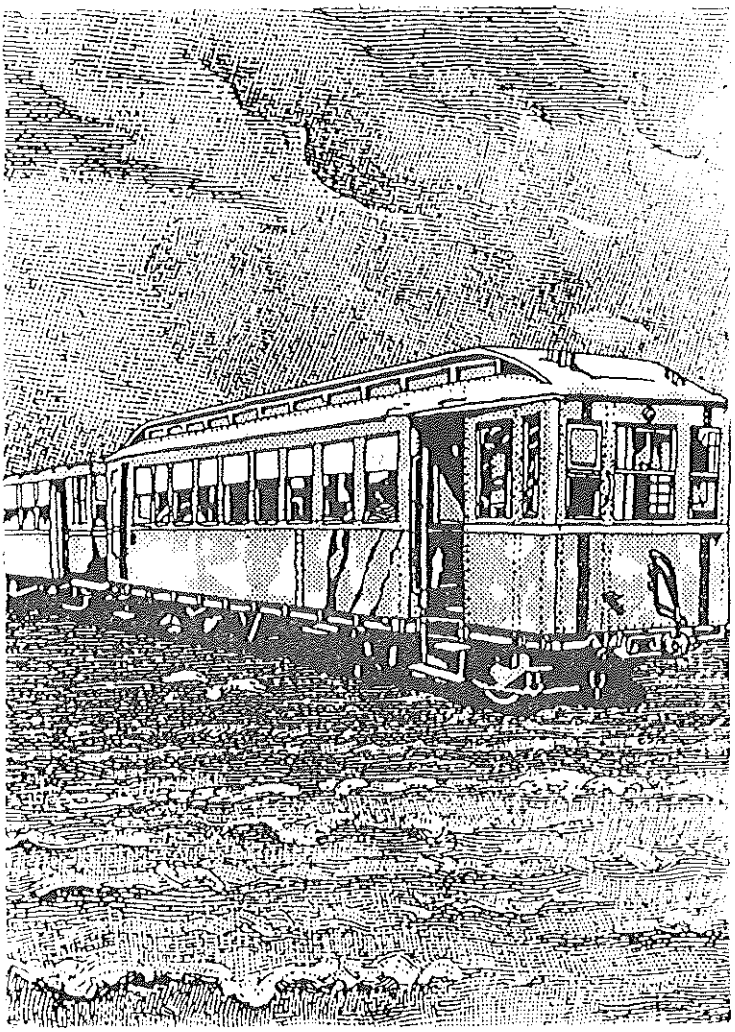
QUERVO
Cuadernos de Cultura

CESAR SIMON
por
J.L.Falcó



Abril 1983 VALENCIA 125 pts.

«Una vez, en triste medianoche,
cuando, cansado y mustio, examinaba
infolios raros de olvidada ciencia,
mientras cabeceaba adormecido,
oí de pronto que alguien golpeaba
en mi puerta, llamando suavemente.
—Es, sin duda —murmuré—, un visitante.
Sólo esto, y nada más...»

(*The Raven*, **E. Allan Poe**)

QUERVO
Cuadernos de Cultura
Monografía núm. 4
Abril 1983

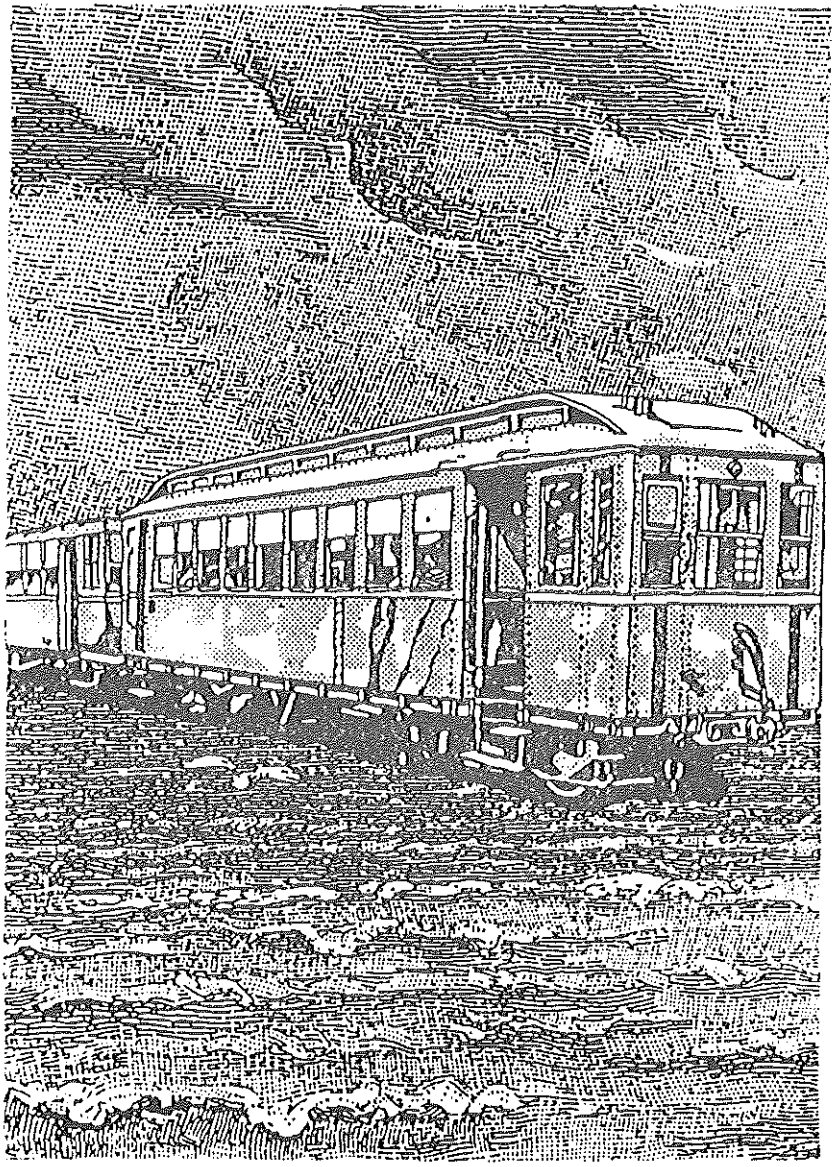
Dibujo de la portada:
Regreso en el trenet, de Pepa Froilán
y Modest

Editan:
Pablo Lluch,
Isabel Burdiel y
José María Izquierdo

Redacción:
José María Izquierdo
C/. Rodríguez de Cepeda, 42, 12
Tel. 360 16 29
VALENCIA

Imprime:
OCMO
C/. Actor Lloréns, 11 bajo
Tel. 361 03 46
VALENCIA

Depósito legal:
V - 2334 - 1982



CÉSAR SIMÓN

por

José Luis Falcó

Todos los dibujos que ilustran este número dedicado a César Simón son originales realizados por Pepa Froilán y Modest.

SUMARIO

I. ENSAYOS 5

— Tranquilamente hablando
por José Luis Falcó 5

— César Simón
por Pedro J. de la Peña 19

— Tres jóvenes poetas valencianos: Jenaro Taléns, César Simón y Pedro J. de la Peña
por José Olivio Giménez 23

— La poesía última de César Simón
por Guillermo Carnero 29

— La soledad de la consciencia en la poesía de César Simón
por Miguel Más y Jesús Costa Ferrandis 33

— Un aire interior al mundo
por Neil Diago 45

— Bibliografía y selección de textos 48

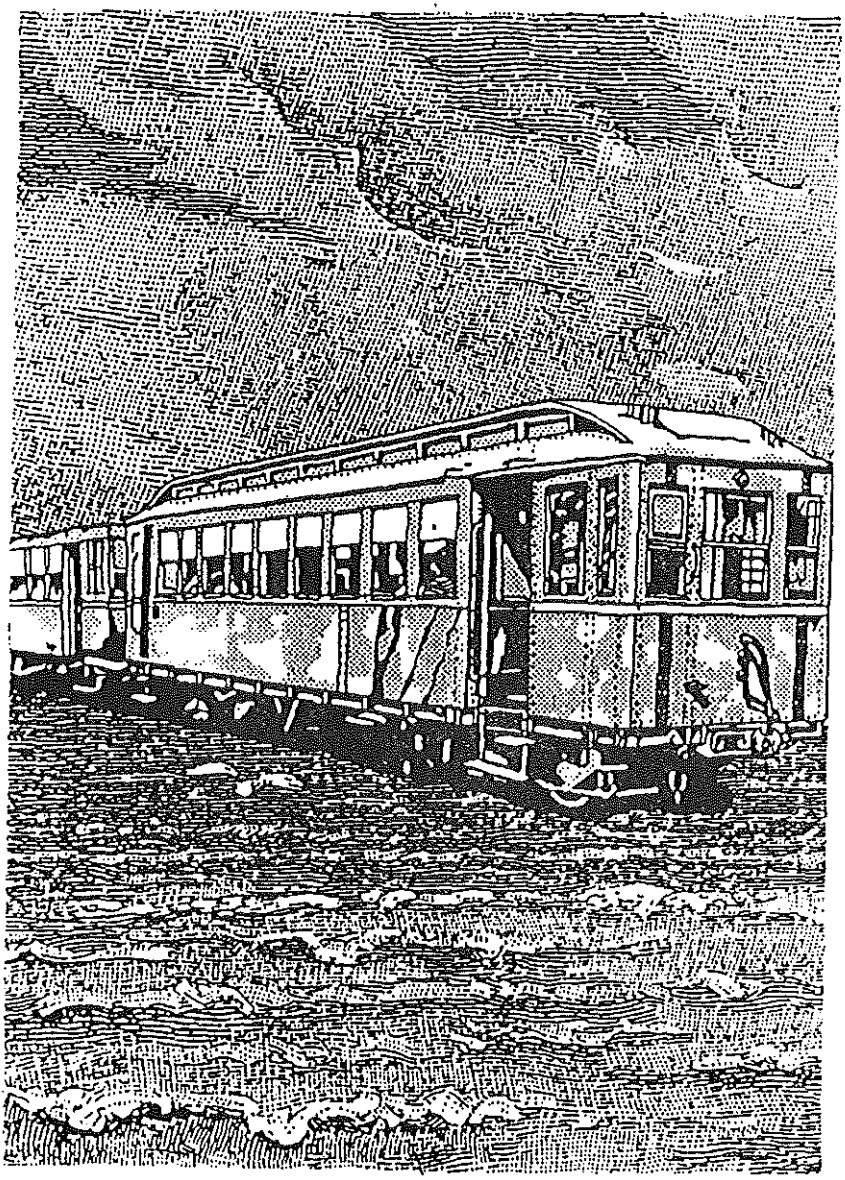
II. ANTOLOGIA POETICA 51

— De *Pedregral* 53
Regreso en el trenet 54

— De *Erosión* 57
Inscripción en Peñagolosa 58
El centinela 59
Anochecer de estepa 60
El grillo 61
Tapia con árbol 62
La pared 63
La vieja silla 64
Meditación 65
A una joven en el parque 66
Viento en Monteolivé 67

— De *Estupor final* 69
Delator 70
Con qué ignorancia arrulla la paloma 71
Reflexión 72
La carroña 73
El bárbaro 74
Los hombres del sur 75
La tierra prometida 76
Feria 77
Alto 78
Aquella luz 79
Bauernhof 80
He intentado reflexionar 81
Sombras sin cuerpo 82
La biblioteca 84

— De *Precisión de una sombra* 85
Diálogo amoroso 86
Santuario 87
Reflexión en el centro de un cuarto 88



«Regreso en el trenet»

TRANQUILAMENTE HABLANDO

por ***J. L. Falcó***

—Tu primer libro se publicó en 1971, un año después de la aparición de ***Nueve novísimos poetas españoles*** *y dieciocho años después de* ***Don de la ebriedad****, el primer libro significativo de la generación a la que cronológicamene perteneces ¿Cómo crees que refleja tu poesía la relación con ambos grupos? ¿Te sientes vinculado a alguno de ellos?*

—Mi generación, la llamada «Generación de los sesenta» o «Segunda generación española de posguerra» se ha dicho que se caracteriza por una actitud crítica ante el mundo —habría que precisar, más bien, ante la sociedad—, adoptada desde la propia experiencia personal, frente al carácter más realista de la generación anterior. Comparto con ella la concepción del poema como experiencia emocional y un sentido nada coloquial ni realista del lenguaje. La poesía como arma de combate, no, sino como arma de conocimiento, mantenía yo en aquellas inútiles discusiones de café con los doctrinarios de la poesía social. Con mi generación comparto una idea del poema como experiencia interior de lo exterior, a través de un lenguaje transfigurado y más o menos simbólico. Pero hay que advertir que se han simplificado demasiado los caracteres generacionales. Los poetas de las primeras promociones de postguerra son bastante distintos entre sí. Con los más jóvenes me unen algunas cosas. Quizá la ironía y el distanciamiento, incluso la burla, mayores en ellos que en las promociones anteriores, como resultado de las circunstancias y del propio acontecer histórico. Las promociones de postguerra estaban consumidas, tísicas de transcendentalismo, religioso, social y personal. Y no siempre de primera clase. Las generaciones más jóvenes han superado estas actitudes románticas gracias a una buena dosis de cinismo. Pero me separo de ellos en mi concepto del lenguaje, de cuya insuficiencia soy consciente, pero sin proponérmela como objeto de poetización. No he explotado tampoco la vena culturalista, ni la marginación —porque yo no soy un marginado a la fuerza, sino alguien que se ha marginado por comodidad—, nada tampoco de las contradicciones entre literatura y poder, ni de la práctica de la literatura como exceso o como culpa, etc. Lo que la poesía posea de implicitación políticosocial, de la clase que sea, me interesa poco. En realidad, publi-

co tarde por las dificultades inherentes a la publicación de poesía, en general, y por mi personal incapacidad para promocionarme. Pero como no me he atenido a los dictados de la moda, este retraso creo que no me ha hecho aparecer a destiempo. Mi rechazo de la moda no procedía de un encastillamiento provinciano; al contrario, creo que me estaba adelantando, en algunos aspectos, lo que podría explicarse por razones tal vez personales, pero también de formación; yo procedía de la filosofía y la poesía de mi época, prescindiendo de la gran calidad de algunos de sus poetas, no acababa de llenarme. Lo que me interesaba era la poesía como indagación y conocimiento, como gesto total —y no sólo como sociología o como manida teología a la española—, y, más o menos, eso es lo que venía a decir en un poema publicado en *Claustro*, revista universitaria de Valencia, por los años 58, si mal no me acuerdo. No es que no me interesara lo social, ni lo emocional, ni lo estético; pero los concebía dentro de una perspectiva mayor. Por aquella época yo leía a Rilke y a Hölderlin, y los trabajos sobre poesía de Heidegger y Dilthey. Y también leía a Elliot y Ezra Pound. En ese mismo momento, el terrorismo doctrinario imponía otro tipo de lecturas, quizá más concordes con los imperativos sociopolíticos del momento. No sé. Pocos años más tarde, estos autores se pusieron —otra vez, porque yo lo habían estado, antes de que yo los leyera: Domenchina había traducido a Rilke; Cernuda, a Hölderlin— de moda. Recuerdo como un calvario el insosportable dogmatismo de los llamados poetas sociales y de sus adláteres. Y asistí, por fin, a la revalorización de Cernuda —era otro tipo de lenguaje y de actitud—, que en Valencia contó con la importante contribución de *La caña gris*, dirigida por Jacobo Muñoz. Fue mi propia generación la que advirtió la necesidad de restituir la dignidad al lenguaje poético, que como Cernuda demostraba nada tenía que ver con los famosos gorgoritos. Yo, de todos modos, aun reconociendo la entidad de Cernuda, y su providencial recuperación, no soy un cernudiano. De Cernuda y de mi generación me separa —aparte de su magnitud— mi desinterés por la perspectiva ética. Para mí, como poeta, las valoraciones éticas carecen de sentido Las actitudes éticas proceden del que se expresa desde un sistema; yo me he expresado siempre desde fuera ¿Cómo? Como si todavía no hubiera sido presentado en sociedad. He sido, y creo que soy, un poeta de aledaños, de senderos y de espacios vacíos. Merodeo por los pueblos sin entrar en ellos. El ágora no se ha hecho para mí. Encuentro que mi tema recurrente es el enfrentamiento con el mundo, con el hecho de existir, como una tarea previa y abrumadora que todavía no me he quitado de las manos. Desde esta perspectiva, desde este estado previo, existir ni es ético ni deja de serlo. Ni siquiera una maravilla ni una calamidad; sino un hecho inexplicable e irreductible. El haber puesto en ello el acento creo que es lo que singulariza como poeta en mi generación y en las posteriores.

—La presencia en Valencia de Juan Gil-Albert (sobre el que realizaste tu tesis doctoral), Vicente Gaos y Francisco Brines, así como la de los poetas que os reunísteis en torno a Hontanar ¿crees que ha influido en tu vocación y en tu escritura poética? Y, si ha sido así, ¿de qué manera?

—Gil-Albert, Gaos y Brines son tres escritores que más que influirme me han confirmado en lo que yo entiendo que constituye la verdadera dirección: la poesía que se escribe desde la persona, no la que surge de parcelas o ángulos en apariencia más originales. Son poetas que se expresan con actitud adulta. Y ello significa: por oposición a poetas aniñados, juveniles, parciales.

Particularmente, la presencia de Gil-Albert ha resultado para mí inestimable. Gracias a nuestra afinidad vocacional y a nuestro parentesco próximo, he podido mantener con él un enorme diálogo sobre todo lo divino y humano, desde posiciones al mismo tiempo tan semejantes y tan dispares. Brines es uno de mis preferidos, por su poesía acendrada, contenida y auténtica; tiene, además, un gran sentido crítico. Y de Gaos, aunque lo traté poco, me interesó sobremanera su poesía de largo alcance. Si existiese lo que podríamos denominar configuración intelectual, yo me encontraría más cerca de Gaos que de Gil-Albert y de Brines; pero cierta particular dimensión de la sensibilidad, y la inteligencia específica que le es inherente, me acerca más a Brines y a Gil-Albert que a Gaos.

En cuanto a los de *Hontanar*, Jenaro Talens y Pedro de la Peña, los conocí en el 69. Eran más jóvenes que yo —ahora, no tanto como ellos todavía se figuran— y de ellos aprendía lo que aportaban las nuevas generaciones. *Hontanar* significó el esfuerzo, siempre renovado y siempre en trance de desaparecer, de las revistas universitarias. Mantuvimos durante algún tiempo el fuego sagrado. En cierto modo, Jenaro y Pedro me empujaron —yo había sido demasiado desidioso—, puesto que *Hontanar* fue sobre todo empresa suya, hay que reconocerlo.

—Toquemos el comprometido y resbaladizo problema de las fuentes. ¿En cuáles crees que ha bebido tu poesía? Por otra parte ¿qué es lo que has entendido y practicado como poesía?

—En realidad, puedo decir que no tengo poetas, sino poemas favoritos. La poesía que prefiero es la del «tercer oído», como diría Bergamín.

La poesía ha constituido para mí una experiencia, antes que una práctica literaria, a la cual se ha encontrado, por lo demás, indisolublemente asociada. Yo no sé por qué ni para qué o para quién he escrito. Lo único que puedo decir es que me he encontrado escribiendo y que he continuado haciéndolo por la circunstancia de haber podido publicar hasta ahora todos mis versos, sin la menos costosa que decepcionante solución de tener que pagarlos de mi propio bolsillo. De no haber sido así, probablemente hubiera abandonado la escritura. No creo en la fatalidad de la profesión. Pero hubiera seguido viviendo *en* poeta, de eso estoy casi seguro. Claro que en estado de informulación. Hubiera sido siempre un poeta en potencia. Porque la poesía existe como forma de vida. Representa una actitud y un comportamiento. Y, en este sentido, tan inmodificable como el carácter. La poesía es, antes que nada, un carácter.

Sí, prefiero esa poesía del tercer oído de que nos habla Nietzsche, «abierto a la sima insondable, oscura o luminosa, del maravilloso silencio», en palabras del antes citado Bergamín, tan ciertas en su contenido como acaso un punto pasadas de moda en su formulación, todavía dentro de esos modos un tanto románti-

cos de los que deberíamos luchar por liberarnos.

El ejercicio de la poesía presupone, ante todo, la autenticidad. La poesía me ha ayudado a no mentirme y/o a saber cuándo y por qué lo hacía. Aunque, en ese propósito, no basta la voluntad de ser sincero. Es necesario el ejercicio poético para percatarse de hasta qué punto resulta difícil la sinceridad. Todos nuestros gestos, incluso los que reputamos como más nuestros, no son con frecuencia más que la gesticulación aprendida y asumida como propia en el teatro del mundo. La poesía ayuda a desenmascararlos. Y, como no he querido mentirme, me he despojado de toda guardarropía teatral. Y, naturalmente, me he quedado desnudo. He ganado con ello mi propia vida. Vivir a la interperie, merced a un despojamiento de toda cobertura, tal ha sido para mí la misión de esta forma de vida que denominamos poesía. La poesía ha constituido la praxis por la que yo he desnudado al mundo y me he quedado desnudo en él. He sentido su necesidad y he rechazado al mismo tiempo toda tentación absoluta, pero sin desistir jamás de aspirar a ella. He rechazado por tanto la Verdad, la Belleza, la Revolución. Y, por supuesto, toda coartada teológica: el Teodo, el Uno, el Tao. Dios, en una palabra. Me he orientado a ello y lo he rechazado, sin embargo. ¿Por qué? Por desconfianza. Por rechazo de la facilidad. Ante los poseedores de la unidad y del secreto máximo, me declaro escéptico y racionalista; pero ante los racionalistas de vía estrecha, es necesario agitar el inciensario. Sólo cuando nos hemos afirmado en la razón, podemos atribuir algún valor a lo misterioso que permanece en el fondo. Pero sólo cuando permanecemos abiertos a lo desconocido, autorizamos al mismo tiempo a la razón. Rechacemos, por tanto, cualquier misticismo, cualquier materialismo fácil. Todo lo fácil, en el peor sentido de la palabra. Donde lo racional y lo irracional se limitan, allí hay que situarse para extraer las últimas consecuencias. Es una dialéctica que no finaliza nunca. La verdad no es más que el estado de quien peregrina hacia ella, antes que un determinado contenido filosófico. Cada cual lleva en sí mismo su propio santuario.

Junto a otras posibilidades, la poesía ejercitó, desde el primer momento, esa práctica que se orienta hacia la totalidad. Nos ofrece el camino para la penetración en el nivel del más alto enfrentamiento con el mundo. Donde todo debe callar, sólo debe escucharse su palabra.

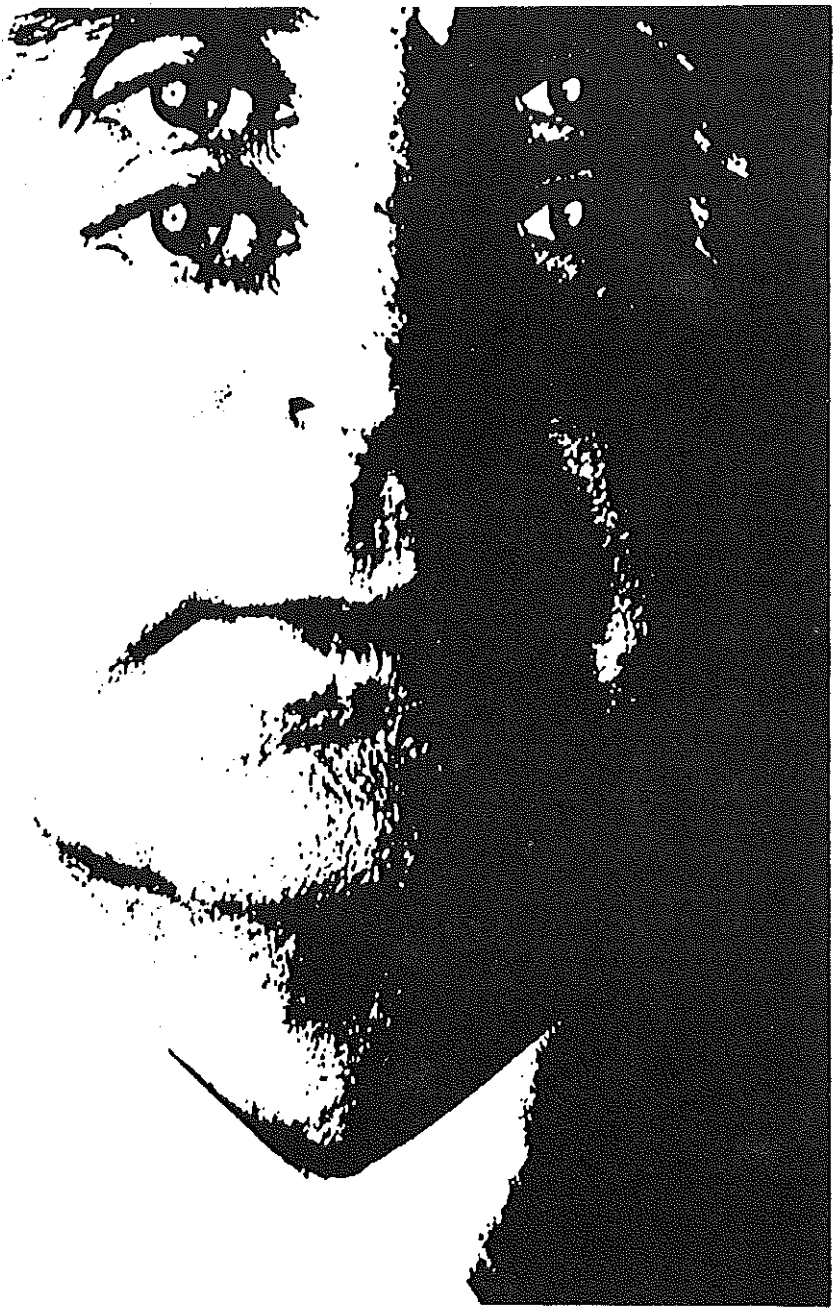
Porque de palabras también se trata. Si la poesía constituye, en primer lugar, una actitud y una aspiración, sólo termina de manifestarse por la palabra. La filosofía camina a la verdad desde las palabras —y cómo le cuesta caminar con ellas—; la poesía, a las palabras desde la verdad, es decir, desde la autenticidad. Ese es el objetivo: la palabra, y nunca comprenderemos por qué procedimientos el lenguaje verifica el milagro de instaurar un nuevo mundo más significativo que el real. No es tan sólo cuestión de *ornatus*. Cuando la sabiduría afirma *el tiempo huye, inexorablemente*, estampa sobre el reloj de bronce una verdad. Cuando la poesía enuncia *un tiempo siempre joven vendrá a traerme la vejez*, no profiere una verdad, sino, de pronto, todas las verdades del mundo juntas. Porque la verdad poética vale por todo. Pero mal podrían operar las palabras sobre una experiencia inauténtica. La gran poesía —que no es por supuesto la que estoy

en condiciones de practicar— no es tan sólo el arte de birlibirloque de las palabras. Sus procedimientos podrán ser todo lo ocultos que se quieran, pero lo que resulta claro es que sin hombre previo no hay poesía. Al menos, a mí me lo parece. Por lo cual, con este criterio, habría que excluir de la poesía un porcentaje considerable de lo que pasa por tal y no es más que verso: épocas enteras, autores enteros. Porque nada más mortalmente aburrido que los versos cuando no son poesía.

Creo haberte expresado lo que prefiero y lo que entiendo, sin ánimo de dogmatizar.

—Frente a la postura social, ética o política adoptada por otros componentes de tu generación, tu poesía se ha centrado en el problema de la existencia,... de tu existencia...

—En parte, he respondido a ello anteriormente. Quizá he utilizado la poesía para acometer un problema que es el que realmente me interesa: el de mi existencia. Porque todavía no he terminado de creer que esté vivo, ni cómo ni por qué he caído en el mundo. Supongo que nos ocurre lo mismo a todos, pero en mí es así hasta tal punto que ello explica la índole de mi poesía. Soy un ser absolutamente calado por la sensación de su contingencia. Desde que me sé vivo, no he salido de mi sorpresa, y de mi angustia —porque la mía no es la sorpresa maravillada de los que se imaginan en un paraíso—. Otros han aceptado el hecho y han avanzado; yo, no. Otros han superado este síndrome —o no lo han llegado a experimentar— y han pasado a ocuparse de su dimensión social, ética, política; yo, no. En mi poesía, no se dan, o apenas, referencias propiamente sociales y carece en el fondo de motivaciones éticas. Porque, para mí, el hecho de estar vivo y de no saber *por qué*, y en un mundo que también lo ignora, cae en absoluto fuera de lo ético —lo que no significa que no asuma mis responsabilidades sociales, pero en otro plano—. Yo me he visto en una enorme plaza y, como algunos toros, he intentado volver a los chiqueros y desaparecer hacia el origen. He buscado por dónde podría encontrar esa puerta de acceso que me retrotrajera al escético e incontaminado lugar en donde quizás todos hayamos preexistido. Quizá al gran refugio materno del océano prefetal. O quizá haya buscado otra cosa. ¿Cómo poder explicar ni qué relación podría tener con lo ético la fascinación que me sobrecoge al penetrar en una mansión deshabitada? Me preguntaba alguien: ¿qué significan esas casas desiertas por las que se pasea el yo de tu poesía? No lo sé, aunque no es solamente ese yo el que se pasea. Mi tarea no era por tanto lo social; ni me motiva ni me encuentro para ello capacitado. Las ironías y sarcasmos de referencia social me parecen como escupirle al cielo. No quiero decir con ello que no puedan ni deban hacerse. Pero no me interesan, no es ese el ángulo desde el que yo enfoco el mundo. Y me saldrían mal. Por decirlo de una manera arriesgada: en el mundo, cuando escribo poesía, no existen responsables; la ética es una institución humana que carece de sentido. Yo sería más capaz de arrojar al tirano por el hueco de la escalera que de escribir un poema en contra suya. Y no hay tampoco en mi poesía ese impalpable moralismo que lo impregna todo, desde la actitud a las palabras, en los poe-



«Delator»

tas de mi generación, y, sobre todo, de las anteriores.

—En tu escritura no se advierte ese desencanto, esa desconfianza fatal en la palabra poética; nunca has practicado, al menos de manera sistemática, la metapoesía...

—La preocupación por los mecanismos del lenguaje y el deterioro que lo ha despojado de virtualidad en beneficio de intereses alienantes ha podido dar lugar a un tipo de discurso poético que se proponga mostrar precisamente su propia inoperancia; como quizás, asimismo, a otro tipo que, a partir de la destrucción del lenguaje o su total reabsorción, se proponga restituirle su capacidad *realizadora*. En todo caso, estas actitudes me parecen justificadas desde su propia coherencia teórica como una coartada temática que ha encontrado en algunos poetas su oportunidad. Soy consciente de la capacidad del signo linguístico y de la posibilidad de impugnar tanto el código escriturario como la propia escritura, pero no creo que esa constituya mi tarea, como tampoco la destrucción teleológica del creador mítico en favor de un texto despersonalizado.

Como era necesario entonar el *De profundis* en torno al cadáver del lenguaje, el responso tenía que encontrar sus chantres. Ahora bien, yo no me consideraba uno de ellos.

En todo caso, la poesía debe esforzarse por superar la topicidad y trivialidad de la palabra muerta, en beneficio de la palabra viva, sin que ello haya de constituir necesariamente su propio tema.

—Lejos de todo barroquismo, siempre has optado por una expresión escueta, por un lenguaje transparente. ¿Por qué?

—En primer lugar, no desdeño ninguna de las posibilidades de la palabra, y hasta me he atrevido con el versículo. Lo importante es defenderse de todo despliegue que nos aparte del contacto lo más apretado posible con las cosas. La palabra sólo resuena por simpatía, cuando la vida que hay en nosotros provoca la vibración que reside en ella. Si en nosotros no hay vida, inútil es que la intentemos suplantar con la palabra. Nada me enseñan los escritores atentos a exhibir su mercancía; sí los que se esfuerzan al máximo por el lenguaje..., sin que se les note. Aquellos me parecen como los nuevos ricos. Pero hay que defenderse, al mismo tiempo, de la llaneza y de la trivialidad. El poeta nunca debe llamar a las cosas por su nombre, y no por un prurito de oscurantismo ingenuo. Por otra parte, ¿cómo reconocer la existencia de una poesía clara, franca, *directa*, por lo menos aparentemente?

En el uso de la palabra he preferido siempre la detracción a la amplificación. He huido siempre del verbalismo. A la oscuridad adrede, he antepuesto la transparencia escueta, que no es lo mismo que la pobre. Simplicidad violenta, violencia simplificada, tensión, compacidad, taxatividad. Simbolismo. No por impotencia, sino por voluntad. No me interesa la palabra como exhibición; sí el verso como filo, o como caricia peligrosa; la palabra como veneno, o como beso ácido; en el fondo, lo mismo. Prefiero la frase corta, que se diferencia de la larga en que ésta resulta deslumbrante y aquélla, destellante; en que ésta parece como su abrazo de boa; mientras que aquélla, como picada de víbora. No me siento a gusto en el baño turco de los estilos asiánicos. Mi desiderata hubiera sido re-

dactar partes militares de guerra. Para mi gusto, el verso libre más elegante que se ha escrito en España es el de Cernuda; aunque, a veces, se pasa de elegante, no lo puede evitar. En prosa, admiro bastante a Borges, como desintoxicante. El defecto de los españoles es que quieren que se vea que escriben bien.

Con lo dicho, es obvio que prefiero tallar a pulimentar. Cuando escribí *Erosión*, hubiera querido recortar cada verso, biselarlo. Hacerlo frío, pero hiriente. No tuve tiempo de terminarlo. Algunos poemas deberían haber sido refundidos, vitrificados, como *Anochecer de estepa*, que es que prefiero.

Yo necesitaba ese lenguaje que tú dices para la expresión de mi mundo. Los lugares por los que he transitado son espacios vacíos. La selva es el lugar en el que el hombre se pierde; el desierto, donde se reencuentra ¿Y qué lenguaje hubiera convenido aquí sino la transparencia? Al menos, esas eran mis intenciones. Me refiero tanto a *Erosión* como a *Estupor final. Pedregal*, anterior a estos dos, es un libro más explícito. Y claro, a algunos lectores les llega más. En mi inédito *Precisión en la sombra*, cultivo el versículo y el poema narrativo, donde no es necesario que cada línea posea su propio relieve, su propia autoincidencia. Por tanto, abundan las líneas de mera transición, porque lo que se pretende es el efecto total, el poema.

Mientras te hablo, no puedo dejar de pensar qué es lo que habré escrito yo para que merezca tantas aclaraciones. Aunque tampoco crea que sea el primero en sentir periódicamente esta necesidad de enmudecer y de avergonzarse de todos sus versos. Quizá, todavía, hay aquí vanidad, insinceridad. Pero también algo de cierto.

—Uno de los temas dominantes de ***Pedregal*** *es la visión del mar, o mejor, del Mediterráneo. Pero un Mediterráneo alejado de tópicos, de arquetipos...*

—El tema dominante en *Pedregal* lo constituye un Mediterráneo poco habitual en lo literario. Siento aversión por los tópicos y prevención por los arquetipos, y necesitaba comunicar una experiencia vivida por mí sin intermediarios. Lo mediterráneo ha sido interpretado con frecuencia dentro de una estética idealizante y demasiado arqueológica. El recuerdo de su antigua belleza pesa demasiado sobre nosotros.Y cuando los arquetipos se anquilosan, es necesario descender a las apariencias. En *Pedregal* intento dar expresión, por ello, a un Mediterráneo vivido, el mío, y, quizás, por desgracia, el nuestro. Se acabaron los días de los héroes. Las sucias y contaminadas playas de la Malvarrosa fueron el lugar en el que tuve que saciar mi hambre de belleza. Y, sin embargo, ese mar no ha resultado para mí menos entrañable, como las resecas y desertizadas sierras en torno. *Pedregal* no es que intente ofrecer el reverso de la moneda, sino integrar sus dos caras en una síntesis. Porque, por un prurito de desmitificar lo arquetípico, yo no puedo ignorar que lo arquetípico, y que incluso lo tópico, también en él existen. Un Mediterráneo sin presupuestos arqueológicos y mitológicos, incluso hoy, en que de hecho se ha convertido casi en un nuevo mar muerto, es todavía esplendoroso. Pero ¿por cuánto tiempo? Quizá cuando escribía *Pedregal* (1965-69) estaba operando sobre mí la evidencia de su degradación. En cualquier caso, a la hora de enfrentarme con él, prefería no hacerlo a través de

las idealizaciones germánicas. Nadie puede darme lecciones sobre mi propio mar. Por eso *Pedregal* comienza con una respuesta al goethiano «¿conoces el país donde florece el limonero?»

Me interesa subrayar que, a veces, para percibir la belleza, es necesario apartar de los ojos el posible velo de Maya de la tradición literaria.

—Si en tus dos primeros libros das expresión a tu entorno, en los últimos —como dice Miguel Más— te adentras en él ¿Qué significado tiene para ti esta trayectoria de tu poesía, esta relación entre el yo y el mundo?

—Para cada cual su propio entorno se convierte en la totalidad. Y yo, en *Erosión*, creo que inicio la tarea de preguntarme qué representa el mundo como experiencia inmediata y qué represento yo en el mundo. *Erosión* significa el intento de la palabra implícita. Temáticamente, intento a veces expresar la sorpresa de la toma de consciencia —problema que se seguirá abordando aún más en los libros posteriores—, que no consiste en la reflexión por la que nos sabemos existentes, sino en el hecho súbito de apercibirnos con intensidad, como un bulto fosforescente —quizá como un fuego fatuo— en medio de la realidad circundante. Si el universo carece de justificación, menos la tiene la consciencia, que resplandece, en cierto modo, como un fenómeno *divino*. Un fenómeno divino en un mundo sin Dios, ahí reside su monstruosidad. Monstruosidad tan enorme que ¿no deberíamos iniciar por ello una investigación? No podríamos considerar el hecho como una posible vía de acceso, profundizando en ella como si fuéramos a trascender nuestros límites? Me sorprende la normalidad con la que el ser humano acepta el hecho de *saberse* existente. *Estupor final* significa la epopeya de la consciencia, iniciada en lo remoto como resultado del acontecer biológico-histórico, y proseguida hasta la individualización personal y su ocaso definitivo con la desaparición del hombre. El libro comienza con unas caravanas donde el individuo acaba descubriéndose a sí mismo merced al intercambio colectivo, y finaliza con la desaparición de su propia sombra en el recinto de una masía abandonada. Es el origen y meta de la historia, una aventura cuyo sentido desconocemos, caso de que lo posea. Pero dicha epopeya no se presenta en el libro como una idea desarrollada; se ofrece en lo concreto, personajes y cosas, que es lo que aparece, en primer lugar, en la lectura. Simultáneamente, hay que leer al sesgo. A mí, sin embargo, me parece que en una lectura a dos niveles el primero es tan importante o más que el segundo. Lo que se quiere decir no es más relevante que lo que se dice. Hay que defenderse de la alegría. Hay que concentrarse, en primer término, en lo que nos atraiga. Sí, además, encontramos en ello otro sentido —o nos lo encuentran—, mejor. El tema de la casa deshabitada —deshabitada?—, por ejemplo, es y continúa siendo para mí recurrente. ¿Qué significa, más o menos? No me interesa tanto saberlo como entregarme a él. No sería difícil tratar de ofrecer algunas explicaciones, incluso psicoanalíticas, que son las que más satisfacen a cierto tipo de lectores, ávidos de descubrir la frustración o el inevitable complejo desde el que se escribe. Pero ¿qué conseguiría con ella? Yo me atrevería a decir: una deshabitada significa en primer lugar, y ante todo, una casa deshabitada —lo mismo que una caravana o una prostituta—.

Sí, era inmersión y ese estupor en el frío que irradian sus baldosas, entre los muros encalados. Porque creo que los dos aspectos básicos de mi poesía son la lucidez del momento de consciencia, por un lado; y, por otro, este pasmo en la luz y el olor de los caserones, de los santuarios. Consciencia y estupor, anverso y reverso de una misma moneda: la persona. Claro que debe haber más que todo esto. Porque una casa es más —como una caravana o una prostituta—. Al menos, yo lo sospecho. Y, para mí, nada como la unción con la que me sumerjo en ese clima, sin otro deseo que anonadarme en su silencio. Quién sabe.

Dije que ignoraba por qué escribía. No es así exactamente. Escribo por este sabor insustituible de encontrarme escribiendo sobre lo que me obsesiona. Más que de ese ludismo que ahora está de moda, se trata de una fascinación que yo calificaría de religiosa si no fuera por el abuso que se ha venido haciendo de la palabra. Una religiosidad, por lo demás, en la que no creo. Porque la mía es la fe del que no cree, a no ser en la desnudez última. De ahí que tampoco me haya tentado, en el aspecto formal, proteger al verso, almohadillarlo, embadurnarlo de belleza.

Mi descreimiento, no obstante, no es un descreimiento finalizado. Es un descreimiento activo, que se descree continuamente. En este sentido, deberíamos prohibirnos todo reposo. Quien llega a creer en algo definitivo está equivocado. Lo que nada tiene que ver con el escepticismo, con el relativismo. El descreimiento como actitud no está reñido, por otro lado, con la responsabilidad.

El descreimiento de lo que se creía debe dar lugar, simultáneamente, a un nuevo ahínco, siempre en la línea divisoria entre la nada y el todo, entre lo que es razonable y lo que no lo es. En el fondo, este descreimiento quizá no consista más que en una retirada estratégica para acercarse disimuladamente a lo sagrado. Lo sagrado recibe una denominación distinta en cada época, por el hecho de que en cada época —como algunas cepas de virus— se presenta a la vez idéntico y distinto. Hoy, se denomina entropía, elipsis, vacío, desapariencia que desaparece, progresión geométrica que a nada conduce. ¿No designa todo ello la razón última, el límite al que tiende la última y más delicada suspensión de juicio?

Esta es la nueva fe que yo profeso y que manifiesto en *Precisión de una sombre*. En este libro desarrollo la idea del viaje que finaliza en el santuario. El yo poemático permanecerá allí encerrado para siempre, cualesquiera que sean mis futuras peregrinaciones.

—En 1979 publicas tu primera novela, ***Entre un aburrimiento y un amor clandestino****. ¿A qué obedece esta incursión en la narrativa? ¿Tienes nuevos proyectos?*

—Escribí esa *novela* durante aquella huelga universitaria que duró cuatro meses. Me levantaba, me purificaba con la ducha y con la mayor pobreza de espíritu tomaba asiento en el sofá y comenzaba a mirar por la solana, sin sabér qué pensar, que es cuando verdaderamente se encuentra uno capacitado para escribir. Porque la diferencia entre el escritor y el que no lo es consiste en que este último cree que para escribir es necesario saber de qué, e incluso organizar un borrador. Pero el escritor de verdad es el que nunca sabe lo que va a decir. Lo

hace, eso sí, al dictado de una sensación embargante, que lo compromete todo, pero informulada. Toma su instrumento, lo rasguea, contempla el aburrido y fascinante panorama urbano, y comienza. Yo, siempre que he escrito en —digamos— estado de inspiración, es cuando me he sentido, no de más en el mundo, pero por completo fuera del mundo, al margen de todo, lejos de todos y de todo. Entonces es cuando más sabor le he encontrado a mi vida. *Entre un aburrimiento y un amor clandestino* responde a este estado de ánimo, y, desde él, acometí la tarea de repasar una experiencia amorosa que había vivido algunos meses antes. Me senté a deducirle el beneficio ontológico. ¿Por qué denominarlo novela? Son unos pocos folios donde trato de elucubrar sobre una anécdota. Un tipo de libro que se escribe poco, porque lo comercial tiene sus exigencias, y el público necesita auténticas novelas donde se le cuenten cosas, eventos, sagas, best-sellers, lo que, desde luego, es indispensable. Yo no me encuentro capacitado para ello. No es que no me interese un género en el que haya que escribir eso de que «la marquesa salió aquella tarde a las cinco»; es que no sé hacerlo. Creo. En cambio, de lo que puedo hablar, porque no he hecho nada mejor en mi vida, es de ese conocimiento que se adquiere desde un grado de abstracción mayor, aunque después de haberse recreado en las apariencias. Yo de lo que sé escribir es de nada. Y a la gente no le gusta eso. Las editoriales deberían advertirlo al público: lector, si tienes prisa, si te quieres enrollar con una intriga, no compres este libro». Y conste que a mí me encantan los chismes, y que, si me apetece, sé bordarlos; pero a nivel de bar. Cuando me pongo a escribir, se me va la pluma, me remonto, y fastidio al público.

Ahora estoy trabajando —como se suele decir— en un subgénero épico, novela o no, donde he procurado ceñirme a la narración pura, al estilo de la novela corta; pero con más elementos; hay, incluso, unas escenas teatrales, e incluso versos. Todo en función de lo que está ocurriendo. El riesgo del relato puro es que pueda resultar ciego; que, después de satisfecha la avidez y la curiosidad del lector por *lo que pasa*, no quede nada. El relato no debe resolverse en pura distracción —condición previa, sí, y arte cuyo dominio hay que valorar por encima de todo—, sino despertar también en el que lee una repercusión, y, mejor aún, una honda repercusión... Yo, en *Entre un aburrimiento y un amor clandestino*, tal vez incurrí en el defecto de escribir una filosofía sin relato. Y ahora temo que me encuentre escribiendo un relato sin filosofía. En evitarlo es en lo que trabajo. ¿Habrá que añadir que el *pensamiento* de una narración debe constituir el entramado del mismo, más que manifestarse en expresiones y párrafos sobreañadidos?

—Actualmente tienes un libro en prensa que recoge toda tu producción poética, así como un nuevo poemario. ¿Nos puedes adelantar algo?

—Sí, un volumen que aparecerá en Hiperión, con el título de *Precisión de una sombra*, que es el que corresponde a ese nuevo poemario que cerrará el libro. Veremos.

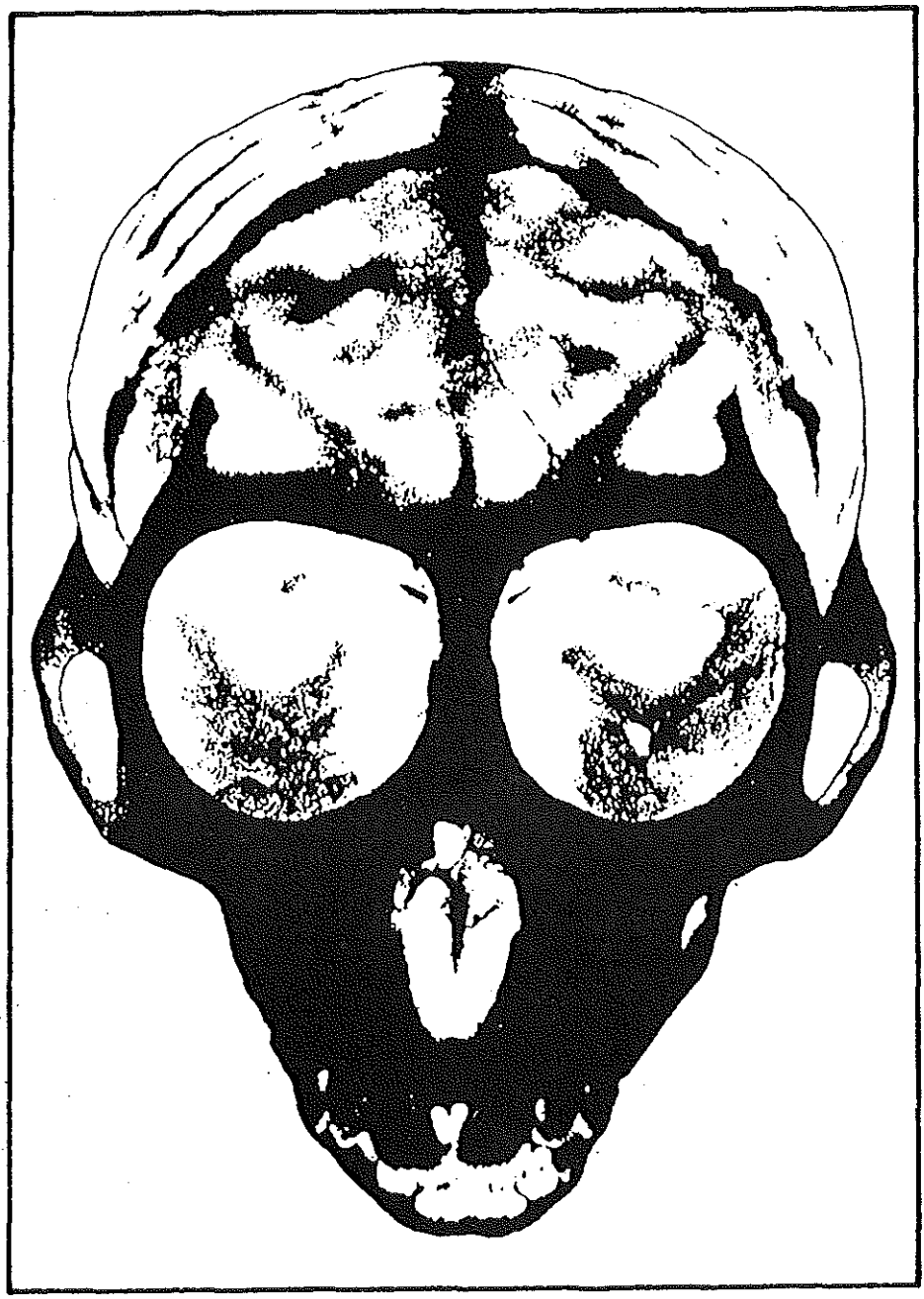
Con relación a este problema, mi actitud es contradictoria. Si escribo, es para que me lean. Y, por otro lado, me gustaría ocultarme cada vez que publico un

libro. Vivo mis libros cuando los escribo, pero hay un momento en que casi lo que deseo es quitármelos de encima, que me dejen en paz, que me permitan divagar. Claro que, de no haberlos publicado, hubiera vivido en estado de frustración permanente. En el fondo, yo lo que deseo es jubilarme con la satisfacción del deber cumplido.

—*Por último, háblanos de* ***ese rito viejo de enganchar y desenganchar los caballos****; háblanos, digamos, del amor.*

—Cuestión abrumadora, que comprenderás que soslaye. Pero, últimamente, tengo vivas dos convicciones que podrían tener algún valor. La una es que el amor-amor —porque supongo que entre los múltiples sentidos de la palabra te estás refiriendo a eso que se ha denominado «enfermedad de Occidente» y no a la *caritas*, por ejemplo, o a esos amores a medio gas que son los que solemos vivir habitualmente lo que más ha terminado interesándome es su inutilidad; su inutilidad reveladora, como categoría máxima. Porque el amor, como la belleza, no es más que la inutilidad del mundo cuando resplandece. Y la otra es que, contrariamente a lo que nos han enseñado los místicos y los santos, y que nosotros hemos podido también pensar alguna vez, el amor quizá no sea el motor del mundo. Porque la razón o el motor último del mundo, a veces, casi sin poder concebirlo, ni menos expresarlo, tengo la intuición de que se sitúa más allá de toda razón humana, de toda explicación; como si se tratara siempre de otra cosa absolutamente distinta a cuanto podamos concebir y que nada tenga que ver con nuestras emociones. Por lo que esa hoguera o tormento del amor, en la que a veces hemos ardido, aparece como reveladora de algo, no siéndolo, a no ser de sí misma, de su espantosa y espléndida inutilidad. Es como si en la noche del mundo estallaran una bomba y se produjera una gran intensidad blanca. Y luego, nada.

«El grillo»



«Los hombres del sur»

CÉSAR SIMÓN

por ***Pedro J. de la Peña***

Me pregunta la hora y entonces me doy cuenta que no lleva reloj. Que no lo tiene. Y hace muy bien en no tenerlo, puesto que no le hace falta.

Llevo una pila de años sentándome frente a él, en el mismo despacho de la Universidad, y ese detalle, tan significativo en su personalidad, se me había escapado por completo.

¿Por qué no lleva reloj? ¿Habéis visto alguna vez una gaviota con brújula o un pez espada con periscopio? Pues por el mismo motivo no lleva reloj César Simón. Se guía por las luces del cielo. Conoce o no conoce la ruta de los vientos, pero sabe encaminarse a su objetivo con la certeza ciega de los que ven rendijas en la noche.

Durante todos estos años seguramente me ha preguntado la hora muchas veces. No la hora, sino los minutos. Tiene olfato de tiempo: de fruta verde y de sazón madura. Como los líricos latinos, su reino es de la égloga, de la bucólica. Sólo en la efervescencia de las fiestas se permite la certera ironía o el canto epitalámico. Voz honda y seca, de campesino refinado por vientos de lectura de las obras maestras.

En sus conversaciones —pero bastante más abajo de las palabras— hay un saber de calidad nada común (muy poco práctico, muy poco positivista) pero que llega refrescante igual que aguas termales a una gruta ignorada. Un muro quieto e imponente, de piedra irregular, parece tapiarlo, como si no quisiera que nadie percibiese la riqueza esmerada del jardín que se oculta bajo la tosquedad severa de la tapia.

Hay tantas cosas en qué fijarse cuando se habla con César Simón que apenas se ve en él lo corpóreo: su cabello de estatua romana, sus lejanísimos ojos azules, sus rasgos regulares un poco semejantes a los perfiles de Antinoo que hemos visto en las reproducciones de monedas de la época adriana. Pero eso se pierde en sus palabras. Lo que queda es una sensación de estupor: unas volutas que, aun sin ser barrocas, se afiligranan en muchísimos recovecos. Un camino que, pese a ser recto —y con altura de adarve— tiene más de vericueto que de senda.

Esto es así cuando se le conoce de hace tiempo. En el principio, la impresión es la de un hombre apático, que no sabe ser amable. Nada más equivocado que esperar de él palabras complacientes, gestos mundanos. Su finura, su envidiable cortesía, tiene normas estrictas que rebasan el manual de urbanidad. Puede dejarte en el aire la mano, sin estrecharla, sin verla. Puede dejarte la palabra en

la boca, sin contestarte, sin escucharla. Etá contigo cuando está. Solo que sus maneras van también por lo hondo y no por las orillas.

Siempre, y aun por mucho que se intime con sus modos, le quedará algo de huraño y de silvestre. Podría estar en un salón, tomando té con sacarina y hablando de los libertinos dieciochescos con la cortante transparencia de una porcelana china, pero prefiere los ambientes destartalados, hermosamente rancios, donde la mayor nota de altivez la da uno mismo, con su perfecto desprecio del lujo y los objetos. Como los animales de la mejor raza, no le encontraréis nunca en la postura del atlante: con el cuello doblado ni iniciando una genuflexión que salude al poder o a la moda. Tiene —y es su mejor cualidad— el rango de lo rectilíneo.

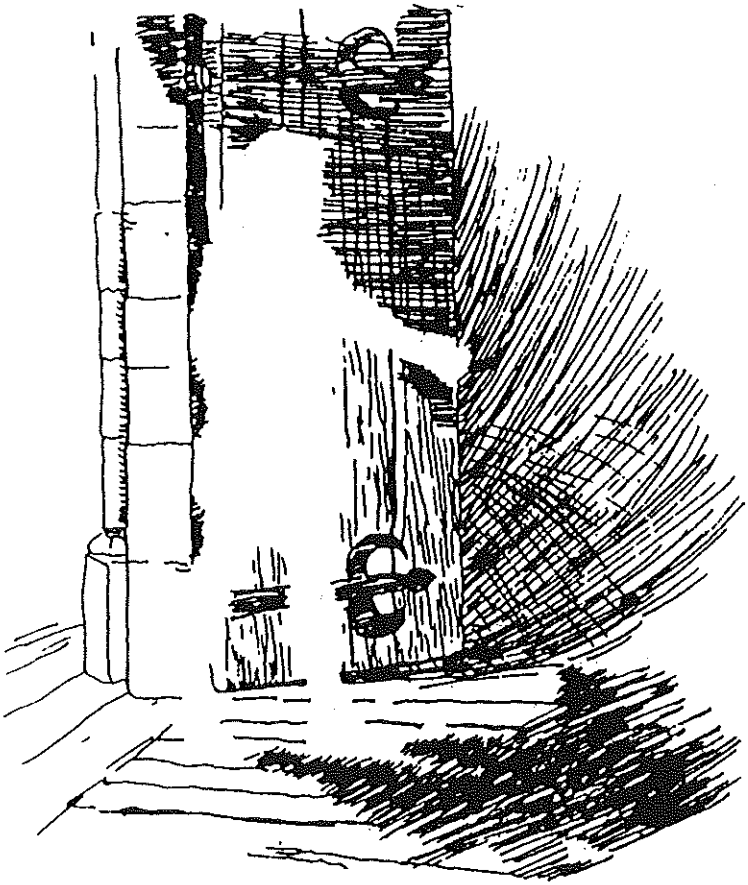
Le gusta el aire libre. Mejor será decir: es lo único que de verdad le gusta. Se construye una casa donde las águilas, con pozo para el agua, almendros y viñedos. El horizonte y la limpieza del aire han acostumbrado la manera de ver de su mirada y no hay ahora quien le baje de las cumbres, quien le haga descender hasta la urbanización almidonada de los comunes, hamacados en parcelas acogedoramente insustancialese. Tendrá allá arriba frío y soledad más que suficientes para no envidiar a nadie de los que se calienten al calor negro en vez de la fogata de una chimenea.

He caminado con él algunas veces por los montes. Me he afirmado en la sospecha de que es uno de los pocos escritores que sabe lo que dice cuando habla de la naturaleza. La gente escribe alguna vea *«aliaga»*, *«dondiego»*, *«heliotropo»* sin saber a ciencia cierta a qué se están refiriendo. Pero la cosa es diferente cuando te hablan de micología y te saben distinguir las familias de setas venenosas y las de setas comestibles, y te señalan sus propiedades y características de color, tamaño, génesis, época de recogida y modos de preparación en la cocina. Quien así habla no lanza el nombre del *«heliotropo»* en vano.

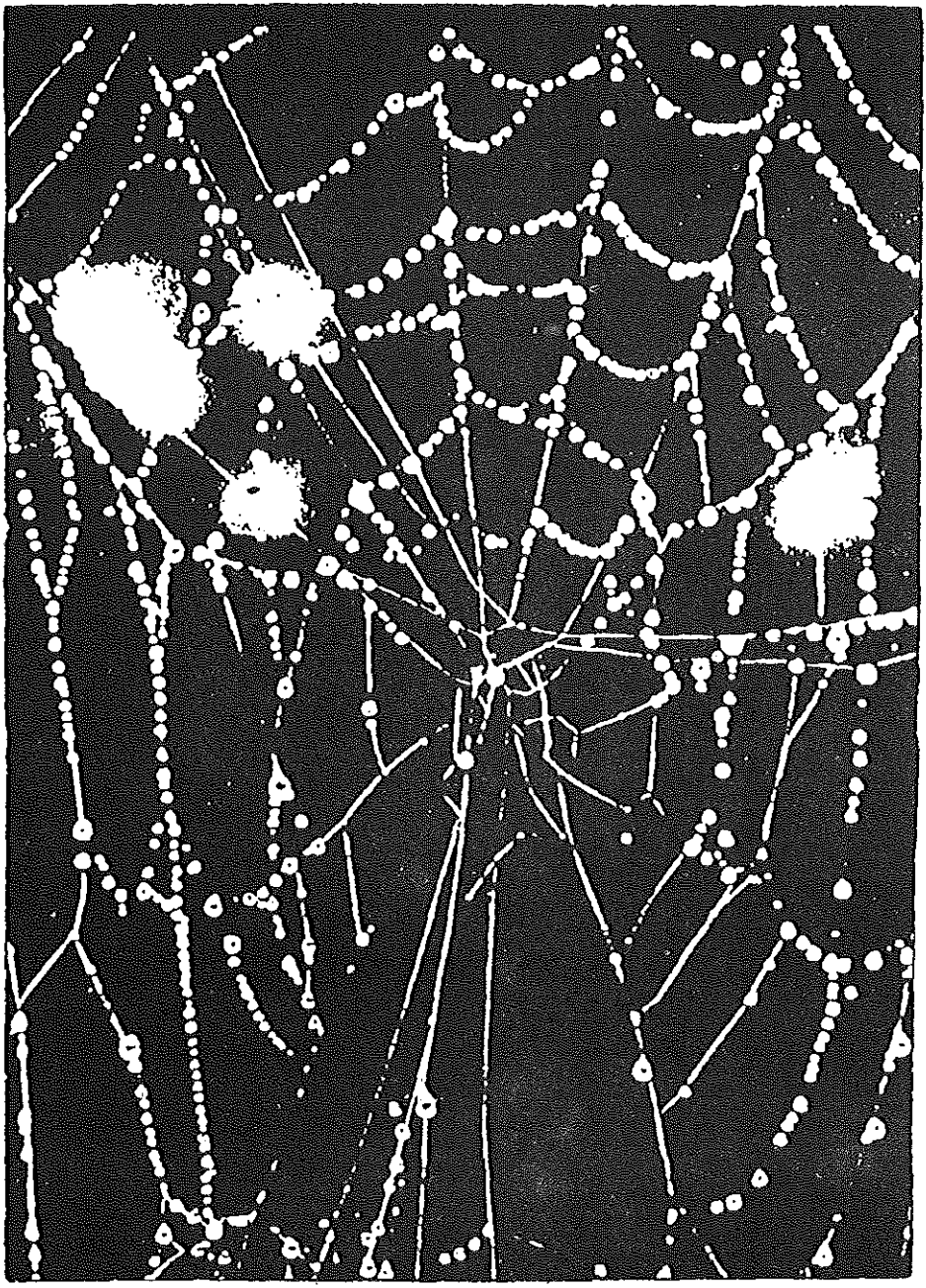
Generoso con una vida que no ha sido con él todo lo pródiga que se merece, ha escrito varios libros, ha tenido varios hijos y ha plantado varios árboles. Sobre todo ha plantado árboles. Le he visto plantarlos y defenderlos con matojos y pinchos para que no se los coman los conejos y los jabalíes que rondan su refugio, a pocas leguas de Villár del Arzobispo. Es un fundador en tierra estéril. Un ciudadano que repuebla y que genera vida, mientras lee a Hesíodo, a Catulo, a Horacio, y da clases en una Facultad de Letras, y habla ingés y alemán con torpe fluidez de intelectual —no de conserje de hotel— porque lo suyo es colonizar el monte, sembrar poesía, rotular la tierra y establecer una manera humana de habitarla.

Como escritor está dejando honrosas maravillas. En *«Erosión»*, en *«Pedregal»*, en *«Estupor final»*, se encuentran poemas entre los más destacados de la época. El timbre de su voz no se parece a nadie, porque hay pocos que sepan, como él, de brañas indomables y de caminos de herradura. Y los más de los que saben nunca escriben, porque les faltan los otros saberes necesarios: el de mirar, el de sentir y el de expresar mirada y sentimiento.

Apenas anticipo ningún acontecimiento, si juzgo a César Simón ha de ser colocado entre los pocos de los inamovibles. Vienen y van las olas de los nombres, las páginas escritas sin verdad y sin convencimiento. Vienen y van las escuelas apresuradas, los nombres improvisados, la caterva infame de las nocturnas alas. Encontraréis en ella gentes más rápidas de reflejos, más aclimatadas a las distintas aguas, más seguras en las respuestas, más aviesas en las intenciones, más ingeniosas en los acontecimeintos de índole variada. En esa turba literaria, mientras el siglo dure, muchos quizá, revoloteen más alto; pero tan ciertos como él, ninguno.



SOMBRA SIN CUERPO



«Aquella luz»

TRES JOVENES POETAS VALENCIANOS: JENARO TALENS, CESAR SIMON y PEDRO J. DE LA PEÑA (1970)

por ***José Olivio Jiménez (*)***

[...] El segundo volumen de la colección «Hontanar» procede de César Simón y es el libro *Erosión*, aparecido en 1971 (1). Pero en este mismo año su autor dio a la luz *Pedregal* (premio Ausias March de 1970, publicado por el Ayuntamiento de Gandía en 1970), el cual es anterior en factura a *Erosión*, pues en *Pedregal* se hace constar que se concluyó en el verano de 1968. Conviene entonces considerarlo con antelación; toda vez que, además, el tránsito de uno a otro supone, como en Taléns, un índice de evolución que debe ser registrado en rigor como tal.

No hay todavía en *Pedregal* el ensimismamiento, existencial y expresivo, que dominará en *Erosión*. Por el contrario, el poeta proyecta en aquél una amplia mirada sobre el vasto panorama telúrico al que pertenece: el del ancho mar latino que ciñe y define le región levantina. Pero no se lo ve en su usual, epidérmica y acaso convencional dimensión de pura y excluyente belleza sensorial, ante la cual sólo cabe la exaltación del espíritu. Más bien se lo siente percibido por unos ojos interiores, quienes a su vez estuviesen ejerciendo su oficio bajo el imperativo de una recia tesitura moral, y que entregan ese paisaje, en inversión áspera y amarga, como un mundo *donde jamás supimos ni queremos / saber jamás de la armonía* («De este mar»). La disposición expresiva es, en consonancia a la amplitud de lo ecogido, calurosamente abierta: poemas en general extensos; predominio (sin exclusividad) del endecasílabo y de versos aún mayores; dicción abarcadora que arrastra las voces que designan directamente las cosas y los seres característicos del país, y una cierta premiosidad acusativa que por ello no puede contenerse en el símbolo resumidor, sino que impulsa a las enumerativas acumulaciones, tanto de los objetos físicos como de los males morales de ese mundo.

Estas mismas notas, concentradas sobre el fondo de naturaleza donde se apoya el poeta, contribuyen a darle al conjunto un dramatismo de sello muy humano. Porque aquél, en su afán de *vida cierta, / verdadera, en sus límites tenaces* («Lo que el amor dio de sí»), se impondrá revelar, no la luminosidad innegable pero acaso engañosa de ese mar latino (quien preside como un *leitmovit* existencial y orgánico todo el libro), sino precisamente sus floraciones más secas y por ello más despojadas de las dudosas adherencias de la falaz exultación:

¿A qué lugar que fuera
verdadero, germen,
no afán, no pretensiones,
caliginoso vaho, ciega mentira
que se esconde en los nardos?

(«Empapando tu luz».)

Nos sentimos, pues, frente a un mediterráneo interior: *siempre / estás tú ahí, es decir, aquí, muy dentro* se le dice a esta constante presencia marina en «Desde Oropesa a Calpe». Y hacia ese mar (tierra, región, ámbito vital) así interiorizado, proyectará Simón su honda conciencia de la vaguedad ontológica y de absoluta vanidad moral del hombre, hasta hacerle compañero entrañable, inevitable, también inútil en última instancia. Así, en «Tras el trabajo, a casa».

La espuma —última vida—
en la boca de un monstruo —se diría—,
de un pobre monstruo muerto.

Se perfila aún, débilmente, un filón afirmativo hacia la vida. No es, por tanto, todavía esa sensación aplastante de la nada que erosionará el libro siguiente. Caben, de modo tímido, la pregunta, la suave esperanza; y, en consonancia expresiva, el ocasional uso de las formas esbeltas (el soneto, por ejemplo) y de la palabra en sí hermosa. La impresión del espíritu es aún ambivalente; vida o vacío; o mejor, vida y vacío. De aquí que en el brevísimo y prieto poema final —cuatro renglones— con que culmina el libro, dándole significativamente su título, los dos últimos versos recojan de manera ya simbólica la dual sugestión:

En una mano rosas y en la otra
las frutas agrias.

Este último acre sabor, particularmente, prefigura el sentido del nuevo libro, y es la clave y llave para movernos hacia él. *Erosión* será así esa *fruta agria*, convertida en poesía mediante un hábil contrapunto expresivo. De una parte, una vigilancia intelectual que opera en la concisión del lenguaje, en la densidad poemática; de la otra, una gran libertad imaginativa en la plasmación del material simbólico por el que la realidad quedará poemáticamente trascendida, con una implacable, rigurosa resistencia.

Cuatro secciones, en que se distribuyen los 36 breves poemas del conjunto, develan sugerentemente los hilos de esa tensa reflexión del autor sobre los áridos fundamentos de la humana servidumbre. La primera de ellas nos presenta al protagonista irredimible: *El hombre*, y tal es su título. De entrada nos enfrentamos ya con el tema unificador: la condición de prisa, sombra, confusión, tránsito y caída de que está hecha la sustancia definitiva de aquél. Y, de modo paralelo, con la expresión ceñida, despojada, concentrada que para aquella visión le será innecesariamente útil. La estructura poemática se deshace de toda apoyatura anecdótica o descriptiva, la cual había sido frecuente en *Pedregal*, y se conformará en cambio sobre un rico repertorio de configuraciones simbólicas que arrojarán una misteriosa luz, de gran eficacia poética, sobre este tema central y su destino. Hay en ellas un discreto aprovechamiento de las libres asociaciones de la palabra, virtualmente independizadas de las estrecheces de la racionalidad pura, pero es que no llegan nunca a caer en un irracionalismo desboca-

do. Así, en «La nevada», el enigma de tal secreto destino es sugerido así:

Nadie podrá aclararnos estas aguas,
esta silbante y opalina rueda,
a veces penetrada por humildes
voces, por detenidas risas,
por soles olmo arriba, un hombre, un centro.

Y en «Inscripción en Peñagolosa», de esta otra suerte, hiriente, dolorosa, incisiva:

Amigos, la esperanza es lana,
el mañana es granito.
Alguien nos ha tachado en rojo.
Alguien —es un decir, o nadie, el polvo,
una lengua de frío.

En la sección II, *El muro*, éste representa el único envés asequible de otra realidad oculta, por inexistente, que se esconde tras ese muro, o la vida. El poeta declara sin ambages su voluntad de absorta meditación solipsista: *Me meteré en mí mismo*, nos dice en «Paseo en Cantalobos». Por ello los símbolos se harán cada vez más depurados, como desustanciados y nítidos en sus afiladas aristas. De modo que sí, y ello lo podemos comprobar en «El desorden», el poeta intuye que la emoción le ha llevado a cierta jugosa expresividad, podrá entonces detenerse, rectificar —el recuerdo con análogo giro en el conocido «Arte poética» de la *Primera Residencia* de Neruda, es inevitable—, y avanzar ya seguro hacia un agudo ahondamiento y esquematización:

No. Más vago. El almendro,
la tarde chorreante y clara
nos llama. A ella corremos.
En ellas nos quedamos: cantos
rodados, puros
vidrios, finas
hojas.

La reflexión se va imponiendo así unos rígidos límites expresivos que nacen de la conciencia última de finitud, extrañeza y vaguedad del vivir. No se le permitirá al fluir de los versos aquella precipitación abundosa que se daba en *Pedregal*, ni a la emoción le será dado aflorar de impúdica manera. En ocasiones los textos se reducirán así a muy sintéticos diseños, casi calcinados, de una infrarrealidad a la cual se ve continuamente como moho o carcoma. Momentos habrá en que se descubre la raíz última de esa seca y enjuta consistencia de la vida y, por ello, de la palabra que la expresa:

La vida es densidad.
Y cuanto más espuma,
tú allá dentro, más hueso, más pequeño.

(«La pared»)

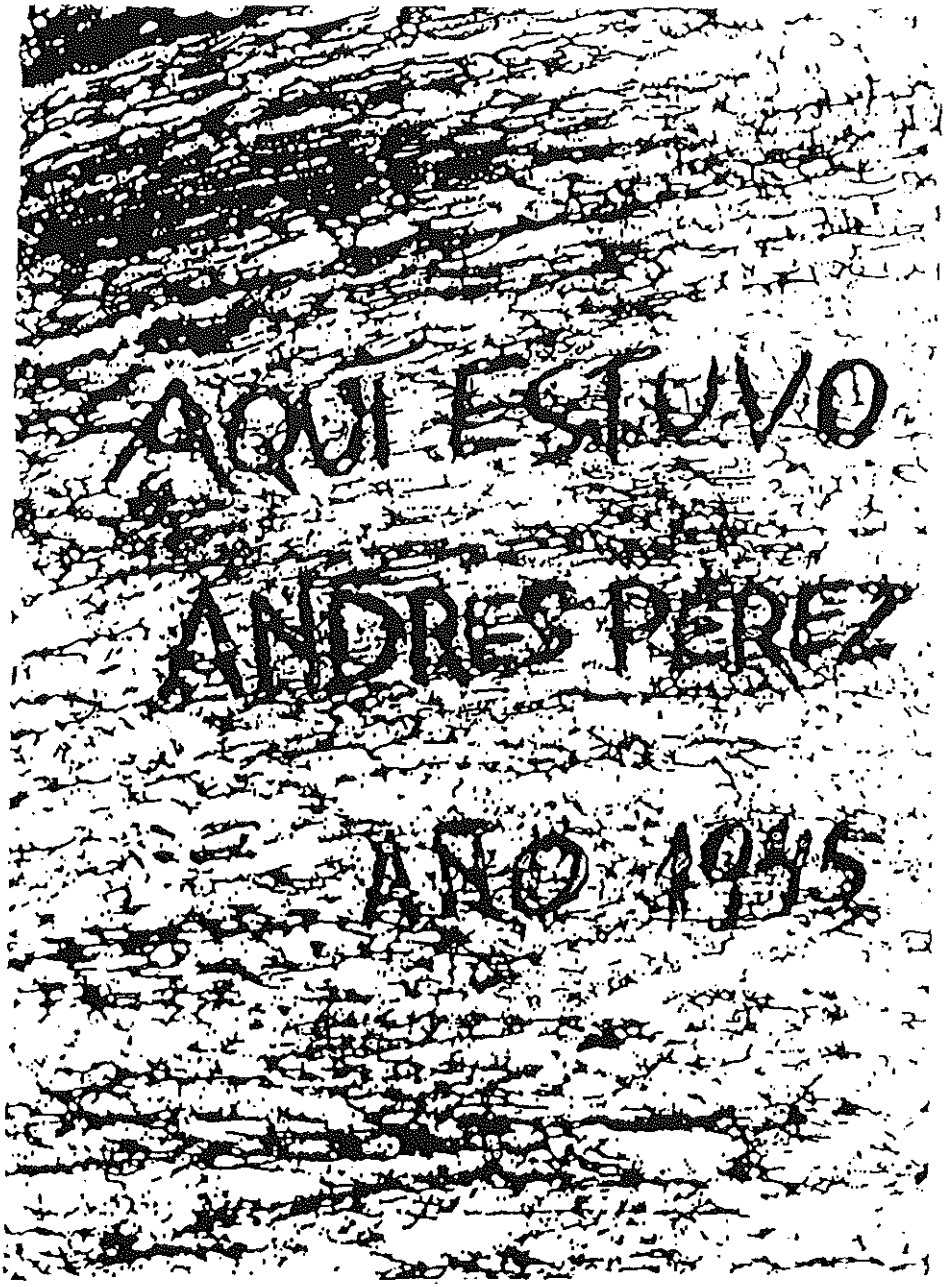
La sección III, *El tren*, desplaza el interés hacia mínimas vivencias, siempre interiores o contempladas desde la más profunda intimidad, que devienen por tanto escuetas síntesis de experiencias sufridas en ese largo viaje en tren —cuyo silbo se reitera en estos poemas cual un melancólico y persistente símbolo del tiempo humano en su transcurrir, sentido éste como un *informe crecer del gran silencio / abismal* («El cáncer»). Más que una noción de movimiento (¿a dónde?), la impresión definitiva de este tren es la de un viajero *aprisionado / en una enorme red de araña / vaga, total, remota, desquiciada* («Absorción»). En la cuarta y última sección, *El aire*, este elemento, por su básica insustancialidad, le sirve al poeta para la representación simbólica de esa irónica conquista del vacío absoluto hacia el que apunta el ademán humano del vivir. Bajo formas diversas —aire, viento, brisa— será siempre imagen *inconcreta, vaga, honda / lejana, como el tiempo de la vida* («El mar enfrente»). Y nos apartamos del libro con una sensación de extrañeza y admiración. Ante tanta palabra deslumbrante y ubérrima de los cantores de la vida (o aun de la decadencia); frente al gusto, a veces peligroso, por la claridad y aun la explicitud, que puede tentar a los poetas meditativos: he aquí a uno distinto. César Simón, de rara familia —lo que merece ser destacado.

Reflexiona, sí, pero ya que parte de conocer el gran hueco a que afluirá todo el resultado de su meditación, la quiere a ésta justa, parca, tensa, condensada en un lenguaje verbal. Si otros aspirarán a que la palabra fija y salve la vida, Simón llevará su nihilismo existencial y trascendente, profesado como único acto de fe que le es posible, a pedir que esa palabra no destruya la muerte. Y rematará su cuaderno con un elocuente poema. «Viento en Monteolivé», que es como una poética *a posteriori*, y por esto un diagnóstico de lo que él mismo se ha empeñado en hacer. El texto termina conminando así la palabra poética:

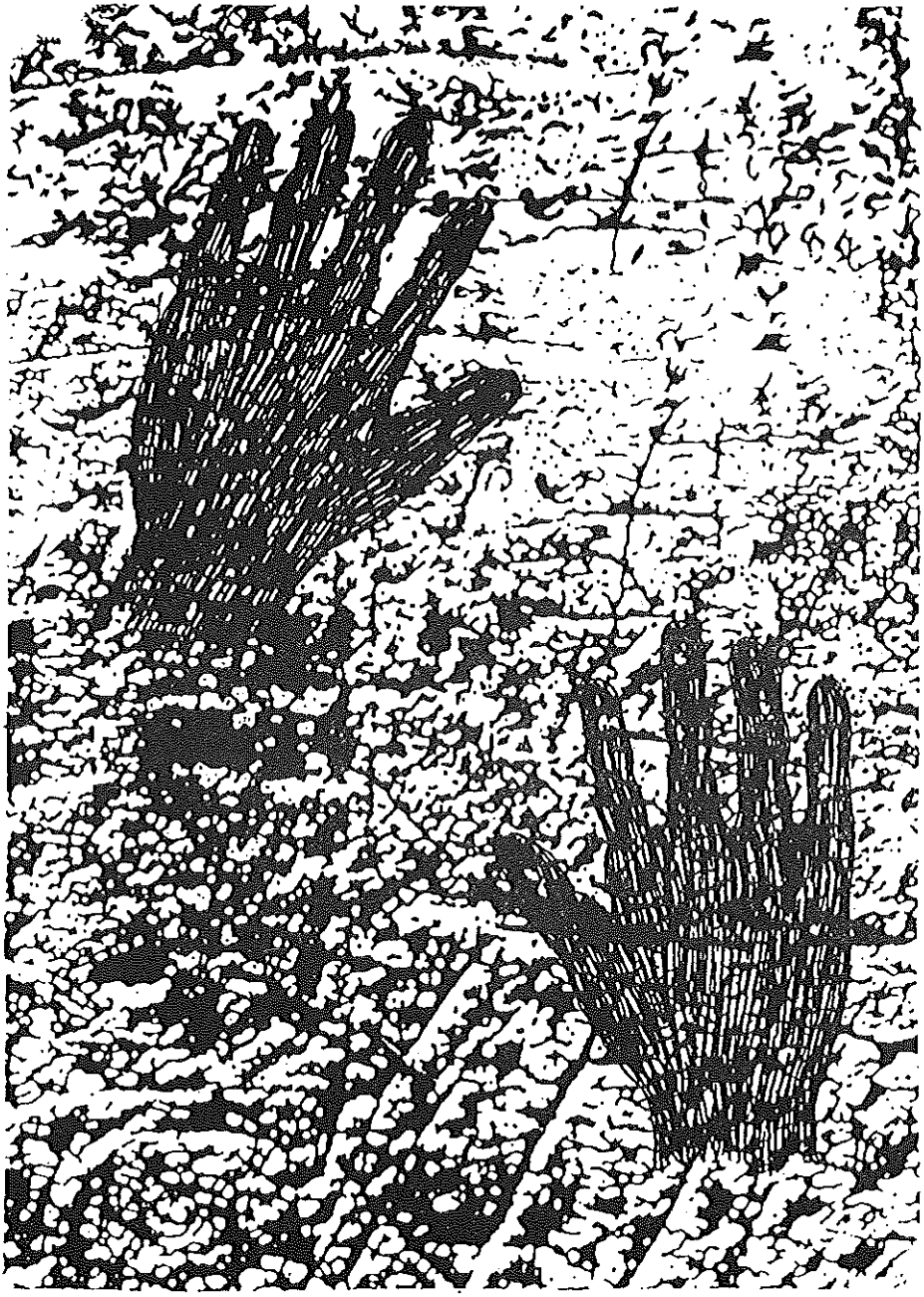
traza despacio, sin extremar nada,
esa gran curva lenta que se cumple;
nombre, pero no enturbies
aquel cielo del charco, bien inmenso,
grave mueca que fuimos y que somos.

Erosión revela a un poeta de mirada intensa y honda, y de voz tersa, interiorizada, original. Hay aquí ya una evidente madurez de visión y una firme personalidad expresiva, cuyo gélido temblor es la marca más poderosa y a la vez inquietante de su autenticidad [...].

(*) Diez años de poesía española (1960-1970), Madrid, Insula, 1972, pp. 429-434.



«Inscripción en Peñagolosa»



«La pared»

LA POESIA ULTIMA DE CESAR SIMON

por ***Guillermo Carnero (*)***

César Simón es un poeta de producción muy poco abundante. Tres libros suyos han llegado, a lo que se me alcanza, al lector: *Erosión* (1), *Pedregal* (2) y *Estupor final* (3). Esa parquedad de su palabra la convierte en el concentrado producto final de un proceso mental reposado y moroso, en el que el lenguaje adquiere una buscada capacidad de síntesis que se revela hasta en la brevedad de los títulos mismos de los libros.

Estupor final es un libro enjuto, terso y preciso en el que ningún vocablo está de más. Lo mismo que un lenguaje abundante, reiterativo y barroco orienta la actitud de lectura en ese apartarse por defecto de cantidad, en idéntico sentido. Pertenece Simón a la clase de poetas que podríamos llamar experienciales, dando a esa palabra el sentido habitual, y no ese otro, tan legítimo como el primero, desde el cual toda escritura lo es de la experiencia, por serlo legítimamente todo contenido mental. La poesía de la experiencia es un género difícil de practicar y hoy en día algo desacreditado por el abuso que de él se ha hecho desde exigencias mínimas, en momentos en que se lo creía autojustificable en función de su mero rechazo de actitudes aparentemente opuestas. Si César Simón lo asume es con conciencia de ello, y rescatándolo por una nunca relajada voluntad de ahondamiento expresivo.

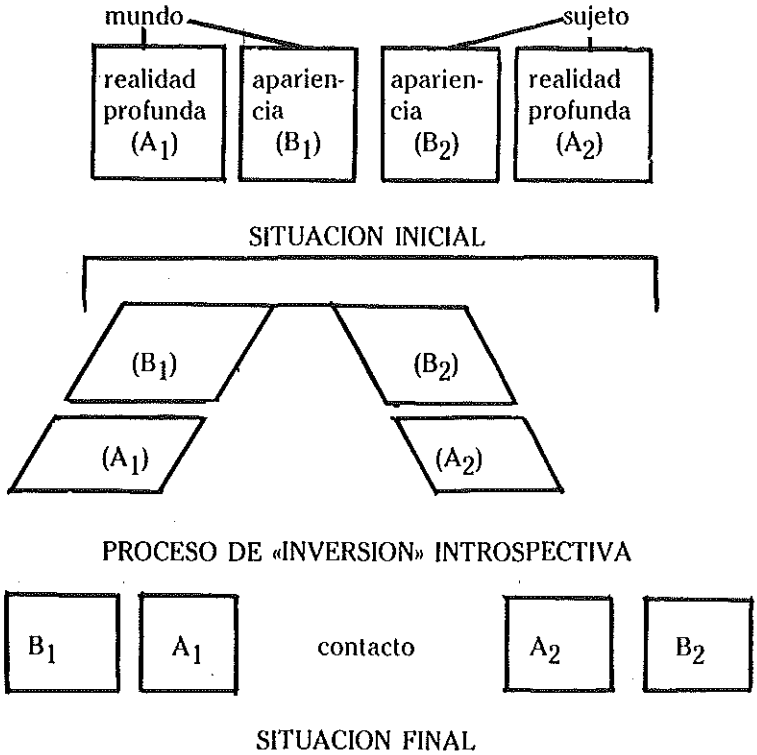
La articulación de los poemas de *Estupor final* es lineal en la primera parte del libro: los textos se suceden con la tenacidad de las partes de un teorema. Una vez arrojado el armazón significativo, el libro diverge en varias direcciones, buscando por medio de las imágenes no una mayor concreción, imposible e innecesaria para sus efectos, de las ideas, sino su ilustración emocional. Notemos el usó —casi una heroicidad en la poesía contemporánea— de la primera persona (poemas como *La tierra prometida* u *Oráculos*), y un evidente apagamiento del libro hacia su final (en léxico, en imágenes, en número de versos) acorde con el concepto del mundo que en él se nos quiere transmitir.

La primera parte del libro de César Simón está planteada como una teoría del

conocimiento: para esos efectos de los poemas a tener en cuenta son los que ocupan los lugares primero, segundo, tercero, cuarto, sexto, séptimo y onceavo.

En el primero («Delator»), el yo se halla situado al margen del mundo, ante el que adopta una actitud contemplativa. Su serenidad aparente es homóloga de la del mundo mismo: pero esto sólo es válido al nivel de la apariencia. Es precisamente el poema una meditación sobre el contraste entre el nivel aparencial y el nivel profundo de las cosas: mundo y sujeto contemplador están escindidos en una dualidad entre apariencia y realidad profunda; el poema mismo nos lo dice, aunque no así: veamos cómo. Si el que contempla es un «delator» es porque pone de manifiesto la mentira de la apariencia de lo que contempla; y en él mismo, la serenidad encubre «el vidrioso juego de espejos de laberinto».

En el segundo poema («Asalto») se sugiere el proceso doble de interiorización —acceso a la realidad profunda del yo— y de penetración de la realidad exterior. La naturaleza, el elemento privilegiado por la tradición poética para catalizar la introspección, cumple también aquí ese papel: por eso se la llama «océano inversor»: porque invierte las superficies de contacto cognoscitivo entre sujeto y realidad. Un esquema nos ayudará a comprenderlo mejor.



Así, en el poema tercero («Mirando a unos jinetes») el proceso descrito es considerado una agresión al mundo por parte del sujeto («como la mantis gira su pupila celeste»). En el cuarto («Avanzamos»), el sujeto ha penetrado hasta la realidad profunda del mundo; se ha aislado de un estar en él como corriente vital a cambio de poseerlo como conocimiento. En el sexto ambas actitudes se contraponen: vitalidad sin conciencia frente a conciencia sin vitalidad: en beneficio, evidentemente, de la priemra. No es casualidad que se destaque la «ignorancia» como una de las características —para ser exactos habría que decir la única característica— esenciales de ese modo primario de estar en el mundo sin el cual no hay participación en él. Pero el deseo de conocer es irreprimible: su consecuencia es la soledad: poemas sexto y séptimo; en este último el poeta se vé a sí mismo como una luz lejana en medio de la tiniebla.

La consecuencia de todo este proceso es la indiferencia del sujeto, a cuya ilustración se dedicará el resto del libro. Por ejemplo, el poema onceavo («La tierra prometida») o el veintitrésavo, «Aquella luz», el mejor del libro («...ese rito viejo...» , o el veintiochoavo («La biblioteca»). La «ignorancia» con que arrullaba la paloma (poema del mismo título, sexto del libro) se ha vuelto, por efecto del conocimiento, en un ritual ancestral y rutinario.

Puede decirse que las ideas de este libro son tan viejas como el pensamiento humano, y sería verdad. Pero lo constitutivo de la poesía no es la novedad del pensamiento que pueda haber tras ella, sino la expresión mediante imágenes personales. La poesía no existe con independencia del lenguaje que la formula, y su valor reside en él unicamente.

Este libro de César Simón supone un enorme salto cualitativo con respecto a los suyos anteriores; pero es posible encontrar puntos en contacto. La contemplación en tanto que actividad humana, que aquí se explora del modo que hemos visto, era ya sentida como un misterio —no analizado— en *Erosión*, y en este sentido la comunidad de la imagen del charco —que desdobla las cosas entre ellas y su imagen fija— entre ese libro y el que aquí se comenta me parece significativa (4), lo mismo que la presencia obsesiva de la naturaleza en *Pedregal* (5).

(1) Valencia, Hontanar, 1971.
(2) id., Ayuntamiento de Gandía, 1971.
(3) id., Lindes, 1977.
(4) V. «Erosión», pp. 9, 18, 51.
(5) V. pp. 7, 11, 28.

(*) GUILLERMO CARNERO, *Camp de l'Arpa*, núms. 43-44, Barcelona, 1977, pp. 48-49.

«La biblioteca»

LA SOLEDAD DE LA CONSCIENCIA EN LA POESIA DE CESAR SIMON

por ***Miguel Mas y***
Jesús Costa Ferrandis (*)

RASGOS GENERACIONALES

Hasta el momento César Simón ha publicado tres libros («Pedregal», Premio Ausias March, 1970, «Erosión», 1971, y «Estupor final», 1977), que en su temática le configuran como elemento original dentro del panorama actual de la poesía española contemporánea.

Atendiendo a la clasificación que va alcanzando fortuna, César Simón no pertenecería al grupo de poetas «sociales cuyo origen no fundamentalmente sobre el Yo sino, de manera moralista, sobre el mundo y que le asigna una expresión frontalmente directa y coloquial. Tampoco le incluiríamos en la segunda generación, que José Olivio Jiménez llamó de los sesenta (Valente, González, Gil de Biedma, etc.) donde el acento se trasladó del mundo al yo-en-el-mundo, poetizando el devenir del poeta como resultado de la sociedad, poesía más personal y que adquiere un tono más lírico e intimista. Por supuesto César Simón tampoco cabe en la reacción de los «novísimos» por los años setenta, con un interés más centrado en el estudio del lenguaje en sí mismo.

De tener que situarlo, lo aproximaríamos más a la generación de los años sesenta, en contacto con Brines, pero al mismo tiempo con una radical diferencia. En los poetas aquellos se expresa la experiencia personal de forma lírica pero con el espejo social como causa, a pesar de que en ocasiones no se le nombre. César Simón, aunque íntimamente resultado de su medio, logra dar con el que es su propósito: producir una sensación de abstracción respecto a su medio, al que únicamente contempla, pero que de ninguna manera justifica su indagación filosófica sobre el Hombre, al cual llega desde lo concreto, proceso que aporta el efecto de soledad, punto éste que lo diferencia de sus compañeros.

II

ALGUNAS NOTAS SOBRE «PEDREGAL». 1970

Lo que el primer libro de César Simón parece sugerirnos, más que la enunciación previa de una tesis es la delimitación de un ámbito, el de su realidad más inmediata. El esparto, el lentisco, el ajo, la carrasca, el aljibe, la garrofera, el trenet, etc. Desde el primer momento nos sitúan de pleno en el entorno físico que el poeta apetece para insertar lo que serán las claves de este texto, donde a nuestro entender, se van a apuntar ya claramente los ejes de toda su posterior poesía. Pero si hablamos de sensualidad y concrección, de experiencia inmediata (casi anecdótica) en los versos de César Simón, no debemos olvidra a la hora de una lectura de este libro el elemento organizador fundamental: el Mar. Pues, en efecto, el mar queda destacado en estas páginas como punto de partida de la mirada simoniana, y al mismo tiempo, como marco absoluto «del mar latino hablo»; mediterráneo como espacio concreto de una cultura y cosmovisión definida por elementos de pobreza y aridez, no sólo física sino moral. Tradición de las últimas generaciones de postguerra (sería interesante establecer las coincidencias entre César Simón y Francisco Brines) el símbolo del mar donde el poeta va a jugar con la doble referencia; mar como elemento real (alusiones concretísimas a la Malvarrosa, la Cadena, etc.) y paralelamente como espacio interior, como interiorización / proyección contraste del YO a la realidad y de ésta otra vez al Yo íntimo. Mar entonces, como vida, como unidad total:

«Ultimo, por encima
de cualquier cosa, siempre
estás tú ahí, es decir, aquí, muy dentro,
en lo profundo
de los ojos,
en el último cuarto del cerebro»

(*Desde Oropesa a Calpe*)

Se inicia a partir de este punto lo que luego será el centro de «Erosión»: la relación posible (cabría subrayar este último término) que debe situarse entre el hombre y su espacio vital: y esta línea va a venir definida desde el propio hombre en cuanto consciencia lúcida de su propia existencia, y por lo tanto, en cuanto consicencia temporal.

«He ido cayendo dentro de tus aguas,
de tu luz, de tus calientes
o perdidos días,
y ya estoy tan profundo, tan gastado
como la sal, como el tablón inútil,

corcho o caña que flota, en una boga
abstraída...
porque ha llovido el tiempo sobre mí».

(*Empapando tu luz*)

El tiempo, pues, como centro absoluto de la existencia, como presencia pura y próxima («siento en mi saliva el tiempo»), como forma única de análisis que hará contemplar el espacio exterior, «lo otro», desde su negatividad, como un simplísimo acabarse. Y es aquí donde vida y muerte quedarán vinculadas inseparablemente:

«Oh mar, ven, ven, vida
de siempre, muerte
de siempre, a mí»

(*Desde Oropesa a Calpe*)

Todo intento de conocimiento irá parejo al de su progresiva extinción:

«¿Qué es penetrar, tocar?
Sólo sabemos qué es morirse.
Morirse es... La falta de calor.
Pero tampoco es esto.»

(*Tanteos*)

Ahora bien, antes hemos hablado de «descubrimiento». Pero, a nuestro entender, esto, en la poética de César Simón hay que suponerlo de un modo relativo. «Relativo» porque, en efecto, de todo aquello que es extraño a mí, sólo un elemento como hemos dicho, le será dado al mundo (a la consciencia): su raíz esencialmente temporal. Y probablemente nada más, pues César Simón podrá decir muy bien con Jaspers: «Cuanto más concibo el mundo en su verdadera realidad más me siento extranjero en él... increíble, más allá de la piedad y la dureza, sometido a la necesidad, y vacilando en el azar, se ignora a sí mismo absolutamente. Imposible captarlo: es impersonal, explicable tal vez en detalle, pero incomprensible en su todo». La realidad va a ser sólo inteligible paradójicamente, desde su cotidianeidad, y a la vez indescifrable:

«Es imposible
no saberlo.
Y, sin embargo,
es. Es y es y será
y siempre fue: no lo sabemos.»

(*Tanteos*)

De este modo va a quedar una distancia inseparable entre yo y el mundo. Ahora bien, se ha de entender que esta distancia no supondrá en ningún momento enajenación, sino más bien todo lo contrario, clarividencia. Y ésta será la primera actitud del poeta, que reclamará como salida (entre comillas) a su solapada contingencia. Ridículo será oponer escapatoria sin sentido a la situación humana, y es así (y de nuevo lo repetiría en aquellos versos de «Erosión», «pero no desnudeces de humanidad...») que el vino será ofrecido en cuanto elemento puro, esencialmente natural y no distorsionante:

«Yo no canto esas necias orgías.
La embriaguez es inútil.»

(*Al vino*)

Y de igual modo el amor (recordemos de nuevo aquellos versos de «Estupor final» «con qué ignorancia arrulla la paloma...») se ofrecerá como materia, nunca como aprehensión mítica, y mucho menos aún, como solución factible;

«Allí, prietos, como un canto rodado
en el lecho del río: allí, entregados,
mas sin perder la aguja que te punza
la frente. Y, por eso mismo,
serios, humanos, con la vida cierta,
verdadera, en sus límites tenaces.
Aquí habría de ser la salvación,
o no sería nunca.

No, lo sería».

(*Lo que el amor dió de sí*)

Quedarían entonces en este momento claras ya las dos actitudes posibles que el poeta ofrece: a) distanciamiento, es decir, asunción de una actitud que podríamos llamar, únicamente para entendernos, «estética» frente a una eticidad que el poeta en algún instante de su obra rechazará como perecedera si la conectamos con el yo existencial y vivo: b) sentimiento de veracidad, lo que podríamos denominar «mirada auténtica» del poeta como consciencia frente al mundo, que si en cierto momento se pretende abierto será, léase así el último poema del libro como apariencia, pues sólo una opción será la real:

«Ahora, fíjate, sólo quisieras esto,
este último cuarto donde tú suenas,
ese cuarto de la calleja donde no se oye nada,
ese cuarto de yeso en el sobrado,

donde no entran visitas, donde sólo se piensa
vagamente...»

(*Aragón*)

Espacio éste, el de la casa vacía, que conecta directamente con el apartado «Los dioses lares» sugiriendo el recinto de la muerte.

III

NOTAS SOBRE «EROSION». 1971

Una de las notas principales del lenguaje poético en César Simón radica en la capacidad que éste posee de evocar con nitidez un mundo cerrado y completo. Añadiremos más adelante rasgos más exactos sobre su poética, pero viene al caso sugerir que esa precisión evocadora de sensaciones a través de su correlato real es fruto, no de un estilo más o menos inconsciente, sino de una radical toma de postura ante la poesía y sus mecanismos expresivos. Concepción del lenguaje poético que llamaríamos rescatadora, fijación de aquello que el ser, incapacitado por su dinamismo temporal, está posibilitado de apresar: la vida en su fugacidad. Para César, la poesía deviene una indagación filosófica sobre su realidad de hombre, es la historia de una frustración, la catarsis del ser que investiga su esencia incapaz de apresarse en su fluir temporal, más tarde y en este orden, la poesá se transforma en comunicación.

El libro se inicia con el apartado EL HOMBE, en sentido genérico, donde con seis poemas aparecen todas las claves: la noche que simboliza el misterio de la existencia humana, el azugre como verdad única, ardor de los sentidos, realidad palpable. Y el tiempo como erosión de la vida. Todo ello lo preside la retina —sutil encéfalo del mundo—, la consciencia, atributo únicamente humano.

He aquí los tres elementos definitorios del hombre frente a la naturaleza, LOS SENTIDOS, EL TIEMPO, LA CONSCIENCIA de la muerte progresiva así como de la existencia. Del último elemento deriva el nudo filosófico que nutre esta poesía, el misterio de ser materia pensante frente a la materia natural que únicamente posee como atributos el mundo de las sensaciones. El hombre es quien contempla cómo el tiempo desgasta los sentidos hasta la muerte.

«más noche que en las calles cabe en uno
cuando pasa...
.....
Nadie podrá aclararnos estas aguas,
esta silbante y opalina rueda...»

Porque lo único seguro es:

El azufre es ardiente. Se rebasa,
se vuelca, llega al más allá. Su triunfo
es un delirio. Oh muerte.

los sentidos, el tacto, la certeza de la unión material y la seguridad del tiempo («El hombre, irremediablemente, se hunde») pues todo lo demás es un diagrama cuyo mensaje es para el poeta:

«No más vanas
tentativas de ascenso...»

porque éste es el peligro del hombre, perderse en su propia especificidad, los sueños que nosotros mismos edificamos, que nos llevan desde atribuir un origen divino a todas las cosas hasta gastarnos en vanas tentativas de ascenso, gloria y ambición, desnudeces de humanidad o vino, sexos insaciados, delirantes perspectivas de paz, es decir, la impureza que nuestra consciencia edifica y frente a la cual el poeta nuestra consciencia edifica y frente a la cual el poeta reclama la pureza de los sentidos, despreciando la felicidad estúpida.

César Simón es un poeta esencialmente filosófico en la medida en que su investigación sobre la realidad nos plantea problemas —en el fondo todo buen poeta aspira a lo mismo— y que utiliza desde el propio acontecer del personaje hasta la increpación directa al lector.

La segunda parte del libro inicia lo que llamaremos la historia personal, la vida concreta del ser humano que sorprendemos construyendo un muro que lo aisla de la sociedad, personaje inserto en un mundo mal hecho (en un sentido cósmico) y de cuyas mezquindades no se siente solidario, encerrándose en sus propios límites sin importarle lo que más allá ocurra, ensimismado en la pérdida de la sensualidad a manos del tiempo, atareado con su propio misterio.

«Y es tan extraño
tener venas y carne...

Y así todo va ardiendo con los años, los recuerdos, la repetición implacable de las estaciones, la literatura, el canto del grillo...

«Pensaré muy atrás, en una tarde
de invierno, sol tan débil.
Me quedaré mirando cualquier hierba,
absorta, seca, bajo el viento,
en el camino...»

increpando al lector:

«Y, realmente, ¿qué?
¿qué has deducido tú?

y quedando sereno con la única verdad:

«La vida es densidad...
.....
Jamás se llega a nada...
.....
embebido de tierra
volví a quedar tranquilo».

La tercera parte del libro se la nombra EL TREN y comienza con una visión premonitoria:

«Como un caballo de cartón abierto
todo muestra su ingenuo mecanismo.
El odio y la maldad son comprensibles.
Hay algo más que la maldad y el odio.
Este informe crecer del gran silencio
abisma...»

el mundo atruena en los oídos, sólo quedan sabores y confusión («Uno se dice: esto... yo...» y un trenet eléctrico que lleva un cadáver mientras todo sigue cantando, es tarde y sólo resta sentarse a no hacer nada, en todo caso meditar sobre:

«Extraño es esto: yo.
—La mágica parada
en plena noche»

Esto es lo duro en una visión exclusivamente sensualista y temporal del hombre, la tela de araña en que uno yace atrapado hasta la muerte, inexplicable como la vida y con el misterio de la existencia. Porque no existe en César visión perceptiva del humano en sociedad, ésta para el poeta da lugar a la impureza y la mezquindad. Sólo existe un solapado desaire hacia ella.

El libro concluye con EL AIRE, secreta aspiración del poeta, ser viento que pasa sobre todo anárquicamente transportado por la tierra dejando que todo eche raíces en el polvo que somos. Es una íntima vocación de cadáver la del poeta, sorprendido ante el misterio de contemplarse, de pensarse. Aquí reside la originalidad del mensaje de César Simón, mucho más que en la tópica visión sensualista y temporal del hombre, en el misterio de nuestra diferencia, no ser materia inconsciente unida a toda la densidad del universo. La sorpresa de poder pensarse, contemplarse, caer en el olvido de los sentidos. Recorre la parte final del libro la nostalgia de la temporalidad:

«Reflexión en el centro de un cuarto»

«Te veo, es un segundo.
Te irás, te alejarás...»

La reafirmación de la vida como densidad:

«Tú vas a lo que eras.
A ver si encuentras nidos.
A buscar caracoles...
.....
La tierra esa caliente
densidad...»

y la nostalgia de haber dejado pasar la ocasión de:

«dejarse empujar, lento, absortos,
reasumidos en la gelatina
del cuerpo...»

con el deseo de haber sido la palmera que todo lo cubre en silencio y que como el mar se reabsorbe en sí mismo.

Frente a toda la visión temporal, sensualista y misteriosa del hombre, se levanta la única obra humana capaz de ser admirada por el poeta: EL LENGUAJE, que fija la belleza sin arruinarla, como manto que todo lo recibe. Pero es una admiración contradictoria, porque el lenguaje solamente por pertenecer al mundo del logos atenta contra la belleza estática de la materia, al aprehenderla en conceptos, pero de la que hemos de servirnos (la palabra) para escribir poesía.

Como conclusión, el libro supone una meditación metafísica en el sentido exacto de la palabra, meditación sobre lo físico a partir de la única certeza que se posee: la sensualidad de la materia que el tiempo erosiona. Es el propio meditar sobre el misterio de la existencia el concentrado resumen del libro.

ALGUNAS CLAVES DE ESTILO

Una clave fundamental del oficio poético de César Simón deriva de su concepción de la palabra poética expresada en los versos últimos del libro. El lenguaje será la sombra consciente, que sin manchar la belleza natural de la materia la rescata aunque la medite. Un lenguaje frío premeditadamente pero al mismo tiempo cargado de una intensidad de sentimiento que lo aleja del concepto desnudo y nos vulnera.

De aquí que el poeta no pueda sumarse a la corriente de la generación del 27, cultivadora de una metáfora que exprese las sensaciones particulares de un modo irracional. César pertenece de lleno a la corriente machadiana, donde el lenguaje poético recoge la pura realidad exterior pero pesonalizada su contem-

plación por el poeta, es decir, en una poesía esencialmente bisémica, donde las sensaciones, las emociones, resultan de la contemplación individualizada del paisaje yerto. Y no podía ser de otra manera con la evocación fundamentalmente filosófica del poeta. De aquí el que sus elementos de paisaje sean cotidianos, que nosotros mismos podemos contemplar y a los que el poeta añade su nota personal.

IV

NOTAS SOBRE «ESTUPOR FINAL». 1977

Si con «Erosión» el poeta toma radicalmente el camino de la introspección íntima, del análisis del yo ESENCIAL al margen de cualquier condicionamiento exterior («lo que sucede ahí dentro no me importa»), en su última obra hasta el momento, nos va a ofrecer claramente una vuelta a ese ser-en-el-mundo como proceso histórico desde el origen del Hombre (consciencia), y por otro una vez realizado este paso, una vez concretadas las premisas para una teoría material del conocimiento, el poeta asumirá su consecuencia en una actitud personal (que trasciende de lo concreto a lo cósmico) de absoluto desdén e indiferencia.

Dos partes fundamentales, pues, se destacan sin lugar a dudas en el libro: a) «El origen de la consciencia» y b) «Estupor».

A: el nacimiento histórico del hombre como consciencia, y la ironía como actitud vital delatora.

«En el tráfico de las caravanas
me confundo, anónimo delator.
Me ignoran todos los visires;
sus estúpidos policías me desconocen.»

Con el recurso a las caravanas se pretende simbolizar la multiplicidad de fenómenos que a través de la Historia han edificado la civilización humana (mercaderes, traidores, coperos, bárbaros, hombres del sur, la mujer, las ferias, la prostituta pública, el camellero). Junto a estos elementos aparece el delator como personificación de la consciencia en un momento concreto, que los fija en su proceso y les confiere entidad. Desde este instante se hace patente la distancia entre el mundo material y el consciente, total separación de la materia o realidad que a partir de entonces se entenderá como extraña:

«Pero entre hueco y hueco se asoma mi consciencia,
ese monstruo hialino que os refleja»...

El delator (trasunto del mismo poeta) adopta la ironía como recurso específico, lo que le lleva a tomar una actitud denunciadora expresada en versos cortantes, sin encabalgamientos, a modo de sentencias sobre la realidad humana que observa:

«He retirado la orden de segar más cabezas...
.....
Detesto a los coperos
.....
Me tienen por demente porque orino en los muros del jardín.
Pero no ensarto moscas con agujas de oro...»

B: «EL ESTUPOR como principo de soledad existencial».

Una vez sentada la tesis, solamente cabe su solución inmediata. Y esta va a ser (y con ello volvemos al núcleo que mueve «Erosión») la del regreso, la contemplación del sí-mismo en sus diversos estadios hasta la abstracción más absoluta (trascendiendo de un nivel personal a otro universal).

El lenguaje en esta parte del libro va a pasar desde el tono solapadamente sarcástico que reflejaban los poemas de la primera parta a un abundamiento (verso largo) cuando el poeta habla en pasado, seguido casi de inmediato de una sorprendente brevedad (tanto en el verso como en la misma extensión del poema o en su puntuación interna), perfectamente acorde con la idea central de las últimas páginas del libro, acabamiento cósmico.

Así pues, como hemos dicho, después de ese intento anterior de penetración en el marco del mundo surgirá el rechazo, y desde entonces ya lo irreversible del ser, el estupor sentido como muerte (y esto es lo decisivo) como muerte humana, es decir, dentro de los límites propios de la consicencia y no más lejos de ellos:

«Mira el agua tranquila,
donde pende el zarzal. Está muerta.
Y tú también lo estás. Está absorta.
Y tú también. Y muda.
Pero no has de igualarla».

Y luego vendrán las últimas consecuencias, la proyección del sujeto en sí mismo, es decir, el recuerdo, y sobre todo la soledad sentida profundamente a través de la existencia cotidiana. Todo será entonces un sentarse a ver pasar el tiempo con total indiferencia:

«El agua del pantano evidencia, expresa la total vaguedad que me
[caracteriza».

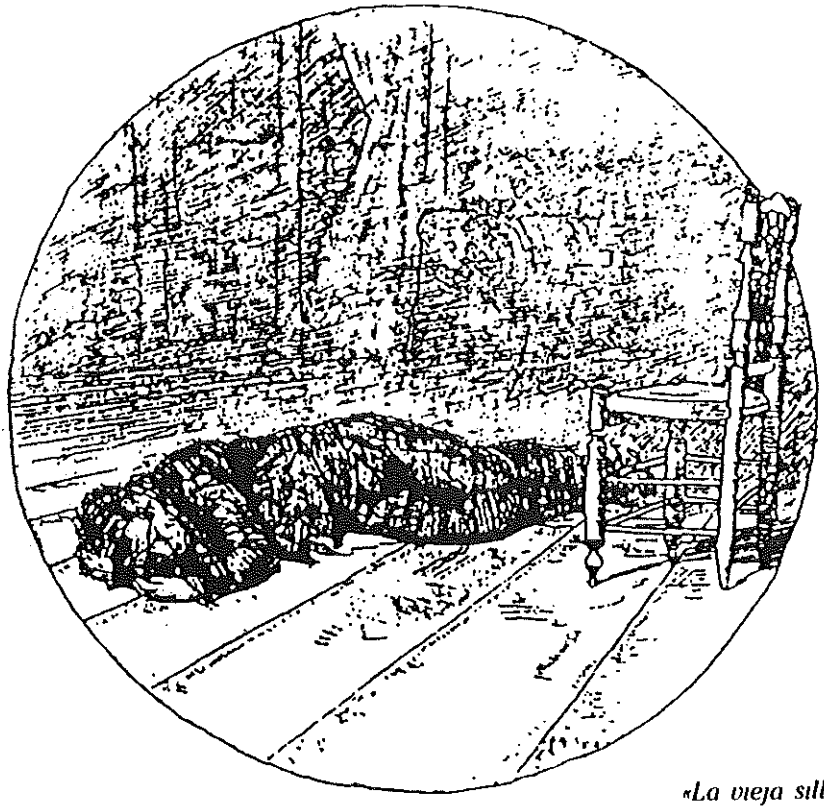
En última instancia solamente va a quedar la esencialidad más radical («Sombra sin cuerpo»), la ausencia de sí mismo. La anécdoa personal trasciende a un nivel cósmico: del mismo modo que la consciencia a través de un proceso surgió, el mundo del Hombre se edificó paralelamente y se entiende que llegará

a su fin, es decir, la identidad sustancial de la materia sin consciencia. materia ignorante de sí misma:

«La sombra se ha movido
Parece meditar fijamente

Se ha gravado un segundo con más fuerza
sobre el yeso del cuarto. Retrocede de pronto.
Se acorta sobre sí misma.
Nadie».

(*) *Revista de Literatura*, I, Valencia, 1978.



«La vieja silla»

UN AIRE INTERIOR AL MUNDO

(Notas para una lectura de *Entre un aburrimiento y un amor clandestino)*

por ***Nel Diago***

«El aburrimiento no está lejos
del goce: es el goce visto
desde las costas del placer»

Roland Barthes: ***El placer del texto***

Comprender el hecho del mundo; acceder a lo lejano y a lo próximo, al átomo y al sol: Esta es la meta imposible, el objetivo inalcanzable que se ha marcado César Simón. Ya nos lo advertía en un poema de *Erosión: «Comprendedme, me mezclo, lleno folios, pero mi gran tarea es este muro».*

Pero, ¿cómo conseguirlo? ¿Cuáles son los caminos que nos permiten aprehender la realidad, penetrar el misterio? Eso es lo que el poeta procura despejar con su novela.

Las vías muertas.

Para entender el mundo hay que verlo *«con un ojo donde las cosas son y el otro donde no son».* Y para ello no podemos valernos de interpretaciones sociales, limitadas al campo de lo concreto. Ni recurrir a elucubraciones místicas, pues tendríamos que operar con categorías irracionales. Tampoco el humor nos es útil, porque *«el humor significa una aceptación de lo que, no sin énfasis, podríamos denominar el abismo, un ejercicio y gusto por la gratuidad, pero con algo de sidra achampañada; a la larga, sus efectos son como los del alcohol, resultan depresivos».*

¿Qué nos queda entonces? ¿El lenguaje? ¿La ficción? Es indudable que esa puede ser una vía; pero es una vía que, por su misma esencia, distorsiona y empobrece la realidad que pretende interpretar. Evidentemente *«es ingenua... la prentesión de "crear", creyendo que con esta maquinación reproducimos el proceso y los misterios de la naturaleza».* No, no hay que engañarse: la complejidad de lo real no cabe en el lenguaje, ninguna «convención novelesca» puede aprehenderla. Las cosas existen porque sí, *«todo lo llenan, mas nada significan».* Trampear fabulando no conduce a nada.

La elíptica de Venus

Pero, tal vez, sí es posible acceder al ser a través de la expectativa erótica, porque ésta *«enfoca la materia en lo que tiene de gratuita, es decir, en lo que de verdad es»*. Sin embargo, y a pesar de que sin el sexo cualquier reflexión quedaría coja, sería un error pensar que la gratuidad de lo erótico puede proporcionarnos la solución final. Lo sexual debe plantearse *«como una operación de la que nada se espera: ni como juego, ni como rito, sino como leña que aviva el fuego de lo inútil»*. Nunca como un recurso, nunca como un instrumento para el conocimiento: *«EL acto sexual significa la apoteosis del conocimiento táctil y el fracaso de todo conocimiento»*, porque *«...en lo carnal se obstruye el conocimiento, por más que nos creamos inmersos en el todo»*. No porque apuremos lo erótico la vida cobrará sentido; siempre queda un punto inalcanzable: *«pensamos entonces que el placer total resulta de una elaboración posterior; en el momento en que lo vivimos, sabemos que un último grado de intensidad no se produce; incluso nos distraemos»*.

Quizás el sexo *«no constituya tampoco más que una experiencia vacía, la apoteosis del vacío, la vacía explosión de un esteticismo vacío. Aunque irremplazable»*. Y por ello, precisamente, es necesario sobreponerse al erotismo: *«son más estables los momentos de indiferencia sexual, pero de interés general, o mejor, de fastidio general, aunque no de vacío; el vacío consiste en la inapetencia, teñida de tristeza, mientras que el fastidio, o mejor, el hastío, se acerca a una curiosidad sin afanes, algo como el que pretendiera averiguar en el cielo —aunque sin mayor interés tampoco— el estado del tiempo»*.

La mirada distraída

Hastío, contemplación ociosa, vaga curiosidad; ese puede ser un camino: *«de donde se extrae algún saber es de la distante contemplación del que ni arde ni tiembla, ni goza ni desdeña; del distraído o curioso, primero en advertir esos globos que vuelan sobre las ciudades»*.

Sí, es esa gente que no tiene que «realizar una obra» es la que *«posee a veces una mirada cercana a comprender el secreto sin secreto del mundo»*. Es esa gente sin amargura, sin sexo, la que puede derivar de su aburrimiento *«una curiosidad asistemática que puede estancarse en detallismos, pero que en algunos se desarrolla hasta lo ontológico, hasta lo más vacuo, lo lácteo, lo abstruso»*.

Y en ese contemplar: *«nada se quiere. Nada se reprocha. Sin embargo, sería falso atribuir pesimismo o frustración al momento; hay como algo de plata, tal vez las nubes, tal vez el celaje, una verdad que es como el tono adecuado, el tema decisivo; y ahora que tenemos lo esencial, el lenguaje no sirve»*.

El poeta dos veces perverso

Así se sitúa el texto de César Simón, entre un amor clandestino y un aburrimiento; entre dos maneras de acceder al ser, la del erotismo y la de la contemplación, ninguna de las cuales persigue otra finalidad que agotarse en sí misma. Ambas son formas de conocimiento sin resultado, tan gratuitas como las cosas mismas. Y en último término, aunque así no fuera, daría igual puesto que participan de la categoría de lo indecible. No son susceptibles de ser verbalizadas.

Si rechazamos la religión y la filosofía como soluciones válidas para comprender el misterio de la existencia, sólo nos quedan los actos materiales; nos queda el erotismo, nos queda la contemplación... y eso no es suficiente para integrarnos en el Todo: *«Experiencia que nos defrauda y confirma que, de todas formas, mientras se vive, y cuando se recuerda, algo se nos escapa; cuando ese algo hay que deducirlo precisamente de la experiencia erótica y de la muerte... se confirma la convicción de que un vacío inherente a las cosas, un aire interiror al mundo, circula, sembrando la vaguedad».*

Ese «algo que se nos escapa», ese «aire interior», permanecerá para siempre inescrutable. Nunca podremos acceder a él, ni tan siquiera con los vehículos más preciosos: la contemplación y la práctica erótica.

Y, sin embargo, esta posición nihilista no lleva al poeta hacia actitudes desesperanzadas o pesimistas («hay algo de plata, tal vez las nubes, tal vez el celaje...»). No cabe duda, César Simón es un escritor doblemente perverso: goza del placer y de su pérdida.

BIBLIOGRAFIA

Poesía

Pedregal, Gandía, 1971.
Erosión, Valencia, Hontanar, 1971.
Estupor final, Valencia, Lindes, 1977.
Precisión de una sombra (en prensa).

Narrativa

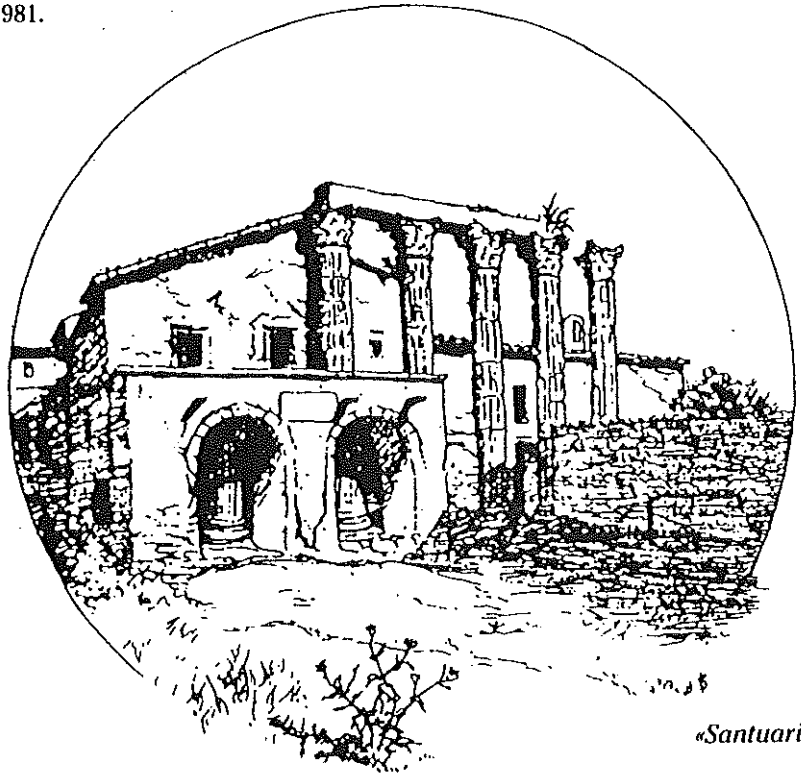
«El tao y las gimnastas nazis», *Motín de cuenteros*, VVAA, Valencia, 1979.
Entre un aburrimiento y un amor clandestino, Valencia, Prometeo, 1979.

Ensayo

Lenguaje y estilo en la obra poética de Juan Gil-Albert (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Valencia, marzo de 1974.
Lecciones de retórica y métrica (en colaboración con A. Melero y A. López García), Valencia, Lindes, 1981.

Obra poética en antologías

Bellveser, R., *Un siglo de poesía en Valencia*, Valencia, Prometeo, 1975.
Rubio, F. y Falcó, J. L., *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.



«Santuario»

SELECCION DE ARTICULOS Y TRABAJOS DEL AUTOR

«Aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines», *Cuadernos de Filología*, Universidad de Valencia, junio 1971, pp. 63-70.

Poemas, de Andreas Gryphius, Selección, traducción y nota introductoria, Valencia, Hontanar, 1971.

«Actitud y calidad en la obra poética de Juan Gil-Albert», *El Urogallo*, núm. 24, noviembre-diciembre de 1973, pp. 80-85.

«Revisión del concepto de *esteticismo* en Azorín y Gabriel Miró», *Reveu Romane*, Tome IX, fasc. 2, 1974.

«Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero», *Ins.*, núm. 361, Madrid, diciembre de 1976, p. 5.

«Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero», *PSA*, Tomo LXXXIII, núm. CCXLIX, Madrid-Palmma, diciembre de 1976, pp. 249-263.

«Bibliografía comentada sobre Juan Gil-Albert», *Calle del Aire*, Sevilla, 1977, pp. 369-382.

Prólo a *Esfinge silenciosa para el fuego*, de Tomás Hernández, Valencia, Lindes, 1978.

«Un original malgré lui», prólogo a *Razonamiento inagotable con una carta final*, de Juan Gil-Albert, Caballo Griego para la poesía, Madrid, 1979.

«*Material Memoria* de José Angel Valente», Letras, núm. I, Valencia, febrero de 1980, p. 4.

«Vicente Gaos y la muerte», *Las Provincias*, Valencia, 24 octubre de 1980.

El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes (El nihilismo optimista de Jenaro Taléns y las dificultades de su poesía), *Imprévue*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1981.

«Prólogo» a *Antología poética*, de Juan Gil-Albert, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

SELECCION DE TRABAJOS EN TORNO AL AUTOR

ARAZO, M.ª A.: «Espacio para la poesía», *Las Provincias*, Valencia, 13 de mayo de 1971.

AGUIRRE, J. L.: «Estupor final», de César Simón, *Las Provincias*, Valencia, 25 de septiembre de 1979. «Entre un aburrimiento y un amor clandestino», *Las Provincias*, Valencia, 13 de mayo de 1979.

AMUSCO, A.: «Estupor final», de César Simón, *El Cuervo*, núm. 317, octubre de 1977.

BELLVESER, R.: «César Simón: su humanidad, camino abierto hacia la vida y el vacío», *Las Provincias*, Valencia, 3 de febrero de 1971. «César Simón», *Un siglo de poesía en Valencia*, Valencia, Prometeo, 1975, pp. 213-226.

BESSÓ, P.: «Poesía de expresión castellana», *Dos y dos*, núms. 39-40, abril de 1977.

CARNERO, G.: «La poesía última de César Simón», *Camp de l'Arpa*, núms. 43—44, Barcelona, abril-mayo de 1977, pp. 48-49.

COSTA, J., y MAS, M.: «La soledad de la conciencia en la poesía de César Simón», *Revista de Literatura*, núm. I, Valencia, 1978.

FERRERES, R.: «Dos libros de poesía de César Simón», *Levante*, Valencia, 9 de mayo de 1971.

IGLESIA, Francisco de la: «Estupor final», de César Simón, *Manxa*, núm. 6, julio de 1977

JIMÉNEZ, J. OLIVIO: «Tres jóvenes poetas valencianos: Jenaro Taléns, César Simón y Pedro J. de la Peña», *Diez años de poesía española*, Madrid, Insula, 1972, pp. 429-434.

LÓPEZ GRADOLÍ, A.: «Una nueva colección de poesía: Hontanar», *Avanzada*, Madrid, I de junio de 1971.

LLOBREGAT, E. A.: «Lindes, una nueva colección de poesía», *Información*, 26 de junio de 1977.

MARCO, J.: «Lo que fue la literatura española en 1977», *Destino*, Barcelona, 29 de diciembre de 1977.

PEÑA. Pedro J. de la: «Sobre un libro de César Simón: "Estupor final", principio de estupor», *Ins*. núm. 383, Madrid, octubre de 1978.

ROMERA CASTILLO, J.: «La poesía de César Simón: entre el activismo delator y la pasividad contempladora», *Las Provincias*, Valencia, 29 de mayo de 1977.

SILES, J.: «Erosión», de César Simón», *Las Provincias*, Valencia, 14 de marzo de 1971.

TALÉNS, J.: «César Simón: "Estupor final"», *Cal dir*, Valencia, 27 de noviembre de 1977.

ANTOLOGIA POETICA

PEDREGAL
(1965-1968)

REGRESO EN EL TRENET

Suave
la noche.
Blanca
la espuma, a flor
de labios. Tu cabeza
tronchada, cómo pende
del hombro.

Noche. Las estaciones
del trenecillo suburbano.
Acacias, bugambilias,
nísperos, tras de verjas, los caminos
entre acequias corruptas, de aguas negras
y brillantes. Bultos de moreras,
ásperas cañas de maíz
en dirección al mar. La Malvarrosa.

Ancho vagón de polvo y papelillos.
Cierras los ojos. Sientes
tu cuerpo joven, derrumbado, quieto,
pero germinativo y oloroso
como el estiércol. Sientes
cómo viene el azahar de oscuras fuentes,
cómo se emboscan las barracas
—girasoles, higueras—,
cómo ladran los perros a distancia,
cómo canta la vida desde le fondo
del barro.

Ya viene el mar, ya hueles
su frescor y su sal, su oscura mole
fragorosa. Ya caminas, ya sigues
al lado de las tapias. La Cadena,
el manantial de Sellarim, jardines
rotos, perdidos, de azulejos,
de fuentes y de bancos de azulejos.

Estrellas. Lejos los silbidos
del tren. Oh madreselva,
verdad, oh dispersión confusa,
aquí amaron tal vez —ficus enormes—,
aquí venían en calesa —blancos trajes
de seda cruda, gasas y sombreros
al viento, al mar—, aquí tomaron
zarzaparrilla, helados. Aquí urdieron
entrevistas nocturnas. Tantas cosas
que ignoras, tantos nombres
que ignoras, tanta dicha,
tanta pasión, que tú nunca sabrás.

Y ahora estos jardines
que pasaron de moda, estos solares,
estos faroles rotos, estas tapias
de bambú, de jazmines, de mojadas
pasioneras.

Oh noche, cómo es frágil
tu paso, cómo es joven
tu ropa descolgada y polvorienta;
cómo están secas estas manos
vacías, que te duelen, entre tanta
facilidad. Mas cómo es grande y pura
la ligereza, el temple con que bebes
lo que te dan: la vida misteriosa,
la densidad oscura, informe, vaga;
este total, lejano desvarío
de tus pasos, en medio del perfume
de los huertos, este ir a casa mudo,
prieto, febril, dichoso, ebrio de muerte.

EROSION
(1968-1970)

INSCRIPCION EN PEÑAGOLOSA

La esperanza —si se debe o hay algo que esperar—
es decir absolutamente que no.
Si os encuentro risueños, no servís;
si desnudos, sin eructar, diré que acaso.

Pero no desnudeces de humanidad de vino,
de sexos insaciados
o delirantes perspectivas de paz.

Amigos, la esperanza es lana,
el mañana es granito.
Alguien nos ha tachado en rojo.
Alguien —es un decir, o nadie, el polvo,
una lengua de frío.
No sed felices pues imbécilmente.

Aquí estuvo Andrés Pérez
año 1945
(El supo que de nada le sirvió)

EL CENTINELA

Aquí llevo esperando varios años.
Lo que sucede ahí dentro no me importa.
Compendedme: me mezclo, lleno folios;
pero mi gran tarea es este muro.

Este muro lo nombran en un libro,
que supone que no hay nada detrás.
Preparo sin empuje esta evasión,
desconfío, calculo, estoy callado.
Callarse: tocar fondo. Lo mejor.

Tengo un vago tumor en el cerebro.
Indiferentes ruidos me circundan,
aleteos de moscas blanquecinas.

Sé muy bien ser muy breve. Están mis manos
precisas, recortadas. Y es absurdo
este esperar o no, y este pensar
o no. Y es tan extraño
tener venas y carne
que inexpresivo masco tantos días,
me aburro, normalmente.
Las cosas... Ya veremos.

ANOCHECER DE ESTEPA

Pupila muerta, voy
—el surco del camino—
hacia los años.

Y qué fulgor —ya allá, ya todo ardido—
del charco, espejo enorme.
Y qué fulgor, y qué hueco del mundo.
Y qué quietud de estatua de sal.
La noche ya es de acero para siempre.
Frío cárdeno, el aire.

EL GRILLO

Ese canto del grillo,
por las veredas, lomas,
monótono, profundo,
que te hará meditar inútilmente,
como sólo es posible meditar,
absorto, vago, irresoluto;
que no es canto de muerte ni de vida,
que es como si de prondo nos vinieran
nuestros pasos de niños,
cuando por entre olivos regresábamos
a casa. Aunque no solo.
Que es la constancia firme, irremediable,
de la noche, del tiempo, de los trenes,
mientras nosotros, cada uno,
evidencia su bulto en el contorno
de este extraño vacío, de esta enorme tristeza.
Ese canto del grillo,
esta verdad, de estar aquí, de ser
una conciencia justa de lo que es
imposible... Y más no.

TAPIA CON ARBOL

Esta tierra
ocre. Paredes blancas,
sucias, de rosa,
de azulete.

Estos corrales con las puertas
roídas, con las tapias
de barro.

Cómo vibra el solano
sobre los baches.
Cómo se queman la pared,
la puerta, cómo apenas
la copa de la acacia
sobre elcielo,
sobre el cielo de julio,
oh vientos de la vida
que sopláis de tan lejos.

LA PARED

Y, realmente, ¿qué?
¿Qué has decidido tú?
La vida es densidad.
Y cuanto más espuma,
tú allá dentro, más hueso, más pequeño.
Agazapado estás, quiere decir.

Pero no saltarás. No es eso. Agazapado
quiere decir tranquilo,
esperando los óleos,
las vacías palabras de la muerte.

Y no es serenidad,
y no es altura.
No has conquistado nada,
—no quieras pretenderlo— ni hecho nada,
río tranquilo, oscuro, plateado,
por los cañones, por las hoces,
por los remansos.
No. Ya divagamos.
Eres tu densidad, esta consciencia
de tu sombra, la sombra de tus manos
en la pared. Ahora.

LA VIEJA SILLA

Me evadí en una silla, hacia mí mismo.
El mundo me atronaba en los oídos.
Este era un ejercicio diario.

La noche me aplastaba las espaldas.
Deshice el mundo entre mis manos.
Nevaba el tiempo. Me veía allí,
en aquel viejo cuarto, no sé dónde
El mundó era un sabor,
era una ciega cosa como alcohol,
un hormigueo ebrio por la sangre.

Hice un esfuerzo. Me acerqué hasta el muro.
Vi un gran pozo a mis pies, pero sin agua.

Se confundía todo en mi cerebro:
las voces del café, de los amigos,
las mentiras impresas, los agobios
monetarios, los tiros y las bombas.
Y un trenecillo que silbaba, lejos.

Era la vieja silla, era su trono,
la buena amiga fiel, porque esperaba.
No había más allá.

MEDITACION

Extraño es esto: yo.
—La mágica parada
en plena noche—

Tocar es la verdad. No son las luces
de abajo, ni el acero
que aúlla,
ni lo bueno o lo malo.
No es este ruido, en fin.

Pararse, de improviso.
Tocar: yo, todo. Ser. Morir.
Ver lo curvo del aire.

Mirar el pozo. Y avanzar al borde.
Oír el hormigueo universal.
Ser el hueco del mundo,
lo decisivo: intacto.

A UNA JOVEN EN EL PARQUE

Y sí, la muerte es esto:
tú, criatura, ahora,
apoyada en el árbol,
conversando, jugando,
con el otro.

Es ahora.
Te veo.
Es un segundo.
Te irás. Te alejarás. Ahora
es todo lo más claro
posible.

VIENTO EN MONTEOLIVÉ

Palabra, no destruyas
en torno a ti la muerte,
lo que las manos tocan sin romperlo,
esa vasta molicie,
espejo transparente, este suceso
del viento en los olivos.

Sé una sombra consciente
que todo lo recubra sin mancharlo.
Mano absorta, ve al fondo,
mira el sembrado en plata de las copas
para cada silencio, un tenue grajo;
roza el tronco, la piedra;
traza despacio, sin extremar nada,
esa gran curva lenta que se cumple;
nombra, pero no enturbies
aquel cielo del charco, bien inmenso,
grave mueca que fuimos y que somos

ESTUPOR FINAL
(1971-1977)

DELATOR

En el tráfico de las caravanas
me confundo, anónimo delator.
Me ignoran todos los visires;
sus estúpidos policías me desconocen.
Surjo en la muchedumbre;
tras la serenidad de mis ojos
apenas se advierte la fría proporción,
el vidrioso juego de espejos de laberinto.
Os contemplo.

CON QUÉ IGNORANCIA ARRULLA LA PALOMA

Con qué ignorancia arrulla la paloma.
Afanosamente buscan ramas y estopas
ciertos obcecados mamíferos
y con un frenesí calenturiento
que les obliga a cerrar los ojos,
copulan.
Soy demasiado viejo para creer.

REFLEXION

He retirado la orden de segar más cabezas
y encarcelar a los traidores.
Detesto a los coperos.
No deseo olvidar.
Me tienen por demente porque orino en los muros del jardín.
Pero no ensarto moscas con aguja de oro.
¿Qué hacer? Siento grueso mi cuerpo,
como en la cuadra la presencia del mulo;
crezco, me veo, como un candil de choza
subsumido en las tinieblas del monte.

LA CARROÑA

Por el aduar, bajo el bochorno,
junto a la carroña exudante.
Entiendo este turbio lenguaje de alas,
Me detengo junto a la cal.
Ante el estupor de mis ojos
se cruza el cielo, se coloca el árbol,
se inmoviliza el muro.
Lo de siempre.

EL BARBARO

Es el bárbaro extraño en sus afectos.
Es manso en su moverse, como el paquidermo;
mas, como él, nervioso, por la espina en la pata.
Inocente es su mole, como el cerdo del Nilo;
pero son sus ojillos aviesos, te presagian
golpes de nuca, garrotazos súbitos.
Aíslalo del rebaño,
acorrálalo contra el muro,
esgrime decidido el machete:
le aterra el hara-kiri.

LOS HOMBRES DEL SUR

Guárdate de los hombres del sur,
ensortijados y lívidos.
Cazan los pájaros con liga,
infringen los tratados de paz,
te apuñalan por la noche en la hoguera,
sonríen como los zorros muertos.
Remátalos tras la adelfa,
sepúltalos en el pozo,
carboniza sus huesos de plata.
Puedes tranquilamente caminar.

LA TIERRA PROMETIDA

Quise quedarme allí,
encontrar mujer joven,
alguna propiedad junto al río
—luce a menudo el sol
y es aireada la tierra—, pero fracasé.
He pagado sin rechistar y me he tenido frecuentemente.
Había bellos bosques mojados
donde no pude conseguir el amor.
Recuerdo aquellos días sin amargura.

FERIA

También se es la mano que no piensa,
el filo del cuchillo que corta, sin más;
la compraventa de reses,
la prostituta turca,
el presente de la taberna
donde impera la realidad sin nostalgias.
El mundo marcha a este compás del cierzo
que se emborracha por los ventisqueros.
Perecer.

ALTO

El camellero se retira a sufrir
y vomita su dolor en la choza.
El hombre es ese perro cristalino
al que enflaquece una peste lumínica.
En la oscuridad jadea sobre el santo suelo,
mientras asocia el carbón a los siglos,
el olor de rata a la desnudez invernal,
su dolor a un hueco.

AQUELLA LUZ

En la gran choza estábamos, de tejados de arcilla,
por donde se deslizan las frías aguas. Habíamos encendido
leña. Habíamos devorado el conejo
y las olivas, los mendrugos y los canteros,
el vino del cuero, en un silencio de doble fondo,
jalonado por conversaciones o risas no del todo insinceras.
Detrás había una ventana abierta
por donde se tamizaba una luz gris surcadaa pro cornejas.
La muchacha esperaba mi decisión,
o quizá la ahuyentaba, mientras el pino ardía.
Estaba abierta la puerta de la cocina
a la entrada de yeso, con las huellas impresas de las mulas.
Ahora sólo viento por el portalón
que arrastraba las plumas de los cardos en el zaguán,
las pajas y las telas de arañas muertas de hambre
en los grandes silencios oscuros donde sólo se escucha una piedra
—o tal vez una rata— que cae a la cisterna.
La muchacha esperaba y yo esperaba.
Y se oían vibrar las cacerolas metálicas
y se presentían los azogues oscuros de las jarras de aceite
y se olía el humo de los tizones en el hogar,
los yesos mascarados, las cebollas y los ajos marchitos
de las despensas. Y el retrato del hombre aquel,
allá arriba, que habíamos contemplado
en la penumbra de la estancia desierta.
Y la muchacha esperaba, cuando mi mano le rozó el cabello
y sentí henchirse su respiración y entornarse sus ojos de ansiedad,
mientras se oía el vacío del desván y se filtraban las luces,
formando apenas rayas, bajo las puertas rotas y comidas.
Entonces la muchacha y yo nos pusimos de pie para comenzar ese rito
viejo como enganchar o desenganchar los caballos
o amortajar a los cadáveres.
Ella me miraba de cerca con una mirada infantil y su frente
me parecía bovina, frontispicio de ojos aguanosos y azules,
tan cerca, mientras respiraba profundamente.
Vi entonces tras su nuca por la puerta al zaguán
una rata husmeando y luego, en el gran hueco,
como una sombra, como una luz absorta.
Allá arriba el hombre del retrato, las cazuelas metálicas,
el frío de la estancia mortuoria con las grandes camas,
el rancio olor de la vieja almazara del XVIII.

BAUERNHOF

Hemos estado siempre, siempre, en el Bauernhof.
Han transcurrido los días y los años sobre esta oscura comarca,
las lluvias sobre sus inmensos bosques de abetos
y sus caminos bajo las hayas.
Y en esta cabaña de dormida techumbre de hierbas,
donde se escucha el rumor de la lluvia invernal,
existen cámaras y graneros, establos y desvanes, incluso criptas,
escotillas que miran al gris,
antiguos lechos de avellano,
armarios de nogal coronados de botes de frutas,
de compoteras y marmitas,
pajares de donde saltan ratas en la oscuridad,
olores y perfumes a mohos, a arpilleras.
Pero el rumor persiste y la lluvia gotea sobre las jofainas.
Nunca nos hemos ido, nunca, del Bauernhof.
He buscado en el frío de la oscuridad,
en el perenne frío de sus cuartos y alcobas,
tus blancos muslos cálidos,
fáciles al asedio bajo la lana.
Hablo cuando no hay nadie. No es cierto cuanto dije.
Nunca estuviste ni estarás. Rondo desde hace tiempo
obsesionado por otras preocupaciones que cuentos de fantasmas.
Es cierto. Por el cristal mojado miro hacia el camino
y toco los estribos del muro. Alcanzo un libro
que nunca leo. Pienso si llueve demasiado,
que hay rumores abajo, grietas de ruidos arriba,
y más lejos aún el cuervo o grajo del bosque,
el ave del pantano, que encandila los días atrás,
mi ocupación de subir y bajar escaleras,
de meditar sobre los portazos,
de hacer crujir al paso los tablones.

HE INTENTADO REFLEXIONAR

He intentado reflexionar mientras apilaba estos papeles relativos a cuantos
aquí se mataron o murieron,
y me parece irreal que nada perturbara este silencio que alcanza varias
[leguas,
que algunos se infatuaran o deliraran o sintieran conmover sus cimientos.
Que me perdonen si olvido los legajos. Pero tampoco los desautorizo.
Termino calentándome café, antes de ir a parar los cepos y las trampas.
El agua del pantano evidencia, expresa la total vaguedad que me
[caracteriza.

He amontonado nombres en pilas de grueso tamaño,
atándolas con bramante encerado y apretando fuerte, casi hasta la sangre.
He encendido la estufa, he cerrado la puerta de un puntapié.
Me hostiga esta tarde la solicitud del perro,
animal cuyo olor no soporto cuando sale del agua,
por un resabio de olor a huevo, etc.
En realidad se trata del planeta, cuyos ciclos
y amplias longitudes de onda, quiero decir, mientras nosotros,
mientras lo que pasa... Me obstruyo en aluminio, apenas consigo entrever,
me suben sensaciones dolorosas por las médulas; la piel —y la nariz— se
[tornan brutalmente sensibles a molestas
corizas y humedades,
sutiles oleadas perturban la meditación.

Erraron al nombrarme su albacea testamentario.
Lo que resulta incuestionable y sin embargo nada representa
es evidente que subyace al mirar ordinario, tal vez,
la curva plateada, algo que se ve al sesgo,
que de repente cuaja en las mejillas y pende en los espacios vacíos,
algo celeste y frío: un charco. El charco. Quien camina.

SOMBRA SIN CUERPO

I

Alguien ha penetrado, de inexpresivo rostro
frontal. Sus ojos dilatados
no buscan delincuentes
ni tesoros. Está en el quicio roto
de la puerta, bajo el dintel en ruinas.
Es una cita la que tiene.

II

La sombra está en la estancia
sobre el cuadro de sol.
Nada se escucha, menos las esporas de luz.
Se siente el bulto de quien respira,
su atención expectante, remota.

III

Partículas de polvo
en el agua de sol, flotan, sin voces que las digan.
Una gran ceremonia se celebra.
Se solidifica un cristal.
Crece un silencio fragoroso.

IV

Y así tú, sombra
que visitas el cuarto
con la cautela de la mantis,
¿qué buscas,
en estos lugares desnudos
de yesos aún deslumbrantes, mas rayados,
y vigas carcomidas, la masía que aún huele
a paja y a silencio?

V

Sabe estar en el cuarto.
esa presencia donde murió el niño
Mas tal vez no fue aquí.
Se ha hundido en los oídos de la tarde
más lejos su silencio
en medio de este cuarto, tenebroso de luz.

VI

Oblicuamente avanzan,
extáticas, las sombras del pilar
y la esquina del banco.
Hondos élitros vibran,
oscuro fundamento.
Es la consagración.

VII

La sombra se ha movido.
Parece meditar fijamente.

Se ha grabado un segundo con más fuerza
sobre el yeso del cuarto. Retrocede de pronto.
Se acorta sobre sí misma.
Nadie.

LA BIBLIOTECA

Esta es la vieja biblioteca, que por extraños avatares de las guerras carlistas
vino a parar a este bajo techado de la cámara
—y el escritorio donde se firmaron las sentencias de muerte—.
Existen tratados de metafísica,
cartularios, manuales de agricultura, poseías completas,
odas y dísticos, mapas con eolos y céfiros.
Paso vagamente las páginas. Y las cierro.
Los transporto del estante de la derecha al de la izquierda,
del de la izquierda al de la derecha;
saco de alguno de ellos recetas de un médico,
tarjetas enviadas por un confuso individuo a su mamá
desde Solingen. Voy a mirar los cepos.
Vigilo la parada del agua.
Hago café. Subo de nuevo hasta el desván. Me detengo
en el rellano. Olvidaba la llave,
la llave de la cripta, donde se amontonan las mecedoras.
He contemplado fijamente los libros. Están los gruesos,
los más gruesos, los crujientes, los blandos.
Fijamente los he contemplado, los blandos, los más blandos.
Los he vuelto a amontonar y arrojar en los cestos
una vez y otra, como medidas de áridos.
A veces me detengo junto a la biblioteca, esa es la verdad,
le doy algunas vueltas, manoseo su mapa mundi,
los *Nueve años de vida errante*, de Cabeza de Vaca,
el *Fuero Juzgo*.
Y los transporto del estante de la derecha al de la izquierda,
del de la izquierda al de la derecha.

PRECISION DE UNA SOMBRA
(1977-1982)

DIALOGO AMOROSO

—Sabes demasiado
y yo sé demasiado.
Somos los catadores que ya no beben vino:
lo prueban y lo escupen,
por eso pueden justipreciarlo,
hermosura de capa caída,
raposa de buen gusto,
anfitriona de clase dominante,
partícipe en esta metaconversación erótico-estética
de «a la verdad por la hipocresía».

—Penétrame de nuevo, monstruo distanciador,
témpano observador,
notario y amanuense de nuestra relación.

SANTUARIO

Sí, cuidado, al atravesar un pasillo,
en la más espantosa soledad de un mes de enero,
ya de noche, puede surgir, de pronto, un aroma no del todo desconocido.
Pero ¿cómo saber entonces quién nos habla,
quién nos llama,
desde el interior de aquella cámara inescrutable,
vacía?
Porque en aquella casa que denotaba esplendores de otras épocas
en lo que por allí se pueden denominar esplendores: ambigüedad de gustos
campesino-burgueses, sin saber respetar el estilo,
pero aún construida con la rutina antigua,
casa vacía, sin lámparas, sin muebles, sin persianas,
con innúmeras cámaras y estancias y escaleras
y bodegas y patios y corrales,
cuya realidad más palpable era el frío de siglos
que emanaba de unas baldosas decimonónicas...
Todos los días, al trasponer la puerta, permanecía con ahínco,
fiel a un pacto secreto y personal,
inmóvil en el centro del recibidor, mientras le llegaban olores,
tal vez la presencia de algo metafísico.
Una noche decidió traspasar la mampara
que lo separaba del interior, cristalera de sombríos colores
de establecimiento de baños: escuchó largo rato,
penetró todavía en un cuarto
más oscuro.
Estaba lejos de cualquier literatura de imaginación,
de cualquier sentimiento o gusto góticos
—nada temía, nada presentía—,
pero también tan lejos, o quizá más, del espíritu positivo,
de la filosofía analítica,
del estructuralismo.
Ignora por qué retornó con frecuencia a aquella estancia,
recorriendo el mismo camino a oscuras:
el gélido pasillo, la mampara,
con detenciones de larga duración.
Su pecho respiraba como una fragua,
su cuerpo reanudaba la marcha con pesadumbre,
su pensamiento se abstenía de proposiciones fúnebres.
Escuchaba. Se hundía.

REFLEXION EN EL CENTRO DE UN CUARTO

«Veo que soy.
Y veo que veo que soy.
Y veo que veo que veo que soy», debe pensar en este instante.
El mecanismo se calienta en los desdoblamientos,
un rayo fulgura de pronto,
surge y dimana una luz blanca,
un resplandor de santo.
El se eleva, sube y asciende, todo vibra,
la habitación vacila,
LA TRASCENDENCIA ES INMINENTE!
Mas de pronto se para,
la operación regresa, el rayo torna,
el resplandor se desvanece.
Pensativo,
siempre desconcertado, permanece
en el centro del cuarto.

CAMPAÑA DE PRODUCCIONES TEATRALES Y MUSICALES

** Dos premios de 1.000.000 de pesetas*
** Seis premios de 500.000 pesetas*

FECHA FINAL DE PRESENTACION ASPIRANTES

31 de mayo de 1983

PREMIO VALENCIA DE LITERATURA

** Un premio de 300.000 pesetas*

FECHA FINAL PRESENTACION DE ORIGINALES

31 de mayo de 1983

PREMIO ALFONS ROIG DE ARTISTAS PLASTICOS

** Premios de 100.000, 250.000 y 500.000 pesetas.*

FECHA FINAL DE PRESENTACION DE OBRAS

31 de mayo de 1983

INFORMACION COMPLETA EN:

LA COMISION DE CULTURA DE LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA.

QUERVO
Cuadernos de Cultura

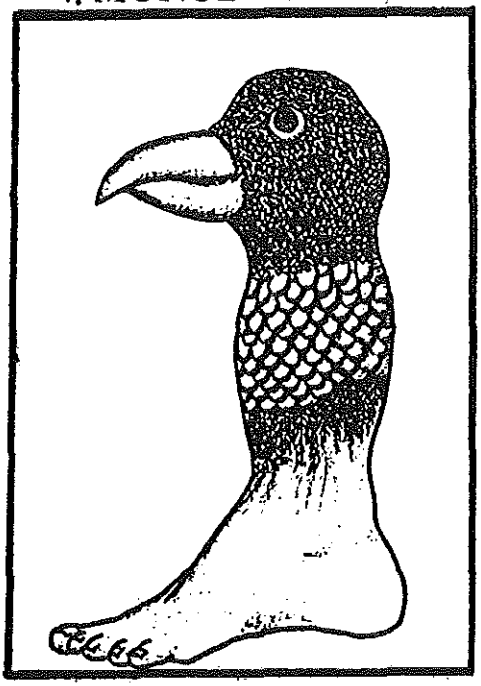
VICENTE MUÑOZ SUAY

por

M. F. MANCEBO

y

V. MUÑOZ PUELLES



Mayo 1983 VALENCIA 125 pts.

QUERVO
Cuadernos de Cultura

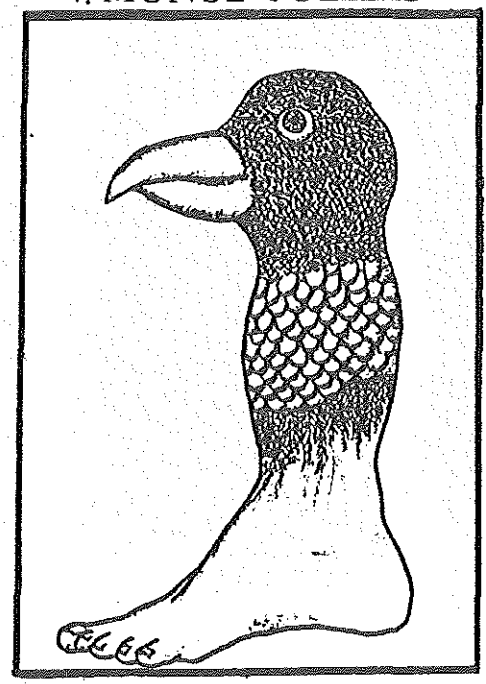
VICENTE MUÑOZ SUAY

por

M. F. MANCEBO

y

V. MUÑOZ PUELLES



Mayo 1983 VALENCIA 125 pts.

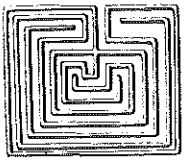
aeda

colección de poesía

ediciones noega

c/ Asturias, 16 - 3º Dcha.
Teléfono: 34 49 42
GIJON

CATALOGO OTOÑO 1.982



XIII. Corteza de la génesis más cierta
Fernando Beltrán
Accésit del Premio Juan Ramón Jiménez, 1981 [300 pts.]

XIV. Blues castellano
Antonio Gamoneda [350 pts]

XV. Recuerdo del bañista, 1950
Xavier Palau
Prólogo de Ana Mª Moix [300 pts.]

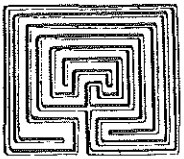
XVI. Segunda mano
Víctor Botas [475 pts.]

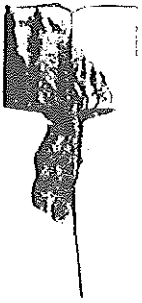
XVII. Antología del silencio
Manuel Cristóbal
Prólogo de Manuel Granell [475 pts.]

XVIII. Ahora, quizás, el juego
Esther Zarraluki [360 pts.]

XIX. Al Basit
Alfonso López-Gradolí
Prólogo de Manuel Neila [360 pts.]

XX. Escritura del sacrificio
Pedro Luis Menéndez [360 pts.]





LOS LIBROS DE LA CAJA OSCURA

1. **El libro y otro cuentos**
Bernardo Fernández Pérez
Ilustraciones de Tomás Hermosa
2ª edición [425 pts.]

2. **Fiesta de las sombras**
Alberto Piquero [350 pts.]

3. **La caracola herida**
Juan Mollá [390 pts.]

4. **Originales y fotocopias**
Matilde Bianqui [390 pts.]

5. **Las aventuras de Sir Galahad**
Juan Blas Uría Ríos
Ilustraciones de Tomás Hermosa [425 pts.]

6. **Los brazos de la i griega**
Antonio Pereira [425 pts.]

7. **Los Caminantes en la Corte del Rey Dormilón**
José Doval
Ilustraciones de Jaime Herrero [425 pts.]

De este número monográfico dedicado a César Simón y realizado por José Luis Falcó, se han editado 500 ejemplares en la Copistería OCMO
de
Valencia