

## *Un inédito de Miguel Fernández:*

### **Solitudine**

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE

Es evidente que la producción de cualquier escritor, en este caso Miguel Fernández, es consecuencia de una elección y, por tanto, una renuncia. Cervantes decía en del *Persiles*: “no todas las cosas que suceden son buenas para contadas”. Sin embargo, a pesar de la advertencia cervantina me parece que puede ser oportuno explicar que *Solitudine* es un libro que nuestro poeta dio por concluido en diciembre de 1992 y lamentablemente —ahora, sí— cierra su poética.

Una observación: el término poética está empleado en el sentido que adquiere en Bachelard, es decir, como poética del espacio o de la ensoñación; pero también en el sentido en el que se puede hablar de la poética de un poeta, es decir, la coherencia de sus actitudes, digamos, prácticas ante la poesía (1). Lo que caracteriza al término es, por un lado, ser una reflexión de tipo interpretativo sobre un lenguaje, por medio de otro lenguaje interpretativo que no es un metalenguaje, sino una connotación aunque parta de elementos denotativos parciales como no podía ser de otra manera. Pero, además, es un desciframiento en tanto que actividad interpretativa de y sobre las cosas que escribe/describe. Por otro lado, la poética de un

poeta no es la que sostiene el texto escrito, sino la que explicita la escritura y, en este sentido, actúa como una estrategia del desciframiento en la comunicación (2).

El título latino del libro *Solitudine* es en este sentido sumamente significativo. José Bergamín en los *Aforismos* había dicho:

“Creo que en nuestro tiempo los hombres se enmascaran de hierro invisiblemente; llevan armaduras cerradas e impenetrables para defenderse. Por eso, tal vez el hombre moderno no se encuentra a sí mismo desesperadamente solo, sino angustiosamente aislado”.

En octubre de 1992 me cupo el honor de presentar *Bóvedas*, libro con el que ganó el Premio Nacional de Poesía San Juan de la Cruz (1991) y señalaba que probablemente la noción de que toda poesía es un rito explicaba este libro. De todos es conocido que un rito se caracteriza por una prácticas cuidadosamente transmitidas, observadas y reiteradas, incluso cuando se trivializa lo transcendental o lo trivial se transcendentaliza. Por eso, esta penúltima entrega no tiene sentido si prescindimos de la producción anterior que, además, ayuda a clarificar o desvelar con el poema que por ejemplo, dedica a “Rubén” (Darío, claro), o los titulados “El dormido”, “Palabra”, “Ciclos de la palabra”, “Juegos de la magia”, “Navegación”, “Asuntos del Edén”... (3).

El libro es así un centro de intercambios y ejemplifica que todo juego comporta un rito (es lo que sucede con el poema “Baskets”). La diferencia entre juego poético y actividades útiles de la existencia, tan importante en sus comienzos y, muy especialmente, en *Credo de libertad* —como se sabe data de 1958— parece desvanecerse.

En este sentido, Miguel Fernández resaltó que hay una nueva voz, incluso chistes poéticos. Sin embargo, esa aparente trivialización que comentábamos es producto de algo diferente: en un ambiente como el coetáneo, donde las ideas sirven de antifaces y los libros de proyectiles, nuestro poeta deviene en hombre actual y civilizado, esto es, irónico pero enamorado de la belleza y del saber, escéptico pero capaz de veneración y

entusiasta. En toda esta arquitectura lírica con la proyección de sí y su distanciamiento lo que subraya es una cierta fidelidad al verso libre. De otra manera, esta otra forma de retórica que es *Bóvedas*, esta construcción y, por eso arquitectura lírica, muestra su fidelidad a la pura ilusión óptica, a la mentira de la imprenta y a la importancia del ritmo. Por definición, el verso libre es el lenguaje liberado de toda regularidad rítmica, o sea, prosa. Sin embargo, la codificación que se espera de la rima (el primer verso es una espera que el segundo verso viene a colmar) se somete necesariamente a unas nuevas reglas de juego —el más serio de todos— más severas: el poema tras perder la rima, pierde la razón (el empleo anárquico de imágenes supuestamente vacías de todo contenido intelectual o incluso emotivo no inquieta tanto como el quebramiento de las formas). De ahí, también, el poema breve o brevísimo —conceptualización máxima y cuidadoso por esencial, ritmo.

La poesía de *Bóvedas* deviene así como ejercicio de la acción y los imaginarios de su propio lenguaje: palabra como unidad singular, escritura como transliteración de la palabra.

La última entrega que intento presentar, *Solitudine*, desvela —ya desde su título— el modo de hacer—escribir que caracterizó a Miguel Fernández (4). Además, era pertinente el recuerdo cervantino del comienzo porque el libro se abre con una cita del *Quijote*: “Encantamientos y perfidias” que, a su vez, articula o estructura el texto en tres partes: una introducción que se abre con el poema “1. Génesis” al que siguen veinte poemas. Una segunda parte: “Música de invierno —1— (Encantamientos)” con treinta y tres y una tercera parte: “Música de invierno —2— (Perfidias)” con veintitrés poemas, esto es, un total de setenta y siete.

Esta filiación cervantina desde luego no supone una novedad en nuestro poeta. Su horizonte de referencias es muy amplio y, por ceñirnos a unos pocos dentro de los clásicos españoles, habría que destacar su devoción por la poesía de Luis de León, Juan de la Cruz, Lope de Vega... y, por supuesto, Cervantes al que explícitamente dedicó un capítulo de su *Historias de suicidas* (1990), en concreto, al desesperado Crisóstomo por su amor no correspondido de la pastora —sinónimo aquí de libre— Marcela (*Quijote*, I, 1605,

II, xii–xiv). Ahora, este laconismo dicotómico cervantino contribuye o conforma el propio libro no como un referente cultural, sino como homenaje identificador de su propia poesía. Cervantes, pues, no es una invocación gratuita, es un desvelamiento que se aceleró desde la publicación de *Laocoonte* (1991), ese extenso poema de 25 estrofas en cuartetos endecasílabos que el propio poeta consideraba como su último guiño al hermetismo que algunos críticos señalaron reiteradamente como definidor o caracterizador de su producción (5). En otras ocasiones, como hemos señalado para *Bóvedas*, había sido Rubén Darío, en otros libros: Juan Ramón Jiménez o la música y la pintura, más exactamente la tematización del tópico *ut pictura poesis...* Ahora, Cervantes (también Salvador Espriú o referentes culturalistas greco-italianos) como elemento configurador de *Solitudine* y de esa magistral oposición soledad–vida–muerte frente a creación–poesía–escritura.

De otra manera: el lenguaje es heredado por Miguel Fernández, lo que algunos críticos llaman estilo es una red personal, quizá inconsciente, de hábitos y, digamos, obsesiones verbales, pero su modo de escribir (lo que Roland Barthes llamaría *écriture*) (6) es algo que elige de entre las posibilidades asequibles históricamente. En nuestro caso, Miguel Fernández intensifica en *Bóvedas* y *Solitudine*, por un lado, la ritualización; por otro lado, el desvelamiento. Para el primero: Rubén Darío; para el segundo: Miguel de Cervantes. Así, creemos instrumentaliza y articula su elección y, al mismo tiempo, ejerce sus renunciaciones. En palabras de Gaston Bachelard:

“Para vincularse al pasado es menester amar la memoria. Para desligarse del pasado es preciso imaginar mucho. Y esas obligaciones contrarias vivifican el lenguaje” (7).

Armonizar poéticamente ese laconismo de la cita cervantina es *Solitudine* y significa no un reto más al que enfrentarse, sino un nuevo programa que se construye, como apuntábamos, en tres partes o bloques que redefinen al poeta y la poesía, esto es, su obsesión por la *dispositio* y un esquema ternario. El primero está formado por 21 poemas y el punto de partida es “1. Génesis” que dice:

“En la celdilla claustra de la madre,  
cuando él todavía era nonato oculto,  
un reguero del éter, alimento de efluvios,  
la vedeja vibrátil de un palpito entre sombras,  
le llegó la noticia de la gran trasmisión  
de la que nunca tuvo más conciencia que oírse  
cuando el gran alarido y su llanto se ensalman  
porque la luz al fin llega entre la placenta.  
Y los ojos que abre ve lo que adivinó  
cuando ya no veía en ese dulce cuévano  
del vientre de la sombra, de la luz de los vientres”.

Walter Benjamin había dicho que “El discurso oculta el pensamiento, pero la escritura lo controla”. Podríamos pensar que el poema se caracteriza por un redoblamiento que le permite designarse a sí mismo: cualquier nacimiento o nacimiento del poema. En esta autorreferencia habría encontrado el medio para interiorizarse o no ser más que el enunciado mismo, pero el acontecimiento o la génesis no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada-lectura superficial. Se trata de un tránsito al afuera: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso y el poema se desarrolla a partir de sí mismo.

Por eso, en el segundo texto el *Vigía*-poeta que se define como “fiel del martirio” puede dar paso al titulado “3. El silencio”:

“Este insondable cósmico silencio  
tan ruidoso abajo,  
pero aquí arriba, tan silente siempre  
donde sólo un flotar, como de alas,  
es el sonido donde astros rózanse  
y nada oye el avisador del mundo.

Fuera así como vino la hecatombe  
en aquel calendario.

Estábamos dormidos,  
desnudos al cuidado del caudal de la luna;  
solos al parpadeo del faro en los cantiles  
guiando los navíos que ciegos navegaron.

Pues ya nada se oyera.

Y eso era el silencio,  
el mismo de la génesis cuando emerge la ameba  
incrustada ya en otra; el carbono estallando;  
la eclosión en un cuenco de aquellas las burbujas,  
hasta este momento en que nadie me oye  
y corto unos gladiolos que en pecho deposito”.

La palabra poética se desarrolla a partir de sí misma, forma una red en la que cada verso, distinto a los demás, a distancia de otros que tematizaban sobre los mismos conceptos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo. En cierto sentido, es el lenguaje que se identifica consigo mismo y es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo, de ahí el silencio: “... nadie me oye” y la nostalgia: “y corto unos gladiolos que en pecho deposito”.

Es la misma tensión que se mantiene en “4. Huéspedes”:

“Llegaron huéspedes.  
Irrumpen solitarios  
en el granero  
de la gran soledad.  
(...)  
La desnudez del libro en la mirada.  
Una página sola.

Una oración adversa.

La palabra transida.

Una sílaba esdrújula hemistiquia”.

Este poner al descubierto del poeta, esta claridad repentina revela una distancia más que una doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos.

En “5. Peregrinaje”, puede leerse:

“El peregrino llega luego de sus desiertos  
transitados de sed,  
hasta sus dioses lares que fueron la promesa  
de tal peregrinar”.

El peregrino del poema (aquel que habla en él y aquel del que él habla) no es tanto el creador en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra, por eso se cierra con “... rezaba sus votos / a los dioses ignotos que nunca conociera”.

La primera tematización explícita del encanto—cántico se encuentra en “7. Perfidia”:

“Si buscas la perfidia  
de tanto encantamiento,  
te encantaré lo pérfido.

Quédate en el encanto,  
pues cántico por solo  
es ya la perfección.

Lo demás es un eco  
que suena en el vacío”.

El vacío es el espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo” y probablemente este espacio es lo que caracteriza lo mejor de nuestra literatura. Sin embargo, lo que hace necesario pensar esta ficcionalidad de lo vacío es que el “hablo” de Miguel Fernández funciona a contrario del “pienso”. Éste conducía a la certidumbre indudable del yo; aquél, por el contrario, aleja: así puede leerse en “8. Ser”:

“No era una redención.  
Se redime la nada  
sólo por no haber sido.

Todo queda redento;  
lo que ya nunca fuera,

como quien puso ley  
a esta mi diáspora.

El no ser no es ser nada,  
y nada el haber sido”.

Esa inseguridad del vacío dispersa o borra la existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío: la inseguridad del ser frente a la nada.

Una experiencia poética como la de Miguel Fernández, y por lo que llevamos entrevisto, no puede sorprendernos volviendo al tema-problema del secreto, que ya había sido objeto de un libro: *Secreto secretísimo* (1990, aunque en 1989 obtuvo el Premio Tiflos) (8). Ahora, leemos “10. Secreta canción”:

“¿Cómo cantas si nunca  
has oído la canción?

La canción que escuchaba  
es la del gran silencio  
que se oye a sí mismo.

Esa es la otra música  
que oye a quien yo canto:  
el secreto profundo”.

Esa experiencia vuelve a encontrarse al final: se envuelve y se recoge en un pensamiento que es ser y palabra, por tanto, discurso, incluso si se pretende más allá de todo lenguaje, esto es, silencio, o más allá de todo ser, esto es, nada.

En este sentido, ya Hölderlin en su poesía había puesto de manifiesto la ausencia resplandeciente de los dioses y enunciaba como una ley nueva la obligación de esperar, hasta el infinito, la enigmática ayuda que proviene de la “ausencia de dios”. En el caso de este libro, y el primer bloque, destaca la serie “Templo” conformada por seis largos textos (desde el 16 al 21). El primero nos sitúa en el vacío, en la “lealtad hacia lo ignoto”; el segundo tematiza la llave y concluye: “Luego de tanta vida / al final acerté: / era del tabernáculo”; el tercero es el cuerpo (“Templo del cuerpo...”, y más adelante: “Cuerpo de la ofrenda flagelado en la infancia”); el cuarto es el “Templo destruido”, es decir, se inscribe en ese tópico de la ruina: “Ya los muros se hundieron y él se queda abrazado / al cuenco del ratón, único vivo...”); el quinto “Ha pasado hacia el templo / la comisión de los comicios laicos” y el sexto dice:

“Mi templo es la buharda que sostiene  
la soledad.

¿Qué sacerdocio  
me da la bendición sino yo mismo?

Me veo en este espejo  
y sé que existo.  
Muerdo esa naranja y me embalsama  
el paladar.

Sube el aroma,  
pues nace así el placer.

Creo más tarde  
en ese adagio de la elevación,  
pues su música es mía ya por siempre  
y es llanto  
para entrar en silencio por tu carne.

Cuando a la bruma salgo  
y hay un viento que hiere,  
mi refugio y mi cuévano se encienden  
en las postrimerías.  
La antorcha está en la mano del silencio  
y vuelvo a iluminar las soledades”.

Esto es, el Templo de la soledad con el que cierra esta primera parte. En un mundo como el actual donde todo es importante o, mejor, donde todo tiene la misma importancia, el “Templo” se desacraliza y el olvido de dios lo convierte en espacio vacío. Toda la serie se basa en la no existencia de algún poder sobrehumano y, en consecuencia, el poeta ya no media con los hombres y ese poder. El poeta está solo y es esa soledad y su propia visión lo que puede sostener el discurso, en sí mismo y en la poesía están la única justificación y la única salvación posibles. En ese espacio vacío sólo cabe la seducción del poeta y el rito de la poesía para “iluminar las soledades”.

Como señalábamos, la segunda parte es llamada “Música de invierno —1— Encantamientos” que ya había tematizado en “7. Perfidia”, ahora abre con un poema breve que remite no sólo a éste, sino a referentes machadianos, “22. Canción del humilde abolengo”:

“No sabía lo que quería,  
mas quería lo que sabía.  
Y quererse era tener  
un saber que no tenía”.

Y es que, como se sabe desde el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, los encantamientos son “Las apariencias que nos representan los encantadores” y, por tanto, esas apariencias pueden ir desde la brevitad del quiasmo y retruécano a la de “34. Adivinanza” (“El origen estaba, / cuando un día adivinaste / que eran las sensaciones / quienes te adivinaban”), pasando por los recurrentes culturalismos de “41. Lectura del naufragio” (en este caso greco “No iré nunca a Éfeso”), de “42. Arno” (en este caso italiano), “43. Rodas” (greco, otra vez), o los más definitivos de “35. Sed” (“... ya siento el gran frío. / Y me llega y me arropa / diciéndome que ella / se llamó siempre sed”); a los decisivos como “49. Cripta”:

“Embalsamado cuerpo en una cripta,  
estás más vivo que yo nunca fuere  
pues llevas tu bastón del sortilegio  
y sigues ordenando vida y corte.  
Quedas tan coronado como el pámpano  
y sonrías al cielo de la cúspide;  
allí vuelan los ángeles del tiempo  
y ya no pasa nada más que el céfiro.

Estar vivo en lo inerte es la oración perpetua  
que he seguido en edades pero nunca encontré.  
Tú sin embargo duermes bajo los alabastros  
y no es un sueño túmulo, sino una vigilia.  
A tu vera me duermo, dios en coronaciones,  
pues un día tu mano se posará en mi frente”.

o el titulado “51. Solitudine”:

“En este parque  
donde van los pájaros  
trenzando tanto cántico;

ajenos  
a la gran hecatombe  
del cazador furtivo que dispara  
a la cúspide alada de los sauces,  
y alas rotas de pólvora descenden  
ya carbón que fue nido,  
ya pico melodioso  
que es ahora *solitudine*,  
no se mató tan sólo a quien volaba  
que yo quedo en mi réquiem también muerto.  
Mas se salvó aquella mariposa  
que guardaba en mis ojos  
y se fue a sus colores”.

o el que explicita esa “música de invierno” que da título “53. Amor a ciegas”, o el que cierra este bloque “54. África”, el *locus eremus*, esto es, el espacio del nacimiento, convivencia y angustia de soledad que dice:

“Mi África patria,  
génesis del mundo,  
donde sigo viviéndome en las muertes diarias.  
Yo moriré en el tótem de máscara bermeja  
cuando lleguen las selvas a poblar las sabanas.

Sigo con mi rosario de guijarros perlados  
rezándote en el porche,  
con la sura colgada y la cruz y el levítico  
cuyas sabidurías en el vaho del anafe  
dejan para mí solo un cielo por los cirros.

Como el descanso de los dioses,  
me quedo en la quietud donde el tiempo no existe,  
y es como ese grano de arena en el desierto  
que en sí es universo, pues se dora en los soles.

Pasa la vida en su clamor  
y oigo  
su fanfarria a mi lado.

Pero no me estremezco de ese batir vorágine  
de las tribus amigas, del leopardo que llega  
oliéndome la mano y acaricio su boca.

¿Hasta cuándo yo quieto  
sólo viéndome a ciegas y no entrar en el baile?

Es tu gran recompensa,  
solitario del ansia.

Es el ansia más sola,  
como la patria África donde un día naciste”.

Esta radical exigencia del yermo, la soledad, el desierto se manifiesta casi como en contrafacto del barroco, una paradoja intensa: África, el desierto no es sólo ese lugar extremo de huida del mundo, sino, más bien, mundo mismo, versión de lo que está recién salido de un dios trino, de tres religiones y, así, es don aceptado por el solitario-poeta.

El tercer bloque, “III. Música de invierno —2— Perfidias” había sido enunciado en “45. Sello del sol” (“Va pasando la vida / en la búsqueda fiel del infinito / y el impar nace siempre en la perfidia. / Nunca la esfera, redondez del mundo”). El *Diccionario de Autoridades* recoge la voz como “Quebrantamiento de la fe debida, deslealtad, o traición”. Se inicia con “55. Refugio”, también muy breve (“¿Ves lo que es la nieve del invierno? / Un estarse refugio en la cabaña / si calienta en ardor la melodía”). El poema como se sabe, es lenguaje y el lenguaje sólo es tal en cuanto que significa o dota de sentido. Pero qué significa ¿captar-dotar el/de sentido? Decir el sentido, en cierto modo, es afirmar la unicidad del poema-texto; es admitir, sin decirlo, que hay un solo tipo de sentido, una modalidad única de la inteligibilidad. Pero el poema es inagotable porque, sobre todo, hay que captarlo como expe-

riencia y ésta es siempre un acontecimiento (9). En formulación de Miguel Fernández, “56. Lenguaje”:

“El lenguaje es la patria,  
pues no sé  
lo que queda detrás.  
Salvo que mi patria,  
es el lenguaje.

Le hablo al cimarrón  
y me contesta  
en la patria lenguaje.  
Nos entendemos de habla,  
aunque abrupta ya fueron los dipterios.

Disparo al perdiguero  
y se abate  
piando con mi idioma.  
Lo recojo en la palma  
y se extasía  
sólo con mi palabra,  
tan muerta como él.

Y aunque ya mudos,  
es el verbo quien dora la crisálida  
de la voz en acorde”.

El *locus eremus* que veíamos antes se transforma así, en virtud de este cambio efectuado en el imaginario, en lenguaje, un espacio radical, donde medirse con los órdenes innúmeros del habla. El dominio virgen del desierto es ahora un nuevo dominio que aparece como espacio no para dejarse pulverizar por el reinado de los solos, sino para revelarse a aquel que está en espera de los signos.

Por eso también es “57. El eco”:

“La vanidad de oírte por el eco  
allá en los valles largos cordilleros.  
Tu grito retumbando en las cañadas.

Y el silencio.

Luego vino el silencio.

Silenciamos los vinos  
que nos arropan en los días turbios  
cuando en tonel de bruces vas gritando:  
Ando, gritando, resucitando...”

inevitablemente el grito del rito acaba en silencio. Un silencio que reiteradamente se formula como en “59. Horca”:

“(...)  
Así es la nada de tal embeleso  
que es el silencio quieto del abismo  
donde tú miras, y él te ve en sus ojos  
que no ven nada más que tu reflejo”.

También, como ocurría en la primera parte, en esta última encontramos una nueva serie formada por cuatro textos que domina “Escenas de guerra” (de 64 a 67), y sucesivamente tematizan el descanso-sueño, la sed que se apaga no en vaso sino en cáliz “de metralla”, la represión y la tortura. La tercera escena lee así:

“Cuando dejé en la página  
no vivir de rodillas,  
aquellos condotieros fueron a fustigarme

contra una pared;  
mas esta era de cal blanquísima de nata.  
Lo pintó la inocencia y la humilde orfandad  
por tapar la metralla  
del óxido pasado.  
Y me quedó por siempre  
ya morirme de pie,  
como un roble que hiende  
su abolengo en el tiempo,  
y al caerse vencido  
fuera por el veneno de la larva furtiva”.

La cuarta fórmula:

“La tortura en el alba  
cuando gritan:

¡Huye al campo!

Y él se fuera de espaldas paseante.  
Cortó unos algarrobos, mordió su pulpa  
endulzada.  
Lanzó un guijarro  
al pájaro dormido.  
Silbó un aire rociero, música de su patria  
y así bailó su libertad transida  
hasta la linde justa del coto de la caza.  
Allí encenegó la frontera del tiro.  
Era la ley de fuga.

Y el mancebo es helecho  
con una brizna grana mordida por su boca”.

En estos dos últimos textos citados es evidente que Miguel Fernández ficcionaliza elementos autobiográficos (10), directamente vividos, 66, o entrevistados, 67, aunque estamos muy lejos de una voluntad de testimoniar, la memoria de la experiencia cierta sólo es ficción del rito. En este mismo campo autobiográfico pueden inscribirse: “69. Paseando con Salvador Espriú”, “70. Juegos de infancia”, “75. Patria dibujada”, en los que los dos últimos se centran en la nostalgia de la infancia perdida y el 69 muestra el rechazo del afuera. Estos textos suponen una especie de autoanálisis y la búsqueda de un significado vital que vuelve la mirada hacia el pasado y explicitan la soledad del poeta, una soledad que se acepta porque conduce al autoconocimiento (“... así miraba yo mi patria dibujada / mientras comía solo mi quebranto lentejas / y el duelo tan aguado de un caldo en sinsabores”).

El quebrantamiento que supone la perfidia tiene una formulación exacta en “68. Tentaciones”:

“No vengas  
a interrogarme ahora,  
que estoy postrado viendo que mis nubes  
pasan y no me hieren  
cuando ellas de mí lo saben todo,  
desde el magma hasta el hilo de la ameba  
que fue mi creación.

Si pasan y me rozan  
con su río de espumas por mi frente  
y bendecido quedo aunque postrado,  
¿cómo te atreves, brujo,  
hijo de cabra y cabritón diablo  
a interrogar mi vida?

Soy eterno dormido que se inventa  
el paraíso, que si fue vedado,  
hay vigilia por siempre a aquél que sueña”.

La técnica meditativa del sueño (del “eterno dormido”) ofrece a la receptividad creativa un rechazo directo de ese tú no nombrado más que indirectamente del poema y, al mismo tiempo, el retiro autocontemplativo de la actividad poética.

Mientras que “Música de invierno” es el poema (77) que cierra el libro y lee así:

“Tú, música de invierno,  
bajo esta llovizna  
que es edad y recuerdo  
y memoria perdida.  
Todo ello, un clamor de estar vivo  
sin levantar la voz ni levantarse  
para besar lo que besar quisieras,  
por la humildad de darse  
sin que nadie lo sepa,  
has llenado en el tiempo  
el rumor más ignoto cuando sus caracolas  
traían un acorde de otras vidas no vistas  
mas vividas en sueños.

Y luego, si mirabas tanta huella  
de los que cobijastes y se fueron  
mas dejaron su aroma por tu hacienda,  
ello sólo bastó por su perfume  
y nutre tu orfandad.  
Es como el embeleso  
de haber andado hacia el manantial  
donde se oculta  
el cementerio de elefantes,  
y hay tanto marfil en entrettierras,  
que el tesoro es baldío  
pues allí yace sólo lo que en la vida fuere.

Hay un regazo junto al fuego.  
Quedo está el lar,  
y el licor que las copas custodian en su plata  
para mis labios,  
para esa tu lengua,  
para alzarlo en la noche de la orgía,  
que es el olvido.

Así me postro mientras suena el mundo  
ya junto a mí  
y sostengo  
el acorde que fue mi nacimiento  
para que así la música me duerma.

Un trémulo del éxtasis  
vivido”.

María Zambrano había dicho: “escribir es defender la soledad en que se está” y la última consecuencia de esta distorsión del lenguaje es que la palabra poética en cierto modo se descalifica en tanto que acto de comunicación. En realidad el poema no comunica nada o, mejor, sólo se comunica a sí mismo. El poeta Miguel Fernández cierra el discurso en él mismo, pero mientras que la metaliteratura en algunos escritores puede ser síntoma de esterilidad, en nuestro poeta esa autoconciencia crítica de lo literario abre insospechados ámbitos creativos, se llamen *Discurso sobre el páramo*, *Laocoonte* o *Solitudine*.

*Solitudine*, por tanto, se levanta sobre el azar y rompe el absurdo con la palabra. La reflexión sobre las dicotomías memoria/olvido, escritura/silencio... se hace *poesis* del propio pensamiento, búsquedas, reconstrucción... estética! Es el rito cumplido y exacto de la belleza.

1. Vid. Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. El propio Miguel Fernández publicó su *Poética en Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 7, 1986, pp. 87–92 como consecuencia de su paso por el Aula de Poesía de la Fundación Universitaria Española.
2. Vid. Tomás Segovia: *Poética y profética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 421–437. También, aunque en otro sentido complementario, Gérard Genette: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 29–34.
3. La presentación se produjo en el marco del IX Ciclo de Poesía Española Actual y se celebró el 20 de octubre de 1992 en la Biblioteca Pública del Estado en Melilla. La intervención llevaba por título *Otra forma de retórica: Bóvedas, de M. F. (Arquitectura lírica: Proyección/Distanciamiento)*. El libro posee como pie: Ávila, San Juan de la Cruz, 1992. Los poemas citados aparecen en las páginas: 69, 23, 27, 28, 29, 41 y 42. “Baskets” que se cita a continuación puede leerse en p. 61.
4. ‘En soledad’, es ablativo del femenino Solitudo–dinis. Las citas que realizaré serán amplias por razones obvias y, por tanto, disculpables.
5. El mejor análisis de este aspecto puede verse en Sultana Wahnón: *El irracionalismo en la poesía de Miguel Fernández*, Granada, Antonio Ubago Editor, 1983.
6. Por ejemplo, en *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, aunque ya se sabe que el crítico francés, que en este ensayo se había preguntado si realmente existe una escritura poética, pensaba que formaba parte de la escritura clásica y prácticamente nunca escribe o reflexiona sobre poesía.
7. Gaston Bachelard: *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 61.
8. Una nueva tematización sobre el conocimiento y oficio poéticos y el problema de la palabra–escritura. Vid mi trabajo “Notas para un análisis de la poesía de Miguel Fernández”, en *Omarambo*, 8, 1992, pp. 33–49, especialmente pp. 41–43.
9. En este sentido, vid Jean Cohen: *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Credos, 1982, pp. 115–160. (B. R. H., Estudios y Ensayos, 322).
10. Vid José Lupiáñez: “Miguel Fernández: De *Credo de libertad* a *Juicio final* (Una reflexión sobre su primera etapa poética)”, en *Trivium*, 1, 1989, especialmente nota 3 en pp. 155–156.