de su interpretación.

9. Como todos los poetas últimos, ha criticado alguna vez el exceso de idealismo que conllevaba la concepción de la poesía como instrumento de transformación de la realidad, propia de los poetas del realismo social; ¿cuál sería, a su juicio, una concepción materialista de la poesía?, ¿cuál es el papel de la poesía en una sociedad que usted deseará, de acuerdo con su ideología, encaminada a una sociedad sin clases, socializada?

M.F.: Yo preconizo desde siempre la transformación, mejor, la recreación de la realidad, que no tiene nada que ver con la vacua escuela del realismo social, al menos en nuestro país. Una concepción materialista, a secas, de la poesía no existe. Ni siquiera lo más cercano, que podía ser el humanismo marxista, siempre tendría dependencias del plano irracional o mágico. El papel de la poesía en esa sociedad soñada y socializada, será entonces la de nutrirse de esos valores que pueda preparar tal sociedad para hacerlos ley de su canto.

10. Para terminar con esto, ¿no cree que es el poeta el primero que siente la crisis de los valores básicos de la burguesía: libertad, igualdad, fraternidad, que, en algún momento, fueron punta de lanza en la lucha de los intelectuales europeos?, ¿cómo cree que afecta esa crisis global a la poesía?

M.F.: Naturalmente, por ello la poesía no tiene más remedio, cuando esto ocurre, que inventar sus mitos, sus arquetipos soñados (esto lo ha estudiado agudamente Octavio Paz). Una crisis de tal índole hace que el poeta sea el testigo de su tiempo.

11. Miguel Fernández es un poeta melillense; este premio recibido en la ciudad donde vive significa, quizás, el reconocimiento del profeta en su tierra, pero ¿qué ha significado Melilla en la creación poética de Miguel Fernández?, recuerdo un poema de *Monodía* que decía: «En Melil rostros juntos se contemplan / la misma soledad, pero nunca hubo yerba / donde el cuerpo gozara», ¿hay «yerba» en este momento en nuestra ciudad?

M.F.: Es el paisaje de fondo. En cuanto a esa yerba, carece de simbología.

12. Ya ha salido al mercado su *Poesía completa (1958-1980)* publicada por *Selecciones Austral*; ¿qué puede decirnos de esta recopilación? y, sobre todo, háblenos un poco del volumen *Tablas lunares* incluido en ella y desconocido hasta ahora para el lector; ¿es anterior o posterior a la composición de *Discurso sobre el páramo*?

M.F.: Está recopilada toda mi poesía junta, abarcada en esas fechas. Me era necesario ese punto y aparte de mis diez libros publicados hasta el momento (queda por salir el del Premio Internacional Ciudad de Melilla), para poder así verlos con cierta perspectiva. En cuanto a *Tablas lunares*, creo que supone la meditación sobre el tema de la soledad y de la soledad solidaria. Libro inmediatamente anterior a *Discurso sobre el páramo*.

13. *Tablas lunares* incluye ese famoso poema largo «Lamentación de Dionisio» que anunciaba Rincón en su libro como de inmediata publicación después de *Eros y Anteros*; ¿por qué ese retraso en su salida a la luz?

M.F.: En el libro de Rincón sobre mi poesía, daba como inmediata la publicación de este poema extenso, pero, como libro, breve y autónomo, por tenerlo en aquellas fechas en una editorial a punto de editar-

se. Fueron entonces surgiendo los poemas que constituyen hoy *Tablas lunares* y vi «Lamentación de Dionisio» —alegato contra un tirano— como parte de este libro, razón por la cual lo retiré de la editorial, vi- niendo a engrosar aquel texto, como parte segunda del mismo.

ROSTRO DE CADA DIA

PARÉ yo la berlina por extasiarme quedo
en ese violeta que se filtra en las flores
en la hora declive del sol de los galanes.
Allí la vista larga sus iris lo recrea
tal sonar de la luz, cuando esplende armoniosa.
Quise lo que tal vide, aprisionar en auras
para luego el reflejo de ese color raptarlo
y ponertelo a tí, madomna que no sabes
cómo mi coche para sus bridas en tu acequia
por ver si tu halda bruma inclínname de hinojos.

LA BLANCA FLORIDA

NO es la Florida blanca, señor, para el cultivo
y así ejercer la escarda al tiempo que las plantas albergan
a las aves.
De lo baldío al grano, es lo inerte a la vida
y el lodazal hoy fétido se ahuecará en vergeles.
¿Dónde ya enhorabuena gozará la labranza
si del yermo tan solo el vendaval pasea?
Es tierra para un alto de verdor más lozano
por cuyos arriates no hay sangre y sí la escarcha,
Hemos pisado cárcavas, señor, desde lo ignoto
de aquellos los trapecios de los campos perdidos
puestos de inícuas tapias, para que pasten ciervos
no de esta alquería, sino de vuestros parques.
Templad lo desolado contemplando los astros.
Venga la misa bárbara de los brazos agrícolas,
oficio es quien libera tanta sabia perdida,
Cuánto pasto, señor, perdióse en la porfia.

INTRADÓS DE LAS DAMAS

LAS bobas, las penadas servidumbres de quienes son
vigiladas
por ojos avizores de varón; las tocadas de armiño
sentadas quietas; las damas en reposo son lo estático,
y así las advertidas columbran lo que venga a acontecer:

desde la hormiga transportadora, a la resurrección de los
santos;
de quien alzando el rápido tobillar,
vióse ropa empuntillada del color de la canela.

Desde ese palco que circula la vida con la mirada sátrapa,
ellas posan letargos
ajenas a quien hunde su rostro en la gorguera;
la cabeza porteadora de ensalmos,
el anciano que emerge como un loto profundo,
todo aquello que aguarda detrás de un dulce reclinar
y es sonido espectral, la transparencia del vivo lívido,
la madriguera que el hurón horada.

Vacuas las enseñanzas, las señoritas albinas son bellas
como un don inservible;
sólo rezantes éxtasis sus manos anilladas
nacidas en la púber genuflexión de los exvotos
miran cielos llagados por donde cruza siempre el engaño
descalzo.

Y esto llamóse como una terca e inmensa adormidera,
felicidad;
como una bautizada pendencia, desvario penitente;
como un azulenco parpadeo de ojos bien pintados,
arobo en la promesa de vestirse con cíngulos.

Oh espectador anciano de hondas cicatrices,
qué tronada en los púlpitos elévase al cimborrio.
Detrás de esa mentida dulzura cruzan naipes:
tantos tahures patrios del as de las navajas.