todo el poemario, alternando con otras de versos de muy diversas métricas y rimaciones. Aquí la antífona sale de su *tradicional condición* y *sentido* religioso, para convertirse en cántico lleno de contenido humano, en descripción lírica de un mundo, de unas vivencias, de unas aspiraciones metafísicas, de unas interrogantes donde la autora agolpa todos sus contenidos asombros, todas las dudas que el diario vivir le impone: «¿Por qué ha de ser así? / ¿Por qué el mal / y la decrepitud? / ¿Por qué la náusea / el talador pagado / de otras vidas?» (página 99). Preguntas apretadas, tensas, encaminadas siempre al descubrimiento de la luz, que llega, inesperadamente, tras el recodo de cualquier poema, en cualquier rincón de estas albriciadoras antífonas.

En dos partes —libros I y II— queda estructurado el volumen, ilustrado con cinco espléndidos dibujos de Párraga y portada de Sánchez Borreguero. En la primera parte, Dionisia García desarrolla una serie de temas quizá más esencialmente poéticos, más entroncados con su propia visión metafísica de la *realidad. Se trata de una serie de antífonas* donde apenas hay *argumento*, en las que la autora intenta aprehender —recordemos de nuevo a Jorge Guillén— «el sentido del mundo en su conjunto». Son éstos unos poemas apoyados esencialmente en el lenguaje, desde el que cobran hondura y trascendencia, desde el que se proyectan hacia otras sensibilidades gemelas donde explosionar su intensa carga de amor y de comprensión. Otra cualidad de la poesía, de esta poesía —significada muy principalmente en esta parte de *Antífonas*— es que escapa de la barrera de los sexos, es decir, que si le quitamos la firma de la autora, no sabríamos fácilmente si ha sido escrita por una mujer o un hombre, pues así de esencial, de sustantivamente, va al fondo de las cosas.

En la segunda parte —libro II—, Dionisia García hace referencia a un largo viaje realizado por varios países, ofreciéndonos sus impresiones vividas a lo largo del camino, convirtiendo *en material lírico todo cuanto ha visto* y sentido. Como ya se ha dado a entender anteriormente, puede que en estas páginas se preste —también el tema lo requiere así— mayor atención a la anécdota, a la historia que hay dentro de los poemas, pero sin excederse, tascando los frenos de su derramamiento poético, poniendo su talento literario en función de una gran exigencia lírica. Lugares como Londres, Jerusalén, Corinto, Judea, etc., son vistos desde una perspectiva eminentemente subjetiva, recreados en una imagen nueva, llena de sugerencias. Así nos dice de Jericó: «La sombra de los árboles / cede la majestad / al bíblico sicomoro, / que permanece intacto / entre el tiempo y la historia.»

En definitiva, pues, queda claro que nos hallamos ante un libro en verdad *interesante*, publicado sin *ningún tipo* de ambiciosidad publicitaria, más bien con un cierto regusto provinciano, pero que evidencia una voz poética con la que hay que contar.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

"OTESNITA" O LA NUEVA ADJETIVACION DEL AMOR

JUSTO JORGE PADRON: *Otesnita*. Col. Gules. Ed. Prometeo. Palencia, 1979.

Las cosas son, flujo o reflujo inverosímil, y están ahí, como un ardor de pie. Su trasunto es —¿quizá?— la poesía. Y el poema es quien las redibuja en una inusitada perspectiva. Poema y poesía, intercambios desconcertantes del azar. Visión cerrada que sobre ella procrea, deslumbra y se agota en un hito idéntico siempre a sí mismo. Esa poesía que —como afirmaba Wallace Stevens— *es el tema del poema*. Por eso creo en la poesía, no en su tema. El tema es sólo la puerta, la poesía es la vastedad, inconclusa siempre, que después de ella esplende. Y esa vocación del tema, ese afinamiento de la sustancia, se inicia y persiste —entre otros valores— muy especialmente en el adjetivo. Así, espontáneamente, esa perspectiva me ha sido abierta por *Otesnita*, de Justo Jorge Padrón. No me interesa *su* historia de amor, quiero reconocer la historia, las últimas consecuencias del lenguaje poético, a partir de esa historia de amor. Y entre *esa particular y completa historia*, que el lenguaje lleva a la inmanencia, hay sólo una línea de perspectiva que deseo denotar ahora: el adjetivo como adelgazamiento y estallido de las relaciones, internas y externas, entre la sustancia —esa «poesía sustantiva» que ha defendido tanto el poeta— y la cualidad en acto que la lleva al fulgor imprevisto de la poesía.

Pongámosnos en claro. *Otesnita* no es un libro de amor. Es, en primera y última instancia, un libro de poesía. Poesía mucho más que amorosa. Tal vez —y ello quizá pudiera valer como tema interior— es poesía del perdón del amor.

El amor *desaparece*, valga la incongruencia, para dar paso a *la lealtad transparente*, a la lealtad de Jorge Padrón con el hecho poético, así de irreverente.

Cuando quizá todo parecía dicho sobre el amor, ahora, llega este nuevo libro. Cuando la poesía amorosa estaba ahí, sobre sus sagrados hitos, *Otesnita* redibuja renovadoramente los contornos de la dicha y la tragedia del amor. Y para ello recurre a un afinamiento expresivo de tendencia visionaria, a una adjetivación de precisa lucidez.

La amada y su presencia son *súbita eternidad*. Observemos el calificativo de *súbita* (instante inaplazable), aplicado a la *eternidad*, evocación de una presencia interminable. Aquí la amada y sus circunstancias no son ya sólo una proximidad física, sino una incorporación de la totalidad cósmica al ser amante. ¡Qué lejos queda esta concepción —ambidextramente sustentada en el zumo de la experiencia y en la perspectiva visionaria y cósmica— de la poesía de la anterior generación, llamada del *cincuenta*! Ya no es sólo la experiencia como un hecho irreversible; ahora es ella, más el *cuantum de la totalidad*. Justo Jorge Padrón ha sabido prolongar la *poesía de la experiencia* de la generación anterior a la suya (Brines, Rodríguez, etcétera) en una perspectiva cosmovisionaria, que poco o nada ha logrado desarrollar la poesía española. Creo en este perfeccionamiento de la tradición como la mejor ruptura, sin poses ni estridencias. Este poeta ha venido trabajando mucho en solitario, casi como un «francotirador». Superando estilísticamente las concepciones temáticas y estéticas de la magnífica generación que le precede, y sin dejarse tentar por el movimiento de conjunto de los venecianos, tan diverso en juegos expresivos, pero tan desprovisto de veracidad circunstancial.

Por ello, en las últimas fechas, sin comprender este solitario valor del poeta que no comulga explícita y obviamente con el *antes* consagrado, ni con el *ahora* de moda, algún antólogo reciente ha dejado fuera su obra.

Yo aquí no tengo ni arte ni parte, apenas creo en la verdad a medias que todos poseemos y transformamos; soy un poeta de paso, un rastro del azar por tierras españolas —mi tenaz América me llama siempre desde mi inte-

UNA BOTANICA OCULTA

MIGUEL FERNANDEZ: *Las flores de Paracelso*. Anade. Antonio Ubago, Editor. Granada, 1979.

El título del libro nos plantea incógnitas que quisiéramos resolver antes de penetrar en él. ¿Por qué prefirió el poeta melillense a Paracelso y no a uno de los grandes botánicos de la Antigüedad, a Teofrasto o a Dioscórides? ¿O a Plinio el Viejo, autor de una botánica general, traducida al español en 1599? ¿El «cientifismo» que profesaron era un obstáculo para la transposición poética? ¿Por qué dedica sus poemas al médico suizo (1493-1541)? Si exploramos su vida y su obra, inmediatamente nos damos cuenta de que su errática y generosa personalidad —su inquietud y rebeldía, su autodidactismo, su inconformismo en religión, su genio medieval en muchos aspectos, sus extravagancias, sus indiscreciones, su grandilocuencia bombástica y hasta su charlatanería— atraía la atención de escritores herméticos, de cultivadores de la teosofía

rior y desde el viento—, pero quiero ahora hacer notar esa injusticia para con la poesía española, tan corriente en la historia humana, de segregar parcialmente aquello o aquellos que no calzan en los marcos acomodaticios de visión del momento.

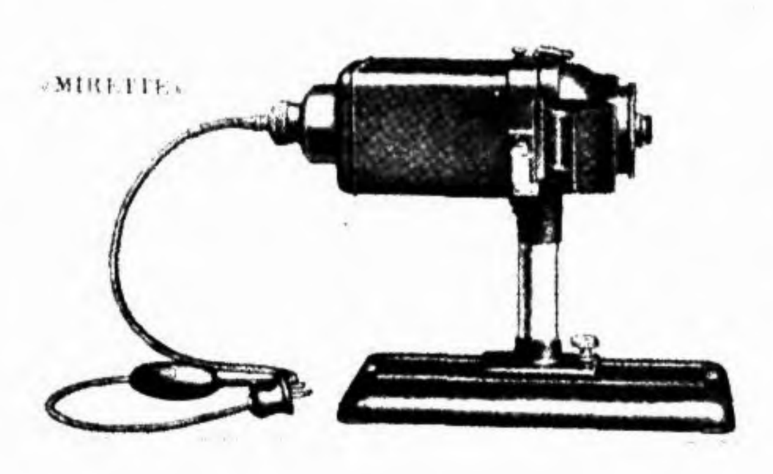
El venecianismo fue una ruptura, pero ya es historia; fue una nueva concepción que necesitó la poética española, cansada de confesiones y protestas. Centró su esfuerzo en el hecho verbal, y en ello logró algunos hallazgos, pero —me repito— ya es historia. Quizá sus dos más válidos representantes: Gimferrer y Carnero, están derivando hacia nuevas líneas estilísticas. Gimferrer, hacia una poesía menos pudorosa del yo lírico y sus circunstancias, y Carnero, hacia la metapoesía culturalista e interrogante. El culto verbal de la palabra por la palabra siempre encuentra pronto sus límites naturales. Y así lo han comprendido los mejores representantes del venecianismo. Sin embargo, éste es tema para tratar más largamente, y así lo haré en otra oportunidad.

Otesnita, en esa mezcla de la permanencia del recuerdo, con la imagen visionaria y tácitamente trascendental, logra, casi del lado de la magia imprevista, dar nuevos adjetivos al amor. O sea lo destruye y recrea.

Dentro de esta concepción de la dicha y el drama amorosos, para el poeta, los días del amor no son los ya tantas veces cantados, sino que los define diciendo que *los días ascienden legendarios*. Esta es una constante del libro y del fondo estilístico de Justo Jorge Padrón: convertir el yo en pluralidad; el tiempo, en permanencia ilímite, y el paisaje, ya interno o ya externo, en vastedad inapresable.

Temáticamente el libro deriva desde el encuentro gozoso, hacia la dicha, el drama y el resumen final de la experiencia. Este ciclo temático no ofrece nada original, ni debe, por ninguna razón, ofrecerlo. Lo original, lo inusitado, es la manera estilística como se cumple este vaticinio irreductible del amor.

El libro comienza con una confesión como tantas, pero que alcanza velocidad y extrañeza precisamente en su juego poético. El climax que caracteriza, lingüísticamente hablando, este primer poema es cuando el poeta se refiere al *júbilo encendido de las flo-*



res. Esta es la vehemencia del encuentro, el acto de descubrir que el júbilo del asombro está siempre *encendido*. Un descubrimiento tácito en su sencilla originalidad.

Cuando la amada se acerca, el poeta la contrasta con sus *inermes promesas*. ¡Cuánta orfandad intrínseca hay en este logro del lenguaje y la veracidad del ser! Acto seguido el nombre de la amada se vuelve *súbita eternidad*. Relación estética que ya comentamos anteriormente. En el momento del amor en la noche, ella se torna una *clara evidencia*, la alegría irrumpe como un *rapto transparente* en «el sigiloso fuego de la dicha», el cuerpo amado se convierte en una *fulguración desnuda*. Por un tenaz instante el amor llega *incendiándome imágenes*, y así el acto amante se convierte *en el solar aroma de la vida*.

He querido citar algunas frases y sus usos adjetivales deslumbrantes y asombrosamente precisos, para que notemos la relación tanto temática como estética que establece de nuevo entre objeto, acto y cualidad este poeta español, que ha logrado de forma nueva nombrar el amor. Y eso ya es demasiado, o quizá nada, como todo lo importante.

A través del libro surgen *aguas verticales* y la *bondad jubilosa* y la *alegría antigua* del amor. Circundan al yo lírico *tus brazos repentinos*.

En la segunda parte del libro, la de la consumación, emergen *acosantes brumas, insomnes lluvias. Solamente su ausencia / arde en la tierra oscura*. El recuerdo está lleno de *enardecidos vientos*, y todo se reduce a una *última y desolada incertidumbre*. Aquí, el poeta, ha logrado darle nuevos nombres al dolor del amor.

Justo Jorge Padrón sabe indudablemente una verdad: la poesía es un problema de lenguaje, un afinamiento de él hacia lo imprevisto. Pero ello se sustenta en otra verdad: todo parte de la vida... y todo regresa a ella. Y todavía somete ambas certidumbres a una perspectiva mayor: el hombre y sus hechos, literarios o no, son sólo posiciones dentro del absoluto. Para ello utiliza tres instrumentos o actitudes:

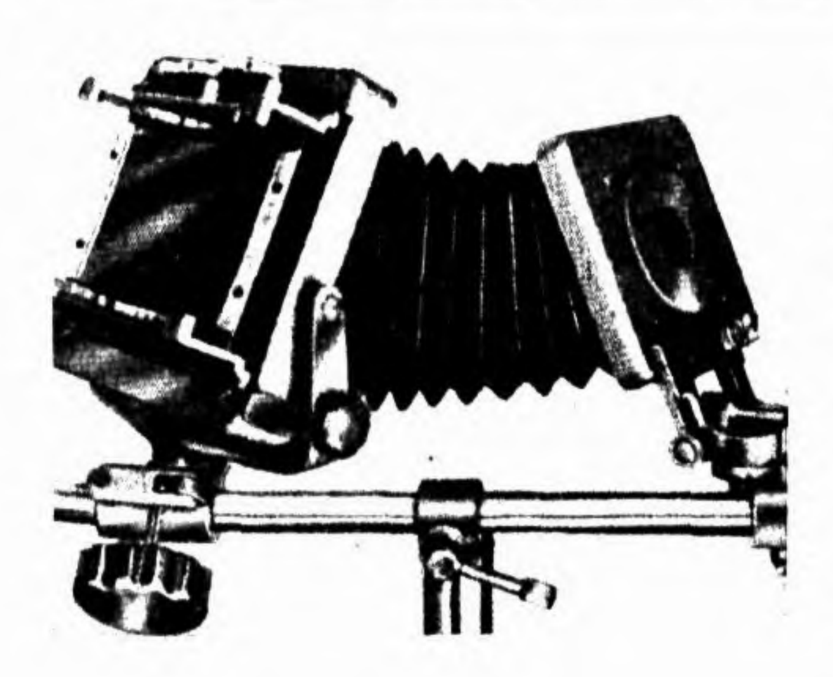
a) Somete la forma expresiva a un afinamiento exacto, conciso y dotado de gran limpidez estilística, buscando siempre la nueva relación lingüística, los nuevos nombres para los eternos hechos poemáticos. Así su último libro logra dar una nueva adjetivación al amor.

b) Es fiel a su concepción básica de lo que ha llamado *la poesía sustantiva*. Por ello su lírica está empapada del zumo de la experiencia. Pero no sólo la experiencia como confesión o recuerdo, sino la experiencia como trasunto de la obra literaria y de la revelación poética.

c) Sabe proyectar las dos premisas anteriores en una perspectiva visionaria, donde el yo, el tiempo y el espacio se suceden en una actitud trascendentalista, que los supera y realiza en el cosmos compartido.

La conjunción de estas tres coordenadas, afirmadas cada vez más a través de sus últimos libros, logrando alcanzar en *Los círculos del infierno* la contundencia de una gran intensidad expresiva, marcada por el drama inaplazable del hombre; en el *Abedul en llamas*, la vertiente solar de la naturaleza que salva en su vehemencia permanente al yo expectante y participante; y en *Otesnita*, su última entrega, rebautizar, hacia lo inusitado y universal, el acto y la tragedia del amor. Su creación poética está produciendo una de las obras más diferenciadas y personales de la lírica española contemporánea. Lo acepten o no amigos o detractores por razones literarias o extraliterarias. Este es el hecho: Justo Jorge Padrón ha arribado a nuevas y más hondas latitudes estilísticas y expresivas, y ello lo coloca preferentemente entre el grupo más selecto de la poesía española de nuestros días.

LAUREANO ALBAN



y de la alquimia: la atención de la literatura no científica. El interés por Paracelso resurge en los períodos románticos y críticos del siglo XIX y durante la pesadilla nazi, inspirando a músicos y escritores (a Marlowe, Goethe, Robert Browning, Turguenev, Héctor Berlioz, etc.). Sin embargo, Paracelso debe su fama —ambigua y controvertible— no a sus conocimientos botánicos, sino metalúrgicos y químicos, a sus secretos de alquimia, la *adepta philosophia*, que aplicó a la medicina, y a ser un precursor de la homeopatía. Era un experimentador que mezclaba la metafísica con la magia. Genio o charlatán, ha excitado la imaginación de algunos hombres. Entre ellos, sin duda, se encuentra nuestro poeta Miguel Fernández. No recurre como fuente de inspiración a su ciencia química, ni a sus transmutaciones alquimistas, sino a una imaginaria «botánica oculta», tema del libro y de un poema. La poesía críptica o hermética que cultiva, halla en esta temática sugestivas intuiciones poemáticas.

La otra incógnita que quisiéramos esclarecer es el significado metafórico general de esas «flores» que encabezan el título. Como es sabido, la flor —por su naturaleza— es símbolo de la transitoriedad, de la belleza y de la primavera: brevedad de la vida, efímera duración del placer.

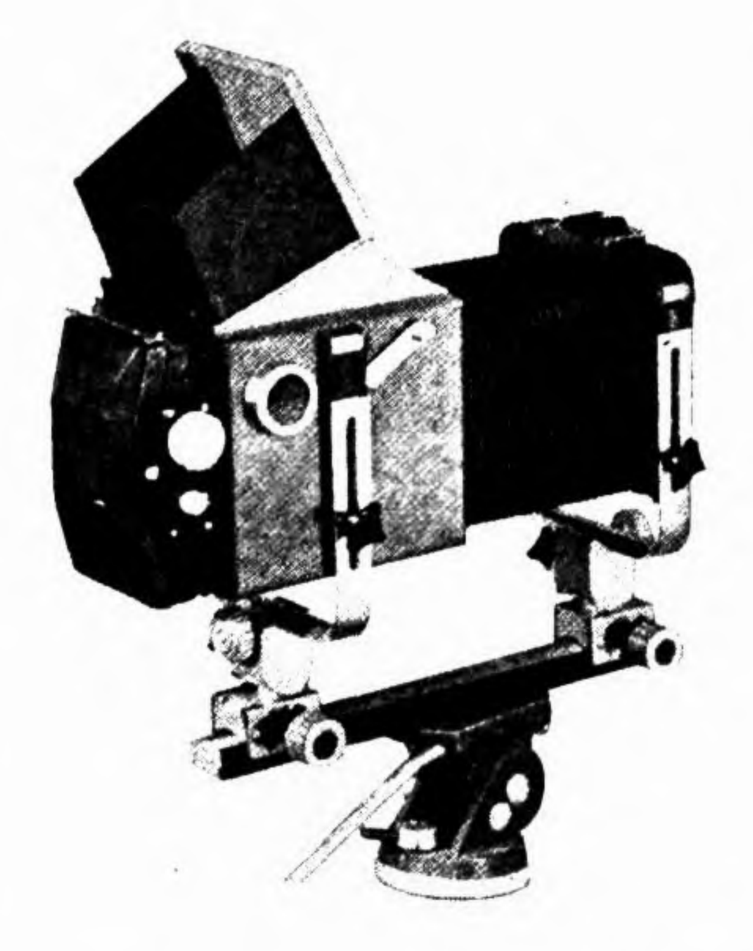
Por su forma, la flor es una imagen del «centro», y de aquí que sea una imagen arquetípica del alma. ¿Se desentiende Miguel Fernández de este metaforismo tradicional —cultivado por los poetas del Barroco español (Pedro de Espinosa, Francisco de Rioja, Luis de Góngora, João Pinto Delgado, etc.)—? Nos parece que él se crea su propia erudición floral, aunque en su libro menciona dos veces a Paracelso. Crea su oculto misterio, sus poéticas propiedades. ¿Medicinales? A veces se apoya en la medicina popular, en el simbolismo religioso medieval y en los mitos grecolatinos. No es necesario el conocimiento botánico.

Observemos ahora la estructura del libro: treinta poemas breves en que prevalece el arte menor para lograr así la delgadez y levedad rítmica que exige la temática. La densidad interior, no obstante, no queda excluida de este bello herbario de flores misteriosas y que se inicia con «Jardín», como indicando que se trata de flores —¿poemas?— cultivadas, creadas, no silvestres. Inmediatamente se suceden las flores en riguroso orden alfabético: «Acacia», «Artemisa», «Camelia»... hasta «Rosa» y «Serpentaria». A las especies florales se suman, sin separación, la «Caña», la «Hoja de eucalipto», los «Influjos de la menta». En los dos poemas que siguen no se olvida lo que es esencial a cada flor o planta: la «Semilla yacente» y el «Polen». El libro acaba con «Botánica oculta» —¿desvelará acaso el misterio?— y «Palingenesia», que apunta al eterno renacer floral —¿eterno renacimiento poético?—. Principio y fin se interrelacionan temáticamente y cierran un orbe limitado pero completo.

La sensibilidad del lector empieza a despertarse al leer las citas poemáticas que encabezan el conjunto: dos son de Gérard de Nerval y una de Pedro de Espinosa: cada flor es un alma, en cada ser habita un dios oscuro... ¿Asiente, silencioso, Paracelso?

Los poemas son incitantes y sugerentes, pero es imposible comentarlos todos. Recordemos algunos, sin embargo. El «Jardín» —¿alusión al Edén?— se yergue, sí, sobre la tierra. Pero lo que vive es el aroma. Y lo que asciende es el alma. El poeta afirma el doble trascender de ésta y de la flor. Su «jardín» es un lugar donde la Naturaleza queda sometida, ordenada, seleccionada y, también, cercada. De aquí que pueda ser símbolo de la «conciencia», opuesto a la selva —que es lo inconsciente—. Flores que nunca dejarán ceniza si son quemadas: sólo fragancia. Cuando llegue la muerte y el cuerpo se reintegre a la tierra, este *jardín del ansia* reencarnará al poeta. Espiritualización y resurrección se consuman. Los sentidos y el alma participan de la misma fragancia: el espíritu.

En «Acacia», el poeta describe un infolio, cuya pátina medieval es dada por el vocabulario: «*scriptoria*», «*mutado latín*»... En «Artemisa», alude a los poderes fertilizadores de esta planta, gestadora de vida humana. En «Camelia de salón» niega que su fragancia rompa ningún hechizo. En «Caña» se entrecruzan connotaciones religiosas y hechiceriles, en la conservación y purificación de la vida humana. El «*Cilantro*» es amuleto que *brinda doncellez* en las alcobas, si se le cuelga en cornucopias: filtros de amor, erotismo de ayer y hoy. En «Enebro» aparece un ermitaño que encuentra a la serpiente de los instintos —*luciente áspid era*—, no la destruye, pero la hace huir, al alzar la rama de enebro. En «Helecho» se alude al conjuro luzbélico que la oración angélica parece disolver en *hermosa letanía*. «Heliotropo» descifra sueños. «Incienso» sugiere ceremonias paganas y liturgias cristianas: olfato y oído entremezclan sus sensaciones en el rito, pues el *incienso* es también la plegaria que se eleva al cielo en reverencia. «Lirio» es obvio símbolo y atributo de la Virgen María, a quien el poeta llama *la Señora*, rodeada por un aire de castidad y blancura hasta el parto feliz. En «Mandrágora» se mezclan los símbolos usados por los alquimistas: planta afrodisíaca, narcótica y también talismán hechiceril. En «Manzano», Paracelso muerde las pomas sin errar: triunfa la tradición clásica sobre la bíblica, la procreación fecunda sobre la *agritud* del pecado original. En «Melisa», el poeta recomienda su dulce brebaje a sibilas y sacerdotes. El aromático «Mirto» —la planta predilecta de Venus— es símbolo del amor erótico pero, unido a la zarza ardiendo, alude también a la pureza virginal consumida en su propia llama. En «Muérdago» se exalta el simbolismo regenerativo y restaurador de la vida. «Narciso» unifica flor y figura mítica en un nivel cósmico. «Olivo» —para nuestro gusto— es uno de los poemas más logrados porque en él se funde el mito clásico con la realidad social y humana siempre actual, en términos de original belleza: el olivo nace de la sangre del héroe —del fusilado— y el hijo, finalmente, del aceite de su fruto: la tiranía se resuelve en paz y vida; el anciano tronco, en progenie. «Ortigueras» disuelve todo hermetismo de alquimia o mitología: es paisaje sin viento ante el cual medita el hombre. «Romero» es un bello poema cuyo lirismo absorbe el nítido símbolo de su breve argumento: un ciervo va a morir junto al lodo y el poeta le pregunta por qué llora y por qué vierte aroma y sabor de romero: éstos son recogidos por la mano que escribe la elegía a ese *rey del bosque*, a ese paradigma de soledad, pureza, elevación y libertad, mensajero de los dioses. «Rosa» ábrese bajo el signo de Tauro, signo zodiacal de la más fértil primavera; los jardines de Aranjuez son



su *cuenco* oloroso y lumíneo: el poeta no realza ninguna otra matización simbólica. «Serpentaria» introduce en el libro la evocación africana: *los zocos de Arruit*, en donde, en cesta de mimbre, el áspid sube y silba, sin veneno ya, mas siempre fascinante. En «Semilla yacente», el milagro de la simiente debajo del mantillo, del polen absorbente, junto al muerto acostado... La resurrección se perpetúa y el perfume se renueva. En «Polen» se enlaza la fecundación floral con el mito de Perseo, emblemático de la procreación humana. «Palingenesia» cierra el conjunto: el poeta recoge del incendio una flor quemada y entona su *ubi sunt* a lo que fuera terso pétalo; mas algo perdura: «*Sólo ceniza caliente / para cubrir la herida.*» Talismán y mandrágora. Perfume calcinado sobre el universo, *donde el sol acuna el polen*. Encima del ara, el lienzo blanco para la comunión: «*La rosa resurrecta os glorifica. / Nacida queda la muerte pura.*» La rosa que siempre renace: resurrección eterna de la belleza, tras la muerte que purifica. Círculo incesante del universo. Nota religiosa final, sobre alquimia y talismán benéfico o destructor, sobre «oculta botánica» y muerte bajo tierra.

Libro modesto, en apariencia; en realidad, contiene ambiciosa poesía. Ninguna retórica grandilocuente, pero sí un riguroso virtuosismo conceptual y técnico. El vocabulario —culto, cultista, latinizado o latinizante, medieval, cuatrocentista, renaciente, parnasiano, modernista— encubre, de vez en cuando, realidades humanas: el arte se hace verdad vivida o soñada y el lector vibra conmovido. El criptograma botánico revela algunas cifras, desdobla su alegorismo y su virtuosismo técnico para transparentar a un verdadero poeta, profundo y no sólo dotado de un talento verbal. Una leve coloración intimista envuelve a alguna de estas flores. Debajo de la sensibilidad estética, del buscado hermetismo, asoman brotecillos de sentimiento. La belleza ornamental, la fantasía alegórica, la proclividad culturalista —botánica, alquimia, esoterismo—, el exploratorio afán lingüístico, la inclinación hermética o abstrusa, el «distanciamiento» ante el lector, el rigor temático, el «enmascaramiento» en la comprensión difícil —¿por creer que así se escribe mejor o más nueva poesía, o que ésta sólo es cosa de buen «oficio» lingüístico?—, se abre suavemente o con brusquedad súbita a una expresión más natural y directa y, en consecuencia, más auténticamente humana y sincera. La dicción enigmática y la artificiosidad se evaden por un momento y el lector se encuentra cara a cara, alma a alma, con el poeta —con el hombre— Miguel Fernández. Y se congratula de que así haya ocurrido. Porque es un gran poeta —y así lo atestiguan los premios que ha obtenido—, es menester que lo sea en un sentido profundo, «comprometido» consigo mismo, hasta las «raíces» no de paracélsicas flores —raras, exquisitas o terribles—, sino de lo más hondo de su ser humano, de su intimidad trascendente.

Es aventurado e insensato querer razonar esta poesía hermética y misteriosa. Porque se percibe que existe en ella su propia coherencia interna y hasta un pensamiento discursivo, quizá, que evite que los versos se anulen en su propio silencio. Y hasta se teme su maleficio «encantatorio». Por eso hemos de abstenernos de

emitir juicios por miedo a que sean equivocados o inexactos. Pero si nos atrevemos a afirmar que Miguel Fernández domina sabiamente su oficio de poeta —*le métier poétique*— y es capaz de cualquier operación mágica con temas y palabras, de combinar magistralmente todas las «correspondencias» y todas las «ambigüedades» poéticas.

CONCHA ZARDOYA

POESIA DESDE LA QUIETUD

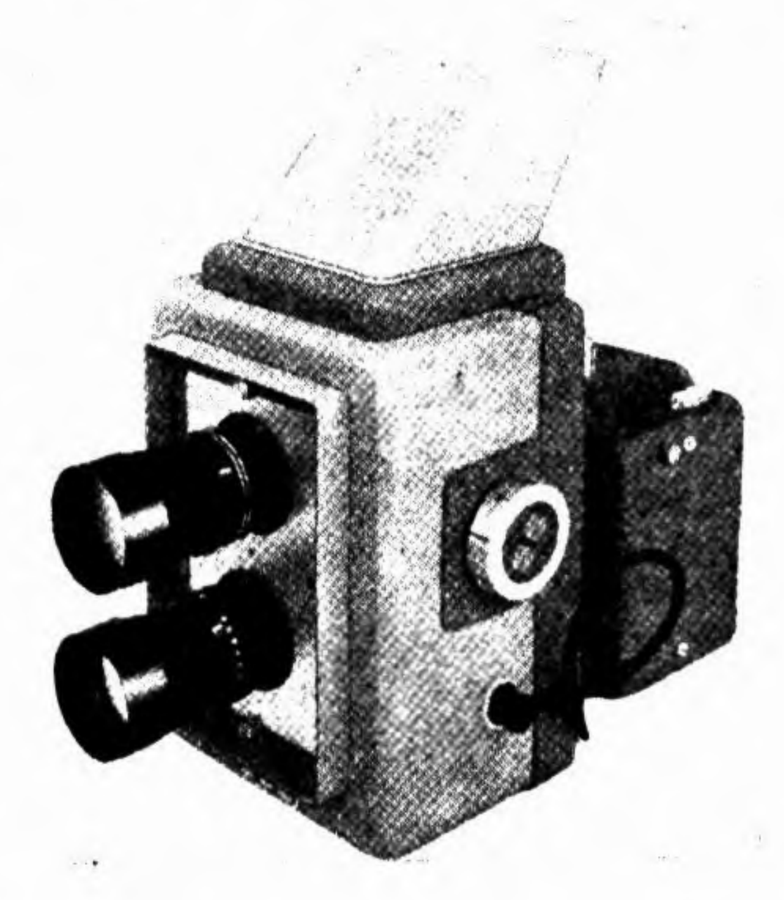
MIQUEL MARTI I POL: *Estimada Marta*. Edicions del Mall. Barcelona, 1979.

La colección «Llibres del mall», que se imprime en Sant Boi de Llobregat (Barcelona), es una de las más prestigiosas y variadas del país catalán, pues no sólo inserta obras de inspirados poetas vernáculos, sino que también publica títulos de grandes poetas extranjeros, tales como Rimbaud, William Blake o Novalis. Ahora bien, el autor más repetido en el catálogo es Miquel Martí i Pol, que suma cinco poemarios, entre ellos *Crónica de demà (Crónica de mañana)* y *Amb vidres a la sang (Con cristales en la sangre)*.

Miquel Martí i Pol, además de ser uno de los poetas cimeros de Cataluña, es un autor muy leído y ha entrado en el ámbito de lo popular, verdadera proeza si se tiene en cuenta la minoritaria audiencia de que goza la poesía y si añadimos que este poeta no hace fáciles concesiones ni busca temas o rimas sencillos. Su lírica es concentrada, rica en conceptos, refulgente de metáforas quintaesenciadas, desnuda de sonora musicalidad, más atenta al íntimo galope de la sangre o al hervor del alma que al ritmo agradable al oído. Esta lírica vertida hacia dentro en vez de chorrear hacia fuera, compuesta para uno mismo más que para los otros, ha conseguido interesar a un amplio sector de público, hasta el punto de que alguno de sus libros ha alcanzado la difusión de miles de ejemplares. ¿Milagro? ¿Misterio? Sí y no. El milagro y el misterio son menos cuando se ve que cada verso ha sido forjado con sangre, sudor y lágrimas, tres elementos comunes a todos los mortales y, por tanto, óptimos para que muchos se sientan en seguida identificados con tal poesía. Poesía que, a veces, ha sido civil, cívica, voz de un pueblo. Poesía de profeta y, por lo mismo, resonante en la colectividad.

Miquel Martí i Pol era un obrero, le sobrevino una terrible enfermedad (esclerosis múltiple) y paulatinamente le afectó la parálisis, no sólo del cuerpo, sino incluso de los brazos y del cuello, todo lo cual significa enorme dificultad para cualquier acto manual —entre los cuales, el principal para un poeta es el de manejar la pluma, escribir—, para engullir los alimentos e incluso para articular palabras. Este hombre tan crucificado de cuerpo me recuerda a un gran narrador ruso —Nikolái Ostrovski—, aquejado de iguales esenciales limitaciones, con el aditamento de la ceguera, lo cual no le impidió escribir esa obra maestra del arte literario soviético que es *Así se templó el acero*. En el lírico catalán, residente en Roda de Ter (Gerona), alienta el mismo temple y nos sobrecogen el ímpetu, el coraje, el entusiasmo con que asimila su estado, con que ama la vida y con que se entrega a la creación literaria. En un extenso, bello y conmovedor prólogo a *Estimada Marta*, en el que muestra sus magníficas dotes como prosista, confirmando una vez más aquello que muchos ignoran, esto es, que los poetas acostumbran a ser excelentes escritores en prosa cuando la cultivan, nos cuenta las diferentes etapas de su dolencia, pero no para que le compadezcamos o para que seamos generosos a la hora de juzgarle —hace en ello mucho hincapié y es natural que no desee la piedad, si él es el primero en no tenérsela, como cumple con todo espíritu fuerte—, sino porque la dolencia que endogala y engrilla su cuerpo incide, marca, moldea su poesía como toda circunstancia hondamente vital.

Estimada Marta se divide en tres partes, cada una de ellas con su peculiar significación espiritual y existencial. No se trata, pues, de una partición simplemente temática —aunque haya mucho de ella—, ni de una distribución para agilizar el contenido, sino que responde a causas más profundas. La primera parte —*Set poemes d'aniversari*— representa la celebración de los siete años de enfermedad y el deseo de superar los momentos de angustia, incertidumbre, desolación, esperanza, ilusiones, esfuerzos de adaptación que toda dolencia lleva consigo. La segunda parte —*Capfoguer*— se identifica con la reflexión, ya que sabido es que, cuando el cuerpo se limita, la mente cobra vuelo. Además, bueno será aclarar al lector ignorante del idioma catalán que *capfoguer* significa «morillo», ese caballete de hierro que se pone —generalmente por duplicado— junto al fuego, en el lar, para sustentar los leños. El poeta, pese a su invalidez, quiere ser un soporte de leña para el fuego. ¿Cabe mejor símbolo de que este hombre inválido no es de ningún modo un desvalido, puesto que anhela sostener para mantener vivo el fuego sagrado de la vida y de la poesía? La mente, con su proyección meditativa, es un *capfoguer* para él y, a la par, él, con su lírica pura, limpia de hojarasca, tersa, se convierte en morillo para sus lectores. La tercera parte se titula como el libro: *Estimada Marta*. Todo flamea de deseo, de goce y de pasión amorosa. Es el grito de un hombre inmóvil y encerrado en una estancia que, sin embargo, siente, anhela y vibra.



El libro empieza con este verso:

Mira'm els ulls que cap fosca no
[venç
(Mírame a los ojos que ninguna
[oscuridad vence)

No le vence la oscuridad porque en seguida nos dice que viene de un verano con muchas lluvias, si bien lleva fuego en la raíz de las uñas y no tiene cuajarón alguno en los rincones de la piel del recuerdo. Y poco después, en este primer poema, dirá:

Mira'm els ulls i oblida el cos
[feixuc,
la cambra closa, els grans silencis;
de tot això só ric, i de més coses

Pide que se le mire a los ojos y se olvide su cuerpo lastrado, la habitación cerrada, los grandes silencios, pues de todo eso es rico y de más cosas aún.

En otro poema nos habla del olor de los crepúsculos y del fuego de cada aurora. Para un enfermo el tránsito de los días adquiere un valor especial y «nota» físicamente su paso.

En el cuarto poema aconseja guardar «la triste pelusa de los secretos» en el fondo oscuro de cualquier bolsillo y se exige a sí mismo no sentir autopiedad. Para eso nada mejor que «llença les claus», o sea, «tira las llaves». Arrojar las llaves es lo mismo que quemar las naves: ninguna posibilidad de retorno, nada de volverse atrás. Seguir, seguir adelante.

Y en el último poema de esta parte primera compara sus siete años doloridos —y dolorosos— con «siete álamos cerca de un río imaginario», para así rehacer el paisaje y «olvidarse después, a fin de no confundir recuerdos con nostalgia».

En los inicios de la segunda parte define así a la suerte:

La sort és una noia
que em mira sempre des del fonds
[del temps
i té els ulls clars i riu maliciosa.

En la quietud de su vida, el poeta siente que la tarde se llena lentamente como un cántaro y que la propia tarde es cántaro. ¿No habrá en esta metáfora un deseo inconsciente de beberse el tiempo, de vaciarlo como un botijo? En otro poema sentencia lo que es su propia poesía: ningún gesto de sobra, todo mesurado y breve, el orden convierte el juego en profecía y el lento fluir de las palabras logra que el silencio no degenere en polvo. Más adelante confiesa que mucho ha amado y mucho ama todavía, pero que todavía amará más. Y añade: «Ho dic content».

Miquel Martí i Pol sabe el valor que posee cada palabra, sobre todo en poesía, por lo que «sospeso la densitat dels mots, la consistència». Con las palabras