

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 abraza 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 alegoría 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 peñola, 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 peñolas.

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, rapto) 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 rapto 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 doblégó 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 incomprensibilidad” (18).

De la misma forma en que Miguel Fernández repite la cita de Darío afirmando su incomprensibilidad: “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: WAHNÓN, 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-escriptum", *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.*