

# *Cultura y vida: la poesía de Miguel Fernández*

EMILIO MIRÓ

Universidad Complutense

El basamento cultural, no exclusivamente literario, ha sostenido y enriquecido la poesía de Miguel Fernández. Su primer libro, *Credo de libertad* (1958), se abre con una rotunda declaración de principios — ¿estéticos?, ¿vitales?: todo a un tiempo, lo más probable— a través de una cita de Paul Éluard: “La libertad guía nuestros pasos”; y entre sus poemas figura un “Homenaje a Paul Cézanne”, subtítulo de “El muchacho de chaleco rojo”, que contiene, además, una mención del poeta Francis Jammes. Y los dos, Jammes y Cézanne, junto a Picasso (aludido por el concreto lugar malagueño de su nacimiento: “(...) y el otro Pablo de la plaza de la Merced, / que allá, frente a mis costas / llegó descalzo como un verdial (...)), inician el poema “Habitación poblada de sombras”, en su segundo libro, *Sagrada materia* (1967); y en ese mismo poema, en la habitación pintada “entre amarillo y el verde”, irrumpe, dominadora, la compañía más fiel e indispensable: la música, uno de los fervores máximos del poeta melillense:

“a escuchar a los viejos camaradas  
aque han puesto solaz en la frente de esta tribu dorada  
y que vienen llamándose,  
para mí y para el mundo,  
Palestrina, Albinoni, Juan Sebastián, Corelli,  
y si es primavera alzo un vaso a Vivaldi,  
y si hay un superviviente del caos,  
aquí está Schönberg”.

Música que llega desde el poema inicial —sin título— de *Sagrada materia*, y en sus primeros versos:

“Como el salterio, que los dedos rozan,  
o que el plectro golpea y el músico entreabre  
sus raíces de oculta resonancia  
y sube la ascensión de su lamento  
como un humo sagrado y se estaciona  
en el ámbito oculto de nuestra soledad”.

También en los titulados “Muchacha sentada tras unos cirios” y “Evasión con Bach”, y en los tres poemas —como en toda la obra de su autor— la música, el arte, aparecen ligados a la vida, instalados en el ámbito mismo del ser, o son pistas de despegue para la pesquisa existencial del poeta, sus inquisiciones y buceos metafísicos: el canto y la belleza, y la realidad inexorable de la muerte; la creación artística, poética, la palabra como goce sensorial y motor intelectual, y, al mismo tiempo, los desgarrones del tiempo, la caducidad, y los abismos sin fondo de la condición humana.

Esta vertebración culturalista prosigue en los poemarios posteriores: *Juicio final* (1969), *Monodia* (1974), *Atentado celeste* (1975), *Eros y Anteros* (1977), etc, hasta títulos de los años ochenta, como *Tablas lunares*, de 1980, publicado en 1983: *Poesía completa (1958–1980)*; y el premio de poesía “Ciudad de Melilla”, 1982, *Discurso sobre el páramo*, editado en ese

mismo año. Desde los mitos antiguos, las resonancias medievales y renacentistas (en *Juicio final*), hasta la pintura que inaugura la estética contemporánea: los frescos goyescos de San Antonio de la Florida en *Discurso...*, Guillermo Díaz Plaja, al comentar un poema de *Juicio final* (por el que desfilan infantes y prelados, heraldos y palafreneros), apuntaba que “(...) toda esta retórica trasunta un brote rezagado del posmodernismo español (...)” (Prólogo a *Poesía completa (1958–1980)*, p. 24). Pero a través de la cultura y del arte, y desde su libro inicial, ha alentado la vasta y honda realidad: la materia. Ya en *Credo de libertad*, anticipando el epígrafe de su segundo poemario, Miguel Fernández escribía: “La materia sagrada del olivo” (primer verso del poema “La cosecha”). Realidad de la tierra, del paisaje nativo y familiar, que se ensancha hasta la general, abarcadora meditación española: frente a la de Ortega, “España vertebrada” es otro poema de *Credo...* En *Sagrada materia* (rótulo que ya es toda una actitud ante el mundo) afirma y exalta la realidad tangible del espacio humano, su carnalidad, a la que se arraiga con la misma naturalidad del árbol:

“(...) Hermoso reino el de la tierra,  
cuando, postrado sobre su cuerpo, muerdes  
un rojo terrón de savia  
y tus pies en la arena semejan las raíces  
que han de soterrarse en regueros ocultos”.

(fragmento del poema “En las alturas de Ifrán”). Este topónimo nos conduce a *Monodia*, en donde resurge, flanqueada por Acteón y el Minotauro, la toponimia africana, melillense: “incesto en Yasinen”, poema que, sin embargo, no hace la menor concesión a un localismo superficial y tópico. Sólo se repite, en uno de los versos, el topónimo: “Selva en Yasinen”, y reaparece en otro del poema siguiente, “Amor entre ciegos”: “En los parterres de Yasinen”. Término, lugar, que ejemplifica el hondo, cordial arraigo del poeta en su ciudad y su paisaje. Esta misma línea continúa en *Atentado celeste*, con su primera parte, “Paisaje próximo a Sidel”,

en la que figura, entre otros afines, el poema “Lluvia sobre Alhoceima”. Realidad concreta, inmediata, reconocible, pero siempre trascendida por la alquimia de la lengua poética: léxico y sintaxis, imágenes y metáforas, símbolos y alusiones. Inmerso todo en lo que Sultana Wahnón consideró, en 1983, el carácter unidor y definitorio de la poesía de Miguel Fernández: el irracionalismo.

En el ancho y profundo espacio cultural de sus libros la música, como ya destacamos en *Sagrada Materia*, es una presencia sustancial, iluminadora, en varios de ellos: de *Monodia* a *Del jazz y otros asedios* (1978), este último hermanando las trompetas y tambores con la mitología grecolatina, reuniendo a un cisne de coral y rubí a Venus subida “a su monte” y a “una vieja cochera, en Magstr 14”, recinto del concierto; al “huracán sobre el Averno” y al “banjo mortal, deshecho por las balas”. Esta fusión de realidad y mito, de vida y literatura, tiene su preludeo en la cita de *Hamlet* que encabeza *Del jazz y otros asedios*: “No tendrá ese hombre conciencia de su oficio, pues canta mientras abre una fosa...?”. La música ya había acompañado a la mortalidad en el poemario de 1978, escrito entre abril y mayo de 1977, *Entretierras*, intenso y entrañado texto, con la muerte de la madre como raíz sustentadora, doloroso punto de partida de la meditación y la exploración existencial y estética del hijo y poeta: la audición de *Aida* en el poema “De una lenta agonía” y el titulado “Smetana”, y junto a ellos asistimos a la muerte de Aquiles, los sueños de París, la “Última visión de Casiopea”, y entablar “Conversaciones con Hölderlin”, epígrafe del primer poema de la segunda parte: “Cuerpo”. Y todo el libro está presidido y anunciado por tres voces amigas de ayer y de hoy: Luciano de Samosata, Konstantino Kavafis y Vicente Aleixandre; la cita del primero (“Ciertamente, puesto que aquél no ha muerto, sino yo, su espectro”) encierra la clave de *Entretierras*, como el propio Miguel Fernández confiesa. Y en el poema final, “Reencarnación en la palabra”, escuchamos una de las confesiones más lúcidas e iluminadoras de su autor sobre la creación poética, sobre su concepto de la poesía:

“La poesía es lo que no se descubre;  
 parecida a la muerte, pero en vivo.  
 Ella surge del fondo de un negro tabernáculo  
 que es la meditación.  
 Lleva túnica tosca  
 en la idea primera, más se viste  
 si así se arropa tal carne en la palabra cálida  
 que el sueño teje y fía a tanta desnudez”.

El citado *Tablas lunares* se abre asimismo con varias citas, cuatro en este título: de Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti (“Ahora conozco mi destino y mi origen”), Quintus Horatius Flaccus (“Non omnis moriar”) y Manly P. Hall, engarzada con el rotulo del poemario: la luna concebida como “la última encarnación del espíritu de la Tierra”. Dividido en tres partes, la última, y más extensa, “Tablas lunares”, consta de cuatro “interludios”, palabra que nos instala, una vez más, en la voluntad y necesidad de arraigo musical del poeta melillense. En una creación poética inserta en un vasto marco cultural, al que se remite directamente un libro, cuyo segundo apartado —además de otros ejemplos— se titula “Lamentación de Dionisio”, que, precedido por un breve texto de Antonin Artaud, podemos enlazar (junto a otros muchos ejemplos, algunos ya citados) al libro de 1976 *Eros y Anteros* (más Afrodita: segundo poema —soneto— de un título iniciado con dos endecasílabos inmortales de Quevedo: “Serán ceniza, más tendrá sentido; / más polvo serán, más polvo enamorado”).

En *Tablas lunares* la tierra y la patria están presentes desde la primera sección hasta la tercera y final, pasando por el citado “Lamentación de Dionisio”, extenso poema en veintidós fragmentos, mediatación sobre la ruina (como en la narrativa de Juan Benet) cuyos heptasílabos iniciales (“Estas ruinas fueron / alegre campo un día”) proceden de los primeros endecasílabos de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro: “Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado / fueron un tiempo Itálica famosa (...)”. En su *Lamentación...* Miguel Fernández se duele de la patria “naufragada” y sueña

“edades

que si nunca lo fueron jubilosas,  
las pensaré, las soñaré altaneras,  
pues siempre lo real brotó de un sueño”.

Mas, a pesar del sueño, no cesa su contemplación: del poder, de “tanta mutilación” y “tanta mocedad truncada en espejismos”, de fanfarrias y “Miedo tan sólo al centro enarbolado”. “Ciego campo”, “helado mármol yerto”, son imágenes muy expresivas de la desolación: *yerto* es uno de los calificativos más repetidos en el libro, representación (junto a *frío*, *helado*, *ciego*) del paisaje de oquedad y silencio. Metáforas de la destrucción, de la muerte: “sótano yerto”, “piedra yerta”, “huesos yertos”, “cuerpos yertos”, “anima yerta”, etc. Soledad, naufragio, victoria final de la nada.

Y anunciando el poemario siguiente, la palabra *páramo* se adelanta en un poema de *Tablas lunares*: “Páramo de éxtasis”, primero de los nueve que componen el “Interludio final”:

“En la gran soledad  
donde el páramo es éxtasis,  
aquél que en sueños yace,  
oye el silencio”.

Desde este espacio existencial y creativo el poeta ahonda y aguza, en *Discurso sobre el páramo*, su contemplación—meditación del arte y del artista, la relación del creador con el poder, con España, ya que el evocado y poetizado es Francisco de Goya, dramatizado en 1970 por Antonio Buero Vallejo en *El sueño de la razón*. Con el subtítulo “Suite de la Florida” (clara alusión a la madrileña ermita de San Antonio, y, más concretamente, a su cupulario), *Discurso sobre el páramo* se abre con una cita de Jovellanos: “Hubo un tiempo en que andaba la modestia dorando los delitos”, mientras que otra de Feijoo encabeza la segunda parte, dedicada a la España del pintor, a la España ilustrada e inmediatamente anterior (repre-

sentada por el benedictino de Casdemiro), con poemas como “Jovino, al embozado” y “Plegaria de Feijoo”. Junto al magistrado y junto al fraile otro escritor fundamental de la literatura dieciochesca figura, con alusión transparente, en la sección cuarta, en un verso alejandrino del poema “Inicio de la aureola”: “La erudición violeta es carne de cadalso”.

Compuesto de cuatro partes la más amplia, la tercera y un largo poema final, *Discurso sobre el páramo* desarrolla su reflexión poética a partir de los descriptivos poemas de la primera, centrados en la cúpula y sus pinturas, hasta la recapitulación del poema final del libro titulado “Hic Jacet” que resume toda la trayectoria vital y artística del genial testigo y acusador de sus luces y sus sombras, entre la realidad y los sueños. Y el destierro, la muerte en tierra extraña, la decapitación:

“Un cuerpo queda exanime bajo un tilo indefenso.  
Pasó el hacha crujiente, cercenó la palabra,  
la cabeza cautiva queda en un arriate,  
lampreas que bogaban la portan a un sudario”.

Entre los primeros poemas, más “externos”, y el final, epílogo, síntesis, de todo el libro —con su ahondamiento en el hombre y su circunstancia—, los de la tercera parte están unidos, en primer lugar, por el uso de la primera persona, constituyen un monólogo en catorce fragmentos: y el propio Goya evoca, medita, confiesa que pinta “más que lo vivo, lo soñado”; da testimonio, desde los altos andamios, del viento nocturno, del miedo que vuela frente a sus ojos, “que quisieran ser los claros ventanales de mi prado en su holganza”. Fundido el poeta con el pintor, en la voz de éste, que es la de ambos, resuena la libertad del artista, el conflicto del creador con los poderosos y la trascendencia y perennidad de su “mester” frente a toda suerte de inquisidores: “El Santo Oficio pasa: oficio santo el mío”, último alejandrino del poema “Intradós de la mudez”. El artista ha conocido, a través de los tiempos, el peso de la opresión, los golpes de la fuerza: “y pinceles se quiebran cuando cruza el poder”. *Discurso sobre el páramo* es, por tanto, un hito fundamental en la extensa exploración poética de

Emilio Miró

Miguel Fernández sobre la belleza, la libertad, la realidad e historia de su país. Desvelando —más que en otros títulos— su tendencia al hermetismo, este libro es otra prueba de la capacidad recreadora, transmutadora, de la hermosa y culta, elaborada e imaginativa lengua poética de su autor: siempre barroco y visionario, pero con una inclinación mayor hacia el horizonte sereno y terso del equilibrio clásico.